Schriften
der Internationalen Wilhelm-Müller-Gesellschaft

I

Kunst kann die Zeit nicht formen

1. internationale Wilhelm-Müller-Konferenz
Berlin 1994

Herausgegeben von
Ute Bredemeyer und Christiane Lange

Berlin 1996
Redaktionsschluß: 7.10.1995

Veranstalter:
literaturWERKstatt berlin in Zusammenarbeit mit dem Konzerthaus Berlin
(Schauspielhaus am Gendarmenmarkt).

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft Bonn, die Berliner Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten und das Kulturamt Pankow; das konferenzbegleitende Programm förderten die Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten und die Stiftung Kulturfonds Berlin.
Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung Preußische Seehandlung, Berlin, und der Stiftung Rudolf Renftle, Neu-Ulm.

CIP-Titelaufnahme

Kunst kann die Zeit nicht formen / 1. Internationale Wilhelm-Müller-Konferenz, Berlin 1994. Maria-Verena Leistner ... Hrsg. Ute Bredemeyer; Christiane Lange. – Berlin: Internat. Wilhelm-Müller-Ges. c/o literaturWERKstatt berlin, 1996
(Schriften der Wilhelm-Müller-Gesellschaft e.V.)
ISBN 3-9804703-0-X
NE: Leistner, Maria-Verena; Bredemeyer, Ute [Hrsg.]; Internationale Wilhelm-Müller-Konferenz <1, 1994, Berlin>

© 1996 by Internationale Wilhelm-Müller-Gesellschaft e. V., Berlin

in memoriam Reiner Bredemeyer
(1929–1995)

INHALT

7 Vorwort
10 Editorische Vorbemerkung
11 THOMAS WOHLFAHRT – literaturWERKstatt berlin
14 DIETGER PFORTE – Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten Berlin

16 KARL MICKEL Wilhelm Müller, der Wanderer

32 BERND LEISTNER Wilhelm Müllers Brüsseler Sonette
40 HILDEGARD EILERT Wilhelm Müllers Italienreise
und sein literarisches Selbstverständnis in *Rom, Römer und Römerinnen*
60 HEINZ HOFFMANN Schnorr von Carolsfeld
– ein Reisegefährte Müllers auf der Italienreise 1818
66 HANS-GEORG WERNER Wilhelm Müllers *Rom, Römer und Römerinnen*
im Kontext zeitgenössischer Italiendarstellungen
77 RITA UNFER LUKOSCHIK Die Welt der Commedia dell'arte in Müllers
Reisebuch *Rom, Römer und Römerinnen*
86 GÜNTER HARTUNG Wilhelm Müllers Griechengedichte
100 HANSPETER PADRUTT Epochale Anklänge
in den hinterlassenen Papieren des Wilhelm Müller
110 FRIEDER REININGHAUS Solide Melancholie, stürmischer Morgen.
Zum Zeitgefühl der Epochen. Ein Versuch, ausgehend von der *Winterreise*
Wilhelm Müllers und Franz Schuberts
122 HEINZ WETZEL Das volle Herz im Zwang der Reime.
Zur Form in der Lyrik Wilhelm Müllers
141 CHRISTIANE WITTKOP Orpheus im Winter –
Zur poetologischen Bedeutung des Leiermanns in der *Winterreise*
155 LUDWIG STOFFELS In kristalline Formen getriebene Reflexion,
kokett bis zynisch. Anmerkungen zu Wilhelm Müllers Lyrik*
168 LUDGER RÉMY Inwiefern Plus mal Plus ein Minus ergibt.
Persönliche Betrachtungen eines Musikers zur *Winterreise*
174 ULRICH HARTUNG Wilhelm Müllers Beziehung zur Freimaurerei –
eine Reflexion der *Winterreise*
183 HANS-RÜDIGER SCHWAB Unter Schicksalszwang?
Zum Kontext von Wilhelm Müllers Novellen
195 GÜNTER HARTUNG Müllers Verhältnis zum Judentum
223 MARIA-VERENA LEISTNER Neu aufgefundene Briefe Wilhelm Müllers
233 JOHANNES IRMSCHER Max Müller, der Biograph Wilhelm Müllers
238 HANS-RÜDIGER SCHWAB Gegengesellschaftliche Phantasien.
Bemerkungen zu Wilhelm Müllers *Tafelliedern für Liedertafeln*

251 RAINER LEPTIHN Anpassungsgenie?
Psychologische Aspekte der Berliner Jahre
262 PASCALE SCHULTE Wo ich durch jene Säle stutzerte und lorgnierte ...
Ein Streifzug durch das Spreeathen auf den Spuren von Wilhelm Müller*
272 ANDREAS KLENNER Konturen des Lyrikverständnisses Wilhelm Müllers
im Spiegel seiner Rezensionen
280 UTE WOLLNY-BREDEMEYER *"Ich kann weder spielen noch singen"* –
Wilhelm Müllers Beziehung zur Musik
291 JOCHEN MATTERN *"Will kein Gott auf Erden sein, Sind wir selber Götter."*
Wilhelm Müller – ein 'potentieller Intellektueller'
302 ULLA JABLONOWSKI Dessau – Alltag der kleinen Residenz um 1800
313 MICHAEL PERRAUDIN Wilhelm Müller und seine Zeitgenossen.
Zum Charakter nachromantischer Poesie
329 ROSWITHA SCHIEB Metaphernreflexion im Liederzyklus
Die schöne Müllerin
336 KONRAD BOEHMER Bedeutungsfelder einiger Müllervertonungen
343 CECILIA CLOUGHLY BAUMANN Auf den Spuren Wilhelm Müllers.
Zur amerikanischen Rezeptionsgeschichte des Müllerschen Werkes
352 Ausgewählte Zeittafel
357 ERHARD HIRSCH Wilhelm Müller, der Schüler F. A. Wolfs,
und die *Homerische Vorschule*
370 PASCALE SCHULTE Das Rätsel um Batuschkoff*

(Die mit einem * gekennzeichneten Beiträge wurden zusätzlich
in den Konferenzband aufgenommen.)

373 Konferenzprogramm
380 Zu den Autorinnen und Autoren
385 Abbildungsnachweis
386 Personenregister

"Die Kunst kann die Zeit nicht formen, aber die Zeit beherrscht die Kunst"(3–15) schrieb Wilhelm Müller angesichts der historisierenden Bestrebungen altdeutscher Maler im Rom des Jahres 1818. Dieser treibende Widerspruch einer der Gegenwart verpflichteten, politisch intendierten Literatur sei durchaus programmatisch verstanden: Die 1. internationale Wilhelm-Müller-Konferenz, die aus Anlaß seines 200. Geburtstages in Berlin stattfand, war konzeptionell von dem Gedanken getragen, das disparate Gesamtwerk Müllers im Kontext von Zeit und Zeitgenossen zu reflektieren und dabei die gleichermaßen wechselvolle wie spezifische Rezeptionsgeschichte zu bedenken. Als wechselvoll stellt sie sich dar, weil sie, in dieser Beziehung keineswegs singulär, zwischen Vergessen und Jubiläums-Konjunktur schwankt, spezifisch, weil keinem anderen deutschen Dichter eine so erdrückende wie erhebende Umarmung durch einen Komponisten widerfuhr wie Müller durch Schubert. Diese Symbiose hat der Aufarbeitung des Müllerschen Œuvres in der Literaturgeschichtsschreibung mehr geschadet denn genutzt.

Die Beachtung, die Müller von seiten der Literaturwissenschaft erfuhr, läßt sich zum einen an der Geschichte der Editionen von der ersten Werkausgabe, die der Freund Gustav Schwab 1830 postum edierte, bis zur neuen Ausgabe von Maria-Verena Leistner von 1994 verfolgen. Zum anderen bleibt sie ohne die Würdigung der Leistungen amerikanischer Germanisten Bruchstück: Den Arbeiten und Editionen von Philip Schuyler Allen und James Taft Hatfield bis hin zu Cecilia Cloughly Baumann hat die Müller-Forschung grundlegende Anregungen zu verdanken. Umfassende Einzeldarstellungen wie jene von Robert F. Arnold bis zu Günter Hartung, Dissertationen von Bruno Hake bis zu Gernot Gad bilden inzwischen geradezu klassische Grundpfeiler der Forschung. Memorable Anlässe lösten naheliegenderweise vor allem Dessauer Aktivitäten aus, wie z. B. Arbeiten von Wilhelm Hosäus, Hermann Wäschke und Ulla Jablonowski belegen.

Die verbreitete (De-)Plazierung Müllers als Marginalexistenz in Musik- und Literaturgeschichte galt es nun, mittels kritischer Sichtung des gesamten Œuvres zu befragen. Das wissenschaftliche Interesse galt gleichermaßen den bekannten und unbekannten lyrischen Arbeiten, dem Werk des Reiseschriftstellers, Novellisten, Herausgebers, Rezensenten, Biographen und Altphilologen. Die Konferenz hat sowohl den Forschungsstand kritisch bilanziert als auch – endlich – einen ersten internationalen Diskurs eröffnet, dessen interdisziplinäre Fortsetzung fürderhin Anliegen der Internationalen Wilhelm-Müller-Gesellschaft e.V. sein wird. Obzwar nicht alle Sphären von Müllers vielfältigem Schaffen erschöpfend erörtert werden konnten, wurden doch dezidiert Desiderata deutlich und bisher kaum bearbeitete Forschungsfelder zumindest konturiert. Zu den bislang innerhalb der spärlichen

wissenschaftlichen Rezeption vernachlässigten und jetzt aufgegriffenen Arbeiten zählen die frühen Brüsseler Sonette, die *Homerische Vorschule,* die Novellen *Debora* und *Der Dreizehnte,* die *Tafellieder für Liedertafeln* und Müllers Reiseroman *Rom, Römer und Römerinnen,* dazu zählen überdies Aspekte des Freimaurertums in Müllers Biographie und seine Beziehung zum Judentum. Zudem wurden jene Forschungsthemen, die gewissermaßen traditionell an Müllers Namen gebunden sind, neu befragt: die beiden Zyklen *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise* sowie die Griechenlieder.
Neben den zahlreichen anregenden Faktoren dieser Konferenz dürfte die Müller-Forschung eine wesentliche Erleichterung durch die Präsenz der sechsbändigen Werkausgabe – sie erschien pünktlich zum 200. Geburtstag im Berliner Verlag Mathias Gatza – erfahren: Die Texte sind jetzt problemlos zugänglich, eine Tatsache, die ganz gewiß neue Drauf- und Einsichten gestatten wird.

Wenn es mit dieser Konferenz gelungen ist, tradierte rezeptive Mißverständnisse deutlich zu machen, poetologische und ästhetische Fragestellungen neu einzubringen, kulturhistorische und politische Kontexte einzubeziehen und den Platz des Dichters dies-, vor allem aber jenseits der Musikgeschichte zu befragen, dann dürfte neben dem Wunsch der Veranstalter zugleich ein Wunsch Müllers – wenn auch spät – in Erfüllung gegangen sein, den er 1824 gegenüber Brockhaus äußerte: "[...] *aber es ist mir natürlich auch lieber, verständig u mit Maß beurteilt, als unverständig u unmäßig gelobt zu werden."* (5–299 f.)

Unser Dank gilt den Institutionen, die die Konferenz finanziell ermöglicht haben: der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten Berlin, der Deutschen Forschungsgemeinschaft Bonn und dem Kulturamt Berlin-Pankow. Wir bedanken uns bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der literaturWERKstatt berlin, die dafür Sorge trugen, daß die Konferenz in angenehmer Umgebung und freundlicher Atmosphäre stattfinden konnte. Bedankt seien das Konzerthaus Berlin und die Hochschule für Musik "Hanns Eisler" Berlin sowie alle Künstler, die den Konferenzteilnehmern ein ebenso außergewöhnliches wie adäquates musikalisches Angebot präsentierten, überdies den Mitarbeitern im Berliner Dom, die am Vorabend der Konferenz die Ausstellungseröffnung mit dem graphischen Zyklus von Ingo Arnold ermöglichten.
Wir danken allen Referenten für ihre Beiträge, den Diskussionsleitern für ihr Geschick, trotz knapper Diskussionszeiten intensive Gespräche zu initiieren, und wir danken allen Konferenzteilnehmern und Diskutanten für ihr Interesse und ihre Ausdauer während dieser Konferenz.

Für die typographische Gestaltung der Konferenzmaterialien haben wir Ingo Arnold zu danken, für die Gestaltung des Konferenzbandes Bogomil J. Helm. Schließlich danken wir besonders der Stiftung Preußische Seehandlung, Berlin, sowie der Stiftung Rudolf Renftle, Neu-Ulm, für die freundliche Unterstützung des Konferenzbandes.

Ute Bredemeyer/Christiane Lange

EDITORISCHE VORBEMERKUNG

Obzwar die Konferenz den Forschungsstand vom Oktober 1994 wiedergibt, beziehen sich die Quellenangaben in den Texten – so nicht anders vermerkt – bereits auf die neue Werkausgabe: Wilhelm Müller: *Werke, Tagebücher, Briefe.* Hrsg. von Maria-Verena Leistner, Berlin 1994. Die in der Klammer zuerst stehende Ziffer benennt den Band, die darauffolgende Zahl verweist auf die nachgewiesene Seite.
Für häufig zitierte Publikationen werden folgende Siglen benutzt:

Diary	*Diary and Letters of Wilhelm Müller.* Hrsg. von Philip Schuyler Allen und James Taft Hatfield. Chicago 1903.
Gad	Gernot Gad: *Wilhelm Müller. Selbstbehauptung und Selbstverleugnung.* Diss. Freie Universität Berlin 1989.
Gesellschafter	*Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz.* Berlin.
Hatfield	Wilhelm Müller: *Gedichte.* Vollständige kritische Ausgabe. Bearbeitet von James Taft Hatfield. (= *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts,* Nr. 137) Berlin 1906.
Hermes	*Hermes oder kritisches Jahrbuch der Literatur.* Leipzig.
LCB	*Literarisches Conversations-Blatt.* Leipzig.
Lohre	Heinrich Lohre: *Wilhelm Müller als Kritiker und Erzähler. Ein Lebensbild mit Briefen an F. A. Brockhaus und anderen Schriftstücken.* Leipzig 1927.
Morgenblatt	*Morgenblatt für gebildete Stände.* Stuttgart und Tübingen.
Schwab	Wilhelm Müller: *Vermischte Schriften.* Hrsg. und mit einer Biographie Müller's begleitet von Gustav Schwab. 5 Bdchen. Leipzig 1830.
Wahl	*Wilhelm Müllers Rheinreise aus dem Jahr 1827 sowie Gedichte und Briefe.* Hrsg. von Paul Wahl. Dessau 1931.

THOMAS WOHLFAHRT
literaturWERKstatt berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren, Sie sind aus dem deutschsprachigen Raum, aus Übersee, aus einigen Ländern Europas hierhergekommen, um den 200. Geburtstag Wilhelm Müllers zum Anlaß für eine erste internationale wissenschaftliche Auseinandersetzung zu Leben und Werk des Dichters zu nehmen. Im wesentlichen kennen Sie sich von Ihren Publikationen her, nicht aber persönlich. Daß diese Zusammenkunft mehr als lediglich einem Spleen folgt, ist in den letzten Tagen auch der breiten Öffentlichkeit klargeworden.
Eine ganze Seite in der *FAZ,* eine ganze Seite in der *Zeit,* verschiedene Besprechungen in allen wichtigen Feuilletons, das ist schon etwas. Ehren wir doch in den nächsten Tagen einen Schriftsteller, der bisher im wesentlichen nur benutzt, kaum aber als Dichter kenntlich wurde. *Die Zeit,* um nochmals zu erinnern, macht auf mit der Zeile: *"Der Dichter Wilhelm Müller traf den wahren deutschen Volkston so täuschend echt, wie niemand sonst";* die *FAZ* – geradezu entgegen: *"Römische Verse im Ranzen und die Antike im Sinn".* Nun sind wir aber nicht medienläubig, und auch eine Konferenz hat ihre Geschichte. Und da diese Geschichte doch eine sehr interessante und spannende ist, möchte ich kurz daran erinnern. Ute Wollny, heute Dr. Ute Bredemeyer, hatte Anfang der achtziger Jahre den Auftrag bekommen, für das Schauspielhaus Berlin ein Programmheft zu Schuberts *Winterreise* zu schreiben. Was sie ablieferte, war ein Aufsatz über Wilhelm Müller, nicht zuletzt angeregt durch Günter Hartungs Essay aus dem Jahre 1977 *"Am Brunnen vor dem Tore...",* der sich mit dem Dichter Müller beschäftigte und von der Beobachtung ausging, daß Schubert bei seiner Vertonung des Zyklus die Abfolge der Texte und verschiedene Textpassagen verändert hat. Das war damals für sie Anstoß und Entdeckung genug, sich intensiver mit dem Dichter auseinanderzusetzen; und bereits 1984, also vor zehn Jahren, entstand so die Idee zu dieser Konferenz. Das war den DDR-Vorlaufzeiten, also den Planungszeiten, geschuldet, und Klaus Höpcke, damals Hauptbeauftragter für Literatur im Kulturministerium und deren oberster Zensor, hatte zugesagt.

Reiner Bredemeyer, Schubert als Komponist schon immer etwas mißtrauend, hatte sich inzwischen ebenfalls der Texte, der Zyklen angenommen. Er entdeckte darin eine Logik der Abfolge in Zeit und Raum, die bei Schubert nicht mehr vorhanden war, und eine Schärfe in der Auseinandersetzung mit den Zeitläuften, so daß er sich zunächst der *Winterreise* und später auch der *Schönen Müllerin* neu annahm und beide Zyklen vertonte. Als Komponist, der viel für das Theater gearbeitet hat, ist ihm der Text nicht nur Material gewesen, sondern ein vollwertiger Stoff, zu dem seine Musik eine Beziehung baut bzw. eine Beziehung beschreibt. In den nächsten Tagen werden Sie beide Kompositionen diagonal zu den Schubertschen im Schauspielhaus hören können.

Die politische Wende in der DDR hatte für unseren Gegenstand zur Folge, daß er Gefahr lief, in den Bereich des Unwichtigen abzugleiten, daß Zusagen nichts mehr galten und vor allem kein Geld da war. Noch im April diesen Jahres hat es der Aufbau-Verlag fertiggebracht, die sechsbändige Wilhelm-Müller-Werkausgabe, die erstmals (bis auf die Lexikonartikel) das gesamte Werk, die Briefe und einen ausführlichen Kommentarteil vereint, und an der Maria-Verena Leistner im Auftrag des Verlages zwölf Jahre gearbeitet hat, vor die Tür zu setzen. Damit wäre die entscheidende Materialgrundlage für diese Konferenz abhanden gekommen und Wilhelm Müllers Werk bis auf den Sankt Nimmerleinstag aus dem Bewußtsein verschwunden gewesen bzw. hätte nur unter den Schubertschen Tonbergen sein Dasein fristen können. In einem spontanen und ungeheuren Kraftakt haben wir in dieser Situation die Wilhelm-Müller-Gesellschaft, die sofort international wurde, gegründet. Namhafte Autorinnen und Autoren und auch eben Interpreten, die durch Wilhelm Müller zu einigem Vermögen gelangt sind, traten dieser Gesellschaft bei. Dem kommissarisch arbeitenden Vorstand, bestehend aus Frau Dr. Christiane Lange, Dr. Ute Bredemeyer und Cornelia Jentzsch, ist es gelungen, den Aufbau-Verlag verhandlungsbereit zu stimmen und die Ausgabe freizubekommen. Mehrere Verlage haben sich, nachdem wir den gesamten Vorgang öffentlich gemacht hatten, gemeldet. Den Zuschlag hat der Gatza-Verlag bekommen, dessen Mitarbeiter Unermeßliches geleistet haben, um die nur anlektorierte und auf DDR-Nichttechnik geschriebene Ausgabe in dieser Kürze herzustellen und drucken zu lassen. Gestern Nachmittag auf der Frankfurter Buchmesse habe ich die Ausgabe in der Hand halten können, sie sieht wunderbar aus. Liebe Frau Leistner, da ist Ihnen etwas gelungen, recht herzlichen Glückwunsch zu dieser Ausgabe!

Für diese Konferenz haben wir freundliche Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft Bonn, die Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten Berlin und das Kulturamt Pankow erfahren. Die Stiftung Preußische Seehandlung wird den Konferenzband finanzieren helfen. Die Ausgabe aber, die mitfinanziert wurde durch das Land Sachsen-Anhalt, hat bislang nur eine quasi-Zusage durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft erfahren und ist chronisch unterfinanziert. Der Verlag, die bisherigen Mitglieder der Wilhelm-Müller-Gesellschaft und meine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die in den letzten Tagen nicht mit Überstunden gegeizt haben, sind davon überzeugt, daß diese Ausgabe notwendig und gültig ist für viele Jahre. Um es in Abwandlung eines DDR-Slogans zu sagen, etwas für Wilhelm Müller zu tun, heißt, die Ausgabe zu kaufen und dafür zu sorgen, daß sie gekauft wird. Das könnte eine der wichtigsten Aufgaben der Wilhelm-Müller-Gesellschaft und auch dieser Konferenz sein.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, seien Sie uns herzlich willkommen zur ersten internationalen Wilhelm-Müller-Konferenz. Ich wünsche mir, daß Sie sich hier wohlfühlen. Ute Bredemeyer hat mir ein Müller-Zitat zugespielt, das sowohl für den Ort als auch für den Rahmen dieser Konferenz stehen mag. Es ist aus einem Brief an Adelheid Müller vom 2. August 1823: *"Morgen bin ich in Pankow zu einer Königlichen Geburtstagsfeier und abends im Opernhause."*
Die erste internationale Wilhelm-Müller-Konferenz ist eine Gemeinschaftsveranstaltung des Konzerthauses am Gendarmenmarkt, also des Schauspielhauses, und der literaturWERKstatt berlin. Die Geldgeber habe ich bereits erwähnt, und ich möchte ihnen hier Dank sagen. Lassen Sie mich auch all' denen danken, die für die Vorbereitung dieser Konferenz sehr hart gearbeitet haben, als da wären: Ute Bredemeyer, Christiane Lange, Undine Flöter, Jens Korthals, Michael Mechner und die Mitarbeiter des Gatza-Verlages.
Nachdem Prof. Dr. Dietger Pforte, Leiter des Literaturreferats der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, die Konferenz so richtig eröffnet hat, wird Karl Mickel, Professor für Dichtungssprechen an der Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" in Berlin, Ihnen vor allem bekannt als formbewußter, ja formstrenger Lyriker, Prosaist und Dramatiker, dessen neue Stücke *Kants Affe* und *Das Beil von Wandsbeck* gerade ihre Premieren erlebt haben, den Festvortrag halten.
Über sein Mittun an der Konferenz freue ich mich besonders, wissen wir doch in ihm einen Freund dieses Hauses. Seine festliche Rede, da bin ich mir sicher, wird uns Wilhelm Müller nicht durch einen Sockelbau entfernen, sondern nahebringen.
Meine Damen und Herren, ich wünsche der ersten internationalen wissenschaftlichen Wilhelm-Müller-Konferenz einen guten Verlauf und beste Ergebnisse.

Dr. Thomas Wohlfahrt ist Direktor der literaturWERKstatt berlin.

DIETGER PFORTE
Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten

Sehr verehrte, liebe Frau Bredemeyer, meine Damen und Herren, natürlich bin ich Frau Bredemeyer und Thomas Wohlfahrt sehr dankbar, daß sie die Internationale Wilhelm-Müller-Gesellschaft e.V. gegründet haben – denn eine der schönsten Eigenschaften von Dichtergesellschaften ist es ja, anläßlich von Jubiläen des betreffenden Autors die Adresse von Grußbotschaften zu sein. Ich will mit einer solchen beginnen und gratuliere Ihnen zum heutigen Geburtstag Ihres Dichters – und dazu, daß Sie Ihre Gesellschaft gegründet haben. Ich hoffe, daß es Ihnen gelingt, die großartige Leistung, die sechsbändige Wilhelm-Müller-Ausgabe auf den Weg gebracht zu haben, während der nächsten Jahrzehnte als Maßstab Ihrer Arbeit zu bewahren.

Für Gottfried Benn bedeutete es eine wunderbare Lebensleistung eines Dichters, wenn er einige wenige Gedichte geschrieben habe, die bleiben. So gesehen ist das Lebenswerk Wilhelm Müllers selbstverständlich großartig, denn es umfaßt mehr als nur einige wenige Gedichte, nämlich zumindest zwei große Gedichtzyklen, die geblieben sind und die sicher auch bleiben werden.
Wilhelm Müller ist also nicht und war auch nicht für seine Zeitgenossen ein verkanntes Genie; und nicht dennoch, sondern gerade deshalb stehen wir heute vor dem großen Problem, das reiche Werk Wilhelm Müllers erst entdecken zu müssen. Denn dieses Kennen – zum Beispiel der beiden Liederzyklen – hat den Blick verstellt auf das andere seines Werks. Wilhelm Müller ist jenes Schicksal nicht erspart geblieben, das immer wieder beispielsweise Autoren beschert worden ist, die fleißig in Anthologien abgedruckt werden, die eigentlich populär im besten Sinne des Wortes sind, dies aber nur mit einem kleinen Teil ihres Werkes. Ihr Gesamtwerk steht dahinter verborgen und gerät leicht in Vergessenheit. Ich denke, auch hier ist es so, daß der 'Griechen-Müller' vor allem für seine Zeitgenossen und der 'Schubert-Textlieferant' bis heute den Zugang zum Gesamtwerk verstellt haben. Ich hoffe, daß gerade diese Konferenz einen Beginn machen kann, den Blick wieder zu öffnen und dabei gleichwohl nicht den berühmten, den populären Autor vergessen zu machen.

Die Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten von Berlin, der Senat von Berlin insgesamt, begrüßt also nicht nur diese Tagung, sondern dankt zugleich für die große Initiative, die vor zehn Jahren Ute Wollny-Bredemeyer gebracht hat. Thomas Wohlfahrt hat vorhin erläutert, daß die Anfänge der Wilhelm-Müller-Konferenz in der DDR liegen und nach der politischen Wende die Gefahr bestanden hat, daß diese so lange vorbereitete Konferenz nicht stattfinden könnte. Ich denke, wir brauchen jetzt nicht die Geschichte der letzten Jahre und die der Mühen, so manches zu retten, was gottlob in der DDR auch vorhanden gewesen ist, hier zu erzählen, sondern die Konferenz wird hoffentlich selbst belegen können, wie wichtig und wie richtig diese Vorarbeit gewesen ist.

Ich möchte im Namen des Senats – und vor allem auch hier wieder im Namen des Kultursenators – Maria-Verena Leistner danken. Diese zwölf Jahre Arbeit an der und für die Wilhelm-Müller-Ausgabe haben sich wirklich gelohnt in jeder Hinsicht. Und die Nerven, die Sie behalten mußten gerade auch im Laufe des letzten Jahres – das ist etwas, wofür wir Ihnen nur dankbar sein können. Und wir wünschen Ihnen, daß der Dank sich auch im fleißigen Absatz der ersten Auflage (sage ich mutig in der Hoffnung, es werde eine zweite Auflage der sechs Bände im Gatza-Verlag geben) ausdrücken wird. Und selbstverständlich möchte ich nicht versäumen, auch dem Gatza-Verlag für seine Risikofreude zu danken.

Ich wünsche Ihnen, meine Damen und Herren, für den Verlauf dieser ersten internationalen wissenschaftlichen Wilhelm-Müller-Konferenz ein gutes Gesprächsklima. Von draußen hat Berlin alles gebracht, was man um diese Jahreszeit an Gutem bringen kann. Trotzdem lade ich Sie nicht ein, auch unsere Stadt in diesen Tagen besonders kennenzulernen; denn bei dem dichten Tagungsprogramm haben die Veranstalter gerade dies nicht vorgesehen. Ich hoffe aber, daß der eine oder andere indes bereits gestern in Berlin angekommen ist oder zumindest den ganzen Montag noch hier bleiben kann und ein wenig doch noch von unserer Stadt erfahren kann.

Thomas Wohlfahrt hat schon gesagt, daß sehr schöne Geburtstagsartikel in verschiedenen Zeitungen bereits vorliegen, so auch in der heutigen *Zeit* der Aufsatz von Eleonore Büning. Ich denke, auch dies ist ein guter Auftakt für Ihre Veranstaltung. Ich hoffe, daß die öffentliche Resonanz sich nicht in diesen Jubiläumsartikeln erschöpfen wird, sondern daß auch Ihre Konferenz Anlaß für viele Berichte im internationalen Raum sein wird. – Ich wünsche Ihnen alles Gute.

Prof. Dr. Dietger Pforte ist Leiter des Referats Literatur- und Autorenförderung bei der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten Berlin.

KARL MICKEL

Wilhelm Müller, der Wanderer

Zehn Tage vor seinem Tod, am 21.September 1827, war Wilhelm Müller Gast am Frauenplan. Sein Opus magnum, die komplementären Zyklen *Die Winterreise* und *Tafellieder für Liedertafeln,* war 1824 erschienen. Goethe hatte die Endigung des Hauptgeschäfts ernstlich begonnen, die Masse der Arbeit lag vor ihm. Der juvenile Wanderer irrt *in die tiefsten Felsengründe;* Faust, Mephisto und der Munkel besteigen ein Flugzeug; der Zaubermantel ist die steuerbar gedachte Montgolfiere. Der Entwurf des Flugs der dreie über Europa (Paralipomena 123 A und B) deutet auf eine historisch-satirische Total-Revue des seinerzeitigen kontinentalen Zustandes. Goethe hat sie nicht ausgeführt, ebenso aus Furcht wie aus Zeitmangel. *Faust II* ist letztlich doch Fragment. Der Gesamtkonzeption hätte die Revue wohl nicht widersprochen: zur Tendenzbestimmung des XIX. Jahrhunderts wäre die Bestand-Aufnahme getreten; das schwebende Trio, Parodie des dreieinigen Gottes, war letztinstanzlich kommentierend gedacht gewesen. – Der junge Mensch beruft den Tod als Spielmann; der eiserne Alte scheucht seinen früh gezeugten Protagonisten durch die große Welt, nachdem die kleine ihn vernichtet gehabt hatte. Goethe regiert ein kolossales Ensemble souveräner dramaturgischer Modelle und Versgestalten; Knittel, Trimeter, Alexandriner, Jamben, trochäische Tetrameter; Liedstrophen aller Arten treiben ihr munteres Wesen an den ihnen gemäßen Plätzen, welche der Meister, oberaufsichtlich entscheidend, ihnen preisgibt. Müllers Verstechnik ist eng, basic-Prosodie; er grillt Scheibchen aus dem üppigen Mahl des Heroen. Das blühende Alter, die kümmerliche Jugend. Der Tüchtige schreibe seinen *Werther,* stifte die Selbsttöter-Epidemie und genieße das tätige Leben.

So das Klischee, und auf den ersten Blick trifft es; der Patriarch hat es begründet. Die Begegnungen mißlangen. Dennoch, die innere Korrespondenz gedeiht kryptisch, letztestens, an grauser bedeutender Stelle, erweist der Uralte den vergrabenen jugendlichen Knochen seine Reverenz:

Faust II, 5. Akt: Offene Gegend. Der Wandrer spricht.

Ja ! sie sinds, die dunklen Linden,
Dort, in ihres Alters Kraft,
Und ich soll sie wiederfinden
Nach so langer Wanderschaft!
Ist es doch die alte Stelle,
Jene Hütte –

welcher der 22jährige dereinst im Unwetter mit versiegender Kraft zugewankt war:

Dort auf dem Hügel,
Himmlische Macht!
Nur so viel Glut,
Dort meine Hütte,
Dorthin zu waten.

Ohne *Wandrers Sturmlied* kann ich die *Winterreise* nicht denken. Eines der Gedichte, scheint mir, schließt unmittelbar an den Dithyrambus: *Rast.*

Nun merk ich erst, wie müd ich bin,
Da ich zur Ruh mich lege;
Das Wandern hielt mich munter hin
Auf unwirtbarem Wege.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
Es war zu kalt zum Stehen,
Der Rücken fühlte keine Last,
Der Sturm half fort mich wehen.

Wilhelm Müller steigert zum schlimmen Ende; die *Rast* bringt den Ruhe-Infarkt.

In eines Köhlers engem Haus
Hab Obdach ich gefunden;
Doch meine Glieder ruhn nicht aus:
So brennen ihre Wunden.

Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm
So wild und so verwegen,
Fühlst in der Still erst deinen Wurm
Mit heißem Stich sich regen!

Der psychosomatische Befund ist deutlich, ja, der Dichter spricht einzig von diesem. Der zyklische Kontext erst induziert in unsern Köpfen den metaphorischen Überbau. – Gustav Schwabs *Ritt über den Bodensee* hat denselben Vorgang zum Gegenstande. Da Schwabs Reiter nicht umirrt, sondern zielgerichtet schnurstracks flieht (– in die Schweiz, das identifiziert ihn als politisch Verfolgten): endet der Anfall logischerweise sofort tödlich. Müllers Held vegetiert fort. –

Wer ist nun der Wandrer, welcher die *offene Gegend* betritt? Der des *Sturmlieds*, antworte ich, verschmolzen mit dem der *Winterreise*. Der junge Goethe hatte ihn, zur Hütte watend, verlassen, Wilhelm Müller ihm in der Hütte den Kollaps bereitet. Der späteste Goethe führt ihn, den doch Geretteten, den immer noch unbehausten, aber gefestigten Mann, an den Ort zurück:

Ja! sie sinds, die dunklen Linden,
Dort, in ihres Alters Kraft –

Waren nicht sie es? die allzeit gerufen hatten:

Komm her zu mir, Geselle,
Hier findst du deine Ruh!

Die geheimnisvolle Vorgeschichte des *Faust-II*-Wandrers ist die nicht geschriebene goethische Fortsetzung der *Winterreise*. Und wie Müller dem *Sturmlied* das Hütten-Innere angeschlossen hatte, fügt Goethe dem Innenraum die freundlichhelfenden Bewohner ein.
Selbstverständlich ist die Verknüpfung *Sturmlied-Winterreise-Offene Gegend* spekulativ; ich wüßte nicht die Spur eines philologischen Beweises zu erbringen. Ebenso aber unmöglich ist sie zu widerlegen. Ich behaupte lediglich: das Puzzle paßt. Der Wandrer findet die verheißene Ruhe; freilich wird sie ihm sonderbar zynisch zuteil: die Turbulenzen ereilen ihn, da er verweilt; er verteidigt seine Gastgeber und fällt im offenen Widerstand.
Die Gastleute, für die er sein Leben, vergebens, gibt, heißen: Philemon und Baucis. Mephisto-Fausts Napalm erwischt die Greislein dicht vor dem Grabesrand. Das Hohe Paar wird aus der Welt geschafft. Goethe hat, scheint es, wie immer, das letzte Wort. Indes, bereits 24 war der Totenschein ausgestellt worden für eine Frau namens Euridice Pamina Leonore, die also nicht mehr Baucis hat werden können. –

"Seit *Orfeo ed Euridice* ist das Hohe Paar, gleich Prometheus, Kristallisationspunkt deutschen Kunstsinns. Zwei andre Gipfelwerke der musikdramatischen Literatur bezeugen, weithin sichtbar, die Kraft des philosophisch-poetischen Ansatzes: *Die Zauberflöte*, Tamino und Pamina; *Fidelio*, Leonore und Florestan. *Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an.* Die doppelte Nennung des Paares tilgt die Unterordnung des Weibes, läßt keinen männlichen Vorrang gelten. Schikaneder hat das vorzüglich gedichtet; eine genaue einfache Formel bündelt Jahrzehnte kompliziertester Gedankenarbeit.

Von Oper zu Oper werden die Paare irdischer. Orpheus und Euridike sind mythische Gestalten, Tamino und Pamina fürstliche Erben, der märchenhaft-grausamen Sphäre der Fürstenerziehung einverwandelt; Leonore und Florestan sind deutsche (!) Citoyens, die Kantianer-Ehe.
Zugleich ändert das dramaturgische Gewicht der Geschlechter. Orfeo dominiert Euridice, er rettet sie. Zwischen Tamino und Pamina waltet vollkommene Balance; beide werden, psychologisch different geführt, der einheitlichen Prozedur unterworfen. FIorestan schließlich hat nur eine Passage, die ihn an Leonorens Seite hebt, und die wäre ohne die Musik heroische Phrase.
Den Scheitelpunkt dieser Bahn des Hohen Paares markiert der Aphorismus von Novalis: *Wenn die Taube Gesellschafterin und Liebling des AdIers wird, so ist die goldne Zeit in der Nähe oder gar schon da, wenn auch noch nicht öffentlich anerkannt und allgemein verbreitet.*
Kontrapunktisch zum Aufbau des Typs Hohes Paar betreiben das späte XVIII., frühe XIX. Jahrhundert seine Zerstörung. Kleist; Penthesilea; *Des Einen Zahn im Schlund des Anderen:* spricht Odysseus. *Wie zwei erboste Wölfe sich umkämpfen: / Beim Jupiter! sie wissen nicht, warum?* Die dramatische Exposition programmiert die Selbstvernichtung des Hohen Paars. Das erotische Angebot wird wechselseitige Einladung zum Doppelselbstmord.
(*Hohes Paar*, 1979; in: K. M., *Gelehrtenrepublik*. Leipzig 1990)

Der Text des Totenscheins lautet:

Ich such im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Hier, wo wir oft gewandelt
Selbander durch die Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh.

Wo find ich eine Blüte,
Wo find ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
Der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erfroren,
Kalt starrt ihr Bild darin:
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch das Bild dahin.

(: Erstarrung) –"Dort, wo Pamina gewesen war, ist die Welt leer; der horror vacui ist ihre Dauer." (ibidem) Nach Wilhelm Müllers lakonischem Diktum: kann zur *Beförderung der Humanität* nichts mehr getan werden. Goethe, a.a.O., gewährt dem Hohen Paar ein fiktives Alter, erweist ihm die Gnade gemeinsamen Todes; der Exitus, so sein satirischer Trost, ist soziologisch vernünftig. Sein junger Kollege *(: unangenehme Personnage, süffisant, überdies Brillen tragend)* hatte, ein Lustrum zuvor, der Klassisch-Romantischen Kunstperiode den Schlußpunkt mit Blei gesetzt. Heines Spruch *(: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland)* legitimierte nachträglich die Exekution.

Parallel zur Gesellschaftskrise, und vielfältig mit ihr verquickt, war die poetische Technologie in die Krise gerutscht. Wer den Formgehalt des neuen Jahrhunderts nicht rigoros prüfte, produzierte unweigerlich Pfusch; ich nenne Freiligrath und Weerth: das dichterische Kalkül stand dem soziologischen nach; das Wirklichkeits-Material des Industriellen Zeitalters, zur Schiller-Stanze geschnürt, verdunstete; der deklarative Schnörkel okkupierte den Sitz poetischer Gegenständlichkeit. Dieses poetologische Problem freilich war extrem schwer zu orten; fast mußte es scheinen, es gäbe dergleichen nicht. Am Beginn des XVIII. Jahrhunderts, mit Barthold Hinrich Brockes und Johann Christian Günther, hatte die deutsche Poetik begonnen, sich der Alexandriner-Kultur zu entwinden; in den 40er Jahren hatte Klopstock der deutschen Sprache den Hexameter und den reichen Katalog horazischer Metren einverwandelt: höchstkomplizierte strenge Vers-Strukturen erzeugten rhythmische Gestalten vertracktester Art, welche den Schein gelösten Formzwanges dem Leser/Hörer paradox suggerierten. Hagedorn, Götz, Uz und Gleim mobilisierten Anakreons anmutige Simplizität gegen den Weltekel. Die grobianischen Twens der 70er Jahre eigneten sich den Knittel zu; da Pindars Metren noch nicht entschlüsselt waren, ward er für den Erfinder des freien Verses gehalten und mißverstanden produktiv nachgeahmt. Wielands *Lady Johanna Gray,* Klopstocks *David,* schließlich *Nathan, Iphigenie* und *Don Karlos* adaptierten, in sonderbar langem, diskontinuierlichem, Findungsprozeß den Blankvers Shakespeares. Herder ver-

sammelte auf deutschem Boden die *Stimmen der Völker in Liedern;* er übersetzte *El Cid.* August Wilhelm Schlegel importierte Calderóns wildglühende Sprach-Dschungel. Der *West-östliche Divan* leitete den Blick zum andern Kontinent. Eingangs des XIX. Jahrhunderts verfügte die deutsche Zunge über jede Vers-Gestalt der klassischen Kulturen und der mitlebenden Völker Europas; das *Pandora*-Fragment *(vor Faust II)* dokumentiert dies. Sämtliche vorhandenen poetischen Techniken, eine endliche Zahl, konnte man glauben, standen jedermann zu Gebote. Die technologischen Probleme des Dichtens, anscheinend waren sie ein für allemal gelöst. Der Dichter ordne seinem Thema das jeweilige Verfahren zu; der Rest ist Fleiß. Wilhelm von Humboldt schrieb seiner Frau jahrelang täglich ein Sonett. Wer sich nicht bescheiden wollte, kaprizierte sich auf die Konstruktion exklusiver Reim-Schemata und rarer metrischer Raster.
So Friedrich Rückert und Graf August von Platen-Hallermünde. (– Auch ein großer Mann wie Franz Grillparzer steckte mit dem Zeh in der Misere. Er konstruierte den Kolchern eine metrische Fremdsprache, die Griechen sprechen reinen Blankvers; *Medea,* unter die Griechen verschlagen, behält (: metrischen) Akzent. Die klassische Konvention, daß der Vers, als die poetische Sprache, Universalsprache sei, wird virtuosem Verismus geopfert. Gegenstand der Trilogie ist der Kolonialismus; die klassische Idealität unterliegt seiner Gewalt.)

Müller hat Rückert und Platen rezensiert; beide Kritiken, reziprok gelesen, definieren bündig sein eignes poetisches Wollen. Kein Dichter lebt ohne seine Meister, wer nichts bewundert, wird nichts leisten. Ebenso bestimmend aber ist die Abstoßung, das negative Vorbild: vestigia terrent. Über Rückert: "In Rückerts Poesien offenbart sich fast durchgehends ein mächtiges Streben nach Originalität, ein Verachten gebräuchlicher Formen, Redensarten und Bilder, ein Ringen, aus dem deutschen Sprachschatz eine neue, ungleich schwierigere poetische Phraseologie hervorzurufen, und sie den alltäglichen, abgesungenen Weisen entgegenzustellen. Dieses Streben ist nur auf einer Seite löblich, auf der andern mißverstanden und unnütz. Nicht zu leugnen ist es freilich, daß man es im allgemeinen mit der deutschen Poesie jetzt zu leicht nimmt. Durch eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Dichter ist eine bequem und elegant fließende Phraseologie in Umlauf gekommen, deren Handhabung den Nachahmer zu keinem besonderen Studium auffordert; ja auch der Kreis der Bilder bewegte sich nicht über die Grenzen, deren Zugang allen offensteht; und das Reimregister teilt nicht minder den Charakter jener bequemen Leichtigkeit der Poesie. Daher denn auf dem deutschen Parnaß der unaufhörliche Nachklang von Weisen großer Dichter, und der Mangel origineller Tonangeber der Poesie. Wir sind weit entfernt, dem Dichter der östlichen Rosen den Beruf zu einem solchen Tonangeber streitig zu machen. Wir kennen wenig deutsche Dichter, die ihm an Reichtum der Erfindung, Gewandtheit, Kraft und Leben-

digkeit der Darstellung und Gewalt über die Sprache gleichkommen. Aber wir können auch nicht verhehlen, daß der neue Ton, den er angegeben, uns nicht der rechte und echte scheinen will, von dem die deutsche Poesie Heil und Aufschwung zu erwarten habe. Denn wenn einer in leichter Herkömmlichkeit erschlaffenden Kunst neue Anforderungen und schwerere Aufgaben gemacht werden sollen, so müssen diese dahin zielen, die Kunst der Natur und Wahrheit näherzubringen, nicht, sie weiter davon zu entfernen." – "Was hat er da nicht alles durchgeprobt! Eine Unzahl von Sonetten, mehrere Hundert auf einen Gegenstand (z. B. die Sonette auf eine ländliche Totenfeier), Terzinen, Ritornelle und eine nicht geringe Reihe selbsterfundner Reimkunststücke, welche die Versuche der südlichen Völker noch überbieten – und fast alles auf Schrauben stehend, barock, halsbrechend, stupend – aber nicht schön und wahr." – "Einen besonderen Ruf haben die Geharnischten Sonette gewonnen, ein origineller Versuch, die zarte, zierliche südliche Form der Liebespoesie in den Harnisch der nordischen Kriegsmuse einzuzwängen:

> Wie kühne Krieger jetzt, mit Glutblick trutzend,
> In Reih sich stellend, heben ihre Schäfte;
> So stell ich Krieger, zwar nur nachgeäffte,
> Geharnischter Sonette ein paar Dutzend" –

ja, Liebespoesie: die Rückertsche Kompanie, in Reih und Glied angetreten, erigiert auf Befehl. (Ein Dichter der neueren Zeit sang: *Und der eignen Kraft vertrauend / Steigt ein frei Geschlecht empor.*)
Wider Platens Opera hageln Scheltworte: unbedeutend, oberflächlich, sinnarm; schief, unklar, gezwungen. Diesen Negativ-Bestimmungen können wir ablesen, was Wilhelm Müller von sich fordert. Der Gegenstand meines Gedichts sei bedeutend, meine Untersuchung gründlich, die Erkenntnis komplex. Die Gestalt meiner Verse sei treffend, das Konstrukt klar, die Form erscheine scheinbar mühelos.
Das sind die Tugenden des klassischen Kunstwerks; sprechen wir es getrost aus: Müllers poetisches Programm ist im Kern goethisch. Wie aber kann ich es verwirklichen, ohne Nachaffe zu werden?
Die Gedichte antworten (– nicht alle, versteht sich, aber doch etwa 50, und das ist viel): durch Verleugnung des geltenden Standards, durch bewußtes Verarmen, im Rückgriff auf noch unentfaltet gedachte poetische Ursubstanz. (Die Nazarener versuchten, parallel arbeitend, malerisch dergleichen; da sie jedoch ans restaurativ-modische Christenwesen sich anfesselten, mißriet ihnen das Experiment. Erst das XX. Jahrhundert brachte echte Präraffaeliten hervor.)

Friedrich August Wolf, Müllers Lehrer, hatte (1795, *Prolegomena ad Homerum*) die Homerischen Epen als Komposita interpretiert gehabt. Einzelne, hypothetische! Lieder seien, insistierte er, die Elementar-Bestandteile des höchstkomplizierten poetischen Nexus, der Dichtkunst atomarer Grund. Sein Student behandelte das Nibelungenlied analog, und dilettantisch; er erntete höhnische Abfertigung. Der Streit wider den alten Wolf war bequem auf dem Buckel des jungen Schnösels auszutragen; Grimm und Lachmann straften den Lehrer am Schüler. Der Meister seinerseits rüffelte den Adepten; wer von der Altphilologie zu dieser neumodischen Germanistik wechsle, verlasse den Boden der Wissenschaft; auch der alte Isegrimm prügelte den Müller und meinte den Esel.
Das war kleinlich, unerquicklich und folgenreich. Müller nämlich deklarierte die Nibelungen-Strophe zum Resultat korrupter Überlieferung und unqualifizierter Bearbeitung. Zäsur und Binnenreim seien Reste älterer Kadenzen; acht metrisch in sich nicht weiter geklüftete Kurzverse hätten ursprünglich die Strophe gebildet. Er hat, glaubt er, die unverschnörkelte Kernsubstanz gefunden. Gewiß, er hatte sie in das Objekt hineinprojiziert, wußte aber nun, wie sie aussehen müsse. Der wissenschaftliche Irrtum war die poetische Lösung.
Wilhelm Müllers beste Gedichte sind poetische Atome: sie bergen die Energie der Verzweiflung. Sie bestehen die Zerreißprobe. – Ich empfehle meinen Studenten, das Blatt zu zerreißen, um sich der Qualität des Textes grob zu versichern; zuerst der Länge nach, dann die Hälften mehrmals der Quere. So werden Leerstellen deutlich; je weniger belanglose Schnipsel anfallen, je mehr poetische Fragmente bleiben (: solche, die für sich interessieren, weil sie Rätsel aufgeben) – desto stärker ist der Text. Die Jahrtausende haben die Zerreißprobe an Sappho vollzogen; ebenso weit kann Wilhelm Müller fragmentiert werden.
Das Atom ist nicht, wie das Wort sagt, unteilbar, auch das poetische nicht. Bis zur atomaren Ebene, und jetzt verlasse ich das Gleichnis, glaube ich Müllers bewußtes technisches Kalkül verfolgen zu können. Welche Binnenstruktur konstituiert die lakonische Qualität seiner Strophen? – Auch Andere kreuzten, z. E., vier- und dreifüßige Trochäen.

Ich will meine Hypothese experimentell begründen. Die folgenden Verse werden Sie sonderbar bekannt anmuten:

> Tagelang folgt sie mir nun, die Krähe, seit aus der Stadt ich
> Fortgelaufen; das Tier kreist mir beständig ums Haupt:
> Schließlich wird ihr doch mein Leib (: ja, warte nur, balde!) zur Beute
> Fallen, und mir wird zuteil Treue bis in das Grab.

(– Warte nur, balde. Goethe setzte Kommata dort, wo sie das Klangbild bestimmen. Wird der Beistrich gesprochen, ist der Gestus drohend: und wir erkennen in *Wandrers Nachtlied* die Entropie.) Ein Epigramm der Kunstperiode, gebaut nach dem Modell der Griechischen Anthologie; die Deutschen kannten sie aus Herders Übersetzung. Die *Winterreise*-Gedichte sind, mehr oder minder konsequent, strophisch gefügte Epigramme, strukturell, obgleich nicht morphologisch, antiker Form sich nähernd. Der Vergleich mit meiner elegischen Version definiert, hoffe ich, hinlänglich die eigentümliche Konsistenz des Originals; nur für diesen Zweck habe ich parodiert.

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr gehn
An dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich sehn
Treue bis zum Grabe!

Das Gedicht ist verzweifelt; dies komponierte Schubert. Lassen wir seine Töne aus dem Ohr (- was eine Extra-Anstrengung fordert): vernehmen wir den sarkastischen Unterton. Die Treue galt, Ende des XVIII., zu Beginn des XIX. Jahrhunderts, für eine besondre National-Tugend der Deutschen. So Friedrich Schlegel: *Treue ist das Mark der Ehre.* Ja, Markknochen. Uns, 1994, muß der Text verschlüsselt scheinen, dem Zeitgenossen 1824 war er klar. Er las das höhnische Pendant zur verzweifelten *Winterreise* im gleichen Buche: die *Tafellieder für Liedertafeln.* Verzweiflung und kalter Hohn, die byronschen Ingredienzien, kommentieren einander. *Der neue Demagoge:*

Deutsch und frei und stark und lauter
In dem deutschen Land
Ist der Wein allein geblieben
An des Rheines Strand.

Und er läßt die deutsche Tugend,
Läßt den deutschen Mut
Frank und frei im Glase sprudeln,
Und man heißt es gut.

Und er zieht durch Deutschlands Gauen,
Predigt deutschen Geist,
Wenn durch froher Männer Runde
Er im Becher kreist.

Landsmann! grüßt ihn mit Entzücken
Jeder deutsche Mund,
Und er hält in alter Treue
Seinen deutschen Bund.

Frägt nicht nach der Herren Wechsel,
Nach der Seelen Tausch,
Kennt nur *eine* deutsche Erde,
Einen deutschen Rausch.

Der poetische Ansatz ist anakreontisch:

Euch, ihr edlen deutschen Reben,
Sei mein Lied geweiht!
Sing ein andrer von den Helden
Dieser lieben Zeit.

Die Anakreontiker des XVIII. Jahrhunderts flüchteten vor dem martialischen Gewese zu Wein und Rosen: Bacchus und Venus vulgivaga. Wo die Rosen hin sind, das zeigt die *Winterreise,* und was aus dem weisen Trinken geworden ist, das künden die *Tafellieder.* Oppositionelle Männerrunden, in dumpfem Selbsthaß, saufen Kopf und Hoden unter den Tisch. Die Gesänge sind Rollengedichte, Fragmente eines fiktiven (– oder soll ich sagen: real existierenden) deutschen Vaudevilles; Bérangers freche freie Art hat Pate gestanden.
Der Vergleich mit Goethes *Geselligen Liedern,* welche Zelters Liedertafel angeregt gehabt hatte, ist lehrreich. Goethe ist nicht minder zynisch; man schlage nach: *Kriegsglück,* von 1812, und Zelters Einladung vom 26.12.1808. Der alte Hexenmeister ragte aus

dem Ancien régime und hatte das Verachten gelernt. Dem jungen Müller, im Krieg gegen Napoleon, war 19jährig, als Bürgersohn, der Leutnant-Dienstgrad verliehen worden; da hat er, kürzestzeitig, als Gegner Frankreichs, nahezu französische Zustände schnuppern dürfen. Fünf Jahre älter und Franzose, da wäre er, hätte er meinen können, Marschall gewesen.
Die Liedertafeln des frühen XIX. Jahrhunderts waren geschlossene Gesellschaften, in Hinterzimmern versammelt. Als sie zu Männergesang-Vereinen dann sich gestalteten und vor die Öffentlichkeit traten, d. h. vor ihre Bräute und Schwiegermütter –: diese Lieder sangen sie nicht. Der *Lindenbaum* war gefragt, die harmonisch entschärfte und aus dem Kontext gezerrte Melodei; *Komm her zu mir, Geselle: / Hier findst du deine Ruh*: rauschte der Bierhahn. Der Name des Dichters ward Ärgernis: und wurde verdrängt; häng dich! hatte seine Gerichtslinde gerufen. Verkenne dich selbst, zerschlage den Spiegel! wir wollen den Kater nicht sehen: lallten die Ladenschwengel. Hier ist er, der große, prächtige Kater:

Guter Wein lehrt gut Latein.
Komm ich an die letzten Tropfen,
Ist mir nichts mehr gut genug;
Und ich riech an meinem Pfropfen,
Kritisiere den Geruch.
Leer ist meine Westentasche,
Und der Wirt liebt bares Geld. -
Schafft mir eine neue Flasche,
Oder eine neue Welt!

4. Oktober 1994

Nachträge

1
Die *Winterreise* wirft ihr eigentümliches Licht auf die Goetheschen Wandrer-Gedichte zurück. *Wandrers Sturmlied, Der Wandrer, An Schwager Kronos, Harzreise im Winter, Wandrers Nachtlied* (-er; beide!) erscheinen als ein, über die Jahrzehnte fortgesponnener, Zyklus; perennierender Sog ins Enge, unterwärts unter die Erde, wird kenntlich. *Der Wanderer*, 1772, zwischen Dithyrambus und Dramolett idyllisch schwebend, hat den Fluchtpunkt in Cuma(e); *drei Meilen gut* sind es zur Sibylle und

Hades-Pforte; Aeneas war dort eingestiegen. – *Ab denn, rascher hinab! /.../ In der Hölle nächtliches Tor. – Aber abseits, wer ists:* – doch nicht der pfiffig-putzige Plessing, wie der späte Kommentar absichtlich unglaubhaft behauptet. Goethe selbst hatte vom Troß sich entfernt; das Berginnere, wo neueste Technologie und ältester Spuk einander treffen, lockte. Das Diplomatenmahl, durch das Astloch belauscht, war ihm *ganz gespensterhaft, als säh ich in einer Berghöhle wohlgemute Geister sich erlustigen.* Der Ilmenauer Bergbau verschlang dann Unsummen: sie finanzierten Goethes lebenslange Kryptophilie. – Und wie im Madrigal schließlich die Weltraumkälte herabsteigt! – und die Spezifikation der Natur (: Mineral-, Pflanzen-, Tierreich, Mensch) auslöscht.
Vögelein: das obszöne Wort ist erst für den Druck gesetzt; der an die Bretterwand gekrakelte Urtext hat *Vögel.*
Der junge Moriturus W. M. hatte am Frauenplan die verbotene Tür geöffnet und *(: überdies Brillen tragend)* die geheime Kammer erblickt.

2
Was vermeid ich denn die Wege / Wo die andern Menschen gehn? Der Landschaftspark (Wörlitz!) enthielt die Einsamkeit als standardisierten Ort; jedermann suchte dort gelegentlich sie auf. Labyrinth; Eremitage; Memento mori. Gewissermaßen ein psychisches Stundenhotel; zwischen Lunch und Dinner konnte man seiner speziellen und momentanen Neigung frönen: sentimental journey en miniature. So, im Gehrock und auf dünnen Sohlen, stand Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818). Der Maler dichtete:

Bleich und ernst blickt durch dunkle Wolken
Mond dein Silberschein
Schauerlich erschallt im düstren Fichtenwald
Eulen euer Schrein.

Einsam steh ich hier und zage
Furcht ergreift mich immer mehr
Wills denn nimmer aus der Ferne tagen
Keine Freude mehr?

Ja, ich sehe durch der Bäume Stämme
Schwache Hoffnung, matten Schimmer
Weh mir, weh: es sind die Trümmer
Längstvergangner Herrlichkeit.

Einer Klosterruine, ist anzunehmen. Das Ende der religiös begründeten Klausur schuf das Bedürfnis nach moderner Psychiatrie. Man hatte der Welt abhanden gehen können, ohne sich zu entleiben. Die reformierten Kirchen sperrten diesen Ausweg, und der Einsiedel auf eigne Faust – wo hätte er seine Hütte bauen sollen? Vorgeschrittene Landeskultur; Polizei kroch in alle Winkel. Nutzwald. Fände man dennoch einen Fleck, müßte man die Zustimmung des Grundherrn einholen und existierte haustierhaft, oder müßte fürchten, daß man über kurz oder länger wieder verjagt werden würde. Räuberhaufen und Einzelbriganten, z. E. Stülpnerkarl, hielten sich Jahre: öfter als die Schuhe die Länder wechselnd. Wilhelm Müllers Wanderer ist der Einsiedel, welchem die stabilitas loci nicht mehr gegönnt wird. Das Vermeiden der gängigen Wege kostet besondere Anstrengung. Andere erträumten Wildnis jenseits der Ozeane: Weltflucht und Kolonial-Projekte wirkten widersprüchlich konform, *Insel Felsenburg* und Indigo-Plantage. Rasch aber wurden die Städte Wildnis; Sue und Balzac beschreiben den Dschungel Paris. Stadtindianer, Obdachlose, Junkies, des Klausenaere und Simplizissimi streunende Abkömmlinge, treiben ihr Wesen im Dickicht aus Menschenhand. Die Civilisation ist an der Wildnis, die sie verschlungen hat, zur Wildnis gediehen. Um Friedrichs Gehrock herum hat die Kulisse gewechselt. Vielleicht erklärt dies, warum die 24 Gesänge wie eh und je dem Publico das Nackenhaar sträuben.

3

Die Epigramme. Landläufige Serienproduktion, die Mehrzahl solide gedichtet; haften bleibt keins. *Die Winterreise* hat, will mir scheinen, die epigrammatische Energie ganz und gar in sich gezogen; das Schwarze Loch, welches nichts mehr herausläßt. Indem W. M. Epigramme schrieb, vergewisserte er sich ihrer Struktur, um sie andernorts eigentümlich zu amalgamieren. Nicht aber planmäßig, sondern derart, daß ihm das Verfehlte des Tuns im verfehlten Tun selbst aufging. Die Schelte der handelsüblichen poetischen Ware ist Selbstkritik vor und mit der Fremdkritik. Der genre-konträre Stoff der Lieder widerstrebt deren syllogistisch-epigrammatischem Gerüst: und die Spannung zwischen Stoff und Struktur, den heterogenen Ingredienzien, wird gegenständlich. Das Epigramm der Kunstperiode dankte seine Gestalt dem Boudoir des Ancien régime; im bürgerlichen Salon verkam es, verhedderte sich mit dem Sentiment und ward Lied. Das epigrammatisch strukturierte Lied sprengte alsbald den Salon und floh unter die outcasts: auf die Schubertiade. Nun hat es Asyl gefunden in der Kammer des Sängers.

4

Die Anakreonteen. Sehr hübsch; technisch perfekt zitierte/imitierte Form. W. M. wußte um ihre Qualität: er wollte Süßwaren in sie gewickelt haben. Ihm *schwebten die bekannten großen Pariser Bonbons vor, die auf diese Weise unter uns zu nationalisiren wären.*

Das Schema der Deutschen Anakreontik des XVIII. Jahrhunderts, den Anakreonteen der Römischen Kaiserzeit nachgebildet, ist simpel: 1) versichert der Dichter, er könne, selbst wenn er wolle, weder Helden noch Schlachten preisen, sondern 2) singe ausschließlich Wein und Rosen; beide Flügel des Genusses, a) der gesellige Rausch und b) das verfüg- und tauschbare Mädchen (auch formalmännlichen Geschlechts) werden jeweils α) anekdotisch, als Herrenwitz quasi-epigrammatisch, und β) allegorisch versifiziert. (Über die subversive Seite der originären D. A. vgl. *Hohes Paar*, a.a.O.) Drei- und vierfüßige Trochäen sind zunächst das bevorzugte metrische Raster: das Grundmuster strickt durch die Jahrzehnte sich fort, immer öfter reimend, gelegentlich antiker Form sich nähernd: *Knaben liebt ich wohl auch, doch lieber sind mir die Mädchen: / Hab ich als Mädchen sie satt, dient sie als Knabe mir noch.* (Goethe) W. M. kapriziert seinen anakreontischen Part auf 2, b, β):

Ein junges Rosenblättchen,
Der Knospe kaum entwunden,
Will gar sich unterfangen
Mit deines Mundes Röte
Sich prahlend zu vergleichen.
Da kommen die Zephyre
Und blasen es herunter,
Und tragen es gerade
Auf deine Purpurlippen,
Wo es in Schimpf und Schande
Sich büßend muß verzehren.

Selbstverständlich ist von den Schamlippen die Rede; die Süßigkeiten werden am Theetisch verbal schicklich enthüllt. Genäschig; lüstern; Conversatzjong. Der Adel präsentierte Maitressen, der Bürger schleicht in den Puff. Der Exzeß ist separiert.

5

Die *Tafellieder für Liedertafeln* separieren den Suff vom Sex. Eros und Dionysos sind geschiedne Leute. Eros, zum Eroten degradiert, ist abgelegt in der Bonbonniere; die Männer, unter sich, lassen die Sau los. Der Rausch steuert nicht die Rosi an, sondern zielgerichtet den Kater. (Die Erfahrung lehrt, daß, wer reinen Wein trinkt und liebend liebt, nach kurzem Schlaf morgens auf Wolken geht; ohne Brummschädel.) Ja, recht eigentlich definieren die *Tafellieder* die Katerzucht als Zweck der Gelage: der alkoholische Kater soll wieder und wieder den politischen übermannen; die Weinlaune ist Mittel zum Zweck. W. M. stellt diesen rüden Gegenstand glanzvoll dar, ohne Rülpsen und Speien;

die Verse sind leicht, schlank, federnd straff; den Strophen eignet (zuallermeist) mühelos rascher Gang. Der Dichter entblößt das wahre Wesen der (seiner) Konkneipanten, indem er sie es idealisiert aussprechen läßt; die Idealität der Form distanziert die Burschen zur Kenntlichkeit. Verkumpelung findet nicht statt. Der Abstand gewährt den Übermut. Die *Devisen für Bonbons* zitieren abgegoltene Form, die *Tafellieder für Liedertafeln* integrieren die Tradition zweier reicher Jahrhunderte: Paul Flemings und Johann Christian Günthers Oden, Goethes Gesellige Lieder, Bérangers Chansons. Das poetische Resultat ist mehr denn die Summe seiner Ingredienzien; es steht kongenial neben der *Winterreise.* Beide Zyklen sind komplementär verquickt. Dem Chor hier (dem kollektiven Kater) entspricht das Solo dort (die individuelle Verlorenheit), und wie dort der Schmerz um die tote Pamina sie uns erinnert *(– der horror vacui ist ihre Dauer),* so wird hier unterstellt, sie sei nie gewesen, weil sie in der Kaschemme nicht vorkommt.

6

Die leidigen *Griechenlieder.* Deutsche Intellektuelle der 2. Hälfte unsers Jahrhunderts begeisterten sich nacheinander für Mao, Castro, Ho, Che und Allende. Das war Stellvertreter-Enthusiasmus, der seltsame Glaube, die Exoten föchten es besser aus, je ferner je lieber. In der Deutschen Demokratischen Republik war dies immanenter Tadel an Ulbricht und seinen Nachfolgern gewesen. Ich kann also die Philhellenie des frühen XIX. Jahrhunderts durchaus begreifen, und verstehe vollkommen, weshalb die Verse mißraten mußten. Wer den Sack schlägt und den Esel meint, darf auf poetisches Gelingen nicht hoffen. Auch als Magd der Opposition ist die Dichtung am Unort. Goethes Verdikt (zu Therese v. Jakob, 6. Jan. 25) nimmt hochwahrscheinlich nicht auf Müllern Bezug, trifft ihn aber: *Schlagt ihn tot, schlagt ihn tot! Lorbeern her! Blut! Blut!, sagte er, das ist noch keine Poesie.*

Stutzenswürdig ist, daß der martialische Unfug und der pseudoanakreontische Schnickschnack parallel zu/intermittierend mit den Meisterwerken geschrieben und publiziert wurden. Die *Lieder der Griechen,* incl. der *Neuen, Neuesten* und der nachkleckernden *Missolunghi*-Texte 21 bis 26, *Die Winterreise* 21 bis 26, *Devisen für Bonbons, Die Schöne Kellnerin, Berenice* 23 bis 26, *Tafellieder* 23. Die Rezension, welche Rückerts Polit-Kitsch, die *Geharnischten Sonette,* veralbert, war am 19.12.21 auf die Post gegeben worden: so sieht Einer den Splitter im Auge des Nachbarn, während er den Balken ins eigne zu praktizieren beginnt. – W. M. war weder spätentwickelt noch frühreif, die ersten ordentlichen Verse gerieten um das 22. Jahr. Die wesentliche Produktion drängt sich in ca. 6 Jahre. Ein Großteil dieser Zeit verschlang die Brotarbeit (Bibliothek, Unterricht, Lexikon, später der Hofdienst). Kritiken und Übersetzungen erkundeten die Standards; die beiden Novellen spekulierten auf künftige Spitzen-Honorare.

Die *Griechenlieder* lese ich, wie immer W. M. sie vor sich selbst motiviert gehabt haben mag, als weltkluge Investition in den Ruhm; der Verf. hat, obwohl er das Geld hätte brauchen können, aus den Einkünften reichlich gespendet. Der Verleger, durch des Dichters Vermittlung, ward Kriegsgewinnler: *Die Lieder der Griechen I^t war ein herrlicher Artikel* (: Ackermann, 1836 rückblickend). *Der kleine Hydriot* ist von Geburt an das gewesen, was der Parodist 1896 *(Lustige Blätter)* beim rechten Namen genannt hat: *Der kleine Financier.* Sein Urheber war ein besessener Arbeiter, der die literarischen Moden bekämpfte, indem er in sie sich verwickelte. Ein Kentaur im kentaurischen Jahrhundert.

31. Dezember 94

Dieser Beitrag wurde auch publiziert in: ndl (neue deutsche literatur).
43. Jg. Berlin 1995. Heft 501, S. 155–171.

BERND LEISTNER

Wilhelm Müllers Brüsseler Sonette

Ein publizierscheuer Autor war Wilhelm Müller ganz und gar nicht. Im Gegenteil: Alles Schreiben war ihm mit dem Gedanken an Veröffentlichung unbedingt verbunden. So aber mag es einigermaßen merkwürdig erscheinen, daß Müller in der Schublade einen kompletten Gedichtzyklus verschlossen hielt. Es handelt sich um neun lyrische Texte, von denen jeder einzelne auf ein gesondertes kleinformatiges Blatt geschrieben wurde, wobei die Folge der Blätter durch Numerierung bezeichnet ist. Im übrigen bekräftigt sich die Zusammengehörigkeit der Texte dadurch, daß sie alle in Sonettform verfaßt sind. Im Druck erschienen sie erstmals 1902.[1] Philip Schuyler Allen hatte sie im Nachlaß des zwei Jahre zuvor in Oxford verstorbenen Müller-Sohnes Sir Friedrich Max Müller entdeckt. Als Teil des Max-Müller-Nachlasses befinden sich die Handschriften auch heute noch in Oxford.

Was die Datierungsfrage betrifft, so hat bereits Philip S. Allen das Jahr 1814 in Anschlag gebracht.[2] Dabei bezog er sich auf eine Müllersche Notierung am unteren Rand des vierten Blättchens, die zweimal die Ziffer 8 sowie einen dazwischengezogenen Schrägstrich zu erkennen gibt und hernach aber ein kürzelhaftes Schriftzeichen, das eindeutig kaum identifizierbar ist. Allen las es als: *"'14"[3];* und der Müllersche Vermerk insgesamt erwies sich ihm als Angabe des Schreibdatums: 8. August 1814. Doch auch dann, wenn man diesen Vermerk außer Acht läßt, kann als Entstehungszeit das Jahr 1814 mit Sicherheit angenommen werden. Daß an eine frühe Schreibphase zu denken ist, belegt allein schon die nicht makelfreie Handhabung der Sonettform; im 1818 geschriebenen (und 1819 publizierten) Sonettzyklus *Die Monate* ist den obligaten Formalien weit perfekter Rechnung getragen. Zugleich allerdings charakterisiert diesen späteren Zyklus eine Glätte, die dem früheren keineswegs eignet. Evident ist hier, daß die Form des Sonetts beansprucht wird, ein krisenhaftes Erleben zu fassen; und dem freilich vermag sie nicht durchweg beizukommen. So auch ist es, wodurch die Texte als interessant gelten können, dieses in ihnen aufscheinende existentiell Konflikthafte. Und das wiederum läßt auf die Entstehungszeit schließen: auf das von Müller in Brüssel verbrachte Jahr 1814.

Wann Müller, von Prag aus, nach Brüssel gelangte, ist noch immer unbekannt. Aber man weiß, daß er monatelang im Brüsseler Kommandanturbüro eingesetzt war, daß es sich dabei um die letzte Etappe seiner Soldatenzeit handelte, und daß er am 18. November 1814 (vgl. 5–38) die Stadt verließ, um sich nach Dessau, ins Vaterhaus zurückzubegeben. Und gleichermaßen weiß man, daß sich in dieser Zeit etwas Aufstörendes, aus dem Gleis Werfendes zugetragen haben muß. Am 7. Oktober 1815, es war sein 21. Geburtstag, begann Müller, Tagebuch zu schreiben; auf der ersten Seite sogleich findet sich folgender Erinnerungsreflex:

Vor einem Jahr habe ich meinen Geburtstag in Brüssel verlebt, ich weiß selbst nicht recht, wie. Aber einen Brief schrieb ich an diesem Tage, der hat mir und meinem Vater manche Träne gekostet. Gottlob, daß alles überstanden ist! Das vergangene Jahr liegt so weit hinter mir oder vor mir, als wäre ich seitdem von einem Kinde zum Greise oder von einem Greise zum Kinde geworden.(5–9)

Später, in der *Winterreise,* lautet ein Doppelvers: *"Vom Abendrot zum Morgenlicht / Ward mancher Kopf zum Greise."* (1–177) Was unter dem 7. Oktober 1815 im Tagebuch formuliert worden war, blieb unvergessen – und nur, daß in den Versen der *Winterreise* von einem Ich die Rede ist, das eine rasche Vergreisung gerade nicht an sich erfährt und dies beklagt. Jener (verlorengegangene) Brief aber dürfte im Zusammenhang mit einem Vorgang belangvoll gewesen sein, der für Müllers Stellung in Brüssel nicht ohne einschneidende Folgen blieb und mit einer Liebesbeziehung zu tun hatte. Acht Tage nach der Brief-Erinnerung, am 15. Oktober 1815, hielt Müller im Tagebuch fest, daß er sich die *"Andenken"* besehen habe, die ihm von seiner *"Liebe in Brüssel"* geblieben seien; ausdrücklich erwähnte er *"Theresens Haarlocke";* und anschließend entwarf seine Sehnsucht einen Liebeshimmel, von dem er wünschte, daß er nichts Trennendes habe wie *"das feindliche Leben":* Müller imaginierte eine *"Liebesvereinigung",* in deren Zeichen die in Hinblick auf Therese erinnerte Liebe sich zusammenfände mit der für Luise Hensel empfundenen. (5–13) Luise, so weiß man, stand der neupietistischen Erweckungsbewegung des Berliner Spittelkirchenpastors Justus Gottfried Hermes sehr nahe; für Müller hatte sie etwas von einer Heiligen, von einer anzubetenden Jungfrau, deren sanfte Keuschheit über alle Anfechtung erhaben schien. Und mit jener Therese aber verband sich, zweifellos, die Erinnerung an sinnliche Liebe. Entsprechend die Müllersche Männerphantasie einer Vereinigung, die, indem sie sich auf Therese und Luise bezog, eine Zusammenführung von *"irdischer"* und *"himmlischer"* Liebe meinte.

Doch nicht nur im Tagebuch des Jahres 1815 macht diese Phantasie sich geltend, sondern auch ein weiteres Mal: im ca. vier Jahre später entstandenen Zyklus *Johannes und Esther.* Dabei ist es hier eine Jüdin, von welcher der christliche Jüngling sagt: *"Offen steht mir ihre Pforte, / Und es kennt mich ihr Gemach."* (1–66) Und diese Jüdin, deren Liebe ihm durch einen *"Engel"* gesegnet scheint und ihn über die Maßen beseligt, wünscht er sich nun heftig zur Maria gewandelt, zur Maria Magdalena, wie assoziiert werden darf – und zu einer solchen freilich mit wohl nach wie vor offener Pforte. Die Korrespondenz der Tagebuch-Stelle mit dem lyrischen Zyklus ist aber vor allem deswegen so bemerkenswert, weil die beiden Frauennamen anagrammatisch einander entsprechen. Esther läßt sich aus Theres(e) zurechtschütteln bzw. Theres(e) aus Esther. Und kein Zweifel, daß Müller dies letztere tat – was dann bedeuten würde,

den Namen der im Tagebuch erinnerten Brüsseler Geliebten hätte man sich in Esther zurückzuschütteln. Es wäre nach dem Müllerschen Motiv für die Namensverwandlung zu fragen, danach, ob womöglich Verschleierungsabsichten eine Rolle gespielt haben könnten. Stichhaltiger dürfte jedoch die Vermutung sein, der Müllersche Impuls sei derjenige gewesen, durch den sich hernach im lyrischen Zyklus die Figur des Johannes bewogen fühlt.[4] Und Müller mag nachgerade sympathetisch berührt gewesen sein: Es war, wozu die Buchstaben von *"Esther"* sich leichthin fügen ließen, der Name einer berühmten Heiligen.
Wenn so nun aber davon ausgegangen werden kann, daß sich die von Müller apostrophierte *"Liebe in Brüssel"* auf eine Jüdin bezog, dann gewinnt der Konflikt, dem der Zwanzigjährige sich ausgesetzt sah, wohl doch einige Kontur. Und die wiederum kommt dem Verständnis auch der Sonette zu Hilfe – wie diese andererseits das Biographische weiter zu erhellen vermögen. Das zweite von ihnen thematisiert ein mit dem Ich sich verbindendes, trotzig von ihm angenommenes Häretikertum:

Den alten Gott, den ihr mit weißem Barte
Mir abgemalt in meiner Kinderfibel,
Den alten Gott, der sich nach eurer Bibel
Ein einzig Volk zu seiner Huld versparte,
Den Gott, dem ihr mit heiliger Gebärde
In euren Kirchen fromme Lieder singet,
Dem ihr im Himmel eure Opfer bringet
Und ihn verbannt aus seiner eignen Erde,
Ich leugne ihn – der Würfel ist gefallen,
Streicht mich nur immerhin aus euren Listen,
Als Antichristen und als Atheisten!
Als frommer Heuchler könnt ich euch gefallen,
Doch wo ihr betet, kann mein Mund nur fluchen,
Und wo ihr flucht, muß meinen Gott ich suchen. (2–271)

Nicht zuletzt der 8. Vers ist signifikant. Das Ich sieht sich einer christlichen Glaubensgemeinschaft konfrontiert, die ihren Gott *"aus seiner eignen Erde"* verbannte – und das will wohl sagen: die ihn absonderte vom Menschlich-Irdischen und damit Menschlich-Sinnlichen. Und die Kluft, die im Gedicht mit pathetischem Trotz bezeichnet wird, bedingt sich demnach vor allem durch wahrgenommene christliche Sinnlichkeitsverketzerung. Der Sinnliches und Göttliches vereinigt denkt, findet sich gleichsam exkommuniziert; und wild zur Selbstbehauptung entschlossen, identifiziert er sich mit diesem Urteil.

Ein solcher Text entsteht nicht ohne biographisch-existentielle Bewandtnis. Und jedenfalls läßt er mutmaßen, daß Müllers Liebesverhältnis ruchbar wurde und daß er, ein ehrvergessener deutsch-christlicher Vaterlandssoldat, sich nunmehr angeprangert sehen mußte. Die es taten, dürften ihm dabei vor allem angelastet haben, daß er in seiner Schwäche dem 'satanisch'-sinnlichen Trieb gegenüber gar davor nicht zurückgeschreckt sei, sich mit einer Jüdin einzulassen. Ein Jahr später trug er ins Tagebuch mehrfach Sätze wie diesen ein: *"Heute morgen hatte ich wieder einen Kampf mit der bösen Erdenlust in mir, den ich nicht ohne Wunden bestand."* (5–55) Eisern hatte er sich inzwischen vorgenommen, seinen Trieb zu beherrschen; und er litt darunter, daß ihm das nur unzureichend gelang. Eben dieses Verbot aber, das er sich auferlegte, kann man wohl fassen als fatale Konsequenz, die Müller in Anbetracht der einschlägigen Brüsseler Vorhaltungen schließlich zog. Überhaupt hatte die nationalistisch-christliche Keuschheitsideologie, der er sich nach Wiederaufnahme seines Studiums in Berlin so energisch unterwarf, entschieden mit einem Kompensationsbestreben zu tun.
Auch aus einem Gedicht wie *Leichenstein meines Freundes Ludwig Bornemann,* geschrieben 1815, geht diese kompensationsbeflissene Selbstunterwerfung eindeutig hervor. Bornemann war Mitschüler von Müller in Dessau gewesen; am Studienort Berlin sowie in Kriegsdiensten hatte sich sodann die freundschaftliche Beziehung fortgesetzt – bis zum Tod des im Mai 1813 bei Bautzen Gefallenen. Und als sein besseres Ich bezeichnet der Sprecher des Gedichts nun den Erinnerten, als denjenigen, der ihm seinerzeit die rechte, die *"heil'ge"* vaterländische (Kampf-)Moral vermittelt habe. Eben die freilich, so das Bekenntnis, habe sich schließlich nicht als standhaft erwiesen. Da heißt es:

Was noch mein Schwert geschlagen,
O Freund, nach deinem Tod?
Woll mich danach nicht fragen:
Die Frage macht mich rot.

Ich hab es nur geschwungen
In kalter Kriegespflicht,
Hab nimmermehr gesungen
Ein frohes Siegsgedicht.

Und als wir ausgestritten
Der Freiheit letzte Schlacht,
Da hab ich viel gelitten
Von Satans Übermacht.

Wohl hab ich schnell zerbrochen
Sein eisenfestes Band,
Doch hat sich schwer gerochen
An mir die Gotteshand. (1–9)

Die Reaktion, auf die er in Brüssel stieß, wird hier nun als Ausdruck einer Gottesstrafe identifiziert. In jenem zweiten Brüsseler Sonett war von *"fromme*[n] *Heuchler*[n]*"* die Rede gewesen.
Und im ersten der Brüsseler Sonette, versehen mit dem Titel *Orestes,* steht am Anfang sogleich das Wort vom ertöteten Glauben:

Mein Glaube tot! Verstoßen und verlassen,
Muß ich mein Leben durch die Erde tragen,
Kann meine Schmerzen keinem Ohre klagen,
Im Tode selbst muß stumm ich einst verblassen.
Ich habe keine Missetat begangen,
Mit Überzeugung nur hab ich gehandelt,
Und zum Verbrechen hat man's umgewandelt
Und hat mit ew'gem Fluche mich behangen.
Ich habe eine Mutter hingemordet,
O fragt mich nicht nach ihrem süßen Namen,
Laßt mich nur einsam weiter, weiter ziehen!
Wie einst die Furien sich wild gehordet,
Und dem Orestes seinen Frieden nahmen,
So muß auch ich vor meinen Zweifeln fliehen. (2–271)

Wieder, wie schon im vorab zitierten Sonett, findet sich der Verlust umfangenen Daseins artikuliert. Nur daß noch deutlicher von Verstoßung gesprochen wird: von einer Verstoßung, die Gemeinschafts- und Gottverlust für das Ich in einem bedeutet. Und ebenfalls deutlicher spielt dieses erste Sonett auf das konfliktauslösende Geschehen an: Das Ich erinnert sich eines Verhaltens, bei dem es aus innerster *"Überzeugung"* handelte und das ihm aber als verbrecherisch, als fluchwürdig quittiert wurde. Darüber hinaus schließlich gibt es noch das Wort von der hingemordeten Mutter: *"O fragt mich nicht nach ihrem süßen Namen* [...]*"* Nun ist es gewiß ein anfechtbares Verfahren, dem Gedichttext eine ihm zugrunde liegende biographische Prosa so unvermittelt abzwingen zu wollen. Einschlägige Fragen indes werden durch ihn geradezu provoziert. Und wäre es wohl der Fall gewesen, daß Müller sich frank und frei zu seiner Liebe bekannt hätte? Und nicht nur er aber hätte feindliche Reaktionen zu spüren bekommen, sondern

auch auf erschreckende Weise die jüdische Geliebte? Im Gedicht wird sie als *"Mutter"* bezeichnet. Wenn dies sich freilich durch den Orest-Bezug bestimmt, so wäre in Hinblick auf den zu vermuten, er könnte eben deswegen, weil Esthers Liebe womöglich eine mütterliche Komponente für Müller hatte, mit zustande gekommen sein. Daß die mythologisch gerichtete Analogie gleichwohl etwas Schiefes hat, muß hier im einzelnen sicher nicht erörtert werden.
Am Ende des Sonetts sprechen sich ein auf die Frau bezogenes Schuldgefühl und Verzweiflung aus. Und letztere bringt sich dann auch in weiteren Gedichten des Zyklus zur Geltung. Im dritten Sonett, es ist freilich auf Grund seiner klischeehaft unverbindlichen melancholischen Bildsprache eines der schwächsten, apostrophiert sich dabei das Ich als *"Fremdling"*, den seines *"Lebens Reise"* fortführe *"in ferne, ferne Weiten"* (2–272); und von einem *"lebendigtoten Leben"* (2–273) ist hernach im fünften Sonett die Rede, wo sich vorab, anschließend an das vierte, trotzgrundierte Phantasien von heldischem Aufschwung bezeichnet finden. Diese wiederum lassen sich dem der Verzweiflung Opponierenden zuordnen: den Agenzien des bereits im zweiten Sonett zur Geltung gebrachten Willens zur Selbstbehauptung. Dem auch korrespondiert im sechsten Sonett die Aufforderung: *"Im eignen Herzen stürzet die Despoten, / Sonst bleibt ihr ewig eures Wahns Heloten."* (2–273) Bezogen ist diese Aufforderung auf eine Gruppe, die zum *"Ihr"* im Verlaufe des Gedichts erst wird – aus einem *"Wir"*, das der Erinnerung zugehört. Schließlich die Sonette 7 und 9: Das attackierte *"Ihr"* des ersteren meint eine veräußerlichte Sonntagschristenheit, das des letzteren eine väterstolz sich blähende Adelskaste. Und dazwischengeschaltet aber ist jenes achte Sonett, das der Geliebten gedenkt. Erwogen wird die Möglichkeit eines Wiedersehens; das Ich fragt, wie es der Frau gegenüber sich wohl betragen sollte; und es ist dann freilich ein Nein, mit dem es sich bescheidet. Dieses Nein trägt beidem Rechnung: dem Wissen, daß sich die erinnerte Beziehung nach Maßgabe ihrer selbst nie wieder würde beleben lassen, und dem Wunsch zugleich, das Erinnerungsbild möge dem auf Trennung Verwiesenen unbeschädigt gegenwärtig bleiben – als verloren einziges Du. Schuldbewußtsein muß hierbei zwangsläufig nihiliert werden. Im Gedicht herrscht die allergrößte Nüchternheit. Es stellt sich der Erkenntnis, daß eine Katastrophe stattgefunden hat; und es erörtert die Frage, wie nach ihr weitergelebt werden könne. Beherzt wird eine Notstrategie entworfen. Und für sie ist eine mythisierende Du-Erinnerung unverzichtbar, der jeder Schatten fern zu sein hat.

Was sollten meine Lippen zu dir sprechen,
Wenn wir noch einmal hier uns wiederfänden?
Sollt ich mit stillem Wort dir Tröstung spenden?
Sollt ich noch einmal dir das Herz zerbrechen?

Sollt ich mit kalter Rede dich begrüßen,
Kein Wort dir sagen von den schönen Stunden,
Wo unsre Herzen liebend sich gefunden
Und wo ich selig lag zu deinen Füßen?
Nein bleibe stets mir, was du mir gewesen,
Dies holde, zarte, traumbildgleiche Wesen,
Das meiner Seele Tröstung zugesprochen,
Und wenn ich scheide einst aus diesem Leben,
Dann mög dies Bild noch einmal mich umschweben,
Bis daß mein Aug, bis daß mein Herz gebrochen. (2–274)

Die Gefaßtheit des Gedichts will hervorgehoben sein. Von ihr allerdings läßt sich auf den, der im November 1814 ins Anhaltinische zurückreiste, nicht unbedingt schließen. Hatte man ihm, daß er sich entferne, nahegelegt? Hat man ihn unrühmlich entlassen, ihn in der Tat aus jenen *"Listen"* gestrichen, zu denen der zehnte Vers des zweiten Sonetts nicht von ungefähr gelangt sein könnte? Wie auch immer, es war, den es auf die novemberliche Straße verschlug, ein aus gelebten Daseinszusammenhängen brüsk Herausgefallener. Und schließlich wieder in Berlin, unterwarf er sich eben denen, die als Rechtgläubige ihn *"verstoßen"* hatten, geradezu übereifrig. Dann jedoch, Jahre später, kamen die Gedichte der *Winterreise* zustande. Vielleicht kann man sagen, die Brüsseler Sonette finden in ihnen sich aufgehoben. Und war es in den Berliner Jahren die Müllersche Assimilationsbeflissenheit, die eine Veröffentlichung verhinderte, so blieben hernach die Texte wohl deswegen in der Schublade, weil das, was in ihnen beschlossen lag, als ein noch immer Unabgegoltenes zu solch aufhebender Neugestaltung drängte. Gleichwohl bewahrte Müller die Texte auch weiterhin. Sie behielten für ihn ihre Denkwürdigkeit.

Anmerkungen:

1 Philip Schuyler Allen: *Unpublished Sonnets of Wilhelm Müller.* In: *The Journal of Germanic Philology.* Vol. IV. Bloomington 1902, S. 1–9.
2 Allen (s. Anm. 1), S. 2.
3 Ebd.
4 Nach Auskunft von Karl Förster las Müller den Zyklus im August 1820 vor Dresdener Bekannten und gab denen zu wissen, die Texte seien initiiert worden durch *das Liebesverhältniß eines Freundes zu einer Jüdin".* (Zit. nach: L.[uise] Förster [Hrsg.]: *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's.* Dresden 1846, S. 171.) Tatsächlich läßt dieser Freund sich ausmachen: Überliefert ist ein von Müllers Hand geschriebenes Heft von neun Blättern Umfang, das unter dem Gesamttitel *Esther* die Gedichte *Christnacht, Gebet in der Christnacht, Vereinigung, Die Lauberhütte, Der Perlenkranz* sowie *Die Passionsblume* enthält und mit dem Dedikationsvermerk versehen ist: *"meinem Freunde Adolf Siegfried gewidmet".* (Vgl. Wahl, Reproduktion nach S. 48.) Nicht abwegig jedoch dürfte die Vermutung sein, das den Freund Betreffende habe Müller gerade deswegen zu dichterischer Gestaltung angeregt, weil es sich ihm mit Selbstdurchlebtem verband. Die fremde Geschichte ermöglichte es ihm, die eigene literarisch zur Sprache zu bringen.

BERND LEISTNER

HILDEGARD EILERT

Wilhelm Müllers Italienreise und sein literarisches Selbstverständnis in *Rom, Römer und Römerinnen*

I

Wilhelm Müller, dem Dichter des Wanderns und Reisens, war es im Laufe seines kurzen Lebens selbst äußerst selten vergönnt, den Wanderstab aus reiner Lust zu ergreifen. Brachten die Befreiungskriege den Dessauer Handwerkersohn bis nach Brüssel, so begann auch sein zweiter Aufenthalt außerhalb der Grenzen des Deutschen Bundes nicht als Ferien- oder Bildungsreise im geläufigen Sinne, denn er war zunächst eine professionelle Angelegenheit. 1817, genau am 20. August, trat Wilhelm Müller seine lange Reise gen Süden an. Der Student der klassischen Philologie war von der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin ausgewählt worden, dem Baron von Sack, einem antikebegeisterten Dilettanten, bei der Sammlung antiker Inschriften behilflich zu sein. Die Reise sollte nach Griechenland, Kleinasien und Ägypten führen, doch eine in Konstantinopel ausgebrochene Epidemie zwang die in Wien weilende Reisegesellschaft zu einer Umgestaltung des Programms.[1] Am 6. November brach man in Begleitung des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld daher über Triest nach Italien auf. Die Reise ging über Venedig, Ferrara, Bologna und Florenz nach Rom, wo man am 4. Januar 1818 eintraf. Dort nahm Müller persönliche Differenzen mit Sack zum Anlaß, sich von diesem zu trennen und bis Ende August 1818 in Rom und Umgebung zu bleiben.[2] Der Aufenthalt wurde nur im April bis Mitte Mai von einer sechswöchigen Reise nach Neapel unterbrochen. Die Heimreise führte Müller durch Orvieto, Perugia, Florenz und Verona. Mitte November weilte er in München, und Anfang Dezember 1818 traf er wieder in Dessau ein.[3]

II

Sein Heimreisegepäck war entgegen der ursprünglichen Planung wohl kaum mit antiken Inschriften beschwert, doch die Reise war für Müller dennoch nicht umsonst gewesen. Zwei Jahre nach seiner Rückkehr, also 1820, veröffentlichte der Dessauer bei Duncker und Humblot in Berlin *Rom, Römer und Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen.*[4] Das zweibändige Werk besteht aus zwanzig Briefen und angehängten Tagebuchauszügen, welche durch eingeschobene Gedichte, Dialoge, Sprichwörter usw. in italienischer Sprache bereichert werden. Müllers Rom-Buch stellt eine wichtige Etappe in der Entwicklung des deutschen Italien-Bildes im frühen 19. Jahrhundert dar,[5] ist aber auch ein wesentliches Dokument für die Herauskristallisierung der literarischen Position Wilhelm Müllers. *Rom, Römer und Römerinnen* stellt nämlich nicht nur das erste große Prosawerk des Dessauers dar, die Schrift leitet vielmehr dessen dichterisches Schaffen sowie dessen kulturelle Vermittlertätigkeit geradezu ein.[6] Müllers Behauptung, daß in

Italien seine *"Neigungen und Interessen"*, ja sein *"Wesen*[...]*"*[7] einen Wandel erlebt hätten, kommt damit ein besonderes Gewicht zu und sollte nicht vorschnell als bloße Reproduktion eines beliebten Topos abgetan werden. Zur Vorsicht mahnt Müller selbst, denn er wirkt in *Rom, Römer und Römerinnen* einem solchen Verständnis seiner Aussage ausdrücklich entgegen. Zu Beginn des 9. Briefes verweist er im scherzhaften Ton dem Adressaten und damit dem Leser seiner Briefe, von ihm eine Beschreibung des römischen Karnevals zu fordern. Geschickt bringt der Autor den Leser in die Position eines Reisenden und gibt ihm zu bedenken, wie einengend und zugleich wie anmaßend es ist, von jedem deutschen Italien-Reisenden 'nur' eine Re-Produktion des Goetheschen Erlebnisses zu erwarten: *Nimm Dich also in Acht, daß nicht ein deutscher Freund, dem Du dereinst Deine Verse aus Rom über die Alpen senden wirst, einmal Deine Iphigenie oder Deinen Tasso sich ausbitten lasse.*[8]

Diese Mahnung fällt besonders ins Gewicht, da das Italien-Buch grundsätzlich von einer für Müller neuen, positiven Bewertung des italienischen Goethe zeugt. Sieht der Dessauer 1820 in dessen *Römischen Elegien "das todte Alterthum zu frischem Leben erwacht* [...] *und die junge wilde Lebenslust* [...] *zu antiker Ruhe besänftigt* [...]*"*[9], so war der patriotistisch, religiös sentimental eingestellte Student der klassischen Philologie dagegen der Ansicht gewesen, daß der Aufenthalt in Italien, traditionsgemäß ein Land moralisch-sittlicher Depravation, auch für den Weimarer nicht ohne Folgen geblieben war. Seine Elegien und Epigramme hätte er, meint Müller 1815, darum besser dort gelassen.[10] Daß es sich in der Tat, wenn Müller von Wesenswandel spricht, um keine topische Aussage handelt, bestätigen uns einige Briefe nach seiner Rückkehr. Noch aus München schreibt er an den in Florenz weilenden Karl von Rumohr, daß ihm die deutsche *"Philisterei"* und speziell das *"Geschwätz der Leute"* großes Unbehagen bereite. Müller weiß zu berichten:

Wenn von Italien die Rede ist, so weiß jeder ein Geschichtchen von wälscher Betrügerei und Unzucht, das zuweilen dadurch unterbrochen wird, daß das gemeinschaftliche Griffbrett der deutschen Keuschheit, die Backen, das heißt, die unter dem Rock befindlichen, (denn die Nacktheit verabscheut man) der Kellnerin betastet werden.[11]

Auch in späteren Jahren geht Müllers Identifikation mit Italien als zweiter Heimat soweit, daß sein Nationalstolz von italienischer Deutschland-Kritik nicht angefochten wird.[12] In Dessau ansässig, gewinnt Italien für ihn sogar zeitweilig die Konnotaten eines verinnerlichten positiven Leitbildes. In einem Brief an Helmina von Chezy, in dem Müller die positiven Seiten Dessaus betont, heißt es, dem Mißverständnis des Lokalpatriotismus vorbeugend, abschließend: *"Mein Italien trage ich aber in mir."*[13]

III

Bereits der Titel *Rom, Römer und Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen* macht deutlich, daß wir keine traditionelle Beschreibung einer Italienreise vor uns haben. Neben der Konzentration auf Rom und Umgebung, auf die noch zurückzukommen sein wird, fällt die Mischung von Intimität und öffentlichem Interesse, von Wissenschaftlichkeit und persönlicher, ja persönlichster Aussprache auf. Jeder Reisebericht oder jede Reisebeschreibung ist zwar sowohl durch Sachorientierung als auch durch Subjektbezogenheit gekennzeichnet,[14] insofern der reisende oder gereiste Erzähler den Zuhausegebliebenen von einem fremden Land und seinen dort gemachten Erfahrungen, von dem also, was er gesehen und gehört hat, berichtet, doch eine derart explizite gleichzeitige Benennung der zwei Pole ist höchst selten. Da wir davon ausgehen dürfen, daß Müller darüber vielleicht nicht zur Zeit seiner Italienreise, sicher aber zur Zeit der Abfassung seines Italien-Buches bestens informiert war – er gilt noch heute aufgrund seiner umfangreichen Darstellung der *Reisebeschreibungen über Italien* als erster Historiograph des Genres [15] –, kann es sich um keine Laune des Verfassers handeln. Dieser unterscheidet in seiner Rezension ausdrücklich zwei Typen von Reisebeschreibungen, und zwar a) eine für eine kleine Gruppe von Spezialisten bestimmte, wissenschaftlich ausgerichtete Reisebeschreibung, welche *"Materialien zu sammeln oder die Resultate der verarbeiteten vorzulegen"* beabsichtigt, und b) eine zweite, welche sich an ein allgemein gebildetes Publikum wendet und *"das Wichtigste und Anmuthigste, was Italien in allen Beziehungen* [...] *darbietet, in einer leicht faßlichen und, so viel es seyn kann, lehrreich unterhaltenden Erzählung"* mitteilt.[16] Müllers Sachkenntnis legt zumindest die Vermutung nahe, daß er bereits mit dem Titel *Rom, Römer und Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen* durch Rekurs auf die Ambivalenz der Gattung sowohl die objektive Grundlage seiner Ausführungen als auch die Subjektivität der Vermittlung betonen will. Mit anderen Worten: Dem Leser soll zu verstehen gegeben werden, daß er weder eine enzyklopädische Studienreise noch eine ästhetische Bildungsreise vor sich hat, sondern eine neuartige Mischung beider.[17]

Der Titel dient dem Autor selbstverständlich auch dazu, sein Akkreditiv zu präsentieren. Er erklärt seine Vertrautheit mit der Welt des Lesers, garantiert aber auch profunde Kenntnis des zu beschreibenden Landes und spricht dem Leser die Fähigkeit zu, selbständig über das Mitgeteilte urteilen zu können, auch wenn *"vertraute Briefe"* einen gemeinsamen Standort der Bewertung von Autor und Leser suggerieren. Der von Müller anvisierte Adressatenkreis ist damit eine ihm entsprechend gebildete Bevölkerungsschicht, der zu erwartende Ton ein geselliger.

Die Einleitung, als Bruchstück eines vom 1. Juli datierten Briefes bezeichnet[18], greift die Ambivalenz des Titels auf und begründet sie. Müller benutzt für *Rom, Römer und Römerinnen* neben der Form des Briefes im zweiten Buch auch die des Tagebuches. Beide Formen sind seit der frühen Neuzeit für den Reisebericht äußerst beliebt, insofern sie eine problemlose Verbindung von Sachorientierung und Subjektbezogenheit ermöglichen. Ihr (ursprünglich) privater Charakter wird durch die (nachträgliche) Veröffentlichung aufgehoben. Aus dem Briefschreiber wird ein Autor, aus dem Adressaten ein Leser, ohne daß den Reisebeschreibungen damit automatisch eine bewußte literarische Intention zugesprochen werden kann. [19]
Müller schafft dagegen in der Einleitung für die Schreibsituation einen fiktionalen Rahmen, wenn er sich bei einem auf Nachricht drängenden unbekannt und unbestimmt bleibenden Freund für seine Schreibfaulheit entschuldigt und verspricht, halbjähriges Schweigen nun durch *"unausgesetzten Fleiß"* wettzumachen, wobei er augenzwinkernd seine *"Heiterkeit"* als Bürge für den Ernst seiner Vorsätze anführt. [20] Aber Müller geht im Spiel mit dem Genre noch weiter, wenn er anschließend diesen Freund für die Veröffentlichung der Briefe verantwortlich macht. Dieser dränge darauf, so heißt es, mit Müllers Reisebemerkungen *"dem deutschen Publikum ein Geschenk"* [21] zu machen. Der Dessauer gibt vor, unter der Bedingung einzuwilligen, daß der Freund die Herausgabe übernimmt. Da dieser aber nie als Herausgeber in Erscheinung tritt, wird die Fiktionalität der Müllerschen Aussage evident. Wenn der Autor seinem angeblichen Freund dann auch noch rät, die Briefe bereits für den Druck vorzubereiten, sie zu ordnen, stilistisch zu reinigen und abschreiben zu lassen, damit nach Müllers Heimkehr sofort mit dem Druck begonnen werden könne, falls aus der Handschrift dem Leser ein *"helles, warmes Bild römischer Tage mit Luft und Duft"* [22] entgegenschwebe, wird die Intentionalität der Fiktionalität offensichtlich: Es soll der Eindruck erweckt werden, die Distanz zwischen Erlebnis und Verschriftlichung sei minimal, nicht Reflexion, sondern Spontaneität präge das Werk.
Wie wichtig Müller die Annäherung der Schreibsituation an die der mündlichen Kommunikation ist, findet im abschließenden zwanzigsten Brief eine endgültige Bestätigung. Noch einmal kommt der Autor unter dem Datum 8. Oktober 1818 auf die Entstehung seiner Reisebeschreibung zu sprechen und wiederum versucht er, den Eindruck einer minimalen Zeitdifferenz zwischen Erlebnis, Verschriftlichung und Lektüre zu erwecken. Vermittelt die angeblich unsichere Erinnerung an den Korrespondenzbeginn – *"Was ich Dir vor drei Monaten – so alt wird wohl mein entschuldigender und verheißender Einleitungsbrief seyn"* – dem Leser die Sensation, dem Briefschreiber sozusagen über die Schulter zu schauen, so wird im weiteren auf die Möglichkeit angespielt, daß der Adressat die übrigen Briefe noch vor der Heimkehr ihres Verfassers an Freunde und Bekannte weitergereicht habe. Die dem angeblichen Freund geltende

captatio benevolentiae greift dann explizit die Vorstellung einer geselligen Unterhaltung auf, der die im Titel verkündete Vertraulichkeit willig geopfert werde:

Wer aber auch irgend einen Genuß aus ihnen [= den Briefen] *ziehen mag, der muß Dir allen Dank dafür bringen, nicht nur, als dem Veranlasser des Werkchens, sondern auch als demjenigen, der eine vertrauliche Unterhaltung unter vier Augen mit seinem Freunde aufgeopfert hat, und ihn zurückhaltend und förmlich reden läßt, damit Jedermann zuhören könne.*[23]

Ganz so zurückhaltend und förmlich, wie Müller hier vorgibt, waren die Briefe keineswegs. Der Leser nimmt vielmehr an einem unterhaltsamen Spiel zwischen Vertraulichkeit und Förmlichkeit teil. Nie erstarrt dabei jedoch die in der Einleitung konstruierte Freund-Figur zu einer bloßen Postfach-Nummer. Einmal hält Müller mit ihrer Hilfe durch Rekurse auf seine Schreibsituation immer wieder den Eindruck von Unmittelbarkeit während der Beschreibung römischen bzw. albanischen Lebens wach. So etwa heißt es:

Neuigkeiten muß man nicht kalt werden lassen, wenn es auch keine politischen sind. Darum will ich Dir auf dem weißen Papier, das noch an dem Briefbogen übrig ist, eine hiesige Volkssitte beschreiben, die ich erst diesen Abend, als ich eben aus A r i c i a heimgekehrt war, kennen gelernt habe.[24]

Zum andern dient die Korrespondenz dazu, den unausweichlichen Vergleich Deutschland–Italien zu thematisieren, ohne daß Müller mit *"Anderer Augen und Ohren rechten"*[25] muß. Da der unbestimmte Briefempfänger die Konnotaten eines deutschen alter ego annimmt, an das sich der italianisierte Briefschreiber wendet, gelingt es Müller auf diese Weise, gängige Vorstellungen und Völker-Klischees ohne eine einseitige Italienkritik oder Italienbegeisterung bzw. Deutschlandbegeisterung oder -kritik aufzubrechen. Diese wesentliche Funktion der Korrespondenz zeigt sich gleich zu Ende des ersten Briefes, wo Müller sich dafür entschuldigt, daß wider seinen Willen die von ihm intendierte, wohl von seinem Freund, d. h. vom deutschen Leser, erwartete, kritische oder zumindest distanzierte Beschreibung römischer Hitze in eine positive Schilderung derselben umgeschlagen sei:

Aber, was geschieht mir? Indem ich fortfahre, die Unbequemlichkeit der heißen Jahreszeit in Rom zu schildern, habe ich ihr allmählig eine ganz leidliche Seite abgewonnen: A l b a n o ist vergessen, daß ich einen Brief und keine Abhandlung schreibe, ebenfalls, und wenn ich nicht gleich schließe, so werde ich zum Lobredner der verpesteten Hauptstadt,

der ich kaum mit heiler Haut entflohen bin. D e n Streich soll mir die Zauberin R o m a nicht ungestraft gespielt haben! Glaubt' ich mich doch hier vor ihr geborgen und hoffte mit kritischer Ruhe und Kälte auf mein Leben und Weben in der Siebenhügelstadt zurückzublicken, und Dir in wohlgesetzten Briefen die Resultate meiner Betrachtungen mitzutheilen. Nun ist es vorbei. Nimm denn vorlieb mit dem bunten Geschnörkel![26]

Die mit Hilfe von Fiktionalisierung im Einleitungsbrief erzeugte Unmittelbarkeit und Vertraulichkeit hat für Müllers *Rom, Römer und Römerinnen* konstitutive Funktion, denn sie stellt die Voraussetzung für eine soweit als möglich vorurteilsfreie Auseinandersetzung mit dem fremden Land dar, welche sich durch Realitätsnähe auszeichnen soll. Für Müller hat damit der Schriftsteller die Funktion eines Seismographen. Konsequenterweise interpretiert er denn auch seine Leidenschaft für Italien geradezu als Garantie für Wahrhaftigkeit, indiziert sie doch eine erhöhte Sensibilität des Mediums dem Objekt gegenüber. So heißt es gleich einleitend:

[...] *aber heitere, rüstige Muße und Muse hoffe ich an den grünen Ufern des heiligen Dianenspiegels zu finden, um mich mit Dir recht oft und recht lange, recht lebhaft und recht vertraulich über das schöne Land zu unterhalten, von dem das Herz mir so voll ist. Dieses offene Bekenntniß meiner Leidenschaft für Italien mag Dich vorsichtig machen gegen meine Empfindungen, aber nicht mißtrauisch gegen die Wahrhaftigkeit meiner Erzählung. Liebe und Wahrheit können ja auch beisammen wohnen, und selbst Kupido ist nicht immer blind.*[27]

Da Blindheit aber auch eintreten kann, impliziert Müllers Verteidigung des Gefühls als Erkenntnismedium keineswegs die Ausklammerung des Verstandes als kritisch-selektionierende Instanz. Bereits der Titel-Verweis auf beigebrachte Belege, welche in der Tat reichlich im Text zu finden sind, legt das nahe. Der Einleitungsbrief führt den Leser dann unmittelbar in Müllers zweigleisiges Verfahren ein, denn der Autor fordert dort die Vorstellungskraft sowie die Scharfsinnigkeit seiner Leser geradezu heraus. Kurz nach dem obigen Bekenntnis seiner Liebe für Italien lehnt Müller nämlich die Horaz-Maxime *"Nonum prematur in annum"*[28] für seine Italien-Beschreibung ab. Die Unglaubwürdigkeit dieser Aussage ist jedoch offensichtlich. *Rom, Römer und Römerinnen* erschien nicht nur nach mehr als einem Jahr nach Müllers Rückkehr, sondern auch die das Werk konstituierende Korrespondenz war ja erst nach mehr als halbjährigem Italien-Aufenthalt am 10. Juli in Albano, eben an den *"grünen Ufern des heiligen Dianenspiegels"* begonnen worden. Die angepriesene Unmittelbarkeit gibt sich damit – ähnlich wie die Vertraulichkeit – von vornherein als eine scheinbare, als eine künstlerisch erzeugte zu erkennen, der Verstand behauptet bei aller dem Empfinden eingeräumten

Bedeutung sein Recht. Müller geht es mit seinem Italien-Buch offensichtlich nicht um eine nach angeblich objektiven, vernünftigen Kriterien vorgenommene analytische umfassende Beschreibung und Bewertung des Landes, aber auch die bloße Wiedergabe von Impressionen interessiert ihn nicht. Sein Ziel ist es, dem Leser den Eindruck unmittelbaren Miterlebens zu geben und ihn gleichzeitig zur Reflexion zu veranlassen, damit dieser das fremde Land versteht, was seiner Meinung nach nicht distanzierte Beobachtung, sondern Partizipation verlangt.
Die *Rom, Römer und Römerinnen* charakterisierende Fiktionalität der Schreibsituation läßt erste Schlußfolgerungen über das in der Fremde erworbene neue Selbstverständnis des Schriftstellers Wilhelm Müller zu. Das Bemühen des Dessauers kreist um die Mitteilung eines Erlebnisses[29], um die Vermittlung sinnlicher Erkenntnis. Die fiktive Unmittelbarkeit und Vertraulichkeit dienen dazu, den Augenzeugencharakter, den empirischen Gehalt des Gesagten zu unterstreichen, während die Brechung der Fiktionalität den Blick auf die Subjektivität der Wahrnehmung und ihrer Vermittlung freigibt. Der Leser wird spielerisch in eine Reflexion über die Schreib- und Lesesituation, über die Beziehung Kunst und Realität, über Objektivität und Subjektivität und über Alterität und Identität involviert, wobei Müller und damit der Leser nie den konkreten Gegenstand aus dem Auge verliert.

IV

Die *"Darstellung eines lebenden Volkes"*[30], wie Müller das Ziel von *Rom, Römer und Römerinnen* formuliert, ist nach seiner Aussage *"an und für sich unendlich"*[31]. Jeder Versuch einer Vermessung des Nachbarlandes nach nordeuropäischen Kriterien ist damit für ihn von vornherein obsolet. In der Tat muß es seiner Meinung nach vielmehr darum gehen, *"den Alles bewegenden und vereinigenden Hauptpunkt"*[32] eines Landes und seiner Bewohner herauszuschälen. Durch die Fiktionalisierung der Schreibsituation hat sich der Autor dafür die notwendige Voraussetzung geschaffen. Er kann seinen Gegenstand örtlich, zeitlich und thematisch begrenzen, ohne den Weg der wissenschaftlichen Abhandlung einschlagen zu müssen, auch wenn die einzelnen Briefe häufig bestimmte Themen behandeln und mehrfach allein vom Seitenumfang her einer Abhandlung gleichkommen.[33] Da die Briefe mit halbjähriger Verspätung beginnen, liegt ihnen kein chronologisches Prinzip zugrunde. Sie spiegeln nur minimal Tagesablauf und Tagesgeschehen wider, außerdem umfassen sie nur die Sommermonate, vom 1. Juli bis 8. Oktober 1818, und auch die angehängten Tagebuchaufzeichnungen, ausdrücklich als Bruchstücke bezeichnet, beziehen sich nur auf die Monate Januar bis März bzw. Mai bis September. Der in den April fallende Aufenthalt in Neapel ist damit gänzlich ausgespart. Es wird – wie im Titel verkündet – ausschließlich Rom

und Umgebung, speziell Albano, behandelt. Von einer Reise-Beschreibung im eigentlichen Sinne kann für *Rom, Römer und Römerinnen* daher keine Rede sein.
Mit der bereits im Titel verkündeten Konzentration auf Rom greift Müller die aus religiösen oder ästhetischen Gründen üblich gewordene Vorrangstellung der Stadt im Bewußtsein der Deutschen auf. Er verändert jedoch deren Motivationsbasis. Rom interessiert ihn nicht als Zentrum des Katholizismus oder als ehemalige Hauptstadt des römischen Imperiums, als die Stadt der Antike und damit – wie Goethe schreibt – als *"Hauptstadt der Welt"*.[34] Der Dessauer erklärt die Stadt rund vierzig Jahre vor der italienischen Einigung vielmehr kurzerhand zum *"Mittelpunkt"*[35] des Landes, welche ihm daher wie keine andere Material für *"eine genaue Darstellung des italienischen Lebens und Webens"*[36] liefern könne. Dies glaubt er, vornehmlich in *"trasteverinischen Osterien"*, bei *"Puppenspielen"* und in *"baarfüßigen Klatschkreisen"*[37] zu finden. *"Kunst und Alterthum"*,[38] welche üblicherweise als die Attraktionen Italiens und speziell Roms gelten, sollen dagegen aus *Rom, Römer und Römerinnen* ausgeklammert werden. Müller trifft damit zwei wichtige Entscheidungen: die Gegenwart hat absoluten Vorrang vor allen noch so bedeutenden Zeugnissen der Vergangenheit. Nicht der institutionelle Rahmen eines Landes oder dessen offizielle Kultur, sondern das alltägliche Treiben breiter Bevölkerungskreise, also der sogenannten Unter- und Mittelschicht, ist für ein Land bezeichnend. Müller nimmt damit in der deutschen Italienliteratur eine kaum zu unterschätzende Umorientierung des Blickwinkels vor, welche auch für seine literarische Produktion richtungsweisend ist.

Wie wichtig für den Dessauer Bibliothekar zu diesem Zeitpunkt seines Lebens und seines künstlerischen Schaffens eine Abklärung seiner literarischen Position ist, wird deutlich, wenn diesem die eher banal-marktorientierte Feststellung, daß Kunst und Altertum nicht behandelt werden, weil über sie nichts *"Neues und Wahres"*[39] mehr zu sagen sei, als Vorwand für einen Schnellkurs durch die abendländische Kulturgeschichte dient. Da Müller seine Überlegungen dem einleitenden Briefbruchstück anvertraut, wo sie vom eigentlichen Thema seines Buches relativ unabhängig sind, nehmen sie eine umso exponiertere Stellung ein. Hat der Leser, neugierig auf Italien, dennoch einfach über den Exkurs hinweggelesen, so erinnert der Dessauer ihn nachträglich ausdrücklich daran, sich diese Abschweifung *"nicht ohne Absicht* [...] *erlaubt"*[40] zu haben. In einer Anmerkung zur Kritik der klassizistischen Kunst findet der Leser diese Absicht geradezu plakativ formuliert.

Hiermit soll Keinem etwa Geschmack und Kunstfertigkeit abgesprochen werden, dazu sind die angeführten Namen zu berühmt; aber, was hinreicht, Kaiserpalläste anständig zu zieren, giebt deswegen unsrer Zeit keine e i g e n e K u n s t. Das ist das Ziel.[41]

Eine derart entschieden herausgestellte historische Bedingtheit der Kunst muß jede Nachahmung im Zuge einer normativ verstandenen Ästhetik ebenso ablehnen wie nostalgische Wiederbelebungsversuche. Das von Müller der Kunst des Mittelalters gezollte Lob, daß sie *"mit ihrer Zeit und ihrem Lande"* Schritt gehalten habe, dehnt er daher keineswegs auf die sogenannte neue altdeutsche Kunst aus. Diese habe im Gegensatz zu den Meisterwerken der Vergangenheit, führt Müller aus, eben nicht *"ihre Zeit in sich"*[42]. Das gutgemeinte Bemühen ist in den Augen Müllers zum Scheitern verurteilt, *"denn das Mittelalter läßt sich nun einmal nicht durch deutsche Haare und Röcke, noch durch Fasten und Kasteien in uns hineinzwingen"*.[43] Der Dessauer hätte kaum deutlicher von seinen eigenen literarischen Versuchen und Überzeugungen der Berliner Jahre Abschied nehmen können, denn weder exaltierter Patriotismus noch übertriebene Selbstdisziplinierung waren ihm fremd gewesen.[44]

Mit dem prägnanten Satz *"Die Kunst kann die Zeit nicht formen, aber die Zeit beherrscht die Kunst"*[45] verabschiedet sich Müller in *Rom, Römer und Römerinnen* endgültig sowohl vom Klassizismus als auch vom Romantizismus als zwei an der Vergangenheit ausgerichteten literarischen bzw. künstlerischen Bestrebungen.

Vergebens hofft man, in diesem einleitenden Brief von *Rom, Römer und Römerinnen* auf eine ebenso klare Bestimmung der Kunst der Gegenwart zu stoßen. Doch der Kontext liefert erste Hilfestellung. Die thematische Eingrenzung des Italien-Buches, welche die ästhetische Abschweifung veranlaßt hatte, die betonte Konzentration auf das römische Volksleben, macht deutlich, wo Müllers poetologische Überlegungen seit seinem Italienaufenthalt ihr Zentrum haben: Die Kunst und Literatur der Gegenwart stehen für ihn im Zeichen des Volkes[46], wohlgemerkt nicht im Zeichen eines bestimmten Volkes. Das Binom Volk – Gegenwart erfordert für Müller, von einer Vorstellung Abschied zu nehmen, nach der Kunst entweder ewigen Werten und metaphysischen Wahrheiten Ausdruck verleiht oder dekorative Funktion zukommt.

Spätestens nach dem bruchstückhaften Einleitungsbrief ahnt der Leser, daß der auf den ersten Blick so harmlos wirkende Titel von Müllers Italien-Buch *Rom, Römer und Römerinnen. Ein Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen* mehr als eine neue Variante der in jenen Jahren florierenden Reisebeschreibungen über Italien ankündigt. Zu Recht darf er vielmehr erwarten, ein Land vorgestellt zu bekommen, in dessen Kultur sich *"Leben und Weben"* seiner Einwohner ausspricht, in dem eine zeitgemäße Literatur existiert.

V

In der Tat bietet der angehende, mit dem Geist der Berliner Romantik vertraute Dichter in seinem Italien-Buch eine Vielzahl von Beispielen italienischer Volkskultur[47], also

von Volksliedern, Volkssagen, Volkstänzen, Bräuchen usw. Müller ist keineswegs der erste Deutsche, der sich diesem Aspekt der italienischen Kultur zuwendet, doch er tut es mit einer derartigen Intensität, daß er sich von italienischen Freunden den Spitznamen *"Professore di Scienza-plebea"*[48] einhandelt. Abgesehen von der Quantität unterscheidet sich der Dessauer Handwerkersohn von den meisten seiner Vorläufer jedoch vor allem dadurch, daß er nicht in der Weste des Sammlers oder Gelehrten auftritt, der die letzten Reste einer untergehenden Kultur zu retten versucht.[49] Sein Ziel ist es vielmehr, dem deutschen Leser eine überaus lebendige Volkskultur vorzustellen. Selbstverständlich sammelt auch Müller. Er selbst berichtet, daß seine Stube *"wie eine Nürnberger Jahrmarktsbude mit Drucken von diesem Jahre"*[50] aussähe, und die gegebenen Belege beweisen, daß er nicht übertrieben hat. Besondere Beachtung verdient *Rom, Römer und Römerinnen* jedoch nicht deswegen, sondern weil die Schrift immer wieder vorführt, wie in Italien aus dem alltäglichen Lebenszusammenhang heraus Lieder, Erzählungen, Dialogszenen, Sprichwörter geschaffen oder reaktiviert werden. So etwa beschreibt Müller, wie mit der warmen Jahreszeit, *"sobald die Mandelbäume anfangen zu blühen und die ersten Lerchen zwitschern"*[51], der Römer guitarrespielend abends und nachts durch die Straßen zieht. Keineswegs, merkt Müller an, um Geld zu verdienen, sondern ausschließlich *"auß eigenem Triebe und zu eigener Freude"*[52]. Die Beziehung der Geschlechter – beliebter Gegenstand der Volksliteratur – wird von Müller häufig kommentiert. Daß eine Idealisierung derselben oder prüde Sexualvorstellungen nichts mit Volkskultur gemein haben, wird dem deutschen Leser gleich im ersten Brief bewußt gemacht. Nachdem Müller ein Sprichwort mitgeteilt hat, daß der Ehepflicht während der Sommermonate eine zweimonatige Pause verordnet, wird durch nachfolgendes Ritornell jede Unsicherheit über die möglichen Ursachen dieser Tradition beseitigt:

Fiore di Cucuzza
Io voglio bene alla mia ragazza
Ma in estate no, perchè puzza.[53]

Obwohl Müller den Italienern keineswegs unkritisch gegenübersteht, werden diese entgegen des traditionsreichen deutschen Vorurteils nicht als ein faules Volk geschildert. Geradezu positiv beurteilt Müller vielmehr die italienische Arbeitseinstellung, welche Arbeit nicht als niederdrückende Last betrachtet, sondern Lebensfreude und Genuß einschließt. Müller schreibt:

Die Landleute, Schnitter, Schäfer und Winzer, singen [...] *Ritornelle, wenn sie auf dem Felde von der Arbeit rasten, oder auch während der Arbeit, wenn sie es zu-*

läßt. Des Morgens, wenn sie ausziehen, dienen sie zu Signalen, womit Einer den Andern weckt. Abends hört man sie in allen Gassen. Am schönsten klingt das Ritornell, wenn es von zwei Stimmen [...] *gesungen wird.*[54]

Nicht nur das Landleben, sondern auch der städtische Handel steht unter dem Gesetz des Genusses. Müllers detaillierte Beschreibung des Marktes vermittelt gelungen den Augenschmaus, welcher ein Gang über die Piazza Navona bedeutet:

Sieh dort das bunte Schild über der Pizzikarolbude! Es stellt die Wölfin vor, die den Romulus und Remus säugt. An dem großen Fenster und über der Thür hängen die dicken, glänzenden Würste in Guirlanden gereihet; zu Bergen aufgeschichtet stehen die großen Käse daneben, und die kleinen Büffelkäse bilden um den obersten eine mannigfache Einfassung. Die gerupften Kapaunen und welschen Hähne fliegen im Windzuge hin und her, an rothen Bändern aufgeknüpft, mit geöffnetem Schnabel, darin ein frisches Würzkraut steckt, und mit strotzenden Kämmen. Ja, auch die eingesalzenen Fische liegen symmetrisch und in abwechselndem Formenspiel in den Tonnen zusammengeschichtet.
[...] *Bis tief in die Nacht hinein sind alle Buden erleuchtet, mit zierlich geordneten Kerzen oder bunten Laternen: der Markt wird zum Spaziergange oder zum Feste: Käufer und Verkäufer sind geputzt, es ist kein Gewerbe, kein Geschäft, es ist eine Lust, ein Spiel, zu handeln und zu zahlen.*[55]

Als ein besonders gelungenes Beispiel für die Integration von Literatur und Leben in Italien sei Müllers Erklärung für die weite Verbreitung der Volksbücher angeführt. Der Dessauer setzt bei der von vielen Reisenden konstatierten Neugier des italienischen Volkes an. Dies wolle, liest man, stets ausführlich über die Herkunft des Reisenden und das Ziel seiner Reise informiert werden. Abends in den Osterien werde dann der Gegenstand erneut behandelt, mit Hilfe der Literatur kollektiv die Erfahrung des Tages verarbeitet:

Was sind doch alle Reisende unsrer Zeit gegen den Guerrino, der zu den Zeiten Kaiser Karl des Großen durch die Welt gefahren ist! sagt ein Alter mit bedächtiger Miene und leert sein letztes Glas. Die Geschichte müßt ihr uns erzählen, Vater, ruft Alles aus einem Munde, und der Oste soll euch auf gemeinschaftliche Rechnung die Flasche füllen, daß euch der Gaumen beim Sprechen nicht trocken werde. Glaube nicht, daß die Geschichte den Leuten etwa neu ist: [...] *aber dennoch sitzt alles mäuschenstill, unverrückt, mit gespannten Mienen, und horcht bis die Nacht hinein auf die seltsame Historie.*[56]

Ohne große Schwierigkeit sind an Müllers Beschreibung italienischer Volkskultur die mit Herder in Deutschland vertraut gewordenen Kennzeichen der Volkspoesie wiederzuerkennen, nämlich: Oralität, Gemeinschaftlichkeit, Anschaulichkeit, mit einem Wort Natürlichkeit. Ebenso erkennbar sind, positiv umgedeutet, die kritischen Bemerkungen Arnims zum Verfall der Volkskultur im Nachwort zu *Des Knaben Wunderhorn.*[57] Müllers Leistung liegt also weniger im Theoretischen, als vielmehr in einer gekonnten, originellen Adaptation. Müller gelingt es, *"der Poesie des italienischen Lebens"*[58] Ausdruck zu verleihen, die Verankerung der Volkskultur im alltagspraktischen Lebenszusammenhang deutlich werden zu lassen, indem er seiner Darstellung Konkretheit und Unmittelbarkeit verleiht. Er widerlegt so die Vorstellung, daß die Volkskultur Teil einer mittlerweile unwiederbringlichen Vergangenheit sei, wirkt aber auch gleichzeitig einer Mystifizierung des Volksbegriffs entgegen, denn die vielgepriesene Natürlichkeit der Volkskultur entdeckt Müller gerade in der Arbeits- und Sexualmoral der Italiener, welche von den Deutschen immer wieder heftig kritisiert wurden.[59]

VI

Der in der Volkskultur zum Ausdruck kommende sinnliche Charakter der Italiener ist bei Müller kein historisches Segment, das in der Moderne nur bei den ungebildeteren Schichten der italienischen Bevölkerung anzutreffen ist, sondern eine Konstante des Charakters der Italiener allgemein.[60] Durch das milde Klima pflege der Italiener, führt Müller aus, einen *"innigen ununterbrochenen Umgang mit der freien Natur"*[61]. Das sich vorwiegend im Freien abspielende Leben habe im Italiener einen nach außen gerichteten Charakter erzeugt, der sich durch Offenheit, Geselligkeit, Sorglosigkeit, Natürlichkeit und einen ausgeprägten Schönheitssinn auszeichne. Der Dessauer ist der Ansicht, daß dieser Charakter die italienische Kultur zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Bereichen sowie bei den einzelnen Schichten auf verschiedene Weise und unterschiedlich stark geprägt habe. Die hervorragenden Leistungen auf dem Gebiet der bildenden Kunst sowie der Naturwissenschaften sind für Müller ohne den italienischen Charakter ebensowenig erklärbar wie der offene Umgangston auch der höheren Gesellschaft oder die Vorliebe der Italiener für die öffentliche Rede, die Oper und das Lustspiel.[62] Daß die Volksbücher zur Lektüre *"selbst der Prinzessinnen"*[63] gehöre, habe ebenso darin seinen Grund. Die anschauliche, bildreiche italienische Sprache, welche *"Leben und Wirken des hohen und niedern Volkes"*[64] umschließe, stellt für den angehenden Dichter ein enges *"Nationalband der Bildung"*[65] dar.

Nicht nur die Konzentration auf Rom und seine Einwohner, sondern auch die Konzentration auf die Sommermonate erweist sich weder als Ergebnis von Schreibfaulheit noch ist sie rein zufällig. Müller kann seinen Landsleuten auf diese Weise vielmehr glaubhaft vorführen, daß im warmen Süden eine Lebenseinstellung vorherrscht bzw. vorherrschend geblieben ist, in der die sinnliche Freude, der Genuß eine wesentliche

Komponente darstellt,[66] was in Italien eine am Anfang des 19. Jahrhunderts noch lebendige Volkskultur ermöglichte sowie die kulturelle Aufspaltung der Gesellschaft weitgehend verhinderte.
Der sinnliche Charakter der Italiener präjudiziert in Müllers Augen also weder das kulturelle noch das moralische Niveau des Landes, vorausgesetzt man legt *"keinen deutschen Maaßstab der Seelenkunde"*[67] an. Am Beispiel Italien führt der ehemalige Student der klassischen Philologie seinen Landsleuten sogar vor, daß Natur kultiviert, Kultur als Natur erlebbar wird, wenn sich der Charakter eines Volkes *"klar und vollständig"*[68] in seiner Kultur ausspricht. An die Stelle der Volksliteratur tritt bei Müller in *Rom, Römer und Römerinnen* damit eine national-populäre Kulturvorstellung.
Für den national-populären Charakter von Kultur führt Müller in *Rom, Römer und Römerinnen* vornehmlich zwei Beipiele an, und zwar die katholische Religion und die Antike.[69] Obwohl vom Altertum in seinem Italien-Buch nicht die Rede sein sollte, stellt der ehemalige Berliner Student der klassischen Philologie, der Schüler von Friedrich August Wolf, immer wieder Beziehungen zwischen römischem Leben, römischer Hitze, landschaftlicher Beschaffenheit und der Literatur der Antike her.[70] Die *"leichte, helle Welt des Alterthums"*[71] werde erst im *"lustigen Rom"*[72] ganz verständlich, meint Müller, der die *"moralische Nacktheit"*[73] der Italiener kurzerhand zu einem Erbe der *"nackten antiken Welt"*[74] erklärt. Nicht im französischen Trauerspiel, in deutschen *"Gelehrtenstuben und Antiquitätensälen"*[75] lebe antike Kultur weiter, sondern in Italien, wo es seinen *"natürlichen Boden, Luft und Leben dazu"*[76] besitze, führt der Dessauer aus. An zahlreichen Beispielen beweist Müller den Gralshütern antiker Kultur in Deutschland das spontane Fortleben der Antike in Sitten und Bräuchen auch der unteren und mittleren Schichten der römischen Gesellschaft.[77] Entschieden kritisiert Müller daher die museale Eingrenzung des Forums, welche der antiken Kultur augenfällig die Möglichkeit von Kontinuität und Produktivität abspricht.[78]
Neben der Antike ist es die von protestantischen Reisenden vielgeschmähte katholische Religion, über die Müller den nationalen Charakter und damit die relative Bedeutung kultureller Erscheinungen bewußtmacht. In ihrem Bilder-, Wunder- und Heiligenkult spricht sich für Müller das Bedürfnis der Italiener nach äußerem Glanz und sichtbarer Macht aus. Er wertet den Katholizismus daher als *"die nothwendige, eigenthümliche Form des Christenthums in Italien"*[79], als die italienische *"Volksreligion[...]"*[80]. Der Protestantismus führt dagegen in den Augen Müllers die Italiener, weil nicht mit den *"Formen des Lebens und der Natur"*[81] des Landes verwachsen, auf die Stufe der Barbarei zurück:

Würde [...] *das italienische Volk einmal einige Jahrhunderte lang unsren besten, neuesten Moralpredigern zur Seelenhut* [...] *übergeben* [...], *so würde man in der ersten Periode aufgeblasene Vernunftschwätzer, in der zweiten triumphirende Atheisten und in der dritten*

Feueranbeter oder Menschenopferer als überwiegende Sekten in diesem Lande herrschen sehen. Gott behüte es davor![82]

Der *"scherzende und spielende"*[83] Ton von *Rom, Römer und Römerinnen* darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß der junge Müller mit seiner Schrift offen und unumwunden im deutschen Meinungsstreit Stellung bezieht. Seine in der Einleitung formulierte Überzeugung von der Historizität der Kunst wird hier auf die gesamte Kultur ausgedehnt und durch die Bedeutung der Nationalität spezifiziert, wozu er zwei so brisante Themen wie die Antike und die Religion heranzieht. An Kunst und Religion ist demnach für Müller weniger ihr metaphysischer Gehalt als vielmehr ihre historisch und national geprägte Erscheinungsweise von Bedeutung, sollen beide positiv wirksam sein.[84] Eine einheitliche religiöse oder ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts ist für ihn ein Unding: Die von den Anhängern der Klassik bzw. Romantik favorisierte Übernahme antiker Kultur oder katholischer Religion als kulturelle Modelle für Deutschland lehnt er ab. Der Protestant Müller insistiert auf einen eigenen Weg. Wie dieser auszusehen hat, darüber kann und will *Rom, Römer und Römerinnen* keine Auskunft geben, dennoch weist es die Richtung, die nach Ansicht Müllers einzuschlagen ist. Müllers national-populäres Kulturkonzept hat nichts mit jenen Volkstumsideologien zu tun,[85] welche sich seit den Befreiungskriegen in Deutschland verstärkt bemerkbar machten. Offenheit und Bereitschaft, aus Gegensätzen zu lernen, wird in *Rom, Römer und Römerinnen* vielmehr immer wieder als Haltung gefordert, angepriesen und durch einen stilisierten, stets ironisch gebrochenen Nord-Süd-Gegensatz eingeübt. Rom fungiert bei Müller in diesem Sinne als *"Hauptstadt der Welt"*[86], denn jede historische Epoche und alle Nationalismen, alle Ideologien relativieren sich dort gegenseitig. Müller schreibt:

Rom trägt auf allen seinen Herrlichkeiten und Heiligkeiten die Inschrift: Nil admirare! Jede Erscheinung hat hier ihren vernichtenden oder erklärenden Gegensatz in oder neben sich: das Neuthum ironisirt das Alterthum, das Fremde das Einheimische, das Profane das Heilige, und umgekehrt. Darin ist Rom eben einzig und darum findet Jedermann hier das Seinige, wo fast alle Jahrhunderte und alle Lande der Welt sich aufbauend oder zerstörend verherrlicht haben.[87]

Nicht Ideen, Ideologien, Macht und Heroen, sondern das alltägliche Leben des 'einfachen Mannes', in dem die nationale Eigenart ihren klarsten Ausdruck findet, stellen für Müller das alle Menschen Verbindende und Bleibende dar. Eine zeitgemäße Literatur muß daher bei Denken und Fühlen der Unter- und Mittelschichten ansetzen, dem Volk aufs Maul schauen. Mit seiner anschaulichen Beschreibung des gegenwärtigen römischen Alltagslebens, seinem der mündlichen Kommunikation sich annähernden dialogisierenden

Briefstil, seiner ironischen Entidealisierung der Kultur sowie ihrer Entmusealisierung durch den Nachweis ihres alltagspraktischen Zusammenhangs und – Hand in Hand damit – in seinem Bemühen, im alltäglichen Leben Gemeinschaftlichkeit, Lebensfreude, Freiheit, Gleichheit, Natürlichkeit, mit einem Wort Poesie auszumachen, ist ihm dies beispielhaft gelungen. Dieser Ansicht war zumindest Heinrich Heine. Von Rom Abschied nehmend, äußert der in Italien zum *"deutschen Dichter"* [88] eigener Art gewordene Dessauer nicht von ungefähr folgenden Wunsch:

Als ich heute über die Gräber ging, die den Fuß des alten Mausoleums mit grünen Hügeln und weißen Marmortafeln umkränzen, konnte ich mich des Wunsches nicht erwehren, einst an dieser Stätte zu ruhen. Der Tod verliert hier seine Schauer: die Pyramide erzählt von dem Untergange der e w i g e n W e l t b e h e r r s c h e r i n und bedeckt mit ihren Schatten alle die k l e i n e n Trauermahle und Denksteine umher, aber Becherklang, Tanz und Gesang schallt aus den Tabernen des Scherbenberges herüber und verscheucht die schwarzen Gespenster der Nacht. [89]

Anmerkungen:

1 Vgl. die Dokumente und Briefe bei Lohre, S. 357–361 sowie Wahl, S. 74 f.

2 Vgl. *Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827.Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und den Kunstbestrebungen seiner Zeit.* Gotha 1886, S. 21, 25, 37 und 72. – Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 33–45. – Cecilia Cloughly Baumann: *Wilhelm Müller. The Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works.* The Pennsylvania State University 1981, S. 10–14. – Müller behandelt die Reise auch in der Novelle *Debora* (1828).

3 Vgl. Wahl, S. 75 f. – L.[uise] Förster (Hrsg.): *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's.* Dresden 1846, S. 104.

4 Das Rom-Buch ist zwar die wesentlichste, aber keineswegs einzige Frucht der Italienreise. Zu nennen sind vor allem seine ausführliche Rezension der *Reisebeschreibungen über Italien.* In: *Hermes,* 1820, 3. Stück, S. 265–290; 1821, 1. Stück, S. 247–264; 2. Stück, S. 248–263; 3. Stück, S. 177–213; die postume Ausgabe italienischer Volkslieder *Egeria.* Hrsg. von Oskar Ludwig Bernhard Wolff. Leipzig 1829; seine italianisierenden Gedichte *Epigramme aus Rom, Lieder aus dem Meerbusen von Salerno, Ständchen in Ritornellen aus Albano.* In: *Gedichte von Wilhelm Müller. Mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von F. Max Müller.* Leipzig 1868, S. 10–31; seine beiden Novellen *Der Dreizehnte* (1827) und *Debora* (1828); seine Rezensionen zu Tasso (1823), Ariost (1822) und Dante (1825). Vgl. Schwab, Bd. III, S. 3–104; S. 107–275; Bd. V, S. 78–153; S. 1–77; Bd. IV, S. 327–400.

5 Vgl. Stefan Oswald: *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840.* Heidelberg 1985, S. 107–115. – Hildegard Eilert: *"Ich denke doch, wir müssen die Römer mit ihrer eigenen Nase beurteilen": Wilhelm Müllers Kritik des deutschen Italiener-Bildes in "Rom, Römer und Römerinnen".* In: Norbert Michels (Hrsg.): *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters.* (= *Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau,* Bd. 1) Weimar 1994, S. 85–95. – Hildegard Eilert: *Wilhelm Müllers "Rom, Römer und Römerinnen" und das deutsche Italien-Bild.* In: Frank-Rüdiger Hausmann (Hrsg.): *Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750 bis 1850.* Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik März 1994, Herzogin Anna Amalia Bibliothek (im Druck).

6 Zu dieser wenig erforschten Aktivität Müllers vgl. Lohre. – Cloughly Baumann (s. Anm. 2), S. 78–86, S. 140–155. – Hildegard Eilert: *Georg Philipp Harsdörffer bei Wilhelm Müller.* In: Italo Michele Battafarano (Hrsg.): *Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter.* (= *Iris* 1) Bern 1991, S. 333–363. – Maria-Verena Leistner: *Wilhelm Müllers Zusammenarbeit mit dem Leipziger Verlagshaus F. A. Brockhaus von 1819–1827.* In: Mark Lehmstedt (Hrsg.): *Beiträge zur Geschichte des Buchwesens im frühen 19. Jahrhundert. Ausgewählte Referate der Tagung des Leipziger Arbeitskreises zur Geschichte des Buchwesens vom 25. bis 29. September 1992.* (= *Schriften und Zeugnisse zur Buchgeschichte 3*) Wiesbaden 1993, S. 135–152.

7 Wilhelm Müller: *Rom, Römer und Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen.* 2 Bde. Bd. I. Berlin 1820, S. 73. Im folgenden wird unter dem Kurztitel *Rom, Römer und Römerinnen* nach der hier angegebenen Ausgabe zitiert; die römischen Ziffern verweisen auf den Band, die arabischen auf die Seitenzahl.

8 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 165.

9 Ebd., I, 23 f.

10 Vgl. *Diary,* S. 33 f. – Zu Müllers Einstellung in Berlin speziell S. 31 f., 37 f., 44 f., 51, 56 ff., 71 ff. Dazu vgl. Bernd Leistner: *Wilhelm Müller. Leben und Werk.* In: Michels (s. Anm. 5), S. 14 f. – Hildegard Eilert: *Wilhelm Müller, "Professore di scienza plebea" in Italia.* In: Maria Enrica D'Agostini (Hrsg.): *Viaggi in Utopia e altri luoghi.* Milano 1989, S. 55–95, spez. S. 55–70.

11 Vgl. Wahl, S. 75 f.

12 Lohre, S. 312. Es handelt sich um einen Brief vom 2. Mai 1822 an Atterbom.

13 Lohre, S. 348. Der Brief ist undatiert.

14 Vgl. Peter J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur.* Frankfurt a. M. 1989. Darin: Peter J. Brenner: *Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts,* S. 14–49; Wolfgang Neuber: *Zur Gattungspoetik des Reiseberichts. Skizze einer historischen Grundlegung im Horizont von Rhetorik und Topik,* S. 50–67.

15 Vgl. Wilhelm Müller: *Reisebeschreibungen über Italien* (s. Anm. 4). Müller verfaßte auch den Artikel *Italienische Reisen und Reisebeschreibungen* im *Conversationslexikon.* 6. Aufl. Leipzig, Brockhaus 1824, S. 713–719. Zu Müller als Historiograph vgl. Oswald (s. Anm. 5), S. 148 ff.

16 Wilhelm Müller: *Reisebeschreibungen über Italien.* In: *Hermes,* 1820, 3. Stück, S. 265.

17 Vgl. Albert Meier: *Von der encyclopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise. Italienreisen im 18. Jahrhundert.* In: Peter J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht* (s. Anm. 14), S. 284–305.

18 Im letzten Brief spricht Müller explizit von *"Einleitung"*, vgl. *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), II, 147.

19 Besonders deutlich wird dies, wenn bereits im Titel der Empfänger der Briefe als Herausgeber

der Briefe oder des Tagebuchs genannt wird. Vgl. etwa *Jakob Georg Christian Adlers, Professors zu Kopenhagen* [...] *Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom. Aus seinem Tagebuche hrsg. von seinem Bruder, Johann Christoph Adler, Obergerichtsadvokat zu Altona.* Altona 1784. – Charlotte Elisabeth Konstantia von der Recke: *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in den Jahren 1804 bis 1806. Hrsg. von Hofrath Böttiger.* 4 Bde. Berlin 1815–17. – Von anderen wird die Briefform als öffentliches Medium der Kommunikation benutzt, die Anrede ist entsprechend floskelhaft, vgl. Karl Philipp Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. In Briefen von Karl Philipp Moritz.* Berlin 1792. – Wieder andere behalten den privaten Briefcharakter unverändert bei, vgl. Friedrich Heinrich von der Hagen: *Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien. In drei Bänden.* Breslau 1818–21.

20 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 2.
21 Ebd., I, 4.
22 Ebd.
23 Ebd., II, 128 f., vgl. ähnlich bereits I, 3.
24 Ebd., I, 43.
25 Ebd., I, 6. Auch im letzten Brief betont Müller, daß er keine *confutatio* habe verfassen wollen, wodurch er indirekt gerade seine Überzeugung zum Ausdruck bringt, gegen deutsche Vorurteile gegenüber Italien angeschrieben zu haben. Vgl. hierzu den Aufsatz von Rita Unfer Lukoschik in diesem Band.
26 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 18 f.
27 Ebd., I, 2 f.
28 Ebd., I, 4.
29 Erlebnis, wie die nachfolgende Apposition deutlich macht, wird hier nicht im Sinne der Genie-Ästhetik und einer Literaturwissenschaft, die diese zum Inbegriff von Dichtung stilisierte, benutzt, sondern ausschließlich als Bezeichnung für eine den ganzen Menschen, Sinne, Gefühl, Verstand involvierende Weltbeziehung. – Sachorientierung kennzeichnet dagegen Müllers *Erinnerungen aus Toscana,* die erstmals 1821 erschienen, vgl. Schwab, Bd. IV, S. 31–62.
30 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 5.
31 Ebd.
32 Ebd., vgl. ähnlich II, 29.
33 Themen sind etwa: Volksbräuche, Volkslied und Volksbuch, Nationalcharakter, wirtschaftliche Organisation, Volksreligion, Bildungswesen und Volksbildung. Der 5. Brief über das Volkslied umfaßt über 30 Seiten, ihm folgt nur drei Tage später ein weiterer Brief ungefähr gleichen Umfangs über den *"Nationalcharakter"* (ebd., I, 92) der Italiener.
34 Johann Wolfgang von Goethe: *Werke* [Hamburger Ausgabe]. Bd. 11. München 1981, S. 125.
35 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 5.
36 Ebd.
37 Ebd.
38 Ebd., I, 6.
39 Ebd.,

40 Ebd., I, 7 ff.
41 Ebd, I, 8. Eine Tagebuchstelle (II, 176 f.) führt später den Lesern bildhaft vor Augen, was Müller hier meint: Zwei Hirten aus den Abruzzen entfernen sich nach einigen Minuten stummen Staunens vor der Apollo-Statue im vatikanischen Museum mit den Worten: *"Andiamo, andiamo, ci siamo smarriti. Questo è per il Papa e pe' Cardinali." ("Gehen wir, gehen wir, wir haben uns verlaufen, das hier ist für den Papst und für Kardinäle.")*
42 Ebd., I, 9.
43 Ebd. Wie hoffnungslos außerhalb der Geschichte ein solches Bemühen ist, veranschaulicht Müller, wenn er im 17. Brief ausführt, daß die altdeutsche Tracht bei den Bergvölkern in den Abruzzen Argwohn errege (II, 59 f.).
44 Vgl. seine Veröffentlichungen zum Nibelungenlied, die Übersetzung von Marlowes *Doktor Faustus,* seine *Blumenlese aus den Minnesingern.* – Müllers *Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts* ist dagegen an der Moderne orientiert, vgl. Eilert: *Georg Philipp Harsdörffer* (s. Anm. 6).
45 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 9.
46 'Volk' dient bei Müller sowohl als ethnische als auch als soziologische Bezeichnung, wobei es im letzteren Fall nicht nur die Unterschicht, sondern Mittel- und Unterschicht meint und als Bezeichnung dient, um aus dem Untertan einen Souverän zu machen. Vgl. Eilert: *Wilhelm Müller, "Professore di scienza plebea"* (s. Anm. 10), S. 74–79.
47 'Volkskultur' bezeichnet hier entsprechend Müllers Volksbegriff die Kultur derjenigen, die nicht den gesellschaftlichen Führungseliten angehören. – Zum Volkskulturbegriff allg. vgl. Norbert Schindler: *Spuren in der Geschichte der 'anderen' Zivilisation. Probleme und Perspektiven einer historischen Volkskulturforschung.* In: Richard van Dülmen und Norbert Schindler (Hrsg.): *Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags (16.–20. Jahrhundert).* Frankfurt a. M. 1984, S. 13–77.
48 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 83.
49 Zu nennen sind hier Johann Gottfried Herder, Johann Friedrich Reichardt, Johann Gustav Büsching, Friedrich Heinrich von der Hagen und Heinrich Keller. – Vgl. dazu Rudolf Schenda: *Völlig naive Empfindung? Die deutschen Reisenden und die italienische Volksliteratur.* In: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung.* 32. Jg. Berlin 1991, S. 187–203. – Karl Philipp Moritz in *Reisen eines Deutschen...* (s. Anm. 19) und Johann Wolfgang von Goethe betonen dagegen die Aktualität dieser Kultur, wobei Goethe die Ritornelli allerdings als *"unbändiges Geschrei"* bezeichnet. Vgl. den Aufsatz *Volksgesang* im *Teutschen Merkur,* März 1789, S. 229–256, neuabgedruckt in *Das Römische Carneval. Mit den farbigen Figurinen von 1789 und den Fragmenten "Über Italien".* Mit einem Nachwort hrsg. von Isabella Kuhn. Frankfurt a. M. 1984 (= Insel 750) S. 184.
50 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 74.
51 Ebd., I, 43.
52 Ebd.
53 Ebd., I, 16. Auf Deutsch: *"Kürbisblüte, ich liebe mein Mädchen, aber im Sommer nicht, denn da stinkt es."*
54 Ebd., I, 56 f. Daß es in Italien nicht nur bukolische Idylle gibt, weiß der Dessauer sehr

wohl. Die Schilderung des harten Lebens der Campagna-Tagelöhner im 7. Brief macht gerade durch den Vergleich mit den selbständigen Bauern Albanos unzweideutig auf die ökonomischen Voraussetzungen seiner Darstellung aufmerksam.

55 Ebd., I, 100 f.

56 Ebd., I, 61 f.

57 Vgl. *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder.* Gesammelt von Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano. München 1984, Bd. 3, S. 233–257.

58 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 233

59 Zur deutschen Italiener-Kritik vgl. Eilert: *"Ich denke doch, wir müssen die Römer mit ihrer eigenen Nase beurteilen"* (s. Anm. 5), S. 85–88, dort weiterführende Literatur.

60 Der sich in seinen Ausführungen explizit auf Goethe, allerdings ausschließlich auf die 1788 und 1789 im *Teutschen Merkur* erschienenen Aufsätze, und zwar speziell auf: *Neapel. "Volkmanns historisch-kritische Nachrichten von Italien. Dritter Band." Lazaroni.* (Vgl. *Das Römische Carneval* [s. Anm. 49], S. 153–167) beziehende Müller unterscheidet sich hier vom Weimarer, der ausdrücklich die natürliche, sinnliche, auf Genuß ausgerichtete Lebensweise des *"geringen Volkes"* (ebd., S. 161) verteidigt.

61 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), II, 31.

62 Vgl. ebd., zum Umgangston: I, 69; II, 31; zu Wissenschaft und Kunst: I, 96 f.; I, 255 zur Redegewandtheit: I, 96 f.; I, 255; I, 267; zur Oper: I, 58; I, 97 ff.; I, 104 ff.; zum Lustspiel II, 95 ff.; II, 110 f.; II, 119.

63 Ebd., I, 75.

64 Ebd., I, 76; vgl. auch I, 97; I, 269.

65 Ebd., I, 255.

66 Das milde Klima gilt spätestens seit Herder in Deutschland als Voraussetzung eines Lebens im Zeichen der Poesie, Herder bezieht sich allerdings auf das antike Griechenland, wo er die Jünglingszeit der Menschheit ansiedelt. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774). Hrsg. von Hans Dietrich Irmscher. *(= Reclams Universalbibliothek 4460)* Stuttgart 1990, S. 21 ff. Müller zitiert Herder allerdings nicht. – Bei August Wilhelm Schlegel wird der Süden als solcher zum Ort der Poesie. Vgl. A.W. Schlegel: *Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustands der deutschen Literatur* (1802). In: *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters. Eine Auswahl aus den kritischen Schriften.* Hrsg. von Franz Finke. *(= Reclams Universal-Bibliothek 8898)* Stuttgart 1984. So heißt es z. B. S. 40: *"Dem Süden gehören die würzigen, erquickenden Erzeugnisse der schönen Kunst an, die nur durch Wärme und lieblichen Sommer hervorgelockt werden können."* – Zur Aufnahme der Opposition von Natur- und Kulturvölkern bei Müller vgl. Eilert: *Wilhelm Müller, "Professore di scienza plebea"* (s. Anm. 10), S. 89 ff.

67 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), II, 31. An anderer Stelle spricht Müller speziell den Engländern die Fähigkeit ab, ein anderes Volk zu verstehen, denn *"sein Nationalegoismus läßt ihn nicht dazu kommen, die fremden sonderbar scheinenden Sitten bis zu ihrer Wurzel zu verfolgen und so ihren Ursprung und Zusammenhang in der Natur und Geschichte aufzusuchen".* In: Müller: *Reisebeschreibungen über Italien.* In: *Hermes,* 1820, 3. Stück, S. 271.

68 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 95.

69 Außerdem sieht Müller, abgesehen von der Volkskultur im engeren Sinne, seine Vorstellungen einer national-populären Kultur auch bei Dichtern wie Angelo Beolco Ruzzante (1496–1542), Torquato Tasso (1544–1595) und Carlo Gozzi (1720–1806) verwirklicht. Ein weiteres Beispiel sind ihm die Improvisatoren, welche er als *"halb unbewußte"* Organe der Poesie (ebd., 1, 234) beschreibt.

70 Vgl. etwa ebd., I, 11 f.; I, 28 f.; I, 117. – Dazu vgl. Eilert: *Wilhelm Müller, "Professore di scienza plebea"* (s. Anm. 10), S. 81–87. – Eilert: *"Ich denke doch, wir müssen die Römer mit ihrer eigenen Nase beurteilen"* (s. Anm. 5), S. 92 f.

71 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), I, 7.

72 Ebd., II, 42.

73 Ebd., II, 29.

74 Ebd., II, 18.

75 Ebd., II, 166; vgl. auch II, 20 ff.

76 Ebd.

77 Vgl. ebd., I, 129 f.; I, 155–164; II, 15–27; II, 196 ff.; II, 206 f.; II, 213 ff. Zur Kritik der deutschen Antikebegeisterung vgl. II, 22.

78 Vgl. ebd., II, 164 ff.

79 Ebd., I, 92.

80 Ebd., I, 94. Müller unterscheidet dabei sehr präzis zwischen Staat und Volk, vgl. II, 21.

81 Ebd., I, 94.

82 Ebd., I, 95.

83 Ebd., die Widmung des 2. Buches an Daniel Atterbom.

84 Müller betont allerdings ausdrücklich die unumstößliche Wahrheit des Christentums gegenüber anderen Religionen, vgl. ebd., I, 93 f.

85 Der einflußreiche Turnvater Friedrich Ludwig Jahn, Mitglied der *Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache,* der auch Müller angehört hatte, war wesentlicher Wegbereiter und Förderer dieser Tendenz. Seine Schrift *Deutsches Volksthum,* erstmals Lübeck 1810, wurde 1817 in Leipzig neu aufgelegt. Jahn definiert Volkstum dort als die *"Einigungskraft"*, welche aus einer Gruppe von Menschen ein Volk macht, es ist *"sein innewohnendes Wesen, sein Regen und Leben, seine Wiedererzeugungskraft, seine Fortpflanzungsfähigkeit. Dadurch waltet in allen Volksgliedern ein volksthümliches Denken und Fühlen, Lieben und Hassen, Frohsein und Trauern"* (ebd., S. 6). Begriffe wie Nation, Nationalität, Nationalcharakter, die Müller – ausdrücklich? – benutzt, lehnt er als ausländische Mißgeburten ab (ebd., S. 7). Jahnschüler waren unter anderm Hans Ferdinand Maßmann, Philipp und Wilhelm Wackernagel, Wolfgang Menzel und Ludwig Wachler, die alle eine ähnlich irrationale, organische Volksvorstellung vertraten.

86 vgl. Anm. 34

87 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), II, 194.

88 So Heinrich Heine in der *Reise von München nach Genua.* In: Heinrich Heine: *Werke.* Hrsg. von Wolfgang Preisendanz. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1968, S. 287. Heine bezieht sich dabei ausdrücklich auf *Rom, Römer und Römerinnen.*

89 *Rom, Römer und Römerinnen* (s. Anm. 7), II, 44 f.

HEINZ HOFFMANN

Schnorr von Carolsfeld – ein Reisegefährte Müllers auf der Italienreise 1818

Dieser kurze Beitrag über Julius Schnorr von Carolsfeld ist eigentlich mehr zwei Zufällen als einem vorgefaßten Programm zu verdanken. Zum einen: Am 26. März 1794 erblickte Julius in Leipzig das Licht der Welt, und am 7. Oktober desselben Jahres wurde in Dessau dem Schneidermeister Müller ein Sohn Wilhelm geboren – diese beiden Ereignisse waren 1994 Anlaß zu bedeutenden Jubiläumsveranstaltungen. Zum anderen – und dies ist der Anlaß für meinen Beitrag – traten am 6. November 1817 die beiden Altersgenossen gemeinsam von Wien aus ihre Reise nach Italien an. Woher und wohin dieser Aufbruch? Welche Lebensschicksale haben sich hier für eine kurze Zeit berührt? Die folgenden Ausführungen sollen nicht mehr als ein paar Streiflichter sein. Nachdrücklich verweise ich auf den umfangreichen Katalog *Julius Schnorr von Carolsfeld – 1794-1872* [1] zur Jubiläumsausstellung in Leipzig [2]. Dem Vater Veit Hans Schnorr von Carolsfeld verdankt der Sohn seine erste künstlerische Ausbildung ebenso wie den Reichtum von persönlichen Kontakten, die im Elternhaus gepflegt wurden. 1811 bricht er – wie schon seine Brüder – zur weiteren Ausbildung nach Wien auf. Seine außergewöhnliche künstlerische Begabung erregt Aufmerksamkeit. Neben Landschaftsstudien wendet er sich religiösen Themen zu, die altdeutschen Meister werden

Julius Schnorr von Carolsfeld: Der hl. Rochus, Almosen verteilend. 1817. Öl auf Leinwand.

neuentdeckt, nachgeahmt, aber auch ganz eigenständig adaptiert. Im letzten Jahr seines Wien-Aufenthaltes 1817 entsteht das Bild *Der hl. Rochus, Almosen verteilend.* Beachten Sie bitte die Gestalt des Mädchens (im Vordergrund links), das sich dem Betrachter zuwendet. Wir kommen noch darauf zurück.

Die Akademie wird immer mehr als Fessel empfunden, und Schnorr strebt – wie schon Friedrich Overbeck und Franz Pforr vor ihm – nach Rom [3]. Er tritt dem *Lukasbund* bei – eine Art Verbindung von klösterlicher Lebensgemeinschaft und künstlerischem Programm – und kündigt Ende des Jahres 1817 voller Enthusiasmus den Lukasbrüdern seinen Aufbruch aus Wien nach Rom an. Wulf Kirsten schreibt in seinem Nachwort zu Müllers *Rom, Römer und Römerinnen* – und damit sind wir bei der Begegnung zwischen Müller und Schnorr:

Von Wien aus führte die Reise, die am 6. November 1817 fortgesetzt wurde, nun nach Italien. Den beiden Reisenden [= Müller und der preußische Kammerherr Baron von Sack] *hatte sich der Maler Julius Schnorr von Carolsfeld angeschlossen. Er muß mit seiner Rombegeisterung den gleichaltrigen Müller, der für neue Einflüsse leicht empfänglich war, bereits im vorhinein derart 'angesteckt' haben, daß dieser alle gefaßten Vorsätze fallenließ und seinen Aufgaben untreu wurde, ehe er auch nur einen Fuß auf italienischen Boden gesetzt hatte. Der Philologe ließ Wissenschaft Wissenschaft sein* [...] *Das antike Rom, für das er theoretisch wie kaum ein anderer gerüstet war, ließ ihn gleichgültig* [...] *Im ungezwungenen Umgang mit dem italienischen Volk und den Künstlern fand er zu sich selbst."* [4]

Von Schnorr lesen wir dazu in einem Brief aus Venedig vom 29. November 1817 folgendes:

Ich werde sagen können, daß ich Italien gesehen habe; das Geschick, welches mir den Baron Sack und Herrn Müller zu Begleitern gegeben hat, konnte nicht viel besser für mich sorgen. Der Baron hat sich in den Kopf gesetzt, nichts zu übersehen, besonders seines Begleiters wegen, den er (einen jungen talentvollen, auch anerkannten Gelehrten) mehr aus Eitelkeit mitgenommen hat, weil dieser über die Reise dann etwas schreiben wird, was dem König dediziert werden soll. Sonst ist er ein ganz guter Mann und legt uns nichts in den Weg, wenn wir nach unserer Art sehen wollen. [5]

Dann kam es allerdings doch zum Zerwürfnis mit dem *"alten, unerträglichen Sack"* [6] – Näheres kann man bei Kirsten nachlesen.
In Rom ist das Caffè Greco der Treffpunkt vor allem der deutschen Künstler. Schnorr ist bald dort heimisch, und er berichtet, daß das Verbindende unter den Künstlern weit größer sei als die *"Proselytenmacherei"* [7]. Trotzdem gesteht er, daß ihm beim

Anblick einiger aus diesem Kreis zumute gewesen sei, als ob er geistliche Herren vor sich sähe, und er wolle nicht leugnen, daß er sich *"heimlich als Gegensatz fühlte* [...]".[8] Seine eigentliche Heimat hat Schnorr seit 1819 auf dem Palazzo Caffarelli, wo er mit Friedrich Olivier und Theodor Rehbenitz wohnt. Dort ist der Sitz des preußischen Gesandtschaftssekretärs Christian Karl Josias Bunsen. Dieser hatte schon am 1. Juli 1818 an seinen Freund Friedrich Lücke in Bonn geschrieben, daß *"die Neukatholiken mit allen Mitteln den hier in der Irre herumlaufenden protestantischen Schafen nachlaufen, um sie zur katholischen Kirche zu verführen"*[9]. Bunsen bemüht sich um die Protestanten und erwirkt bei der preußischen Regierung die Entsendung eines evangelischen Predigers, der im Sommer 1819 in Rom eintrifft (Heinrich Eduard Schmieder). Hier finden Gottesdienste, Bibelgespräche und Diskussionen um die lutherischen Bekenntnisschriften statt, die Liturgie ist mit neu entdecktem Liedgut und anglikanischen Elementen bereichert (Bunsens Frau entstammte dem englischen Adel), Schnorr fungiert jahrelang abwechselnd als Organist und Vorsänger. Geselligkeit, Ausflüge und Feste haben ihren festen Platz. Trotz aller streng lutherischen Frömmigkeit – mit dem Einschlag deutscher Erweckungsbewegung – macht das alles nicht den Eindruck eines muffigen Konventikelwesens oder der Neuorthodoxie, die dann erst in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts so schreckliche Blüten treiben sollte.

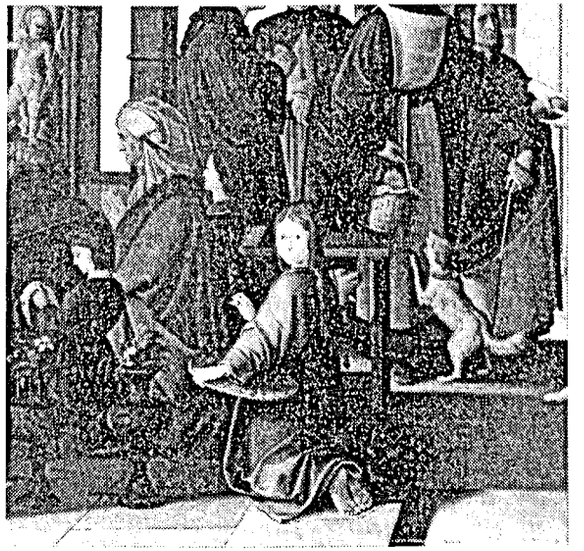
In diese Zeit gehört für Schnorr die Entdeckung der Landschaft, der Geschichte, des italienischen Lebens. Dazu gehört selbstverständlich auch das Studium des weiblichen Akts, das er, im Gegensatz zu den Lukasbrüdern, die sich gegenseitig Modell standen, betrieb. Am 6. September 1823 schüttet Schnorr sein Herz aus in einem Brief an Clara Bianca Quandt, die Frau seines Gönners und Förderers Johann Gottlob von Quandt: *"Ich Unglückseliger habe noch nie ein Mädchen geküßt. Wie werd' ich dies einst vor Gott verantworten können? Sieht das nicht aus wie eine Geringschätzung seiner Geschöpfe?"*[10] Am 2. August 1823 schreibt er: "[...] *ich halte mich beisammen, denn mir ist's als guckte der liebe Gott immer zum Fenster heraus und säh', was ich machte* [...]"[11] Dieser liebe Gott sagt ihm wohl dann auch unmißverständlich, daß er tüchtig arbeiten und so weitermachen solle.
Ich übergehe jetzt alle Stationen dieses Weges über zehn Jahre, die Ausmalung des Ariost-Saales im Casino Massimo und zahlreiche einzelne Aufträge, glänzende Abschiedsfeste im großen Kreis der Künstler und die Heimkehr nach Deutschland. Schnorr möchte nicht gern in Italien bleiben. Er kehrt wirklich nach Deutschland – nach Hause – wie von einer Pilgerreise zurück. Hier ist deutsche Natur, hier sind deutsche Menschen.

Wenn Gottes Segen nicht ausbleibt, der bisher uns so sichtbar begünstigte, so werden die Deutschen schon vor der Welt zeigen, daß sie keine Narren sind, sie werden die Franzosen

im Felde der Kunst ebenso besiegen, wie sie sie in den Ebenen unsres und ihres Vaterlandes besiegten mit der Stärke des Armes. Hallelujah![12]

Drei Tage nach seiner Heimkehr im Juni 1827 verlobt er sich mit Maria Heller, Vorbild für die Figur des Mädchens auf dem Bild *Der hl. Rochus, Almosen verteilend,* und schreibt dem Vater darüber:

Der größte und wichtigste Schritt, den ich in meinem Leben thun konnte, ist nun gethan. Gott hat einer ununterbrochen tiefgefühlten Sehnsucht nach einer Ergänzung meines Daseins endlich abgeholfen; er hat mir die zweite, beste Hälfte meines Lebens zugeführt [...] *Vor dreizehn Jahren lernte ich ein Kind von sieben Jahren kennen, unsers Ferdinand Stieftochter Maria Heller, als ich selber noch kindisch war, und faßte eine Neigung zu diesem Kinde, wie ein Kind sie zum andern fassen kann* [...] *Als ich nach Italien zog, begleitete mich das Bild des Mädchens und während der zehn Jahre, die ich dort blieb, schwebte es mir, nahe oder fern, aber doch immer, vor meinen Augen* [...][13]



Julius Schnorr von Carolsfeld,
Der hl. Rochus,
Almosen verteilend.
(Ausschnitt)

Es folgt eine glänzende Karriere, die Professur an der Münchener Akademie und die Ausmalung der Nibelungensäle im Königsbau der Münchner Residenz mit historischen Motiven, der Ruf nach Dresden als Direktor der Akademie und später der Galerie. Die lebenslange Beschäftigung mit der Bibel wird eingebracht in das monumentale Werk

der *240 Holzschnitte zur Bibel,* er ist beteiligt an der Gründung des *Christlichen Kunstblattes für Kirche, Schule und Haus,* das die christliche Erziehung des Volkes, vereint mit der Besinnung auf die alten Meister und die vorbildliche gotische Architektur, zum Ziel hatte. Er ist beteiligt am Gespräch mit Ernst Rietschel über dessen Wormser Lutherdenkmal und an der Vollendung desselben. Interessant ist, daß er dabei für den Chorrock des Kirchenvaters und nicht für die Kutte des Mönches plädiert. Auf den Gewordenen, nicht auf den Werdenden kommt es an! Und er hofft auf die Erneuerung Deutschlands ohne den Beigeschmack der revolutionären Ereignisse von 1848.

Julius Schnorr von Carolsfeld: Wilhelm Müller in Rom. 1818. Sepiazeichnung.

Das alles sollten nur Streiflichter sein. Wir kehren zur Begegnung mit Müller von 1817 zurück. Was ist aus dem gemeinsamen Aufbruch geworden? Und was steht am Ende als Lebenswerk? Hier das Lebenswerk eines nicht einmal 33 Jahre alt Gewordenen, dort das Lebenswerk dessen, der mit 78 Jahren, überhäuft mit Ehren und Ämtern, aus dem Leben scheidet? Die beiden Lebensläufe machen mich neugierig auf die Quellen. Ich gäbe etwas darum zu wissen, was die beiden zusammengeführt hat im Aufbruch nach Rom. Ich gäbe etwas darum zu wissen, was sie auf der Reise geredet und gemacht haben, womit sie den alten Sack so verärgert haben, und wie sie sich in Rom noch begegnet sind – ja und schließlich, wie sie jeder auf seine Weise aus diesem Leben geschieden sind.

Anmerkungen:

1 Herwig Guratzsch (Hrsg.): *Julius Schnorr von Carolsfeld, 1794–1872.* (= Katalog des Museums der bildenden Künste Leipzig) Leipzig 1994.

2 Leider können in diesem Band nur zwei der insgesamt 14 präsentierten Werke reproduziert werden. Da das gesamte Bildmaterial für das Verständnis des Textes wichtig ist, sei es im folgenden aufgelistet:
1. Veit Hans Schnorr von Carolsfeld (1764–1841): *Selbstbildnis.* 1834.
2. Veit Hans Schnorr von Carolsfeld: *Petrus heilt den Lahmen an der Tempelpforte.* 1831.
3. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Der hl. Rochus, Almosen verteilend.* 1817.
4. Ders.: *Maria Heller, lesend.* 1817.
5. Ders.: *Porträt W. Müller.* 1818.
6. Ders.: *Porträt Friedrich Olivier.* 1816.
7. Ders.: *Stehender weibl. Akt mit Stab.* 1820.
8. Ders.: *Porträt Johann Gottlob von Quandt.* 1820.
9. Ders.: *Clara Bianca von Quandt mit Gitarre.* 1820.
10. Ders.: *weibl. Halbakt.* 1820/21.
11. *Maria Schnorr von Carolsfeld.* Historische Photographie ca.1860.
12. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Hagen gelobt Brunhild, sie zu rächen* (zu den Nibelungensälen in der Münchener Residenz). 1841.
13. Ders.: *Der Sabbat* (Gottvater am 7. Schöpfungstag) aus: *Die Bibel in Bildern.* 240 Holzschnitte.
14. *Julius Schnorr von Carolsfeld.* Historische Photographie, ca.1860.

3 Vgl. dazu: Heinz Hoffmann: *Der Protestant Julius Schnorr von Carolsfeld. Anmerkungen zu seiner römischen Zeit.* In: Guratzsch (s. Anm. 1), S. 70 ff.

4 Wulf Kirsten: *Nachwort.* In: Wilhelm Müller: *Rom, Römer und Römerinnen.* 2. Aufl. Berlin 1983, S. 284 f.

5 Zit. nach: Kirsten (s. Anm. 4), S. 285.

6 Zit. nach: Ebd.

7 Brief an den Vater Veit Hans Schnorr von Carolsfeld vom 24. 3. 1818. In: *Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und den Kunstbestrebungen seiner Zeit.* Gotha 1886, S. 76

8 Brief an den Vater vom 29.7.1820. Zit. nach: Adolf Schahl: *Geschichte der Bilderbibel.* Diss. Leipzig 1936.

9 *Christian Karl Josias von Bunsen. Aus seinen Briefen dargestellt von seiner Witwe.* Bd. 1. Leipzig 1868, S. 148.

10 Brief an Quandt, Rom, 6. 9. 1823, Nachschrift an Clara Bianka v. Quandt. In: *Briefe aus Italien...* (s. Anm. 7), S. 447.

11 Brief an Quandt, Rom, 2. 8. 1823, Nachschrift an Clara Bianka v. Quandt. Ebd., S. 440.

12 Brief an den Vater vom April 1827. Ebd., S. 323.

13 Brief an den Vater vom 25. 6. 1827. Ebd., S. 331 f.

HANS-GEORG WERNER

Wilhelm Müllers *Rom, Römer und Römerinnen* im Kontext zeitgenössischer Italiendarstellungen

Schon in der frühen Neuzeit führten die peregrinationes academicae und die Kavalierstouren der jungen Deutschen, die sich europäische Bildung aneignen wollten oder sollten, nach Italien. Dafür waren auch ästhetische Gesichtspunkte leitend. In einer Reiseinstruktion aus dem beginnenden 18. Jahrhundert heißt es:

Zu Welschland ist sich was aufzuhalten, allwo viel Schönes zu sehen, wegen der Gebäu, Statuen und Gemähl, auch ansonsten Schönheit des Landes und ihrer Roß, [...] *zu Rom und Genua, besonders an den letzten Ort seind die schönsten Gebäu der Welt zu ersehen und alldorten an beeden Orten in der Architektur zu perfectioniren* [...][1]

Allerdings war Rom noch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein keineswegs das wichtigste Ziel der Italienreisenden. Die Studierenden zog es mehr nach Bologna oder Padua, die Kunstinteressierten mindestens ebenso nach Florenz oder Genua.
Erst als sich das Jahrhundert der Aufklärung seinem Ende zuneigte, entstand der Mythos 'Rom'; Berühmtheiten des deutschen Kulturlebens prägten und verbreiteten ihn. Winckelmann pries Rom als einen Ort der Freiheit; er meinte damit, daß er hier ohne äußeren Druck seinen wissenschaftlichen Interessen leben konnte, und er verkündete dies, um dem deutschen Publikum das Bild der von ihm in Rom erreichten Sonderstellung einzuprägen. Insofern folgerecht datierte er den Beginn seines 'eigentlichen Lebens' auf den Zeitpunkt seiner Übersiedlung nach Italien. Auch Goethe sprach von der Wiedergeburt, die er in Italien erfahren hatte, und nannte Rom die *"Hauptstadt der Welt"*, einerseits der *"höheren Kunst wegen"*[2], die hier zu besichtigen sei, und andererseits – vor allem – der geschichtlichen Perspektiven wegen, die sich von diesem Punkt der Welt her erschlössen. *"An diesen Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an"*[3], schrieb er an Herder, den einstigen Gesinnungsfreund und späteren Weimarischen Widersacher in Fragen von Kunst, Moral und Politik, der übrigens auf seiner Italienreise ebenfalls eine *"hohe Schule"* des Lebens durchgemacht zu haben glaubte.[4]
Der kulturgeschichtlichen Aura, mit der Gewährsmänner solchen Ranges Rom und Italien literarisch versehen hatten, konnte sich in der Folgezeit ein gebildeter, geistig-künstlerisch ambitionierter Deutscher nur schwer entziehen. Dabei war das derart vermittelte Bild Roms ein Bildungsmythos, der wenig oder nichts mit den sozialen Erfahrungen seiner Gewährsmänner zu tun hatte. Für Winckelmann ist das vor einigen Jahren in Ernst Osterkamps Aufsatz *Winckelmann in Rom* überzeugend dargetan worden.[5] Herder hat selber keinen Zweifel daran gelassen, wie sehr ihm die italienischen Lebensformen wider die Natur gingen: Die *"römische Welt"*, schrieb er Goethe, läßt *"meine Seele entsetzlich leer"*[6]. An diesem seinem Briefpartner zeigt sich übrigens die rückwirkende Kraft des Italien- und Rom-Mythos in besonders erstaunlicher Stärke. Es muß doch überraschen, wie wenig in das Bewußtsein der gebildeten Deutschen eingedrungen

ist, daß Goethe, der Enthusiast für das kulturgeschichtliche Phänomen Rom, sich enttäuscht und böse von der sozialgeschichtlichen Wirklichkeit abwandte, die ihm im politischen Regiment des Kirchenstaates, den versteinerten Sozialverhältnissen Siziliens, dem Zivilisationsstandard des ganzen Landes, nicht zuletzt den anarchischen Tendenzen des italienischen Volkslebens entgegentrat.
"Hauptstadt der Welt" war Rom auch im 18. Jahrhundert allenfalls aus einer kultur- und kunsthistorischen Perspektive. Es hatte längst nicht den ökonomischen und wirtschaftlichen Standard der Metropolen Englands und Frankreichs. Als in Paris und London bereits über eine halbe Million Menschen lebten – London hatte um 1700 650000 Einwohner –, war Rom – wie eine Volkszählung im Jahre 1812 ergab – eine Stadt mit noch nicht einmal 120000 Bewohnern. Roms Situiertheit an der politisch-territorialen Peripherie Europas drang erst durch die Französische Revolution ins politische Bewußtsein vieler deutscher Intellektueller. Die Revolutions- und Kriegsperiode der vier Jahrzehnte zwischen 1789 und 1830 schloß sich in der Vorstellungswelt der geschichtlich Interessierten nur dann zu einem rational strukturierten Ganzen zusammen, wenn als ihr energetisches Zentrum Paris verstanden wurde. Das politische Europa des 19. Jahrhunderts hatte hier seinen hauptsächlichen Ursprungsort, aber auch seinen provokativsten Angriffspunkt.

Die veränderte Dynamik der politischen Kräftekonstellation in Europa seit dem Ende des 18. Jahrhunderts blieb nicht ohne Auswirkungen auf die Reisen und Reisedarstellungen deutscher Intellektueller. Auffällig ist zunächst, daß für die wichtigsten Reiseschriftsteller der nachrevolutionären Zeit Italien nur ein Ziel neben anderen war. Ernst Moritz Arndts große Bildungsreise der Jahre 1798/99 führte im Zuge seiner sozialen Erkundung Europas auch durch Italien. Seumes *Spaziergang nach Syrakus* 1802 war Teil des Unternehmens, praktische Erfahrungen in und mit den europäischen Herrschaftsstrukturen zu machen. Heines italienische Reisebilder – seine *Reise von München nach Genua, Die Stadt Lucca, Die Bäder von Lucca* – lassen sich ohne Zwang als Fragmente eines europäischen Panoramas interpretieren, in dem die Problematik der Nationaleigentümlichkeiten von Deutschen, Polen, Franzosen, Engländern und Italienern auf antiromantische Weise – also in nicht-moralisierender, sondern sozialgeschichtlich-handlungstypologischer Form – thematisiert ist. Während also im politischen Zeitbewußtsein der Stellenwert Italiens sank, wurde das Land in der literarischen Romantik – bei Tieck, Eichendorff, vor allem bei E. T. A. Hoffmann – ein Ort diabolischer Verführung zu verbrecherischer Sinnlichkeit. Beides ermutigt zu der These, daß der idealisierende Rom-Mythos aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in Rom und Italien die Signatur der abendländischen Kultur- und Kunstgeschichte festmachte, seine verpflichtende Kraft einzubüßen begann. Zwar standen in seinem Banne immer

noch Persönlichkeiten vom Range Wilhelm von Humboldts. Aber auch die kritischen Widersacher wie Barthold Niebuhr meldeten sich bereits energisch zu Wort.

Man wird also fragen müssen: Welches Interesse konnte in derart veränderten Umständen Rom entgegengebracht werden? Wer von diesem Gesichtspunkt aus die Italiendarstellung Wilhelm Müllers ins Blickfeld rückt, wird zunächst deren lebensgeschichtliche Voraussetzungen zu erinnern haben.[7] Als Wilhelm Müller im August 1817 die Reise begann, die ihn nach Italien führte, war der Dessauer Schneiderssohn noch nicht 23 Jahre alt. Er hatte sich nach dem Abitur 1812 an der Berliner Universität inskribieren lassen, trat aber schon nach wenigen Monaten – im Februar 1813 – freiwillig in die preußische Armee ein, um am Krieg gegen Napoleon teilzunehmen, und kehrte erst Ende 1814 an die Berliner Universität zurück. Ihm blieben also bis zu seiner Reise nur reichlich zweieinhalb Jahre für seine Ausbildung. Er hat die Zeit intensiv und mit auffälligem äußeren Erfolg genutzt. Sowohl beim Studium der Altertumswissenschaften, das zunächst den Schwerpunkt seiner Interessen ausmachte, als auch bei seiner Beschäftigung mit deutscher Sprache und mittelalterlicher deutscher Literatur und schließlich auch durch seine poetische Produktivität gewann er die Wertschätzung der jeweiligen Notabeln in Berlin. Er war offenbar ein überdurchschnittlich begabter Student, ein vielseitig interessierter, wendiger junger Mann mit angenehmen Umgangsformen und sicher auch taktischem Geschick. Jedenfalls war es eine Auszeichnung, daß die Akademie der Wissenschaften auf nachdrückliches Zuraten von August Böckh, Friedrich August Wolf und Philipp Buttmann ihn als wissenschaftlichen Begleiter eines Barons von Sack, der nach Griechenland und in den Orient reisen wollte, nominierte und ihn für seine Aufgaben auch finanziell unterstützte. Daß diese Reise dann nach Italien führte, war äußeren, hier nicht zu erörternden Umständen geschuldet. Von Belang ist im folgenden, wie Müller diesen Umstand nutzte.

Die literarische Frucht der Reise ist eine in zwei Bänden 1820 bei Duncker und Humblot in Berlin erschienene Publikation. Sie hat den Titel *Rom, Römer und Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen.* Die Schrift erweckt zunächst den Anschein, als ob sie ganz im Banne des tradierten Italien-Mythos stehe. Eingangs bekennt Müller seine *"Leidenschaft für Italien"*, für *"das schöne Land"*, *"von dem mir das Herz so voll ist"* (3–11 f.). Und als er, nach Deutschland zurückgekehrt, sich in Dessau einzubürgern versuchte und dem Erscheinen seiner *"unsterblichen Reisebeschreibung"* entgegensah, schrieb er an Helmina von Chezy: *"Mein Italien trage ich* [...] *in mir."* (5–139) Aber im Ganzen wirkte Wilhelm Müllers Rom-Buch kaum noch an der Tradierung des klassischen Italien-Mythos mit.

Auffällig ist zunächst die uneinheitliche Struktur des Textes, der ja – wie der Untertitel ankündigt – auch formal keine Reisebeschreibung im engeren Sinne des Begriffs ist, sondern sich als Sammlung von Briefen darstellt. Daß es sich dabei um *"vertraute*[...] *Briefe"* handelt, ist eine Täuschung; denn in seinen wesentlichen Teilen ist das Buch eine Zusammenstellung thematisch strukturierter Reflexionskomplexe, die durch ihre nachträgliche Einkleidung in die Briefform eine leserfreundliche Adressatbezogenheit bekommen sollten. Gegenstand der Darstellung ist also nicht, wie sich das Subjekt des Italienreisenden bildet, neue Lebensformen aneignet und auf welche Weise es Einsichten in ihm bis dahin fremde Verhältnisse gewinnt, sondern was es an Wissenswertem aus Italien mitgebracht hat. Zwar fehlt auch in *Rom, Römer und Römerinnen* nicht der Topos, daß der Reisende in Italien eine Regeneration seines Wesens erfahren habe; aber Andeutungen dieser Art bleiben ein äußerliches Schmuckelement wie übrigens auch die gelegentlichen Bemühungen um eine kulturhistorische Vertiefung der Italienerfahrungen. Zu Beginn des dritten Briefes setzt Müller zu einem derartigen Versuch an:

Nie hätt ich es glauben mögen, daß ich die letzten sechs Bücher der Äneide, durch die ich mich einst kaum mit Mühe und nur so ehrenhalber durcharbeiten konnte, noch einmal mit so lebhafter Teilnahme lesen würde, wie ich es dieser Tage auf unserem Balkone getan habe. Vor mir liegt die weite, öde Meerebene von dem Ausflusse des Tiber, dessen Lauf ich, besonders in der Beleuchtung der untergehenden Sonne, von Rom nach Ostia verfolgen kann, bis zu den pontinischen Sümpfen, die der Vorsprung des Gebirges bei Genzano dem Auge entzieht. Von daher seh ich Schiffe segeln, immer längs dem Ufer hin, und an der Mündung des Tiber werfen sie Anker. Daher kam auch Äneas mit seinen Troern geschifft, da betrat auch er zum ersten Male den lange verheißenen lateinischen Boden. Ein Turm, umgeben von wenigen Fischerhütten, zeigt mir die Lage der laurentinischen Königsburg; die Stadt des Turnus gab ihren großen Namen einem ärmlichen Flecken, der auf der Höhe des Hügels, den sie krönte, aus der Ebene hervortritt. Ich unterscheide das ganze Schlachtfeld der Troer und Rutuler, und hinter mir erhebt sich der Albanerberg, von dessen Gipfel die Herrscherin Juno den letzten Kampf überschaute. – Da werden denn die steifen Hexameter lebendig und treten mir frisch und jung aus dem alten Buch entgegen: ich sehe die Helden kommen und gehen, sie steigen hinab in die menschenleere Ebene, Tempel und Paläste bauen sich auf, sie zu empfangen, und die ewigen Götter stehen auf den Stufen der Berge zwischen Himmel und Erde. (3–24)

Das ist eine eindrucksvolle – eine besonders eindrucksvolle – Passage des Buches, hat aber doch wenig mit sinnlicher Erfahrung von italienischer Landschaft und Kultur oder mit modernem Zeitempfinden zu tun. Überhaupt ist Wilhelm Müllers Darstellung streckenweise eigenartig unvisuell. Die in ihr enthaltenen Landschaftsbeschreibungen

haben vielfach den Charakter einschmeichelnder Schmuckelemente, die mit professioneller Artifizialität hergestellt sind. Von architektonischen Schönheiten ist kaum die Rede. Obwohl Wilhelm Müller mit Schnorr von Carolsfeld nach Italien gereist war und in den römischen Osterien mit deutschen Malern und Bildhauern gesellig verkehrte, läßt er deren künstlerische Produktionen unbeachtet, ganz anders als Per Daniel Atterbom, sein *"lieber albanischer Freund und Hausgenoß"* (5–145), der sich bei der Beschreibung seiner Reise ausführlich mit dem 'Künstlervolk' in Rom beschäftigte und Thorvaldsen wie Canova, Cornelius und Overbeck eigene Charakteristiken widmete. Gerade aus dem Vergleich mit den Reisebeschreibungen von Wilhelm Müllers Zeitgenossen erschließt sich, daß der junge Mann, von dem hier die Rede ist, selbst in Rom, den Albaner-Bergen oder Venedig nicht ausschließlich oder primär auf Autopsie, auf das Selbst-Sehen, ausgegangen ist, sondern sich zumindest in gleichem Maße auf literarische Nachrichten oder durch Hören-Sagen Übermitteltes verließ. Er war auch unterwegs in Italien ein 'armchair traveller', ein Reisender, der wichtige Erfahrungen lesend machte.

Müller erwähnt an einer Stelle, daß er durch die Italienreise seine *"akademischen Lehrjahre zu schließen"* (3–120) gedacht habe. Diese Absicht erklärt wesentliche Züge vor allem des ersten Teils von *Rom, Römer und Römerinnen,* in erster Linie die Themenwahl: Volksgesang, Volksbücher, Volkslieder, literarische Improvisationen, die Wissenschaftssituation, der Buchhandel, das Theater, abergläubische Vorstellungen in Italien etc. Diese Aufzählung läßt erkennen, daß Müller, obwohl er in seiner *Einleitung* ausdrücklich verspricht: *"Rom* [...] *soll* [...] *der alles bewegende und vereinigende Hauptpunkt des Vorgrundes werden"* (3–12 f.), nicht speziell von *Rom, Römer*[n] *und Römerinnen* handelte, sondern sich als Kenner des italienischen Kulturlebens insgesamt auszuweisen versuchte. Dem entspricht auch die Argumentationsweise vieler Briefe: die zahlreichen, oft ausführlich wiedergegebenen und meist in italienischer Sprache belassenen Textbeispiele, die Literaturverweise und Quellenangaben, die Beilagen, in denen Müller das vorbrachte, was wegen seines sachlichen Gewichts in der Briefform schwer unterzubringen war.

Müllers Reisebeschreibung war demnach offenbar auch auf ihre Wirkung in der Gelehrten- und Gebildetenwelt Deutschlands hin kalkuliert; und daß seine Rechnung aufgegangen ist, beweist die spätere Aufforderung von Brockhaus, Müller solle ihm eine Gesamtrezension der deutschen Reisewerke über Italien schreiben. Damit war Müllers, in seinem Falle so erfolgreich verlaufende, Kritikerkarriere eröffnet.

Der wissenschaftliche Anspruch läßt in Müllers Darstellung Züge des Belehrenden stark hervortreten. Der Autor hat das gespürt und wohl als Mangel empfunden. Jedenfalls fügte er dem zweiten Bande *Bruchstücke aus meinem römischen Tagebuche* bei, in denen die persönlichen Erfahrungen des Reisenden weniger gefiltert durchscheinen, und

er stellte auffälliger Weise dem zweiten Band, der gleichzeitig mit dem ersten erschien, eine besondere Widmung an den Freund Atterbom voran, die einige der persönlichsten Sätze des ganzen Bandes enthält:

Gedenken Sie wohl noch der albanischen Sommertage, teurer Atterbom, die wir unter einem Dache mit unserem dänischen Freunde in dem schönen Palazzo Lazzarini verlebt haben? Ihre Stube grenzte an die meinige, und wir arbeiteten die heißen Stunden über bei verschlossenen Türen und Fenstergittern, jeder nach Beruf und Lust. Aber die Abendstunde rief uns mit dem Läuten des Avemaria aus allen Gemächern in den großen Saal zusammen, zu heitern Gesprächen auf den Balkon, oder zum Spaziergange nach dem See oder in den Park Doria, oder auch zu kühlem Weine in die Osterie. Mich trieb die Sehnsucht nach dem Leben und der Natur früher als die andern vom Studiertische auf. Dann klopfte ich an Ihre Pforte und Sie öffneten und riefen überrascht und verstört: 'Herein!' (3–155)

Die Schlußwendung dieser Widmung bietet dann das einzige politische Bekenntnis, das der Autor von *Rom, Römer und Römerinnen* seinem Publikum zumutete.

Und somit grüße ich Sie in Ihrem altheiligen Vaterlande, nicht wie das Buch, dessen Schreiber mir fremd geworden ist, scherzend und spielend; nein, ernst und kurz; denn die große Fastenzeit der europäischen Welt, der Marterwoche entgegensehend und harrend auf Erlösung, verträgt kein gleichgültiges Achselzucken und keine flatterhaften Vermittelungen und Entschuldigungen. Wer in dieser Zeit nicht handeln kann, der kann doch ruhen und trauern. (3–155)

Die Atterbom-Widmung markiert somit ein zweites Defizit der Reisebeschreibung: das Fehlen politischer Reflexionen. Die Geschichte Italiens, seine politische Ordnung, die innerstaatlichen Strukturen, *"öffentliche Anstalten, Armenwesen, Polizei und Lazarette"* (3–180), auch die soziale Lage der Unterschichten sind weitgehend ausgeblendet. Die Wirrnis der postnapoleonischen Verhältnisse in Italien war für Müller offenbar so irritierend, daß er sich auf sie nicht einlassen wollte. Außer vereinzelten Hinweisen auf Napoleon oder die Existenz von Armut finden sich nur – allerdings ausführliche – Erörterungen des dogmatischen Zensurwesens im Kirchenstaat. Im Hinblick darauf fühlte sich der Schriftsteller Wilhelm Müller, der ja in Berlin bereits eigene, wenn auch noch nicht sehr verletzende Erfahrungen mit der Zensur gemacht hatte, unmittelbar tangiert. Auf einen zweiten, politisch eingefärbten Problemkomplex kommt Müller in den Tagebuch-Fragmenten zu sprechen: den prinzipienlosen Umgang der Polizei mit Räuberbanden im Kirchenstaat. Hier hatte sich eingebürgert, daß einzelne Verbrecher straffrei ausgehen durften, wenn sie sich als Verräter und

Denunzianten gebrauchen ließen. Müller ließ keinen Zweifel, daß er die demoralisierenden Folgen derartiger Praktiken voraussah und wie sehr ihm die sich in ihnen äußernde staatliche Korruption widerstrebte. Aber seine Kritik bekam weder Schärfe noch Bitterkeit. Im Grunde waren ihm die Anekdoten vom italienischen Räuberwesen, die er einstreute, wichtiger als die kritische Analyse der kirchenstaatlichen Administration. Seine Darstellungsweise ist in ihrem Kern unpolemisch.

Es bleibt so die Frage, ob denn – wenn man von dem Schriftstellerkalkül Müllers und seinen wissenschaftlichen Intentionen absieht – seinen *"Reisebemerkungen"* (3–12) auch ein individuell-privates Interesse des Autors zugrunde liegt und wie es zu definieren sei. Diese Frage führt auf den vielleicht interessantesten Aspekt von *Rom, Römer und Römerinnen*, nämlich zur literaturhistorischen Situiertheit dieser Italiendarstellung im Kontext der zeitgenössischen und nachfolgenden Reisebeschreibungen. Der Autor läßt von vornherein keinen Zweifel, daß er aus der romantischen Schule kommt; Friedrich Schlegel und *Des Knaben Wunderhorn* haben seinem literarischen Denken die Richtung gewiesen. Das deutsche Mittelalter war für ihn eine kulturelle Hoch-Zeit. In scheinbarem Widerspruch dazu begründet er aber dann sein Desinteresse an der nazarenischen Kunst der in Rom lebenden deutschen Maler.

Die Bemühung ist gut gemeint, aber eitel: denn die Künstler vergessen, die Zeit auch mit zurückzuschrauben, daher ihr lauter Widerspruch den ruhigen Genuß der neuen mittelalterlichen Bilder auf eine schneidende Weise stört. Ich meine nicht den äußeren Widerspruch, in dem die Gegenwart mit den Meisterwerken der Vergangenheit steht, die ihre Zeit in sich haben: ich vermisse in den genannten Bildern eben diese notwendige Zeit oder finde eine unschickliche; denn das Mittelalter läßt sich nun einmal nicht durch deutsche Haare und Röcke, noch durch Fasten und Kasteien in uns hineinzwingen. Die Kunst kann die Zeit nicht formen, aber die Zeit beherrscht die Kunst. (3–15)

Diese Passage hat offenkundig programmatischen Charakter. Mit ihr verficht Wilhelm Müller, was für seine weitere Entwicklung richtungweisend sein wird: Modernität als kulturelles Prinzip. Das zeitigte bei ihm allerdings noch kein besonderes Interesse für Elemente des sozialpolitisch Neuen. Der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Schriftsteller fühlte sich in Italien wohl, nicht zuletzt, weil er als Fremder auch in den Salons der Aristokratie wohlgelitten war. Zugleich ließ er sich *"aus keiner trasteverinischen Osterie, von keinem Puppenspiele, aus keinem barfüßigen Klatschkreise verjagen"* (3–13), weil er hier kulturelle Ursprünglichkeit, eine die Zeiten überdauernde Originalität zu finden meinte. Aus demselben Grund merkte er sich Spottverse, notierte er Lieder und Redensarten, beobachtete er traditionelle Gebräuche, Volksfeste, Gewohnheiten und Sitten.

Charakteristisch ist auch die Eigenart seines historischen Interesses. Wie viele andre Italienreisende beschäftigte er sich mit der Umgestaltung des Forum Romanum, die in archäologischem Interesse von der französichen Regierung eingeleitet worden war, und er stellte sich dabei konsequent auf den Standpunkt eines modernen Konservatismus:

'Fürwahr, es hätte nicht lange mehr mit den Franzosen in Rom dauern dürfen, so hätten sie gar die Kirchen niedergerissen, die auf antiken Fundamenten stehen, um nur das pure Altertum aufzudecken; ja, sie hätten die grünen Ranken und Gesträuche und die bunten Blumen von dem Kolisseum heruntergejätet und endlich das moderne Sonnenlicht durch einen ungeheuren übergebaueten Antiquitätensaal von den antiken Trümmern abgeschnitten.' – 'Kann man doch jetzt nicht im Finstern über das Forum gehen, ohne auf Schutthaufen und in Gruben zu fallen. Und statt der weißen Rinderherden, die sonst auf dem grünen Rasen lagerten, und ihrer braunen Treiber, die den lustigen Saltarello in dem Schatten der Eichen und Linden tanzten, schleichen jetzt nur Reisebeschreiber mit Brillen, Meßstäben und dem Vasi über das aufgewühlte Feld.' (3–239)

Was Müller an Italien vor allem anzog, war die Gegenwart einer malerischen Provinz. Nicht auf das Großstädtische, sondern auf das pittoresk Kleinstädtische richtete er seinen Blick, und aus dieser Perspektive gelangen ihm seine treffendsten, anschaulichsten Schilderungen. Etwa notierte er unter dem 25. Januar 1818 in sein Tagebuch:

Den Korso ausgenommen, weiß ich keine Straße, in der man ein großstädtisches Leben wahrnähme. Da sucht man vergebens nach eleganten Putzladen, Galanteriehandlungen und Restaurationen. Der Metzger steht mit aufgestreiften Hemdsärmein bei seinen ausgehängten Braten; daneben sitzen die Gäste eines Kaffeehauses, aus dem der Küchenrauch bis auf die Straße zieht; dann folgt eine Kunsthandlung, die ihre Herrlichkeiten vor der Türe auf Bänken und über das Seitenpflaster ausgebreitet hat; dann ein grüner Baum vor einer gewölbten Halle, mit langen brettternen Tafeln umher, woran in bunter Reihe rotmiederige Frauen und manchestergrüne Männer sitzen: das ist eine römische Osterie. Die großen prächtigen Paläste stehen dazwischen, mit glänzenden Säulen, Obelisken und Fontänen, und die ehrwürdigen Ruinen schauen noch fremdartiger darüber hin. (3–236 f.)

Auch wenn Müller an anderer Stelle einen römischen Markttag beschreibt und dabei auf eine Fülle charakteristischer Einzelheiten die Aufmerksamkeit lenkt, so tut er das immer mit dem Gestus eines Mannes, der zeigt: Hier ist modernes Dasein, Gegenwart, ungehemmtes Leben – aber eben anders als in Deutschland. Zumeist äußert sich diese Einstellung in den Gegenständen und der Art ihrer Beschreibung, gelegentlich auch in der Kommentierung:

Bis tief in die Nacht hinein sind alle Buden erleuchtet mit zierlich geordneten Kerzen oder bunten Laternen: der Markt wird zum Spaziergange oder zum Feste: Käufer und Verkäufer sind geputzt, es ist kein Gewerbe, kein Geschäft, es ist eine Lust, ein Spiel, zu handeln und zu zahlen. (3–61)

Nur relativ selten wird Italienisches und Deutsches durch Autor-Reflexionen direkt aufeinander bezogen, etwa wenn Müller die sommerliche Villeggiatura des Berliners mit der des Römers vergleicht, wobei denn die nordische schlecht genug wegkommt.

Wie lächerlich ist es in der Tat, eine Familie aus der Stadt ziehen zu sehen, wohin Geschäfte und Gesellschaften sie täglich oder doch wöchentlich auf mehrere Stunden zurückrufen, und woraus sie nichts anderes getrieben hat als eine Phantasie? Man schränkt sich ein, entbehrt, läßt sich von der Sonne sengen, ist entzückt über die gesunde Luft und über das frische Grün, freuet sich auf den Gang nach der Stadt, seufzt über den weiten Weg und erzählt den zurückgebliebenen Freunden Wunderdinge von der Seligkeit des Landlebens. (3–87)

Wie verschieden sich Müllers Sympathie mit Italien auch äußern mochte, seine Einstellung, die durch sie bedingte Perspektive, die Koordinaten seines Wertungssystems blieben fest. Müller erfuhr Italien nicht als imaginären Schnittpunkt welt- und kulturhistorischer Traditionslinien oder als grandioses Museum abendländischer Künste noch als einen Ort, dessen soziale Voraussetzungen und kulturell-klimatische Aura schöpferische Produktivität entwickeln; er erlebte Italien primär als eine überraschend reichhaltige Lebensform, die innerhalb der zeitgenössischen Welt liegt, deren Attraktionskraft aber durch ihre Differenz zum Zentrum seiner eigentlichen – der deutsch-bürgerlichen – Lebenssphäre bestimmt war. Italien erschien ihm, der sich auf dem Wege in die Gefangenschaft bürgerlicher Lebensverhältnisse wußte, als sozial-kulturelles Komplement zu deren Enge, Regelhaftigkeit und Eintönigkeit, als eine komplementäre Sphäre, die zwar realiter, nicht nur in der Phantasie erlebbar war, aber bloß vorübergehend, auf Reisen. In seiner Italiendarstellung werden schon die Züge dominant, die auf den Dualismus der bürgerlichen Lebenswelt – die Notwendigkeit der Selbstbestätigung durch das Fremde, das doch nie das Eigene werden kann – verweisen. Die Ferienperspektive des gebildeten Bürgers scheint so das eigentlich Moderne an *Rom, Römer und Römerinnen.* Sie hat sicher mit der Wendigkeit Wilhelm Müllers zu tun, dessen sensitive Natur die Erfordernisse der Zeit ebenso spürte wie die sich durch sie herstellenden Zwänge. Er hat sich in sie gefügt und hat auch immer wieder versucht, ihnen auszuweichen. Neuerdings wurde die These aufgestellt:

Zu Hause, im Alltag [...] *ist Müller Prosaist, Journalist, als Poet aber ist er ein Ferienpoet. Man hat fast den Eindruck, als nehme Müller in seiner Schriftstellerexistenz auf seine Weise die moderne Teilung in Arbeitszeit und Freizeit vorweg. 'Arbeit' – das bedeutet Schule,*

Bibliothek, Schriftstellerei, Journalismus. Die Reise aber versinnbildlicht 'Freiheit', oder sie gewährt 'Freiheit'. Damit ist sie die Ermöglichung von Poesie.[8]

Der in diesem zuspitzenden Dictum enthaltenen Beurteilung der Gedichte Müllers brauche ich hier nicht nachzugehen. Für Müllers Italiendarstellung wichtig ist jedoch der Verweis auf die mentalitätsgeschichtliche Bruchstelle, an der diese *"Reisebeschreibung*[en]" (5–139) zu orten sind. Ihnen fehlt ein fester kultur-, kunst- oder geistesgeschichtlicher Rahmen. Ihre Elemente haben daher etwas Beliebiges, Subjektives, auch Zufälliges. Sie bedienen auf schon auffällige Weise private Interessen, wirken dadurch interessant, pikant, an-reizend. Zumindest punktuell nehmen sie die Perspektive des modernen Touristen vorweg, der, weil er an die Eintönigkeit des normalen Alltagslebens gebunden ist, die Abwechslung seiner die Normalität unterbrechenden Reisen ins Fremde, Ungebundene zur individuellen Regeneration benötigt. Diese Feststellung soll Müllers Italiendarstellung nicht abwerten. Sicher ist in ihr von praktischen Problemen des äußeren Lebens die Rede: vom Klima, wie man der Augusthitze entgeht, von den Osterien, was man essen und trinken soll. Aber der Intention und dem Resultat nach bietet sie doch wesentlich mehr: ein Gegenbild zu dem rationalistisch reglementierten Volksleben in Deutschland, auf das *Rom, Römer und Römerinnen* mit deutlich antiaufklärerischem Affekt reagiert. (Vgl. 3–138 f.) Daher konnte Müller am Ende des ersten Bandes erklären: Die *"Poesie des italienischen Lebens ist ja das Endziel meiner bisherigen Darstellungen gewesen"* (3–131).

Heinrich Lohre hat in seinem sehr ausgewogenen *Lebensbild* Wilhelm Müllers seine Würdigung der stilistischen Qualitäten von *Rom, Römer und Römerinnen* in dem Satz zusammengefaßt: *"Keine Geschichte des deutschen Feuilletons darf an Müllers Buch vorbeigehen."*[9] Das klingt in einem feuilletonistischen Zeitalter vielleicht als ein zweifelhaftes Lob, aber verweist doch zumindest auf die mentalitätsgeschichtliche Innovation und zeitgeschichtliche Bedeutung der Italienschrift Müllers. Sie steht am Beginn einer wohl problematischen, aber jedenfalls zwangsläufigen Entwicklung, die später für die Italienliteratur prägend geworden ist.

Die literarischen Italienbilder aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind in ihrer Mehrzahl prononciert individuelle Äußerungen und beruhen zugleich auf einem *"Geflecht allgemeinen Wissens über die landschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Gegebenheiten"* des Landes. *"Das traditionell einheitliche Erlebnis des Südens wird nun durchlässig für wissenschaftliche Untersuchung und für eine Art individualistischer Aufnahme"*, von der man bisher angenommen hat, daß sie *"es zuvor nicht gegeben hat und nicht geben konnte"*[10], die sich aber in *Rom, Römer und Römerinnen* zumindest ankündigte.

Anmerkungen:

1 Zit. nach: Conrad Wiedemann (Hrsg.): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen.* (Germanistische Symposien VII) Stuttgart 1988, S. 164.

2 Johann Wolfgang von Goethe: *Werke* [Hamburger Ausgabe]. Bd. 11. Hamburg 1964, S. 44.

3 Goethe an Johann Gottfried Herder am 2./9. Dezember 1786. In: *Goethes Werke* [Weimarer Ausgabe]. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 4. Abt. Bd. 8. Weimar 1890, S. 77.

4 Johann Gottfried Herder an Caroline Herder am 27. Dezember 1788. In: Johann Gottfried Herder: *Briefe.* Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl-Heinz Hahn. Bd. 6. Weimar 1981, S. 103.

5 S. Osterkamp in: Wiedemann (s. Anm. 1), S. 203–230.

6 Johann Gottfried Herder an Goethe am 27. Dezember 1788. In: Herder (s. Anm. 4), S. 101.

7 Vgl. dazu: Cecilia Cloughly Baumann: *The Life and Works of Wilhelm Müller.* Diss. Northwestern University, Evanston, III., 1970.

8 Hans Joachim Kreutzer: *Wilhelm Müller und die Koordinaten der Literaturgeschichte.* In: *Schubert-Kongreß Wien 1978. Bericht.* Hrsg. von Otto Brusatti. Graz 1979, S. 264.

9 Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 48.

10 Dorothea Kuhn: *Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600–1900.* (= Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, Katalog Nr. 16) 3. Aufl. Marbach 1986, S. 222 f.

RITA UNFER LUKOSCHIK

Die Welt der Commedia dell'arte in Müllers Reisebuch *Rom, Römer und Römerinnen*

Zum Topos der Wilhelm-Müller-Forschung gehört die Klage über die dürftige Beachtung, die diesem Autor widerfuhr. Auch um sein Reisebuch *Rom, Römer und Römerinnen,* das 1820 erschien, ist es nicht besser bestellt, und man kann wohl behaupten, daß die diesbezüglichen Arbeiten leicht zu überschauen sind. Es überrascht dabei, daß sowohl in den damaligen als auch in den uns zeitlich näheren Zeugnissen der Rezeption im Lob wie im Tadel eine für die Literaturkritik ungewöhnlich harmonische Übereinstimmung der Urteile herrscht.

Schon kurz nach Erscheinen des Reisebuchs *Rom, Römer und Römerinnen* lobte die Kritik nämlich so gut wie einhellig die Frische und Lebendigkeit der Darstellung, weshalb es auch noch heute von ihr aus der gewaltigen Masse der einschlägigen Literatur positiv hervorgehoben wird.[1]

Befremdlich wirkten allerdings – ebenfalls von Anfang an – jene gelehrten Exkurse über die verschiedenen Aspekte des italienischen Kultur- und Gesellschaftslebens, die Müller seinem Buch beigegeben hat. Adolf Müllner äußerte 1821 sein Mißfallen besonders über jene eingefügten *"italienischen Worte*[...] *und Reden"*, die vielen Lesern *"ganz unverständlich"* seien [2]. Für überflüssig hielt sie wohl offensichtlich auch Wulf Kirsten, der Herausgeber der Reisebuch-Ausgabe von 1978, denn er merzte diese Passagen großzügig aus. Ebenso strich er all das weg, was nicht *"im Stil der 'Briefe' gehalten* [sei] *und zur Abrundung des Sittengemäldes beitr*[age]*"* [3]. Das bedeutet, daß er fast alle Beilagen zu den Briefen und größere Teile aus dem Anhang ausließ.

Warum hatte aber Müller diese ernst-wissenschaftlichen Teile neben seine lustig-lebensfrohen Darstellungen aus dem römischen Alltag aufgenommen? War es Unbeholfenheit? Was bezweckte er damit? Vielleicht jene ironische Behandlung der Gegenstände, welche die Commedia dell'arte – nach der Auffassung der deutschen Romantik – erlaubte? Bestimmte etwa gar die Welt der Commedia dell'arte mit ihrem Wechselspiel von Hohem und Niedrigem, Ernstem und Komischem die Bauform des ganzen Müllerschen Reisebuchs? In der Tat bestimmt und prägt die Welt des italienischen Stegreifspiels die formale Struktur des Buches, jedoch auf andere als die obenerwähnte Art. Denn die Masken der Commedia dell'arte werden für Müller zur Chiffre für das gegenwärtige quirlige *"Leben und Weben"* des Landes (3–12; s. auch 3–155), das kaum einen der unzähligen Italienreisenden bis dahin auch nur im geringsten interessiert hatte.

Der von Müller heftigst kritisierte Typus des Italien-Reisenden hatte als erstrebtes Ziel ausschließlich *"das ehrwürdige Alterthum mit seinen Ruinen und Reliquien"* [4]. Nur auf sie konzentrierten ihre Blicke die Scharen von *"abgeschmackten Antikler*[n]*"* (3–239) – wie Müller diese Reisenden nennt –, die durch Italien zogen, *"den heiligen klassischen Boden* [...] *bemitleiden*[d], *den ein zerlumptes Geschlecht, unwürdig seines Namens und*

seiner Väter, entweiht" (3–166). Sie wünschten sich Arena und Kolosseum *"leer und still"*, um sie zum Gegenstand ihrer *"toten Beschauung"* zu machen, belästigt eher denn belustigt von den *"Krämerladen* [sic!] *und d*[en] *Werkstätten"* (3–240), die darin hausten. Gerade *"der Pulcinell* [...] *im Kolisseum"* (3–239) oder *"das kleine bretterne Harlekinadenhaus"* (3–240) in der Arena di Verona machen aber Müller die *"Denksteine"* (3–249) einer längst vergangenen Zeit erst lebendig, machen ihm deren Größe und Erhabenheit sichtbar (vgl. dazu 3–240).
Es ist gerade diese verschmähte Welt, die Müller *"in Schutz nehmen (muß)"* (3–240), es sind die *"Quiriten im Negligé"*[5], die bei ihm zu unverhofften Protagonisten einer Italienischen Reise werden.[6] Als profunder Kenner der einschlägigen Apodemik und von Reisebeschreibungen[7] wußte Müller jedoch, daß er – wollte er für die Welt der Commedia dell'arte eintreten – kein leichtes Spiel haben würde. Wollte er es tun, so mußte sein Buch eine *"Apologie"* (3–40) werden, eine wohlbedachte Verteidigungs- und Rechtfertigungsrede, denn die Partei der *"Antikler"* war stark und genoß durch ihre gewichtigen Vertreter enormes Ansehen. Außerdem war es entschieden nicht üblich, daß die damaligen Reisenden ihr Hauptaugenmerk auf das Treiben der niederen Klassen richteten, geschweige denn, wenn es sich dabei um das Volk von *"welschen Taugenichtse*[n] *und Faulenzer*[n] *"*[8] handelte, für das man in Europa gemeinhin die Italiener hielt. Bevorzugtes Ziel von Kavalierstouren und Bildungsreisen seit Jahrhunderten, genoß das 'gelobte' Land als Stätte des *"Lebens und Webens"* eines Volkes den denkbar schlechtesten Leumund. Charakter und Moral der Italiener wurden dem schärfsten Tadel unterzogen: man nahm Anstoß an den 'entfesselten Leidenschaften', welche die Italiener angeblich regierten; Meuchelmord, Verführung, Laszivität, Verbrechen aus Rachsucht und Jähzorn, Räuberbanden und Gift bildeten stereotyp feste Ingredienzen der italienischen Reiseberichte, und wer nichts Schlimmes persönlich erlebt hatte, der kannte bestimmt jemanden, der jemanden kannte, dem Furchtbares zugestoßen war[9]. Moralische Entrüstung über Müllers Apologie solch verkommener Subjekte klingt in den Worten Adolf Müllners an, wenn dieser *Rom, Römer und Römerinnen* der Verletzung des *"Schamgefühl*[s] *"*[10] anklagt.

Will man den Schlüssel zur formalen Struktur von Müllers Reisebuch finden, so muß man dies aus der Wirkungsabsicht seines Autors herauslesen; erst dann wird man gelehrte Einschübe und eingestreute Anekdoten richtig einordnen können, und nicht nur sie: alles spielt eine genaue, präzis durchdachte und meisterhaft ausgeführte Rolle in der Verteidigungsstrategie des Autors.[11] Auch die Wahl der Themen wird von dieser genauen Absicht bestimmt, denn was Müller – scheinbar einer momentanen Laune gehorchend – beschreibt, entspricht den Hauptgegenständen der üblichen Italien-Reiseliteratur und soll deren *"alberne*[...] *Behauptungen und Beschuldigungen"* (3–229) widerlegen.

Es sei an dieser Stelle mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß Müllers Apologie des römischen Lebens jedoch mitnichten auf die deutschen Verhältnisse zielt, indem Italien *"als Wunschbild vor den auf Deutschland gerichteten Augen (erscheint)"*[12]. Müllers Absicht geht über das leidige Ausspielen Arkadiens gegen Cimmerien hinaus: Ziel seiner Angriffe sind jene Reisenden, die das eigene Wertesystem dem besuchten Land überstülpen, statt es in seinen Eigentümlichkeiten zu erfassen und zu begreifen (s. bes. 3–238); unter ihnen sind ihm ganz besonders *"die dickbändigen Beobachter"* (3–40) ein Dorn im Auge, d. h. jene Reisenden, die *in verba magistri* aburteilen, statt *"lieber* [zu] *erzählen, was* [man] *gesehen und gehört"* (3–13), wie es sich Müller in seinem Buch aufs Panier schreibt (passim, s. bes. 3–68 f., 229). Ins Visier faßt er jedoch keineswegs nur *"deutsche Reisende"* (3–13), *"nordische Primaner"* (3–166) und *"antikische*[...] *Deutsche"* (3–165), sondern *"Fremdlinge"* (s. u. a. 3–238, 240), *"Reisende[...]"* (3–20), *"Reisebeschreiber"* (3–238) und *"Reisebeschreibungen"* (3–69) im allgemeinen, Engländer im besonderen, wie u. a. das amüsant-bissige Beispiel vom 'Kadavergehorsam' eines englischen *"Antiquitätenjäger*[s] *"* seinem Stadtführer gegenüber belegt (3–21). In seinem Rom-Buch geht es Müller um die Erfassung und Verteidigung der kulturellen Eigenständigkeit Italiens gegen ein universalistisches Denken, das Besonderheiten als akzidentiell und nicht als substantiell auffaßt. Auch seine heftigen Angriffe gegen die Aufklärer[13] sind von dieser Warte aus zu verstehen, denn er zieht nur dann gegen sie vom Leder, wenn sich deren normatives Denken am Anspruch auf individuelle Gestaltung des eigenen Lebensraums vergeht.
So betrachtet, wäre ich versucht, von einer Umfunktionierung der Romreise zur *ars inveniendi* eines Feldzugs zu sprechen, zu dem der spätere Sänger für Griechenlands Freiheit gegen die Tyrannei fremder Vorurteile und Stereotypen aufruft.

Aber kehren wir zu den 'Bauformen' von *Rom, Römer und Römerinnen* zurück. Die Berücksichtigung der Wirkungsabsicht des Autors ist besonders gut geeignet, das zunächst befremdlich wirkende Nebeneinander von ernst-objektiven und subjektiv-lustigen Teilen zu deuten. Den frischen, anmutigen Genreszenen im Buch fällt u. a. die dankbare Aufgabe zu, das Publikum zu umgarnen, dessen Wohlwollen zu erwerben, um es umzustimmen: sie sind also mit der affektischen *persuasio* der Leser, dem Überreden, beauftragt. Durch die 'wissenschaftlichen' Einschübe bemüht sich Müller, auch die intellektuelle Zustimmung seiner Leser zu erlangen, sie also von seinem Standpunkt zu überzeugen. Bezeichnenderweise nennt Müller seine gelehrten Exkurse selbst *"Belege"*, oft und gerne spricht er auch von *"Beispielen"*, von *"Beweismaterial"*;[14] dies betrifft ganz besonders die oft recht umfangreichen originalsprachlichen Texte, da Müller der festen Meinung ist, daß *"es kein Volk (gibt), dessen Geist und Leben sich so deutlich in seiner Sprache abspiegelte als das italienische"* (3–48).[15]

Überreden und Überzeugen: aus der doppelten Absicht des Werkes entsteht jene scheinbare Dichotomie, die in der Kritik bemängelt wurde. Komplementär gedacht und aufeinander abgestimmt aber, wechseln ernste Belege mit frischen Lebensdarstellungen, sich gegenseitig stützend und Glaubwürdigkeit schenkend, um so die Einwände, Kritiken und Vorwürfe der Gegner durch ihre Evidenz und Überredungskraft zu zerschlagen.

Ein besonders gut geeignetes Beispiel, um die aufgestellten Behauptungen kurz zu illustrieren, bietet meines Erachtens der *Sechste Brief*, datiert Albano, den 25. Juli 1818. Eine kleine Genreszene eröffnet ihn: *"Ein junges, hübsches Mädchen liegt aus einem Fenster des oberen Stockes weit herausgelehnt und unterhält sich sehr lebhaft mit einem jungen Manne, der unten auf der Straße steht"* (3–52), dies stundenlang und mehrmals am Tage. Müller, der das Ganze aus dem Nachbarhaus beobachtet hat, erkundigt sich bei Einheimischen, neugierig geworden, warum das Mädchen die Zusammenkünfte mit dem Geliebten *"nicht vielmehr im Zimmer, oder doch in der Haustür hielte*[...]*"* (3–52). Die Antwort, die er erhält, verblüfft ihn zunächst: sie könne nicht anders, da sie noch unverheiratet sei und überdies keine Mutter mehr habe. Die Episode gibt dem Autor Gelegenheit, das sehr heikle Thema der italienischen Sittlichkeit einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen. Er bemüht sich im folgenden um die Auflösung des scheinbaren Widerspruchs zwischen der beobachteten *"Strenge"* und *"Moral"* und dem üblichen Vorwurf des *"Leichtsinn*[s]*"* und der *"Sinnlichkeit"*, und er versucht zu erklären, wie beide Momente des sittlichen Betragens *"wohl zusammenhängen und sich gegenseitig bedingen"* (3–53).

Es folgen lange Ausführungen, in denen Müller bestrebt ist, das für Fremde merkwürdige Betragen der Italiener aus ihrem *"Nationalcharakter"* (3–56, 224), aus ihrem Geist heraus zu begreifen, der von einem Hang zur *"Äußerlichkeit"* (3–56), einer *"unersättlichen Schaulust"* (3–174) regiert werde. Nachdem er in seiner Argumentation *refutatio* und *probatio* vorgetragen hat, lädt Müller sein Publikum ein, sich ein eigenes Urteil zu bilden: *"Wenn Du diese einzelnen Umstände und Bedingungen zusammen erwägst, so wird es Dir nicht unerklärlich sein* [...] *"* (3–55). Um seine Leser ganz zu überzeugen, kündigt Müller überdies dem Adressaten seines Briefes an, daß er ihm *"als Beleg für meine eben aufgestellten Behauptungen"* (3–55) eine *"Romanze"* schicken werde, die das behandelte Thema zum Gegenstand habe, von der Empfehlung begleitet:

Lies es aufmerksam durch, und Du findest darin ein Kompendium der römischen Jungfrauenmoral wie sonst nirgends. Darum, und nicht wegen seines poetischen Gehaltes, überschicke ich es Dir. (3–55. Hervorhebungen von mir. – R. U. L.)

Das Lied wird in der *Beilage zum Sechsten Briefe* (3–65 f.) vollständig wiedergegeben.[16] Der erörterte *"Grundzug des italienischen Nationalcharakters"* aber *"läßt sich* – so Müller – *in seinen Wirkungen durch alle Seiten des Lebens, Religion, Staat, Wissenschaft und Häuslichkeit, verfolgen"* (3–56), das bilde gewissermaßen den *"inneren Mittelpunct* [...], *aus welchem Alles entspringt, und in welchem Alles Bedeutung und Zusammenhang findet"*[17], und nun bemüht er sich, die eigentümliche Form all dieser Aspekte, der Religion, der Wissenschaften etc., zu erklären, sie *"aus dem Geiste des Volkes"* (3–56) zu begreifen. Dem Gebot der *varietas* gehorchend, unterbricht Müller jedoch vorzeitig seine lange Aufzählung mit einer Apostrophe, welche die möglicherweise nachlassende Aufmerksamkeit der Leser wieder beleben soll:

Nun bliebe noch das häusliche und gesellige Leben der Italiener zu durchlaufen. Aber schon hör ich Deinen Vorwurf, daß ich Dir Wörterbücher und Grammatiken, moralische Vorlesungen und religiöse Betrachtungen statt römischer Sittengemälde übersende, mein neugieriger Freund: und Du hast recht. (3–59)

Der Freund solle ihm nunmehr *"an einem heiteren Markttage nach Rom (folge*[n]*), in eine lebhafte Gegend, nach der Piazza Navona"* und mit ihm *"durch die Reihen der Verkäufer wandern, in die Buden treten, handeln und kaufen"* und die Ware bewundern, die mit großem Sinn für Ausschmückung und theatralischen Effekt angeordnet ist (3–60); man solle dann weitergehen, *"in den Hof (treten)"* (3–61) und sehen, wie *"eine bejahrte Dame, blitzend von Gold und Juwelen"* (3–62), die ausgetretenen Stufen eines heruntergekommenen Palastes hinaufgeht (3–62).
Die frische und lebendige Darstellung erquickt den müden Leser und versöhnt ihn mit dem belehrenden Autor. Dieser aber hat mit seiner *concessio* nur scheinbar dem vielleicht gelangweilten, möglicherweise aufbegehrenden Leser nachgegeben; in Wirklichkeit führt ihm Müller in seiner *digressio* unerbittlich genau jene Bereiche vor, die es noch zu behandeln gab: jenes *"häusliche und gesellige Leben"* (3–62) der Stadt, das – wie er sehr anschaulich vorführt – vom nämlichen Grundcharakterzug des Italieners, seinem Hang zur Äußerlichkeit, seiner Schausucht, zeugt.
Um ein leichtes ließen sich die Beispiele hierfür mehren. Es würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen, wollte ich ausführlicher auf die oben angerissenen Inhalte eingehen, denen die geschilderte Vorgehensweise Müllers dienstbar ist.[18] Es sei mir nur eine abschließende Bemerkung gestattet.
In seiner Verteidigung des einfachen italienischen Volkes hat sich Müller gegen eine geschichtlich genau lokalisierbare Denkform gewandt. Er plädiert für eine Art der Begegnung mit fremden Kulturen, die – ganz im Sinne Herders – Kulturen aus sich heraus, aus ihrem Geist zu erklären versucht. Jenseits des historischen Zusammenhangs

aber, in dem das Reisebuch Müllers fest verankert steht und aus dem heraus es formal und inhaltlich interpretiert werden muß, hat es gerade in seinem engagierten Eintreten für das (gute) Recht auf Andersartigkeit und für einen kritischeren Umgang mit dem eigenen kulturellen Selbstverständnis einen Wert, der seine zeitliche Begrenzung weit übersteigt und seine Hervorhebung aus dem Wust der italienischen Reiseliteratur wirklich rechtfertigt. *Rom, Römer und Römerinnen* richtet sich gegen all die, die das *"u n s i t t l i c h* [...] *nennen"*, was im eigenen Land *"n i c h t Sitte"* ist, gegen all die, die das Fremde nicht *"ruhig* [...] *genießen und* [...] *beobachten"*, sondern *"jedem Gegenstande gleich d*[en] *Maßstab des* [eigenen] *Herkommens"* angelegen, wonach es nur *"g u t u n d s c h ö n"* heißt, was den eigenen sittlichen Gepflogenheiten entspricht, *"und umgekehrt".*[19] Das Reisebuch richtet sich also gegen eine Einstellung, die zeitlos und überall zu finden ist.

Ich denke, daß Müllers Lektion heute wieder besonders aktuell ist, da sich bedauerlicherweise offene Fremdenfeindlichkeit und schleichender Rassismus bedrohlich ausbreiten. Wie gut, daß seine Worte durch die neue Ausgabe seiner Werke den widerspenstigen Leser vielleicht auch heute helfen können, im Umgang mit den Fremden neue Einsichten zu gewinnen.

Anmerkungen:

1 Vgl. Karl August Böttiger: *Rom, Römer und Römerinnen* (Rez.). In: *Abend-Zeitung* vom 18.11.1820, Beilage *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften* Nr. 46, S. 2; Franz Freiherr von Schlechta: *Rom, Römer und Römerinnen* (Rez.). In: *Conversationblatt* (Wien), Nr. 89 f. vom 27. und 29. Juli 1820; s. auch die Anmerkungen zu Wilhelm Müller: *Rom, Römer und Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen.* In: 3–482. S. auch ebd. S. 481–485 Auszüge aus weiteren zeitgenössischen Rezensionen des Reisebuchs. S. ferner Gustav Schwab: *Biographie Müller's.* In: Schwab, Bd. I, S. XXXII; Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848.* Bd. 2. Stuttgart 1972, S. 272 und Stephan Oswald: *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840.* (= *Germanisch-romanische Monatsschrift.* Beiheft 6) Heidelberg 1985, S. 115.

2 [Adolf Müllner:] *Rom, Römer und Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen.* In: *Morgenblatt* vom 12.1.1821, Literatur-Blatt Nr. 4, S. 14.

3 Wulf Kirsten: Editorische Notiz. In: Wilhelm Müller: *Rom, Römer und Römerinnen.* 2. Aufl. Berlin 1983, S. 308.

4 Wilhelm Müller: *Reisebeschreibungen über Italien.* In: *Hermes,* 1820, 3. Stück, S. 266.

5 *"Aber freilich müssen wir vor allen die Helden und Heldinnen des Horaz, Juvenal, Persius, Martial, der Elegiker und Epistolographen in Anspruch nehmen: die Quiriten im Negligé, auf der Villa, in der Taberne, auf den Klatschbänken und in den Winkelgassen, und um sie herum die Gaukler und Tänzerinnen, die Marktschreier und Schmarotzer, die Crispine und Damasippe, die Vorleser und Lober, die Kupplerinnen samt dem ganzen Schwarme der Subura und des Velabrums. Diese Römer spielen freilich in der Staatengeschichte und in den französischen Trauerspielen keine Rolle. Aber sind sie deswegen weniger Römer?"* (3–166) Dies ist eine dreifache polemische Spitze gegen die Partei der *"Antikler"*. Einerseits führt auch Müller an dieser Stelle wie seine Gegner für seine Position *auctoritates* an; andererseits 'adelt' er gewissermassen den Gegenstand seiner Apologie, indem er ihm die Würde von *"neurömischen Lebensantiquitäten"* (3–165) verleiht; dadurch aber beweist er gleichzeitig mit sublimer Ironie die Unhaltbarkeit der Position seiner Gegner, indem er deren formallogische Widersprüchlichkeit aufzeigt. Wenn, wie Müller anführt, auch das einfache Volk und dessen Alltag ebenfalls in den Werken antiker Autoren belegt seien, dann könne an der Haltung der *"Classic Travellers"* entweder gegenüber der Antike oder gegenüber der Gegenwart etwas nicht stimmen: *tertium non datur,* und der Gegner ist als unglaubwürdig bloßgestellt. S. hierzu besonders 3–167 bis 169.

6 In seinen Beiträgen für den *Hermes* und das *Conversations-Lexikon* (s. Anm. 7) setzt sich Müller mit ähnlichen Versuchen der Reiseliteratur auseinander, für die er den Namen *Sittengemälde* vorschlägt (*Hermes* [s. Anm. 4], S. 271). Wenn Müller von Rom spricht, sollte man gegenwärtig haben, daß er diese Stadt als stellvertretend für Italien ansieht; s. 3–12 f.: *"Meine Nachrichten sollen zunächst einer genauen Darstellung des italienischen Lebens und Webens gewidmet sein: Rom, als der Ruhepunkt meiner Reise und als Mittelpunkt von Italien, und dieser in mehr als e i n e r Bedeutung, soll auch in meinen Gemälden der alles bewegende und vereinigende Hauptpunkt des Vorgrundes werden."*

7 Müllers profunde Kenntnis der Italienreiseliteratur ergibt sich aus dem Rom-Buch selbst, wo er sich nicht nur polemisch mit ihr auseinandersetzt, sondern auch zahlreiche Quellen zur Stützung seiner Erörterungen in den Anmerkungen anführt; eine Systematisierung dieser beeindruckenden Wissensfülle liefert Müller in den Beiträgen für den *Hermes* (*Reisebeschreibungen über Italien.* In: *Hermes* [s. Anm. 4], S. 265–290 sowie dass.1821, 1. Stück, S. 247–264; 2. Stück, S. 248–263; 3. Stück, S. 177–213) und für das *Conversations-Lexikon (Italienische Reisen und Reisebeschreibungen,* 6. Aufl. N.F. Bd. 11.2. Leipzig 1824, S. 713–719; dass. auch Bd. V, 7. Auflage 1827, S. 649–654). Diese gelehrten Beiträge stehen in derart enger Beziehung zu *Rom, Römer und Römerinnen,* daß deren Heranziehung zur Untersuchung des Reisebuchs unerläßlich ist.

8 3–172: *"Da schreien die nordischen Fremdlinge in den sechs, acht Winterwochen, die sie nur als kalt empfinden, weil sie schon italienischen Sommer genossen haben, über die großen Stuben mit den offenen Kaminen, über die lecken Fensterrahmen, über die kühlen Matratzen, und seufzen nach Eis und Schnee, Ofenrauch und Federqualm. Was würden s i e für ein Paradies aus dem schönen Lande machen! Aber die welschen Taugenichtse und Faulenzer nehmen ihre gute Lehre nicht an."*

9 S. hierzu u. a. Attilio Brilli: *Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert.* Köln 1989 (ital.: *Il viaggio in Italia,* 1987), bes. S. 157 und S. 245. Eine ausführliche Behandlung der Stereotypen und Vorurteile des Durchschnitts-Italienreisenden bis zu Müllers Zeit findet sich in den Aufsätzen von Hildegard Eilert: *Wilhelm Müller, "Professore di Scienza plebea" in Italia.* In: Maria Enrica D'Agostini: *Viaggi in Europa e altri luoghi.* Milano 1989, S. 55–95; hier S. 58–65; und

"Ich denke doch, wir müssen die Römer mit ihrer eigenen Nase beurteilen". Wilhelm Müllers Kritik des deutschen Italien-Bildes in "Rom, Römer und Römerinnen". In: Norbert Michels (Hrsg.): *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters.* (= *Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau,* Bd. 1) Weimar 1994, S. 85–95; hier S. 85–88. In beiden Aufsätzen wird weiterführende Literatur zur Geschichte der Vorurteile gegenüber Italienern verzeichnet.

10 Müllner (s. Anm. 2).

11 Hier sei z. B. auf die besondere Rolle des 'Du' in den Briefen Müllers hingewiesen, dessen Bedeutung weit über die fiktive Rolle des Empfängers 'vertrauter Briefe' hinausgeht.

12 Oswald (s. Anm. 1), S. 114.

13 Vgl. in Anm. 5 Müllers Angriffe gegen die *Antikler,* ferner 3–57 f. und 138 f.

14 3–33, 36 f. *("Beispiele mögen die Worte aufklären"),* ebd. S. 38 *("wovon ich hier noch ein Beispiel geben muß"),* ebd. S. 51, 55, 58, Beilage zum 10. Brief, ebd. S. 127–130 zum Thema Improvisatoren, vom Herausgeber Wulf Kirsten ausgelassen, ebd. S. 141 *("Als Beleg dazu nenne ich"),* S. 185, S. 192 f., S. 209, 211, 215, 217, 286 ff. und 290 ff., beide von Kirsten ausgemerzt.

15 Es gehörte zwar zur Norm, daß Reisende Sprichwörter, Apophtegmata u. ä. sammelten (s. Justin Stagl: *Der wohl unterwiesene Passagier. Reisekunst und Gesellschaftsbeschreibung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.* In: B.I. Krasnobaev, Gert Robel und Herbert Zeman [Hrsg.]: *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungsforschung.* Berlin 1980, S. 353–384; hier S. 376), ihnen kam jedoch dieselbe Rolle zu, die den Inschriften oder sonstigen 'antiquarischen' Souvenirs zugedacht war. Auch in den seit Mitte des XVIII. Jahrhunderts aufkommenden *Sittengemälden* (vgl. Anm. 6) finden sich italienische Sprachfetzen, besonders nach Karl Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788.* Wie originell Müllers Ansatz ist, sich der Sprache zur Erschließung einer Kultur zu bedienen, wird unmittelbar ersichtlich, wenn man z. B. die Funktion der Sprachbelege vergleichend heranzieht, die sich in den Reisebüchern von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (*Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien.* 2 Bde. Königsberg und Leipzig 1794), Georg Arnold Jacobi (*Briefe aus der Schweiz und Italien, in das väterliche Haus nach Düsseldorf geschrieben.* 2 Bde. Lübeck und Leipzig 1796–1797 , Bd. 2, S. 79) oder Karl Joseph Stegmann (*Fragmente über Italien aus dem Tagebuch eines jungen Deutschen.* 2 Bdchen. Stuttgart und Tübingen 1798) finden. Daß man wohl durchaus den Aufenthalt in Italien hinter sich bringen konnte, ohne mit der Sprache des Landes so in Berührung zu kommen, wie es Müller tat, bezeugt Goethes Reise (Brief von Caroline Herder an J. G. Herder, Weimar den 6.10.1788: *"Da* [= in Rom], *sagt er* [= Goethe], *brauchst Du auch nicht mehr so viel Italienisch, er hätte meist Deutsch gesprochen."* In: Johann Gottfried Herder: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen. 1788–1789.* Hrsg. von Albert Meier und Heide Hollmer. München 1989, S. 149).

16 Auch diese Stelle wurde von Kirsten getilgt.

17 Wilhelm Müller: *Reisebeschreibungen über Italien.* In: *Hermes,* 1821, 2. Stück, S. 250; s. auch die entsprechende Stelle in 3–169 f.: *"Wir haben das römische Leben selbander nach vielen Richtungen und Neigungen durchstrichen, wir haben es in einzelnen Äußerungen und Erscheinungen am liebsten beobachtet: laß uns nun auch wieder einmal nach seinem Mittelpunkte schauen, mein lieber Freund, damit wir uns nicht etwa verirren."* S. ferner 3–23.

18 S. hierzu die in Anm. 9 zitierten Aufsätze von Hildegard Eilert sowie ihren Beitrag *Wilhelm Müllers Italienreise und sein literarisches Selbstverständnis in "Rom, Römer und Römerinnen"* in vorl. Konferenzband.

19 Wilhelm Müller: *Reisebeschreibungen über Italien.* In: *Hermes* (s. Anm. 4), S. 271 f., Hervorhebung im Text. Diese Stelle, deren inhaltliche Entsprechung sich auch in 3–223 und 229 findet, bezieht sich auf den englischen Reisenden; daß Müller hier jedoch eine allgemein vertretene, beim Engländer nur besonders zugespitze Haltung meint, geht aus der Lektüre sowohl des *Hermes*-Aufsatzes als auch des Reisebuchs hervor.

GÜNTER HARTUNG

Wilhelm Müllers Griechengedichte

Die Absicht der folgenden Bemerkungen ist es, den dichtungsgeschichtlichen Ort, den die *Lieder der Griechen* einnehmen, so umfassend wie möglich zu bestimmen und ein paar Vor- oder Pauschalurteile auszuräumen, die einer gerechten Würdigung entgegenstehen.

Als vor fast hundert Jahren Robert F. Arnold von Wien aus seine *Kultur- und literarhistorischen Untersuchungen: Der deutsche Philhellenismus*[1] veröffentlichte, hatte er einen engagierten Philhellenismus im Auge, der in enger Verbindung mit liberalen und demokratischen Strömungen stand, ja mit ihnen, in den frühen 1820er Jahren, nahezu identisch war und dessen Zeit schon um 1830 zu Ende ging. Innerhalb dieser politischen Bewegung gab Arnold den Gedichten Wilhelm Müllers mit Recht eine zentrale Stelle; er belegte ihre Wirkungen bis weit in die Vormärzzeit hinein. Zugleich deutete er an, wie sehr die offizielle europäische Balkanpolitik seit der Jahrhundertmitte (und die Griechenlandpolitik schon seit 1821) den Intentionen des Dichters zuwiderlief und wie sehr dadurch die *Lieder der Griechen* schließlich zum bloßen Bildungsgut herabkamen. Ihnen verdankte er, hieß es 1889/90 in der letzten Einzelausgabe, *"seinen größten Ruhm, und doch sind sie jetzt fast vergessen, oder besitzen nur noch ein historisches Interesse".*[2] (In Griechenland selber sorgten erst die durch das Regime König Ottos bewirkten antideutschen Stimmungen und dann der panhellenische Nationalismus – der ja schon ein Jahr nach Arnolds Aufsatz einen neuen Krieg entfesseln wird – für weitgehendes Desinteresse.) Noch weniger Verständnis für liberale Philhellenen brachte die deutsche Gräzistik zwischen 1900 und 1945 auf; in dieser Periode gerieten denn auch die *Lieder der Griechen* in eine gründliche und, was das Publikum angeht, bis heute andauernde Vergessenheit. Erst der Zweite Weltkrieg mit seinen Partisanenkämpfen und den Erschütterungen in seinem Gefolge legte, zumindest im östlichen Europa und Deutschland, wieder eine Rückbesinnung nahe. Mit Blick darauf würdigte 1969 Johannes Irmscher den Dichter als ersten *"Sänger der griechischen Freiheit"*[3]; ungefähr gleichzeitig erschien Hans-Georg Werners umfassende Darstellung der deutschen politischen Lyrik zwischen 1815 und 1840, worin dem literarischen Philhellenismus ein eigenes Kapitel gewidmet und Müllers Beitrag *"als repräsentativ für den Hauptstrom der philhellenischen Dichtung"*[4] angesehen wurde. In Westdeutschland hingegen blieb selbst dort, wo man sich mit Müllers Lyrik beschäftigte, deren politischer Strang lange Zeit unbeachtet, offenbar auf Grund des Gefühls existentieller Ferne von allem *"Krieg und Kriegsgeschrei, / Wenn hinten, weit, in der Türkei, / Die Völker aufeinander schlagen"*[5]. Noch die jüngste und in mancher Hinsicht beste Arbeit zum Gesamtwerk glaubt, Arnolds Bewertung der Griechenlieder *"aus heutiger Sicht"* anzweifeln zu müssen, sieht in ihnen eine ausschließlich literarische Angelegenheit und tadelt im einzelnen den *"nach heutigem Geschmack unerträglich grellen Ton"*[6] – als ob für solche Grellheiten allein der Dichter und nicht auch die damalige Realität verantwortlich zu machen wäre.

In Wahrheit lassen sich Einheit und Wechsel des 'Tons' nur aus dem Gang der griechischen Sache zwischen 1821 und 1827 verstehen.

Der letzte große Aufstand gegen die osmanische Fremdherrschaft erwuchs aus verschiedenartigen Unruheherden inner- und außerhalb des gedrückten Landes, das aus dem russisch-türkischen Krieg 1768–1792 keinen Zuwachs an Souveränität, nur einen Aufschwung seines Seehandels davongetragen hatte und dessen geistige Einheit nach wie vor auf der orthodoxen Kirche beruhte. Auch die Willkür der von der Pforte eingesetzten Provinz-Paschas war seitdem nicht geringer geworden. Gegen sie führten von Bergverstecken aus Klephten (= Räuber) griechischer oder albanischer Abkunft, oft im Bunde mit regionalen Milizen, den Armatolen, einen zähen Kleinkrieg, der zunehmend Epirus und den Peloponnes (Morea) in Unsicherheit versetzte. Die wohlhabenden Klassen ließen ihre Söhne im Ausland studieren, wo sich, zumal in Wien und anderen Universitätsstädten, nationale Emigrationszentren gebildet hatten. Während dort an einer kulturellen Wiedergeburt gearbeitet wurde, bereitete ein 1814 in Rußland gegründeter Geheimbund, die *Hetäria der Befreundeten,* den bewaffneten Aufstand vor. Als nun der ebenso mächtige wie gewissenlose Ali Pascha in Epirus sich vom Sultan abkehrte und mit dem vorher bekämpften Bergvolk der Sulioten gemeinsame Sache machte, schien die Zeit zum Losschlagen gekommen zu sein: Am 7. März 1821 begann der Major in russischen Diensten Alexander Ypsilanti mit einem Korps Hetäristen im Donaufürstentum Moldau die offene Insurrektion. Sein Unternehmen war allerdings auf ausländische Unterstützung berechnet und hatte ohne sie auf die Dauer gegen die türkische Landarmee keine Chance. Die Pforte reagierte auch erst, nachdem Ali Pascha in Jannina militärisch eingeschlossen war und nachdem auf Morea Erzbischof Germanos an der Spitze von Klephten den Aufstand ausgerufen hatte (6. April 1821). Am 22. April wurden der Kirchenpatriarch Georgios und andere Phanarioten, Angehörige der in Konstantinopel ansässigen Geburts- und Amtsaristokratie, der Wut des hauptstädtischen Pöbels ausgeliefert; die Leichen ließ man von Juden durch die Straßen ins Meer schleifen; Frauen und Mädchen wurden in die Sklaverei verkauft. Zwar konnte dadurch die Ausweitung der Unruhen nicht aufgehalten werden, doch gelang es, sie auf Süd- und Mittelgriechenland zu begrenzen. Ypsilanti wurde am 19. Juni bei Dragaschan vernichtend geschlagen und mußte auf österreichisches Gebiet übertreten, wo er interniert wurde; kurz darauf begann sein Bruder Demetrios auf Hydra, der dem östlichen Peloponnes vorgelagerten Insel, eine neue Offensive, mit der er den undisziplinierten und schlecht bewaffneten Klephtenhaufen des Festlandes zu Hilfe kam. Wenngleich bald große Teile Moreas, Livadiens und des Archipels in griechischer Hand waren, brauchte es doch noch geraume Zeit, die befestigten Orte einzunehmen; am 30. Juli wurde sogar die seit Mai belagerte Athener Zitadelle wieder entsetzt. Ein halbes Jahr nach Beginn schien der Aufstand sich so in lokalen Kämpfen festgefahren zu haben.

Zu diesem Zustand hatte wesentlich die Stillhaltepolitik der Großmächte beigetragen. Im März 1821, als Ypsilanti den Pruth überschritt, tagte gerade ein Kongreß der 'Heiligen Allianz' in Laibach/Ljubljana, um Maßnahmen gegen die Verfassungskämpfe in Spanien, Neapel und Piemont zu beschließen. Metternich und sein Berater Friedrich Gentz erkannten sofort, daß mit dem Aufstand der Griechen etwas weitaus Gefährlicheres eingetreten war, das die Fortdauer ihres eigenen wie aller multinationalen Staatsgebilde in Frage stellte: "[...] *ganz anders ist es mit dem Gang und den Schicksalen unserer östlichen Nachbarstaaten beschaffen; hier gilt es Aufrechterhaltung oder Untergang unseres politischen Systems, hier handelt es sich um Leben oder Tod.*"[7] Von solchen Argumenten ließ sich auch Zar Alexander I. bewegen, trotz traditioneller Türkenfeindschaft die Aufständischen zu desavouieren und Ypsilanti aus seiner Armee auszustoßen. Frankreich, Preußen und die deutschen Mittelstaaten gehorchten der Allianzpolitik. Man vermied außenpolitische Erklärungen, übte nach innen eine strenge Zensur und erschwerte tunlichst den Auszug von Freiwilligen. Nicht anders betrieb Großbritannien, seit 1814 im Besitz der Ionischen Inseln und an griechischer Handelskonkurrenz uninteressiert, eine durchsichtige Neutralitätspolitik gegenüber der Pforte.

So standen die Dinge, als im Oktober 1821 Müllers *Lieder der Griechen* herauskamen. Es war ein kleines, flugschriftenähnliches Heft, die erste selbständige Dichtungspublikation zum Thema, welche mit Energie die allgemeine Oppositionsstimmung ansprach und bündelte. Nach Zeugnis des Verlegers Ackermann wurden bis zum Jahresende tausend Exemplare verkauft.[8] Die im Heft enthaltenen zehn Gedichte, die das Geschehen bis zum Sommer 1821 behandelten, waren vermutlich erst im September entstanden[9]; in den folgenden Monaten arbeitete Müller die weiteren Ereignisse auf. Freilich konnte er außer der Gründung eines republikanischen Freistaats (Januar 1822) keine sonderlichen Erfolge melden. Die zur Ostermesse 1822 erscheinenden *Lieder der Griechen. Zweites Heft* stießen daher auf ein schon sehr vermindertes Publikumsinteresse. Bereits Ende Januar hatte Heine in *Briefen aus Berlin* geschrieben: "*Die griechischen Angelegenheiten sind hier, wie überall, tüchtig durchgesprochen worden, und das Griechenfeuer ist ziemlich erloschen.*"[10]

Angesichts der zunehmenden Apathie des Publikums bei gleichzeitigem Stillstand der griechischen Sache war es wohl unausbleiblich, daß nun Haltung und Ton der Gedichte sich verhärteten. Die im Herbst 1822 bei Brockhaus gedruckten *Neuen Lieder der Griechen* waren gänzlich beherrscht von Rachegedanken für das grauenvolle, überall Entsetzen erregende[11] Blutbad auf Chios, das die Türken nach Wiedereinnahme der Insel im April 1822 veranstaltet hatten; verzweifelt wurden gegen sie die Taten tollkühner Einzelner und der Geist von Thermopylae beschworen. Ähnlich, nur gefaßter, waren die *Neuen Lieder der Griechen. Zweites Heft* (Ostern 1823) gehalten; dann änderte der Dichter seinen Ton. Zwischen März und Juli 1823 schrieb er unter dem vorgesehenen Sammeltitel *Pontius Pilatus, die Pharisäer und die*

neuen Kreuzfahrer eine Reihe scharf satirischer Gedichte, mit denen er, im eigenen Namen sprechend, alle europäischen Legitimitätsmächte, Papst und Sultan einbegriffen, vor das Gericht der Öffentlichkeit zog. Protest erregte die Allianz 1823 ferner durch eine Intervention in Spanien, um dort zugunsten des Absolutismus die konstitutionellen Volksvertretungen, die Cortes, mit Militärgewalt niederzuschlagen. Müller hatte schon im Januar 1823, beflügelt durch eine "*Antwort der Cortes an den heiligen Bund*", *Lieder der Hispanier* in Aussicht gestellt (5–245); seine nach dem Sieg der Interventionstruppen geschriebene *Hymne* auf den in Madrid gehenkten Revolutionsführer Rafael del Riego (November 1823) gab dann der antiroyalistischen Opposition den auf lange Zeit stärksten und gesammeltsten Ausdruck. (Übrigens bestanden auch Entsprechungen zu den im März 1823 erstveröffentlichten Liedern der *Winterreise*, besonders dem *Stürmischen Morgen* und dem *Leiermann*. In der dort verkündeten Bereitschaft zu neuen "*Liedern*", selbst wenn sie "*keiner* [...] *hören*" will (1–185 f.[12]), klingt unüberhörbar ein politisches Bekenntnis des Dichters mit.)

Die auf Griechenland bezogenen Gedichte wollte Müller zur Herbstmesse 1823 als ein drittes Heft seiner *Neuen Lieder* erscheinen lassen, es fand sich aber kein Verleger mehr, dessen Engagement ausgereicht hätte, "*bei dem verringerten Absatze*"[13] das Risiko auf sich zu nehmen.[14] Brockhaus brachte zu Ostern 1824 sieben im früheren Ton gehaltene, gewissermaßen abschließende *Neueste Lieder der Griechen*, dann trat ein mehr als zweijähriges Schweigen ein, das nur einmal, im Juni 1824, durch ein Gedicht auf den in Messolongi/Missolunghi gestorbenen George Byron unterbrochen wurde. Während dieser Zeit nahmen die Geschehnisse im Aufstandsgebiet, teils durch Zwistigkeiten der Befehlshaber, teils durch die einsetzende türkische Gegenoffensive, eine Wendung ins Katastrophale. Im Februar 1825 landete unter Ibrahim Pascha eine große ägyptische Armee auf Morea, die bis zum Jahresende fast die ganze Halbinsel zurückeroberte, und von Nordosten her drang die Landarmee des Redschid Pascha unaufhaltsam vorwärts. Als beide mit vereinten Kräften das tapfer verteidigte Messolongi einnahmen und verwüsteten (22.4.1826), ging ein Schrei des Entsetzens durch Europa; eben ein solcher Aufschrei sind Müllers drei Gedichte *Missolunghi*, die er als ein letztes Heft Griechenlieder in Juni 1826 veröffentlichte. Härte und Grellheit seines Tons kommen hier auf den Gipfel. "*Asia hat ausgespieen ihre gelbe Tigerbrut, / Daß sie purpurrot sich trinke in der Griechenkinder Blut; / Afrika aus ihren Wüsten stürmet über Hellas' Meer / Mit des Samums Todeshauche ihre Negerhorden her* [...]" (1–272)

Daß danach Rußland und die Westmächte sich umorientierten und, zur Wahrung des Kräftegleichgewichts, eine Militärkoalition gründeten, konnte den Dichter hingegen nicht mehr zu Liedern begeistern. Schon im Dezember 1821 hatte er Fouqué gegenüber mit Entschiedenheit geäußert: "*Sollte Rußland auch jetzt den Krieg gegen die Türkei erklären, so wär' es jetzt leider nichts mehr, als ein Krieg gegen die*

Pforte, kein Krieg für die Christenheit, für die Menschheit, für Griechenland" (5–203). Gleichen Sinnes wies er noch 1825 alle Hoffnungen ab, daß *"von seiten der Könige u Fürsten von der Sanktität"* irgend etwas *"zum Besten der Griechen geschehen"* könne. *"Selbst! – oder niemals. Das bleibt mein Wahlspruch. Sollte der großartige Kampf der Christenheit u Menschheit gegen das Heidentum u die Barbarei in einer Kabinettsverhandlung endigen?"* (5–328). Die Seeschlacht von Navarin, bei der am 20. Oktober 1827 die türkisch-ägyptische Flotte vernichtet wurde, hat Müller nicht mehr erlebt, ebensowenig wie die danach beginnenden *"Kabinettsverhandlung*[en]", durch die schließlich der junge Freistaat in eine Monarchie nach Allianzwünschen umgemodelt wurde.

Aus dem Gang der griechisch-freiheitlichen Sache, deren Schicksal im Grunde bereits entschieden war, als Müllers erste *Lieder der Griechen* herauskamen, erklärt es sich, daß er den dort angeschlagenen Ton später nicht wesentlich verändern konnte, ohne sich und der künstlerischen Wahrheit untreu zu werden. Dieses erste Heft jedoch, auf das sich alle Betrachtung konzentrieren kann und muß, hatte etwas wirklich Originäres, dem Gegenstand wie der Situation Angemessenes in die deutsche Literatur gebracht. Mit ihm begann nach den Karlsbader Beschlüssen (1819) wieder eine öffentliche politische Lyrik von Rang. Der kompetente Beurteiler Gustav Schwab, der selber philhellenisch dichtete, gestand 1829 gegenüber Ludwig Tieck: *"Als ich seine ersten Griechenlieder las, rüttelte es mich im Geiste, wie wenn ich etwas neues, ächtes, 'recens, indictum ore alieno', um mit Horaz zu sprechen, las, und ich wurde voll Bewunderung und wieder kleinmüthig* [...], *weil ich fühlte, daß ich so etwas nicht vermöchte."*[15]

Der Eindruck dichterischer Authentizität bestätigt sich, wenn man andere Griechengedichte der Zeit danebenhält, etwa die warmherzigen der Amalie von Helvig oder die pathetischen des Bayernkönigs Ludwig I., welche alle sich in einer von Schiller oder Körner abgenommenen Rhetorik erschöpfen. Zwar sind Müllers *Lieder* auch sehr rhetorisch, aber ihr Pathos hat konkreten Gehalt, Ausgangspunkt und Ziel; die Absicht geht dahin, die Sache selber zum Sprechen zu bringen, ohne daß der Dichter hinter ihr verschwindet. Er will sich nur kein falsches und illusionäres 'Wir' als Gedichtsubjekt erschleichen. Vielmehr strebt er – ganz ähnlich wie in den *Ländlichen Liedern* oder der *Winterreise* – eine *"Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt"* an, eine Darstellung auf der Basis des beständigen lyrischen *"Gemüts", "so daß das Subjektive die Gestalten, die es trägt, durchleuchtend und widerscheinend, färbt, das Objektive aber die Grundfarbe des Subjektiven bedingt."* (4–307) Alle Texte des ersten Heftes und die weitaus meisten der übrigen – mit Ausnahme der 1823 geschriebenen Satiren – sind daher 'Rollengedichte', das heißt, sie sind jeweils bestimmten, im Titel genannten Personen in den Mund gelegt, bleiben aber durch Sprach- und Versform als autorielle Kunstleistungen erkennbar. *"Meine Muse ist keine Heuchlerin"*, schrieb Müller 1822 an

den Freund Atterbom, *"und so hoffe ich, daß Sie in meinen Gedichten nicht allein die Griechen, sondern auch mich vernehmen werden."* (5–218)

Im Sinne solcher Botschaft hat das Heft mit seinen zehn Gedichten einen ausgewogenen, gleichsam klassischen Bau. Seine erste Hälfte wird, nächst dem Eröffnungsgedicht, von vier gleichartigen Texten gebildet, welche Einzelsprecher haben und wohl als Keimzelle des Ganzen anzusehen sind. An ihnen läßt sich Müllers Verfahren besonders gut erkennen. Der Aufstand war ja weder in ethnischer, noch regionaler, noch zeitlicher Hinsicht eine geschlossene Erhebung; eben diese Eigenheit kommt durch die Textfolge zu plastischem Ausdruck. Müller entwirft, um mit Robert F. Arnold zu sprechen, *"ähnlich der gleichzeitigen Bücherillustration, kleine, abgerundete Genrebilder".*[16] – *Der Phanariot,* offenbar noch ein halbes Kind, ist unheilbar gezeichnet von der Stambuler Lynchaktion des April 1821, die ihn vorzeitig hat altern lassen. *"Hör' ich eine Woge rauschen, ist es mir, als ob's mich ruft, / Ja, mich rufen meine Eltern aus der tiefen, weiten Gruft, / Rufen Rache*[...]" In wilden Phantasien vereint sich Rachedurst mit dem Wunsch, die zur Sklavin gemachte Schwester heimzuholen *"nach dem freien Griechenland".* (1–220) – Mit der *Jungfrau von Athen,* deren Liebster ins Feld gezogen ist, *"Für das heil'ge Kreuz zu kämpfen und für einen freien Herd"* (1–221), kommt nicht bloß die alte Kulturhauptstadt der Griechen in Sicht – es wird auch der Tatsache entsprochen, daß aus dem relativ wohlhabenden Attika anfangs nur wenige Streiter zu den Aufständischen gingen. – *Die Mainottin* eröffnet Zugang zu einem Lieblingsgegenstand des Dichters, nämlich zu dem räuberischen Berghirtenvolk auf Maina, der südlichsten, vom Taygetos beherrschten Morea-Halbinsel, das von den Türken nie ganz unterworfen wurde und auch bei den Aufständen 1770 und 1821 vorangegangen war. Wenn irgendwo, dann schien hier altspartanischer Geist lebendig zu sein. *"Heil mir, von meinen Söhnen ist Keiner mehr ein Knecht ! / Sie sind zur Schlacht gezogen mit freudig wildem Mut – / Heil mir, in ihren Adern fließt noch spartanisch Blut!"* (1–222) Müller hat denn auch in späteren Heften das Mainotten-Thema bis zur Erschöpfung variiert. – *Der Greis auf Hydra* schließlich bringt *"die bürgerliche oder Handelspartei"* (4–259) mit ihrem Hauptort ins Bild, von deren kühnem Schiffervolk die Befreiung der Ägäis ausgegangen war. *"Ich ließ die Blicke schweifen weit über Land und Meer: / So weit, so weit sie reichen, klirrt keine Kette mehr."* (1–222) Auch hierzu gibt es Fortsetzungen: Die Ode *Hydra* (1–254 f.) und das einst bekannte Lesebuchgedicht *Der kleine Hydriot* (1–239 f.).

Die vier Texte stellen eine wohlüberlegte, nach Landschaften, Volkscharakteren und Altersklassen geordnete Reihe vor die Anschauung. Müller hat sie später mannigfach ergänzt, vornehmlich um Gestalten aus dem nordwestlichen Bergland, den christlichen Küstenstädten und den Ionischen Inseln, doch ohne dabei die Grundlage anzutasten. Stets handelt es sich um typenhafte, anonyme Sprecher, denen die reliefartige Darstellung völlig angemessen ist. Wo hingegen historische Individualitäten zu vergegen-

wärtigen sind, meidet Müller mit Takt das Rollengedicht und wählt statt dessen balladenhafte Vorgänge (*Alexander Ypsilanti auf Munkacs,* 1–236), Formen des Preis- und des Klagegedichts (*Bobolina,* 1–255 f.; *Mark Bozzari,* 1–267 ff.) oder lyrische Epigramme nach Art des klassischen Epithymbion (*Konstantin Kanari,* 1–264).
Die nächsten vier Lieder bilden, in strenger Symmetrie zu den vorgenannten, ebenfalls eine eigene Gruppe. Von jenen heben sie sich dadurch ab, daß jetzt Kollektiva als Sprecher auftreten, was eine bedeutende Erweiterung des Gehalts und der Kunstmittel ermöglicht. – Als *Eine Geisterstimme*[17] meldet sich die bei Dragaschan gefallene *Heilige Schar* der Hetäristen zu Wort, um ihr Vermächtnis an die Lebenden weiterzugeben: *"Fechtet, so wie wir gefochten, grüßt mit festem Blick den Tod – / Und es färbt mit unserm Blute sich der Freiheit Morgenrot!"* (1–223) – Hart kontrastiert damit die anschließende Strafrede *Die Griechen an den österreichischen Beobachter,* an jenes von Gentz redigierte offiziöse Blatt, das von Anfang an den Aufstand eine illegitime Empörung genannt hatte. Im gedachten Chor der Griechen hört man hier die Stimme des Dichters mit:

Empor, empor, ihr Schläfer, aus tiefer Todesnacht!
Der Auferstehungsmorgen ist rosenrot erwacht.

Nachdem das Schimpfwort *"Empörer"* so zur Parole der Erhebung gemacht wurde, kann es am Ende satirisch gegen Titel und Standpunkt des *Österreichischen Beobachters* ausgespielt werden: *"Dir aber töne nimmer in's Herz der hohe Klang: / Beobacht' aus dem Staube die Welt dein Lebelang!"* (1–224) – In einem ähnlich kontrastiven Verhältnis stehen die beiden folgenden Gedichte zueinander, mit denen die klassische Vergangenheit ihre Stimme erhebt. Wenn *Die Geister der alten Helden am Tage der Auferstehung* anfeuernd zur Gegenwart sprechen – *"Auf, Brüder, auf zum Kampfe! Die Schlachttrompete klingt"* (1–224) –, dann *Die Ruinen von Athen an England* mit bitterer Ironie: Sie wollen nicht, wie es ein Lord aushandelte, als tote Kulturgüter, *"beschirmt im Sturm der Waffen"*, über einem Berg von Leichen *"unversehrt"* erhalten bleiben. *"Mit der Freiheit letztem Schlage stürzen unsre Mauern ein, / Und auf jedes Helden Hügel werfen wir noch einen Stein."* (1–225 f.)
Durch beide Vierergruppen hindurch vollzieht sich mithin, ihrer äußeren Symmetrie unerachtet, eine stete Ausweitung des Gehalts und der appellativen Tendenz. Schrittweise wird eine dichterische Totalität aufgebaut, welche nicht bloß die Gesamtheit des Aufstandes, sondern auch seine Bedeutung für Europa zu umfassen sucht und dadurch die Voraussetzungen schafft, daß in den beiden Rahmengedichten die Sache der Freiheit unmittelbar zur Welt sprechen kann.
Die Verschränkung von Griechischem und Nichtgriechischem, die den Inhalt kennzeichnet, prägt nun auch die metrische Form. In auffälligem Gegensatz zu seinem sonstigen Verfahren verwendet Müller diesmal keine Liedstrophen, vielmehr paarig gereimte, mit einer leichten Zäsur versehene Langzeilen, welche offenkundig *"zum Lesen und nicht zum Gesang"* (4–23) bestimmt sind. Zwei konstante Typen finden sich gleichmäßig über das Heft verteilt: ein auftaktiger (iambischer) Vers mit dreizehn Silben und ein auftaktloser (trochäischer) Fünfzehnsilbler. Fünfzehn Silben zählt aber auch der traditionelle, meistverbreitete Vers der neugriechischen Volkslieder, und so ist vermutet worden, Müller habe dieses naheliegende Muster nachahmen wollen. Keine Hypothese könnte jedoch für das Verständnis seiner Kunst irreführender sein. Denn selbst wenn man davon absieht, daß er bis 1821 schwerlich solche Volkslieder und gewiß keine gesungenen kennengelernt hat, bleibt immer noch der Sachverhalt zu bedenken, daß er eine ihrer bezeichnendsten Eigenheiten, nämlich *"die notwendigen Accente auf der sechsten oder achten, und auf der vierzehnten Sylbe"*[18], gerade n i c h t übernimmt, sondern stets den vollen, 'männlichen', Versausgang bevorzugt. Man müßte also, setzt man jene Absicht voraus, einen harten Kunstfehler feststellen. Da ist eine andere Vermutung überzeugender, die außerdem den Motiven des Inhalts besser entspricht: Müller will an keinen n e u -, vielmehr einen a l t griechischen Vers erinnern, an den Oktonar oder Tetrameter, den achthebigen Trochäus des attischen Dramas, und er will ihn zugleich – gemäß seiner Abneigung gegen die *"antike Vornehmheit, in welche Klopstock seine* [...] *Gefühle einschmiedete"* (4–301) – mit der modernen lyrischen Tradition vermählen, indem er ihm den Reim beigibt. Ähnlich war schon Opitz in seinem *Judith*-Drama verfahren, und ebenso hatten Epigrammatiker des 17. Jahrhunderts Trochäen zu Reimsprüchen verwendet, wie es Müller ihnen später nachtun wird. Es bleibt aber sein unbestreitbares, wennschon kaum gewürdigtes[19] Verdienst, den Vers in der neueren Lyrik heimisch und – vor allem durch *"Alexander Ypsilanti saß in Munkacs' hohem Turm"* (1–236) – zur beliebten Balladenform gemacht zu haben.[20]
Offenbar wollte er durchweg in den Liedern Klassisches und Romantisches zu einer Einheit verschmelzen. Auch wo er in späteren Heften den Tetrameter abwandelt [21], läßt er das antike Muster durchscheinen, und die einzig neu hinzukommende Form, der reimlos freirhythmische Vers nach Goetheschem Vorbild (*Die Eule,* 1–242 ff.; *Hellas und die Welt,* 1–271), gehorcht derselben Intention.

Das Eröffnungsgedicht *Die Griechen an die Freunde ihres Altertums* (1–219) jedoch, worin die Beziehung zur Antike thematisch wird, hat keine Tetrameter, sondern einen sechshebig iambischen Vers, welcher, schon wegen der 'klingenden' Kadenz in Zeilenmitte, gewiß nicht griechischer Herkunft ist. Woher er stammt, läßt sich erkennen, sobald man die Anfangszeilen laut liest: Es ist der Vers der mittelhochdeutschen Heldenepik, speziell des Nibelungenliedes [22], auf dessen Eingang zusätzlich durch Satz- und Reimgestalt verwiesen wird:

Sie haben viel geschrieben, gesungen und gesagt,
Gepriesen und bewundert, beneidet und beklagt [...]

(Uns ist in alten maeren wunders vil geseit [= gesagt]
von helden lobebaeren, von grôzer arebeit [...])

Wieder, nur anders als bei den Trochäen, erhält die Form semantischen Wert. In ihr erscheint, gleichsam als Geisterstimme, ein deutsches heroisches Altertum, das noch vor wenigen Jahren laut zur Gegenwart gesprochen hatte. Denn während der Besatzungs- und Kriegszeit war keine andere frühere Dichtung als so aktuell empfunden worden wie *der nibelunge liet.* Nachdem A. W. Schlegel mit nachdrücklichen Hinweisen, Fouqué mit seinen *Sigurd*-Dramen, Friedrich von der Hagen mit einer Übersetzung vorausgegangen waren, hatte im Winter 1812/13 August Zeune an der Berliner Universität Vorlesungen über das Epos gehalten, an denen 300 Zuhörer aller Stände und Altersklassen teilnahmen [23]; derselbe Dozent veranstaltete sogar eine Taschenbuchausgabe zur Mitnahme ins Feld. Der Student Wilhelm Müller, der mit Zeune gut bekannt war, hatte sich nach Rückkehr aus dem Krieg angelegentlich mit dem Epos beschäftigt und einen *"Versuch zur Wiederherstellung* [...] *in dreifüßige Verse"* (5–20) unternommen [24]. Er gab zwar 1817 die germanistischen Studien auf, blieb aber bei seiner Hochschätzung des Nibelungenliedes [25] und behielt die Aura jener Tage fest im Gedächtnis. Wenn er 1821 die aufständischen Griechen sprechen läßt: *"Und wer erglühen wollte für Freiheit, Ehr' und Ruhm, / Der holte sich das Feuer aus unserm Altertum* [...]" (1–219) gilt das nicht bloß von der Homer-Begeisterung der Gebildeten, es könnte ebensogut von einem Freiwilligen des Jahres 1813 mit Blick auf das Nibelungen-Epos gesagt sein. Überhaupt schafft sich Müller durch die Parallelisierung des jetzigen mit dem früheren und des deutschen mit dem griechischen Altertumsverhältnis eine ausgezeichnete Möglichkeit, sowohl von nationalen als auch religiösen Tendenzen, die in beiden Bewegungen stark waren, vollständig abzusehen. Im Gedicht kommen weder nationalistische noch christliche [26] Motive vor; es mahnt eindringlich, über der Liebe zur Vergangenheit nicht die Forderungen der Gegenwart zu vergessen.

Was schwärmt ihr in den Fernen der grauen Heldenzeit?
Kehrt heim, ihr Hochentzückten! – der Weg ist gar zu weit.
Das Alt' ist neu geworden, die Fern' ist euch so nah,
Was ihr erträumt so lange, leibhaftig steht es da [...] " (1–219)

Unmittelbar den Gegenwartsaufgaben von 1821 ist das Schlußgedicht *Griechenlands Hoffnung* (1–226 f.) gewidmet. Es zieht gewissermaßen die Summe aus dem Zyklus und

korrespondiert dabei bedeutsam mit dem Anfangsgedicht. Jetzt treten wieder antikmoderne Trochäen ein; die Aufständischen sprechen zu ihrem Land und darüber hinaus zu Europa; sie beschwören ihre *"Brüder"*, allein der eigenen Kraft zu vertrauen und nicht die Versäumnisse zu wiederholen, durch die vor sechs Jahren die *"neue Welt"* der Restaurationszeit entstehen konnte. Denn wo der *"Freiheit Veste"* auf Gebeten, Ratschlägen, Versprechungen errichtet wird, da muß früher oder später die Folge sein, daß der schwankende *"Grund* [...] *den Bau zu Trümmern bricht"*. Von den Architekten der 'Heiligen Allianz' kann die Freiheit keinen Beistand erwarten.

Ruh' und Friede will Europa – Warum hast du sie gestört?
Warum mit dem Wahn der Freiheit eigenmächtig dich betört?
Hoff' auf keines Herren Hülfe gegen eines Herren Fron,
Auch des Türkenkaisers Polster nennt Europa einen Thron. (1–227)

Am Ende des Zyklus gibt sich die griechische Sache offen als die aller Liberalen [27] Europas zu erkennen. Den Satz *"Hoff' auf keines Herren Hülfe gegen eines Herren Fron"* hat Müller 1821 als seine eigene feste Ansicht bezeichnet (an Fouqué 15. 12. 1821, 5–203). Er bekundet damit einen grundsätzlichen Demokratismus, von dem er später nicht abgehen und den er 1823 in seiner *Hymne auf den Tod Raphael Riegos* zu der Hoffnung steigern wird, eine politische Morgenröte werde *"des träumenden Pöbels Augen"* öffnen: *"Daß er erkenne / Sich und das Seine. / / Und der Pöbel / Wird ein Volk, / Und die Schergen / Werden Krieger* [...]" (2–287)

Müllers stärkstes politisches Gedicht wurde, zusammen mit allen *Liedern der Griechen,* erst 1844 bei Brockhaus gedruckt. Das war mitten in der Vormärzzeit, auf deren Anfänge dadurch ein helles Licht fiel. Denn was Gottfried Keller 1847/48 in der Rückschau seines *Grünen Heinrich* festhielt: daß *"der griechische Freiheitskampf zum ersten Mal in der allgemeinen Ermattung die Geister wieder erweckte und erinnerte, daß die Sache der Freiheit diejenige der ganzen Menschheit sei"* [28] – eben dies war von Wilhelm Müller ein Vierteljahrhundert zuvor in verantwortlicher Dichtung gestaltet worden. Auch haben seine Griechenlieder nicht bloß die philhellenische Bewegung und den damaligen Liberalismus gefördert, von ihnen gingen noch bis in die Revolutionszeit hinein kräftige Impulse auf die deutsche politische Lyrik aus. Von den zahlreichen Rezeptionszeugnissen sei abschließend ein vergessenes zitiert, das hervorhebenswert erscheint, weil es gerade die Lebendigkeit und anregende Kraft seiner 'Heldengesänge' zum Inhalt hat. Der hallesche Buchdrucker und spätere Paulskirchenabgeordnete Gustav Schwetschke dichtete 1847, unter Anspielung auf Namen und Geburtsort des Frühverstorbenen und in dessen eigenem Liedton:

Zu Dessau.

Zu Dessau im Fürstengarten
Bei Nachtigallenschlag,
Da klappert und pocht eine Mühle
Und rasselt Nacht und Tag.

Es gießet die brausenden Wellen
Die Mulde durch Schaufel und Rad,
Der Müller er sieb't und beutelt
Für Haus und Hof und Staat.

Zu Dessau im Gottesgarten,
Unter Rasen kühl und grün,
Da schläft ein Herz in der Stille,
Das pochte einst schnell und kühn

Das trieb so frisch durch die Kammern
Das Blut in rauschender Eil',
Das war einem anderen Müller,
Dem W i l h e l m M ü l l e r zu Teil.

Und liegt auch der Gute erstorben,
Noch brauset Woge und Rad;
Der Freiheit Heldengesänge,
Sie rauschen durch Volk und durch Staat.[29]

Anmerkungen:

1 Robert F. Arnold: *Der deutsche Philhellenismus. Kultur- und literarhistorische Untersuchungen.* In: *Euphorion.* 2. Erg.heft. Bamberg 1896, S. 71–181; Arnold: *Zur Bibliographie des deutschen Philhellenismus.* In: *Euphorion.* Bd. 9. Heidelberg 1904, S. 735 ff.
2 *Vorbemerkung.* In: Wilhelm Müller: *Griechenlieder* (= *Bibliothek der Gesamt-Litteratur des In- und Auslandes* Nr. 314) Halle a. d. Saale o. J. [1888], S. 4.
3 Johannes Irmscher. *Der Dessauer Dichter Wilhelm Müller als Sänger der griechischen Freiheit.* In: *Dessauer Kalender.* 13. Jg., Dessau 1969, S. 11–31.
4 Hans-Georg Werner: *Geschichte des politischen Gedichts in Deutschland von 1815 bis 1840.* Berlin 1969, S. 112–146; zu Müller S. 133 ff.; das Zitierte S. 140.
5 Goethe, *Faust,* V. 861-863.

6 Gad, S. 15, 148 ff, 153.
7 Gentz, zit nach: Irmscher (s. Anm. 3), S. 26.
8 Zit. nach: Friedrich Schulze: *Der deutsche Buchhandel und die geistigen Strömungen der letzten hundert Jahre.* Leipzig 1925, S. 90. (Ackermann spricht hier, im Jahr 1836, zwar vom Jahresende 1822, er meint aber 1821, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht; vgl. auch 1–316 f.).
9 Müllers vertraulicher Brief vom 24.August 1821 an Atterbom erwähnt sie noch nicht, wohl aber *"Unwille und Wehmut"* über die *"Welthändel"* und die ernste Besorgnis, *"die Sonne der griechischen Freiheit"* könnte *"wieder untergehen"* (5–186).
10 Heinrich Heine: *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Ernst Elster. Bd. 7. Leipzig und Wien o. J., S. 579.
11 Man denke z. B. an Delacroix' berühmtes Gemälde *Das Gemetzel auf Chios,* das 1824 in Paris ausgestellt wurde.
12 Die Gedichte Müllers werden nach der Werkausgabe Maria-Verena Leistners zitiert; nur in vereinzelten Fällen, so bei dort fortgelassenen Apostrophen, wird stillschweigend auf Hatfields kritische Ausgabe der *Gedichte* (Berlin und Leipzig o. J. [1906]) zurückgegangen.
13 Müller an Heinrich Brockhaus am 15.1.1824. In: Lohre, S. 211.
14 Hatfields allgemein angenommene Meinung: *"Die Leipziger Zensur hat also den Druck* [...] *verboten"* (Hatfield, S. 475) ist in dieser Form nicht zu halten, weil das Heft gar nicht bis zum Zensor kam. Nachdem Friedrich Arnold Brockhaus am 18. Juli 1823 den Druck abgelehnt hatte – er wolle seiner *"Reputation"* wegen keine *"Makulatur"* herstellen (5–269) –, versuchte Müller es zunächst mit Cotta (vgl. den Brief vom 30.7.1823; 5–273), dann ebenso vergeblich mit Brockhaus' Sohn und Nachfolger Heinrich und mit anderen Leipziger Verlegern, welche alle schon wegen des mehrfachen Verlagswechsels kein Interesse zeigten (vgl. Lohre, S. 212); am 25. Januar 1824 [die Datumsangabe *"15. Januar"* bei Lohre ist irrig] schrieb er resigniert an Heinrich Brockhaus: *"Meine Griechenlieder bleiben nun wohl vor der Hand ungedruckt."* (Lohre, S. 214).
15 *Briefe an Ludwig Tieck.* Hrsg. von Karl von Holtei. Bd. 4. Berlin 1864, S. 27.
16 Arnold (s. Anm.1), S. 128.
17 Nach Schillerschem Vorbild, vgl. *Thekla. Eine Geisterstimme. Säkularausgabe.* Bd. 1. Stuttgart, Berlin 1905, S.18 f.
18 *Mitteilungen aus der Geschichte und Dichtung der Neu-Griechen.* Bd.1 *(= Fauriels Einleitung zur Geschichte der Neu-Griechischen Volkspoesie)* Koblenz 1825, S. 181. – Vgl. ferner: Maria Joannidu: *Untersuchungen zur Form der neugriechischen Klagelieder (Moirologien).* Diss. München 1938, S.17 ff.; s. auch Arnold (s. Anm. 1), S. 130 ff.
19 Jakob Minor in seiner *Neuhochdeutschen Metrik. Ein Handbuch* (Straßburg 1893, S. 222) stellt ohne Prioritätsentscheidung Platens Balladen, Rückerts Ghaselen und die Griechenlieder nebeneinander (ebenso in der 2. umgearb. Aufl. Straßburg 1902, S. 228). Ihm folgend, meint Robert F. Arnold (s. Anm. 1, S. 131) etwas unbestimmt, daß der gereimte Achtheber *"ziemlich gleichzeitig* [mit Müller] *von Rückert und Platen angewendet erscheint".* – Das sonst zuverlässige *Handbuch der deutschen Strophenformen* von Horst Joachim Frank (München, Wien 1980, S. 106) führt den Vers, der zuerst bei Anastasius

Grün konstatiert wird, auf Immermanns Xenien (1827) zurück, ohne die *Lieder der Griechen* auch nur zu erwähnen.

20 Müllers Vorgang hat wenn nicht zuerst, so doch am nachhaltigsten auf Platen gewirkt. Dessen (von Müller übrigens 1821 gelobte [s. 4–40]) Ballade *Das Grab im Busento* war ursprünglich (*Lyrische Blätter,* 1821) in spanischen Trochäen verfaßt – *"Am Busento bei Cosenza / Lispeln nächtlich dumpfe Lieder, / Antwort schallt dann aus den Wassern, / Und in Wirbeln klingt es wider"* – und erhielt erst für die Ausgabe der *Gedichte* (1828) die heute bekannte Form, wobei nicht bloß die Zeilenbrechung, sondern die gesamte Satzstruktur geändert werden mußte. (Vgl. August Graf von Platen-Hallermünde: *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Max Koch und Erich Petzet. Bd. 2. Leipzig o. J., S. 27 ff.) Ebenso ist Platen bei epigrammatischen Gedichten verfahren (z. B. *Der Seelenwanderer,* ebd., S. 80 f.), und nach 1824 hat er in der *Verhängnisvollen Gabel,* in Romanzen und auch in *Polenliedern* (ebd., S. 180 ff.) die Müllersche Langzeile angewandt.

21 Für solche Abwandlung bestehen mehrere Möglichkeiten: Man kann statt der zweiten Vershälfte die erste katalektisch (also um einen halben Fuß verkürzt) gestalten, und weiter können beide allein oder zusammen akatalektisch ausfallen. Alle diese Möglichkeiten sind von Müller genutzt worden, vgl. z. B. *Der Mainotte* (1–245), *Hydra* (1–254 f.), *Die Pforte* (1–233 f.).

22 Müller greift nur auf das erste Zeilenpaar der sog. Nibelungenstrophe zurück, nicht auf die Strophe im ganzen, die nach seiner Meinung *"dem Geiste der deutschen Poesie nicht wieder gerecht werden zu wollen (scheint). Hat doch selbst Uhlands schwäbischer Patriotismus* [...] *nicht ausgereicht, die alte Form dieser Strophe mit neuem kräftigem Leben auszufüllen!"* (4–322) Mit der Nibelungen-Zeile verfährt er in späteren Heften ähnlich wie mit den trochäischen Achthebern: Er verkürzt einmal die erste Vershälfte zu drei akatalektischen Iamben und läßt die zweite katalektisch ('weiblich') ausgehen (*Der Chier,* 1–250), oder er bringt in der ersten vier, in der zweiten drei vollständige iambische Füße (*Thermopylä,* 1–251 f.; *Die Suliotin,* 1–257 ff. u. ö.), oder er kombiniert schließlich eine volle mit einer gekürzten Vierergruppe (*Die neuen Kreuzfahrer,* 2–229; *Meine Muse,* 2–230; *Die verpestete Freiheit,* 2–285). Die drei zuletzt genannten, sämtlich 1823 geschriebenen Gedichte nähern sich in der Tat dem Vers des neugriechischen Volksliedes, dem Septenar, ziemlich weitgehend an. Trotzdem muß man nicht unbedingt eine Nachahmungsabsicht voraussetzen, ebensowenig wie man bei dem erstgenannten *(Der Chier)* von einer bewußten Aufnahme des Alexandriners sprechen sollte (so Arnold, [s. Anm. 1], S.131 f.).

23 Vgl. Josef Körner: *Nibelungenforschungen der deutschen Romantik.* Leipzig 1911, S.165 ff.

24 Von der Ansicht, das Lied sei *"ursprünglich in der achtzeiligen wechselreimigen Stanze"* geschrieben worden (4–24 f.; vgl. Lohre, S. 353), hat ihn vielleicht schon Jakob Grimms Rezension seiner *Blumenlese,* bestimmt aber die kritische Edition Lachmanns (1817) abgebracht.

25 Ebensolche Hochschätzung hat der fünf Jahre später Germanistik studierende Heinrich Heine dem Nibelungenlied entgegengebracht. Noch 1849, bei einer Hommage an die niedergeschlagene Revolution in Ungarn, wird er vernehmlich an Text und Strophenform erinnern:

Es klirrt mir wieder im Gemüt
Die Heldensage, längst verklungen,
Das eisern wilde Kämpenlied -
Das Lied vom Untergang der Nibelungen.

Es ist dasselbe Heldenlos,
Es sind dieselben alten Mären,
Die Namen sind verändert bloß,
Doch sind's dieselben 'Helden lobebären'.

(*Im Oktober 1849.* In: Heine [s. Anm. 10], Bd. 1, S. 427).

26 In seinem Vortrag am 12. Juni 1816 vor der *Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache* hatte Müller ausdrücklich gesagt, *"man sähe ihm* [= dem Nibelungenlied] *nichts entschieden Christliches an"* (Lohre, S. 353; vgl. auch 5–119).

27 Das Wort 'liberal' bezeichnete um 1820 allgemein jede politisch-freiheitliche Gesinnung und Tendenz, ohne ein genau bestimmtes Programm damit zu verbinden. Als Parteiname zuerst 1814 von den spanischen Cortes gegen den Absolutismus gebraucht, verbreitete es sich in diesem Sinne schnell über Europa. Müller selber zählte sich ausdrücklich zu den *"Liberale*[n]" (5–242); der von ihm bevorzugte Gegenbegriff war 'der Servilismus' bzw. 'die Servilen' (vgl. etwa *Guter Wein, gut Latein,* 1–146 f., oder 5–205).

28 Gottfried Keller: *Sämtliche Werke.* Bd. 3. Berlin 1958, S. 66 f. (Die Stelle blieb in der zweiten Romanfassung unverändert, vgl. ebd. Bd. 4, S. 18).

29 Gustav Schwetschke: *Gedichte eines protestantischen Freundes. Altes und Neues. Mit einem Oest-Westlichen Diwan.* Leipzig 1847, S. 73 f. – Die Kenntnis des Bandes und Gedichtes verdanke ich Herrn Hartmut Kull, Halle/Saale. Danken möchte ich ferner für zahlreiche Anregungen und Hinweise, Griechenland betreffend, Herrn Dr. Konstantin Exadaktylos, Halle/Saale.

HANSPETER PADRUTT

Epochale Anklänge in den hinterlassenen Papieren des Wilhelm Müller

Im ökologisch-philosophischen Buch, das den Titel *Der epochale Winter* trägt, habe ich versucht, die *Winterreise* von Wilhelm Müller und Franz Schubert in epochaler Hinsicht auszulegen.[1] Eine solche Auslegung ist abzugrenzen von einer psychologischen Deutung, welche den traurigen Liederzyklus als Ausdruck interpretiert, als ästhetisch geläuterten Ausdruck einer unglücklichen Seelenlage von Wilhelm Müller und Franz Schubert. Die epochale Auslegung deutet die *Winterreise* aber auch nicht kulturhistorisch, als Ausdruck eines historisch feststellbaren damaligen allgemeinen Lebensgefühls, z. B. eines sogenannten 'romantischen Weltschmerzes'. Und schließlich ist die hier gemeinte Auslegung etwas anderes als eine existenziale Auslegung, welche in der traurigen Liebesgeschichte die gleichnishafte Darstellung einer zeitlosen Grundsituation des Menschendaseins erkennt. Weder psychologisch und kulturhistorisch begründbarer Ausdruck noch Gleichnis der conditio humana – die *Winterreise* ist, epochal ausgelegt, eher so etwas wie eine Ankündigung, die Ankündigung eines 'epochalen Winters', eines Winters im weiteren, weltgeschichtlichen Sinn. Die Kälte des epochalen Winters ist die Kälte des weltweit *"überhandnehmenden Maschinenwesens"*, wie schon eine Frauenfigur in Goethes Altersroman *Wilhem Meisters Wanderjahre*[2] dieses Weltgeschehen nennt. Es kulminiert in der Vereisung und Erstarrung der Sprache durch die kodierend rechnende Informatik, die auch Grundlage einer virtual reality ist, weshalb selbst deren heißeste Szenen das Eis des Weltwinters nicht schmelzen können.

Die vermeintlich schlichten Verse der *Winterreise* sind von erstaunlicher epochaler Hintergründigkeit. Sie erzählen uns von der Fremde, in welcher der moderne Mensch umherirrt, entfremdet von den Dingen, von der Erde, von einem Gott, der sich nicht blicken läßt. Sie berichten vom Auszug aus der Stätte des Wohnens in eine Weltwinternacht und erinnern daran, daß der neuzeitliche Mensch, der sich mit Descartes zum *"Herrn und Eigentümer der Natur"*[3] erheben will, doch gehetzt ist wie ein Wild im Schnee, als vernünftiges Lebewesen, als animal rationale, wie eine alte, auch von Descartes übernommene Definition des Menschen lautet.

"Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus." (1–170)

"Will kein Gott auf Erden sein, / Sind wir selber Götter." (1–185)

"Muß selbst den Weg mir weisen / In dieser Dunkelheit." (1–170)

"Nun ist die Welt so trübe, / Der Weg gehüllt in Schnee." (1–170)

"Und auf den weißen Matten / Such ich des Wildes Tritt." (1–170)

Was ich jetzt anzudeuten versuche, braucht wohl keine weiteren Erklärungen mehr, wenn ich diese Collage von *Winterreise*-Versen einigen Zitaten von Reisegefährten gegenüberstelle:

"Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht?
Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden?"
Friedrich Nietzsche (ein *"toller Mensch"* in: *Die fröhliche Wissenschaft)*[4]

"Es war spätabends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee."
Franz Kafka *(Das Schloß)*[5]

"Der Mensch ist das einzige Raubtier, das in Gesellschaft lebt.
Jeder von uns beraubt seinen Nachbarn, und doch scharen wir uns zusammen."
John Gay (Lockit in: *The Beggar's Opera)*[6]

"Bedenkt das Dunkel und die große Kälte / In diesem Tale, das von Jammer schallt."
Bertolt Brecht *(Die Dreigroschenoper)*[7]

"Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren."
Friedrich Hölderlin *(Mnemosyne II)*[8]

So gehört, singt die *Winterreise* das Lied vom epochalen Winter. Dieses Lied läßt die Trauer über den Entzug des Blühens zu. Es greift nicht zu den vielfältigen, beileibe nicht nur medikamentösen Schmerzmitteln, mit denen wir uns zu trösten pflegen. Neben dem Schmerz wird durch solche Mittel auch die Freude ausgetrieben, und vielleicht liegt im Zulassen der Trauer der Keim einer Aufheiterung. So sind im Lied vom epochalen Winter denn auch leise ganz andere Töne zu vernehmen. Führt vielleicht ein revolutionärer Weg vom Wollen zum Lassen – von der Raserei des mutwilligen Rechnens in jene todoffene 'Gelassenheit', die jenseits von Aktivität und Passivität, von Bemächtigung und Fatalismus liegt und bisweilen in geduldigem Warten, zu Zeiten auch in entschiedenem Handeln aufleuchten kann? Der Wanderer folgt jedenfalls nicht dem Ruf der rauschenden Zweige des Lindenbaums, weder legt er sich unter ihn in den Schnee, noch knüpft er sich an einem Ast auf, und er bleibt auch nicht im kühlen Wirtshaus des *"Totenackers"* liegen, anders als der Müller in der *Schönen Müllerin,* der im Bach seine Ruhe sucht. Der Wanderer der *Winterreise* aber findet, wie Wilhelm Müller den Franz Schubert, einen wunderlichen Mitmenschen, der das Lied vom Winter begleiten kann und von dem vielleicht auch sonst zu lernen ist, wenn er *"es"* nicht mehr so, wie er will, *"gehen" "läßt":*

"Nun weiter denn, nur weiter, / Mein treuer Wanderstab!" (1–181)

"Eine Straße muß ich gehen, / Die noch keiner ging zurück." (1–180)

"Ich bin zu Ende mit allen Träumen – / Was will ich unter den Schläfern säumen?" (1–179)

"Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?" (1–186)

"Und er läßt es gehen, / Alles, wie es will" (1–186)

So weit, so gut. Doch ist eine solche epochale Auslegung der *Winterreise* denn in irgend einer Weise objektiv zu belegen? Oder ist sie nur eine willkürliche subjektive Deutung, hineingedeutet von mir als Subjekt in das Objekt der Noten- und Buchstabentexte zweier längst Verstorbener? Die Frage richtet sich natürlich nicht nur an eine epochale Auslegung der *Winterreise,* sondern an das Erblicken epochaler geschichtlicher Zusammenhänge überhaupt. Sind epochale Zusammenhänge je nachweis- oder widerlegbar? Nachweis- und widerlegbar ist in der Geschichte ja vor allem das Vordergründige, Augenfällige, das einer historischen Recherchierung zugänglich ist. Die Farben der Höhlenmalereien von Lascaux lassen sich physikalisch und chemisch untersuchen, aber der eigentliche Sinn der Bilder bleibt uns verborgen. Stellen sie Tiergötter oder Beuteopfer dar, oder sind sie Spielspuren begabter Müßiggänger? Bei Texten befinden wir uns zwar in einer etwas besseren Ausgangslage, aber auch hier entzieht sich das Wesentliche, das in und zwischen den Zeilen steht, oft jedem Beweis und jeder Widerlegung. Ob die *Winterreise* einen epochalen Winter singt oder nicht, läßt sich schon deswegen weder mit Tagebuchnotizen Wilhelm Müllers noch mit Dokumenten seiner Zeit belegen, weil ich ja gar nicht behaupte, Wilhelm Müller oder seine Zeitgenossen hätten um diese Auslegung gewußt. Also, wenn ich dennoch meine Auslegung vertrete, postuliere ich dann nicht, Wilhelm Müller hätte – ohne es vielleicht selbst zu ahnen – etwas von einer e i g e n t l i c h e n W e l t g e s c h i c h t e zur Sprache gebracht, die sich hinter der vordergründigen Geschichte der Jahreszahlen und Fakten verbirgt und weder bewiesen noch widerlegt werden kann? Doch wird man mir da nicht vorwerfen, ich begehe eine phantastische Mystifikation der Geschichte, ich deute subjektiv eine Heils- oder eher eine Unheilsgeschichte in die faßbaren Fakten der Musik- und Literaturgeschichte hinein? Karl Marx jedenfalls hätte mir dieses sicher vorgeworfen, er schrieb:

Die G e s c h i c h t e tut n i c h t s, sie 'besitzt keinen ungeheuren Reichtum', sie 'kämpft keine Kämpfe'! Es ist vielmehr der M e n s c h, der wirkliche, lebendige Mensch, der das alles tut, besitzt und kämpft; es ist nicht etwa die 'Geschichte', die den Menschen

zum Mittel braucht, um i h r e – als ob sie eine aparte Person wäre – Zwecke durchzuarbeiten, sondern sie ist n i c h t s als die Tätigkeit des seine Zwecke verfolgenden Menschen.[9]

Mit einem epochalen Winter ist es nach Karl Marx also nichts. Allerdings sind zwei Dinge hier recht bedenkenswert. Reicht denn Karl Marx mit seinem Begriff der Entfremdung nicht selbst in jene epochale Dimension der Geschichte hinein, die in der *Winterreise,* z. B. im Gedicht *"Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus"* (1–170) anklingt? Und deutet andererseits nicht gerade er die ganze Weltgeschichte im Gesichtskreis eines subjektiven Standpunktes, von dem aus alles zum Material für den Menschen als arbeitendes Subjekt wird, weshalb sich ihm die Weltgeschichte als eine Geschichte der Produktionsverhältnisse erweist?

Damit habe ich Marx einen epochalen Einblick zugestanden und zugleich seine 'subjektivistische' Geschichtsdeutung kritisiert, aber spricht diese Kritik denn nicht nur zusätzlich noch gegen meine Auslegung der *Winterreise?* Woher weiß ich denn, daß ich die Geschichte nicht selbst nur aus dem Gesichtskreis m e i n e s subjektiven Standpunktes deute? Sollten wir uns also doch nur ganz bescheiden an die überprüfbaren Fakten halten, an die Dokumente, Texte, Noten und Bilder, an die Laborbefunde, an das Meß- und Berechenbare? Doch wenn wir uns strikt daran halten, gelangen wir, konsequent gedacht, zu einer ungeheuren Enzyklopädie, zur riesigen Datenbank einer o b j e k t i v i e r t e n U n i v e r s a l g e s c h i c h t e, die mit dem physikalisch erschlossenen Urknall beginnt und über die vermutete Entstehung des Lebens auf der Erde und über die biologisch gedachte Evolution der Lebewesen zur Altsteinzeit und weiter bis zur heutigen Tagesschau reicht. Diese Datenbank ist so ungeheuerlich groß, daß die einzelnen Daten völlig belanglos werden. Sie werden dies um so mehr, als die von allen epochalen Einblicken gesäuberte Universalgeschichte eine abstrahierende Grundtendenz voraussetzt, für welche die mathematische Gewißheit der rettende Anker ist. Daher ist die ganze Datenbank im Grunde letztlich nur eine riesige Rechnung mit in sich Bedeutungslosem. Winter heißt dann nur noch, daß sich aus Quarks und Elektronen aufgebaute Luft- und Steinmoleküle auf jener Seite des Raumschiffs Erde weniger heftig bewegen, die dem Photonen aussendenden Raumschiff Sonne etwas weniger nahekommt. Und der Reichstag in Berlin ist dann eine bestimmte, im Vergleich zu diesem Raumschiff sehr kleine, vorübergehende Anhäufung von Quarks, im wesentlichen nichts anderes als die Akropolis von Athen und die Baracken von Auschwitz.

Es ist unverkennbar, daß in der grandiosen Universalgeschichte, die alles Geschehen vom Urknall bis heute und von hier bis zu den entferntesten Galaxien umfaßt, das, was wir Geschichte nennen, sich in nichtige Bedeutungslosigkeit auflöst. Allein, in einem

solchen Nichts können wir armen Menschen nicht leben. Wir brauchen – trotz unserer wissenschaftlichen Weltanschauung – geschichtlichen Einblick, genauso wie wir trotz Kopernikus und Galilei immer noch unseren Fuß auf eine ruhende Erde setzen. Gleichsam wie in doppelter Buchführung denken wir, daß die Erde ein rotierendes Raumschiff ist, und zugleich, daß der Himmel oben ist und die ruhende Erde unten. Wir b r a u c h e n also den Einblick in geschichtliche Zusammenhänge, vielleicht auch in epochale, aber werden sie dadurch, daß wir sie brauchen, w a h r e r? Sind damit die Einwände gegen den epochalen Winter im geringsten entkräftet?

Nun ist freilich die Vorstellung einer objektivierbaren Universalgeschichte nicht so selbstverständlich, wie sie heute, im Zeitalter der regelmäßigen Tagesschauen und der überhandnehmenden doppelten Buchführung von Wissenschaft und Alltag erscheint. Diese Vorstellung hat selbst geschichtliche Wurzeln, epochale, genauso wie ihre insgeheime Verankerung in der mathematischen Gewißheit. Ist diese Vorstellung vielleicht selbst eine Ausgeburt des epochalen Winters? Ist die abstrakte Universalgeschichte etwa nichts anderes als eine Geschichtsmodell-Maschinerie, viel absurder noch als eine Maschine von Tinguely? Außerdem kann uns ein näheres Hinsehen zeigen, daß diese Universalgeschichte ihre Abstraktionen in krasser Weise vertuscht, indem sie sie in schöne Worte kleidet. Der Urknall z. B., der eigentlich nur ein bestimmtes Rechenergebnis bei der Anwendung bestimmter Weltrechenformeln ist, erinnert mit seinem klangvollen Namen an uralte Zeiten und an eine Explosion. Eigentlich müßte die Physik, meinte ein moderner Physiker, ins Kauderwelsch übersetzt werden. Wörter wie Atomkern und Elektronenspin erinnerten viel zu sehr an unsere Alltagserfahrung mit Nüssen und Kreiseln. Die Übersetzung müßte allerdings, möchte ich hinzufügen, sehr früh beginnen. Die physikalische Zeit t etwa, mit der die Physik mindestens seit Galilei rechnet, ist nicht mehr die alltäglich erfahrbare Zeit, die wir für etwas haben oder nicht haben, und die keine eindimensionale Zeitachse ist, sondern Weltspiel von Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart. Aber die Zeit der Universalgeschichte ist die physikalische Zeitachse t.

Kurz – mein Einwand gegen die Universalgeschichte der Fakten ohne epochalen Einblick lautet: Sie ist nicht so selbstverständlich, wie sie tut, und – statt ehrlicherweise Kauderwelsch zu sprechen – erschleicht sie sich Selbstverständlichkeit mit dem Gebrauch von schönen Wörtern, die einer ganz anderen Erfahrung entspringen. Dies rehabilitiert noch nicht geradewegs den Gedanken an einen epochalen Winter, aber es kann den Glauben an die Wissenschaftlichkeit der Argumente gegen diesen Gedanken erschüttern und zur Frage führen, ob jene doppelte Buchführung überhaupt notwendig sei. Bewegt sich unsere Erde etwa doch nicht? Mit dieser Frage will ich weder

die Verurteilung Galileis rechtfertigen, noch am Foucaultschen Pendelversuch zweifeln. Aber ich möchte damit darauf hinweisen, daß Galileis angeblicher Ausspruch eigentlich ins Kauderwelsch übersetzt werden müßte. Erde rotiert: orxu pelakt. Die allgemeine Relativitätstheorie sagt demgegenüber: Ob orxu pelakt oder nicht pelakt, ist egal. Was ich jedoch sagen möchte, ist nicht 'orxu pelakt doch nicht', sondern: Die Erde, auf der wir gehen und stehen und sterben, ruht, zumindest, wenn diese Erde nicht bebt.[10]

Vivat, Herr Kopernikus,
Der's zuerst gesehen,
Daß die Welt im Circulus
Sich tut ewig drehen,
Und der Wein, der uns bewährt,
Was der weise Mann gelehrt! (2–188)
Wilhelm Müller: *Der Lauf der Welt*

Erfährt der Betrunkene die Wahrheit des Kopernikus, oder ist das kopernikanische Weltbild eine Schnapsidee des physikalischen Fortschrittsrausches? Auch wenn es im Trinklied vielleicht eher um den politischen Lauf der Welt geht als um den astronomischen, die Buchführung des Dichters, dessen Geburtstages wir hier gedenken, war immerhin, wie manch andere dichterische Buchführung auch, noch wenig physikalisch gedoppelt:

Der Vollmond steigt,
Der Nebel weicht,
Und der Himmel da oben, wie ist er so weit! (1–64)
Wilhelm Müller: *Des Baches Wiegenlied* aus: *Die schöne Müllerin*

Der Himmel ist oben, und die Erde ruht – mathematische Gewißheit ist bei einer solchen Aussage freilich nicht mehr der Rettungsanker. Eher ist es nun die alltägliche Erfahrung selbst, die uns doch zeigen kann, daß das, was uns begegnet, und wir selbst in einer unscheinbaren Weise untrennbar zusammengehören. Auch Vergangenes ist ja nur Vergangenes, wenn es uns hier und jetzt als Vergangenes anspricht. A u ß e r h a l b der Grenzen dieser unscheinbaren Z u s a m m e n g e h ö r i g k e i t von uns und von dem, was uns anspricht, gibt es nichts, nichts zu suchen und nichts zu finden. Die physikalische Urknallberechnung ergibt zwar auch hier und jetzt ein Resultat und ist insoweit noch keine Grenzüberschreitung, aber der Name 'Urknall' vernebelt diese Grenzen, genau wie die Fakten-Universalgeschichte. Tut diese doch so, als ob wir stets bei allem dabei gewesen wären.

Was bleibt uns denn noch, wenn wir den Glauben an sie verloren haben und die Geschichte doch unsererseits nicht von unserem subjektiven Gesichtskreis her deuten und vergegenständlichen möchten? Was bleibt uns denn i n n e r h a l b jener unscheinbaren Zusammengehörigkeit von uns und von dem, was uns anspricht? Was bleibt uns ohne Vernebelung der Grenzen dieses Grundverhältnisses?
Vielleicht bleiben uns hie und da Einblicke in die Geschichte, hier und jetzt, mitteilbar in unserer gemeinsamen Welt, jäh aufblitzend und sich wieder entziehend. Weder objektivierbar noch in Anlehnung an die Mathematik beweis- und widerlegbar, sind sie doch nicht belanglos. Diese Einblicke sind von Bedeutung, wie das Ruhen der Erde für unsere Füße, von Bedeutung für uns, aber doch nicht bloß nützlich für unser Leben, weil es nämlich gar keinen Standpunkt außerhalb jener Zusammengehörigkeit geben kann, von dem aus diese Bedeutung als bloß nützliche Illusion entlarvt werden könnte.

Solche Einblicke mögen jäh und sogar überwältigend sein, auf sie ist jedoch in keiner Weise zu pochen. Wir können epochale Zusammenhänge sehen oder nicht sehen, und wenn uns jemand davon erzählt, mögen sie uns einleuchten oder nicht – mehr Verbindlichkeit ist auf Erden nicht zu haben. Und nicht selten blitzen sie zuerst auf in der Kunst, so etwa in den hinterlassenen Papieren des Wilhelm Müller. Drei Beispiele sollen dies zum Schluß nochmals illustrieren.

1. *Das Mühlenleben* – in diesem seltsamen, von Schubert nicht vertonten Lied aus der *Schönen Müllerin* stehen folgende Verse:

Dann wird's eng in meiner Mühle,
Alle Mauern ziehn sich ein,
Und ich möchte flugs ein Fischer,
Jäger oder Gärtner sein.

Und der Steine lustig Pfeifen,
Und des Wasserrads Gebraus,
Und der Werke emsig Klappern,
's jagt mich fast zum Tor hinaus. (1–47)

So gestimmt ist das Mühlenleben für den Müller, wenn die schöne Müllerin an den Bach oder in den Garten geht. Anders, wenn sie *"als kluges Kind des Hauses / Seitwärts nach dem Rechten sieht"* (1–48) und den einen lobt, um den anderen, dessen Leistung ihr mißfällt, anzuspornen. Dann mag das Mühlenleben *"des Liedes würdig sein"* (1–48), und von der Schönen heißt es dann:

Keiner wünscht, sie möchte gehen,
Steht sie auch als Herrin da,
Und fast wie das Auge Gottes
Ist ihr Bild uns immer nah. – (1–48)

Dieses Mühlenleben befindet sich für mich irgendwo zwischen jenen Windmühlen, gegen die zu Beginn der Neuzeit ein Don Quijote focht, und zwischen dem stampfenden, dampfgetriebenen Räderwerk der Jahrhundertwende, dem Vorläufer des lautlos alles zermahlenden Computerwesens. Verkannte Don Quijote die Windmühlen als Riesen, oder waren jene, epochal gesehen, nicht tatsächlich riesenhafte rotierende Warnzeichen auf dem Weg nach Tschernobyl? Und das Mühlenleben des Dichters, der ausgerechnet Müller hieß, ist es nicht ein Vorbote der entfremdenden Fabrik, die auch die 'Nebensonne' der romantischen Liebe nicht mehr wie einst das Auge Gottes erleuchten konnte?

2. *Will kein Gott auf Erden sein,*
Sind wir selber Götter. (1–185)
Wilhelm Müller: *Mut!* aus: *Die Winterreise*

Naheliegend ist es gewiß, hier an das *"dass G o t t t o d t ist"* bei Nietzsche[11] und an *"Gottes Fehl"* bei Hölderlin[12] zu denken.
Bemerkenswert ist dabei aber, daß Müller *"kein Gott auf Erden"* sagt, nicht etwa 'kein Gott im Himmel'. Der Griechen-Müller scheint hier auch auf jene Zeit zurückzuweisen, da Göttinnen und Götter noch auf der Erde erschienen und in das Geschehen eingriffen (ohne sich freilich in einem Menschenwesen leibhaftig zu inkarnieren, was auf lange Sicht wohl nur mit einer Himmelfahrt enden konnte). Mit anderen Worten: Müllers Verse über den Gott, der auf Erden nicht sein will, leuchten nicht nur mitten ins Herz jener Epoche, in der das Ebenbild Gottes den Gott auf dem Thron abgelöst hat, das autonome, manches produzierende Menschensubjekt den alles produzierenden Schöpfergott – nein, die Verse lenken unseren Blick auch zurück auf die epochalen Vorläufer des Schöpfergottes bei Platon und Aristoteles und auf die noch keine Welt erbauenden Göttinnen und Götter auf der Erde Griechenlands.

3. *Ihr lacht wohl über den Träumer,*
Der Blumen im Winter sah? (1–183)
Wilhelm Müller: *Frühlingstraum* aus: *Die Winterreise*

Auch die Blumen im Winter des Griechen-Müller sind in epochaler Hinsicht nicht zu unterschätzen. *"Ich suche"*, antwortete dem jungen Werther in Goethes Roman ein

Wahnsinniger, *"ich suche Blumen – und finde keine". "Das ist auch die Jahreszeit nicht"*, sagte Werther lächelnd, denn der Irre wollte Blumen pflücken im Winter.[13] Heute ist solcher Wahnsinn normale Industrie geworden, wir fliegen uns die Blumen im Winter von dorther ein, wo gerade Sommer herrscht. Doch im Mittelalter war eine Rose im Winter noch etwas ganz und gar Ungewöhnliches, wie das bekannte Weihnachtslied *Es ist ein Ros entsprungen* zeigt. Meister Eckhart aber sagte zur Denkkraft der Seele: *"ich gedenke wol eine rósen in dem winter – und mit dirre kraft würket diu séle in unwesene."*[14] Getreu der metaphysischen, bis auf Aristoteles und Platon zurückgehenden Tradition, siedelte er diese Rose also im Nichtsein an, in *"unwesene"*. Die abwesende Rose, an die im Winter gedacht wird, war für die Metaphysik etwas Nichtseiendes, etwas Nichtiges. Nicht so für den vorsokratischen griechischen Denker Parmenides, zu dem eine namenlose Göttin sagte: *"Schau gleichwohl aber: was abwesend ist, dem Gewahrsein ist's sicher anwesend."*[15] Auch Abwesendes war so für Parmenides noch abwesend-anwesend, in der Nacht der Tag, im Winter der Sommer.

Ich will nicht so weit gehen, den erstaunlichen Griechen-Müller nun auch noch in die Nähe von Parmenides zu rücken, aber die leise fragende, unverhohlene Sympathie, mit der Wilhelm Müller einem Träumer begegnet, der Blumen im Winter sah und die Traumblumen mit den Eisblumen am Fenster vergleicht und dieses zu Liede bringt und es nicht vergißt wie die Schläfer im Dorfe, die in ihren Betten schnarchend sich manches träumen, was sie nicht haben, und unter denen er nicht säumen mag – diese fragende Sympathie ist für mich wieder selbst so etwas wie eine Blume in der Wahnsinnsgeschichte von Parmenides bis zum Rosen aus Australien importierenden Flugzeug, eine Blume, hier und jetzt aufblühend im epochalen Winter, welche langher eingeübte Denkgewohnheiten fragwürdig macht und uns dazu einlädt, die unscheinbare Anwesenheit des Abwesenden zu beachten, ohne dessen Anwesenheit mit Fernsehapparat und Flugzeug zu erzwingen.

Ihr lacht n i c h t über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Anmerkungen:

1 Hanspeter Padrutt: *Der epochale Winter. Zeitgemäße Betrachtungen.* Zürich 1984, 1990.
2 Johann Wolfgang von Goethe: *Werke* [Hamburger Ausgabe]. Bd. 8. München 1982, S. 429.
3 René Descartes: *Discours de la Méthode.* Übersetzt und hrsg. von Lüder Gäbe. Hamburg 1969, S. 100 f.

4 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke.* Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München 1980, S. 481.
5 Franz Kafka: *Das Schloß.* Frankfurt a. M. 1982, S. 7.
6 John Gay: *The poetical, dramatic and miscellaneous works in 6 Vols.* Vol. 4. New York 1970 (reprinted from the edition of 1795, London), S. 114.
7 Bertolt Brecht: *Die Dreigroschenoper.* Frankfurt a. M. 1974, S. 109.
8 Friedrich Hölderlin: *Werke und Briefe.* Hrsg. von Friedrich Beißner und Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1969, S. 199.
9 Karl Marx: *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik.* In: Marx-Engels-Werke (MEW). Bd. 2. Berlin 1956, S. 98.
10 Vgl. Hanspeter Padrutt: *Und sie bewegt sich doch nicht. Parmenides im epochalen Winter.* Zürich 1992.
11 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. (Zarathustra's Vorrede Nr. 2).* In: Nietzsche (s. Anm. 4), Bd. 4, S. 14.
12 Friedrich Hölderlin: *Dichterberuf* (V. 64). In: Hölderlin (s. Anm. 8), S. 84.
13 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werther.* In: Goethe (s. Anm 2), Bd. 6, S. 88, 90.
14 Meister Eckhart: *Werke I. Texte und Übersetzungen.* Hrsg. von Niklaus Largier. (= *Bibliothek des Mittelalters,* hrsg. von Walter Haug, Bd. 20) Frankfurt a. M. 1993, S. 110 f.
15 Parmenides: *Fragment 28 B 4. V. 1* in der Zählung nach Hermann Diels und Walther Kranz. Übersetzung von Hanspeter Padrutt (s. Anm 10), S. 113 ff.

FRIEDER REININGHAUS

Solide Melancholie, stürmischer Morgen

Zum Zeitgefühl der Epochen. Ein Versuch, ausgehend von der *Winterreise* Wilhelm Müllers und Franz Schuberts

Ausfahrt freihalten!

(Musikbeispiel 1)[1]

Mut!

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing ich hell und munter.

Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren.
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.

Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter. (1–185)

In die Welt hinein: Wilhelm Müller gehört zu jenen deutschen Intellektuellen und Künstlern, die sich die Ausfahrt freigehalten haben. Zunächst in ganz wörtlichem Sinn. Er nahm eine einst keineswegs selbstverständliche Freiheit des Reisens wahr, sobald er erwachsen wurde; er bewahrte sie sich bis zuletzt. Kurz vor seinem Tod im September 1827 kehrte er von einer gemeinsam mit der Ehefrau unternommenen und protokollierten Urlaubs- und Bildungsreise nach Dessau zurück – von einer Ausfahrt an den Rhein; nach Köln, Frankfurt, Heidelberg, Straßburg; dann weiter zu Gustav Schwab in Stuttgart, zu Ludwig Uhland, zu Justinus Kerner und dessen dunklen Geistern in Weinsberg. Auf der Rückfahrt über Weimar wurde Goethe besucht, der alternde Literaturgott, der wohl sehr reserviert blieb gegenüber einer ihm *"unangenehmen Personnage"*[2], deren Suffisanz und Brillen er nicht mochte.

Müller hielt sich aber auch im umfassenderen Sinn f r e i :[3] frei von übertriebenem Respekt vor Obrigkeit und gealterten Autoritäten des 'geistigen Lebens'. Dergleichen, sagte er sich, *"Schüttl' ich* [...] *herunter."* Ledig der gesteigerten Rücksichten einer hauptstädtischen Karriere: *"Habe keine Ohren"*, rief er sich zu. Dieser Appell, zuvorderst an sich selbst, diente der Abhärtung. Zugleich verrät er eine gewisse Verhärtung. Doch Müller schwamm sich frei aus allem überbordenden Selbstmitleid, das sich gern einstellt, wenn größere Erfolge auf verschiedenen Feldern der Ambition ausbleiben: *"Klagen ist für Toren."* Er löste sich auch aus der Angst vor der eigenen Courage und der herrschenden Mediokrität; eher wollte er, parodistisch prometheisch, *"selber"* zu den *"Götter*[n]*"* auf Erden avancieren. Er schaufelte sich frei vom Überhandnehmen jener Kleinmütigkeit, die allen droht: *"Wenn mein Herz im Busen spricht, / Sing ich hell und munter."* Das nahm sich wohl ein wenig aus wie das Pfeifen des einsamen Wanderers im finstern Wald, entsprach aber auch dem selbstverordneten Therapie-Programm wider die Depressionen.

Im Leben wie durch seine akkumulierte Kleinkunst bewies Wilhelm Müller eine gehörige Portion jenes Muts, den sich der *"reisende*[...] *Waldhornist*[...]*"* seiner *Winterreise* in tiefster Verzweiflung zuspricht (es erscheint ungewiß, ob der Titel der *"hinterlassenen Papiere*[...]*"* tatsächlich spöttisch gemeint war[4]); da mag sich die Lust am Rollenspiel noch einmal ausgewirkt haben, die Ambivalenz 'romantischer Ironie'. Der Mut von *Mut!* erscheint als der eines Freigesetzten, der sich wie Freiwild fühlt. Auch wenn der Philolog und Poet aus Dessau (und dann wieder in Dessau) sich nicht andauernd auf die Flucht vor schwer erträglichen Verhältnissen begab, sollte man sein kurzes Poeten-Leben nicht der provinziellen Seßhaftigkeit verdächtigen: Mehr oder minder *"Lustig in die Welt hinein"* ging es mehrfach und ausgiebig. Jedenfalls *"Gegen Wind und Wetter!"*

*

Wenn *"Wohnen, Dämmern, Lügen"*[5] das Schicksal des heutigen intellektuellen Mittelstands ist (und Chiffre des ästhetischen Programms eines seiner sensibelsten Seismographen), dann hatte es die An- und Aufbruchs-Generation von 1813 – bei allen Wechselbädern der Welt- und Landes-Geschichte – besser. Sie blieb mit ihren besten Teilen unbehauster in der angeblichen Idylle. Schon, weil die herrschenden Verhältnisse zwangsweise für Mobilität sorgten: Da konnte einer aufgrund bloßen Verdachts ins Gefängnis wandern (wie der Dichter Johann Senn, ein Freund Franz Schuberts); mancher wurde ins Exil getrieben (Ludwig Börne, Heinrich Heine, Frédéric Chopin, Jacob Offenbach und etliche andere nach Paris); viele mußten sich aufgrund der wirtschaftlichen Misere in verschiedenen deutschen Kleinstaaten fern der Heimat eine neue Existenz suchen, vorzugsweise in Amerika. Doch immerhin war es eine Zeit, in der eine 'neue

Welt', eine bessere, noch ohne die spätere Skepsis, denkbar und wünschenswert blieb. Die Jugend von 1813 tauchte offensichtlich wacher aus ihren Räuschen auf, begriff sich teilweise durchaus in ästhetischem wie politischem Wächteramt. Im Widerstreit jedenfalls mit einer Gesellschaft der Nachtwächter und dürren Philister.

Kaum von der Hand zu weisen ist, daß sich – vor der Folie des aus dem Sturm und Drang überkommenen Genie-Kults – der halb redlich philologische, halb genialisch poetisierende junge Wilhelm Müller nicht bloß als pure Poetenseele, sondern als Freiheitsbote verstand. Daß er in diesem Sinn ge- und mißbraucht wurde, dürfte er gegen Ende seines kurzen Lebens bemerkt haben. Mancher brach in den 1820er Jahren aus verordneten Rollenspielen, aus den Konventionen der zierlicheren oder gröberen Lügen eines bürgerlichen Alltags entschieden aus; dabei war das Anti-Bürgerliche weder billig zu haben noch, wie später, eine bereits allzu verbreitete Attitude. Franz Schubert wählte auf eine äußerlich völlig unspektakuläre Art das *"gefährliche Leben"*[6] im Schmelztiegel Wien. Nicht weniger steht der wahnwitzige Kunst- und Lebens-Entwurf des jungen Robert Schumann für ein derartiges Ausscheren, die tolldreisten und doch vom Erfolg so reich belohnten Werk- und Karriere-Pläne Richard Wagners. Selbst der als so bieder geltende Albert Lortzing turnte aus der Tiefe des Schmierentheaters ohne Netz und doppelten Boden mit einer heute aberwitzig anmutenden Risikobereitschaft zu durchaus ernsthafter Kunst-Anstrengung, deren Früchte er nicht mehr ernten konnte. Man schaue sich im Kontrast zu solchen Biographien die der heute fünfunddreißigjährigen Komponisten mit ernsten Ambitionen an (als Stipendien-Empfänger sind sie Frührenter, als Kleingewerbe-Treibende beharren sie auf Subventions-Anachronismus und als Hochschulbeamte minimieren sie ihr Lebensrisiko; entsprechend klingt das Gros ihrer Kompositionen von Rotterdam bis Ost-Berlin, von Oslo bis Montepulciano). Dabei dünkten und gerierten sich zuletzt auch auf diesem Feld so viele irgendwie r a d i k a l . Der Gestus des Muts, der nicht viel mehr als etwas Papier kostet, ist längst obsolet geworden; fatal die fehlenden Ohren für die Töne der Bangigkeit; ärgerlich das ästhetistische Bekenntnis zum Mensch als dem Gott der Tagträume.

Also unterwegs. Als Neunzehnjähriger und Freiwilliger bei den Gardejägern zog der Student Wilhelm Müller aus seinem ersten Berliner Semester zu den Schlachten bei Lützen, Bautzen, Hanau und Kulm – im Namen der Freiheit, gemäß dem Aufruf seines Königs. Er setzte sich in mentale und körperliche Bewegung und folgte damit der Hauptströmung seiner Generation. Mit dem preußischen Heer marschierte Wilhelm bis in die Niederlande und erfuhr in Brüssel, was die Sonette *"von gewaltigem jugendlichen Sturm und Drang"*[7] auslöste. Das bedeutete ein heftiges Unterwegs, nicht minder die Umstände der Rückkehr nach Berlin im November 1814, die den jungen Mann nach

eigenem Bekunden *"manche Träne gekostet"* (5–9) haben. Es sind wohl die *Gefrorenen Tränen,* die anfänglich noch *"Des ganzen Winters Eis"* (1–172) schmelzen wollen; die in der ersten *Erstarrung* der *Winterreise* wiederkehren, um *"Eis und Schnee"* wenigstens noch zu *"durchdringen"* (1–172); Tränen, die massiert in der *Wasserflut* losbrechen als *"das heiße Weh"*. Sie nimmt, in rasch abgekühltem Zustand, alsbald (und in Anknüpfung an *Die schöne Müllerin*) *"das Bächlein"*(1–175) auf.

Und der junge Müller nahm freihändig das Studium wieder auf. Er schloß sich einem Bund ähnlich gesinnter, etwas freigeistiger junger Dichter an und fand überhaupt Zugang zu einflußreichen Kreisen im kulturellen Leben Berlins. Das ist ja alles für einen Jungen aus der Provinz nicht so problemlos wie für die Eingeborenen der Metropole. Indem der Lebensweg seinen aussichtsreichen und aussichtslosen Gang nahm, wurde er in der preußischen Hauptstadt doch auf Dauer nicht seßhaft. Davor bewahrte ihn das bereits vielfach kommentierte Angebot des Herrn von Sack, als sprach- und sachkundiger Reisebegleiter mit in den Süden zu kommen. Somit: wieder unterwegs. Doch diesmal ganz anders. Der Kammerherr und der Jungpublizist hielten es bekanntlich nur bis Rom miteinander aus. Das Abenteuer brachte Müller, das ist wesentlich, in Wien die Verbindung zu Protagonisten des griechischen Freiheitskampfes und entscheidenden Gewinn an politischer Erfahrung; sodann in der ewigen Stadt die zum Volk, seiner Kunst und seinen Frauen, die ihm weitere Lockerungsübungen von protestantischer Strenge und norddeutschem Kleinstädtertum bescherten.[8]

*

Diese bekannten Umstände wurden hier nur deshalb noch einmal kurz erwähnt, um anzudeuten, wie wichtig Unterwegs-Sein für den Autor Wilhelm Müller, seine sich entwickelnde Sicht auf die heimischen Verhältnisse und den sich ausprägenden Stil waren. Das ist wohl überhaupt eine zentrale Crux bei der neuerlichen Beschäftigung mit diesem frühen Vormärz-Dichter: Fast alles, was von größerem Belang erscheint, ist schon geschrieben worden. Die Liebe zu den gelungensten seiner Lieder ist ja nicht erloschen in den knapp zweihundert Jahren, die seit der Entstehung ins Land gingen. Selbst die entlegeneren Aspekte wurden im Rahmen des umfänglichen germanistischen Betriebs erforscht, auch wenn darüber insgesamt das Bild des Dichters eher verblaßte.[9] Die Literatur des Vormärz wie viele selbst der interessanten Kompositionen dieser Ära liegen derzeit in keinem 'Trend'; rückwärts gewandte Sehnsucht heftet sich an kulturelle Hervorbringungen ganz anderer Epochen. Das Wohnen und Dämmern sucht sich seine Teppiche und Tapeten nicht bei den ungemütlichen Ausbrüchen aus der Idylle der Restaurationsepoche nach dem Wiener Kongress und den Karlsbader Beschlüssen. Das Zeitgefühl jener Zeit scheint höchst fremd – und ist mancher gegenwärtigen Befindlich-

keit, manchem der heutigen Probleme wohl doch näher, als die gut behausten Verwalterinnen und Gestalter des weithin hohldrehenden Kulturbetriebs und seiner medialen Unterfütterung oder Überwölbung ahnen oder wissen mögen.

Das schien vor einem Vierteljahrhundert noch ein wenig anders. Keineswegs 'wertfrei' verschlang mancher damals, im Nachzittern des Jahres 1968, die Müllerschen Freiheitslieder wie die heiteren Bekenntnisse zum Wein, zum Rausch und zu lockerer Liebe – hatten die Altvorderen doch in der Regel vor dem Alkoholgenuß wie vor dem Gebrauch aller ernsthafteren Freiheiten gewarnt. Wie andere Vormärz-Texte erschienen uns, die sich im Westen Deutschlands eine andere Republik denken konnten, wollten (und auch verworren für solche Ziele engagierten), einige Müllersche Texte wie 'Kassiber'.[10] Und jenseits des 'antifaschistischen Schutzwalls' glaubte man auch hin und wieder Klopfzeichen zu vernehmen, die darauf hindeuteten, daß der um 1820 intonierte Freiheitston wie die Melancholien von damals, daß diese ganze so frisch, fröhlich, frei und unfromm gebliebene Lyrik und der oft nur subkutan politische, sperrige und querständige Journalismus Müllers so etwas wie einen Geheim-Code abgeben könnte. Reiner Kunze gewährte solch einen Fingerzeig, indem er 1969 unter Anspielung auf den *Frühlingstraum* der *Winterreise* in seinen *Postvariationen* schrieb:

Wenn die post
hinters fenster fährt blühn
die eisblumen gelb[11]

Zumindest scheinbare Konvergenz: In der Metapher der Eisblumen reichten sich das Zeitgefühl der durch tiefe Umbrüche getrennten Epochen die kleinen Finger. Freilich wurden, da der Glaube an geschichtliche Repetitions-Mechanismen als wenig tragfähig galt, die Parallelität von Erfahrungen der Generation von 1813 und jener der Achtundsechziger nicht überstrapaziert. Unter dem Stichwort 'Aus der Geschichte lernen' ging es zunächst schlicht um die 'Aufarbeitung' verdrängter und verschütteter Dimensionen der Historie. Konkret: In der Phase nach 1968 wurde in jenem östlichen Nachbarland, in dem sich der Veränderungswille am weitesten vorgewagt hatte und am brutalsten niedergemacht wurde, mit zynischem Machtkalkül 'normalisiert' – überhaupt schien, was auch im Westen frösteln ließ, dem sowjetischen Imperium unter der Breshnew-Doktrin eine weitere Eiszeit anzubrechen; zugleich empfand die radikalere Linke in der Bundesrepublik, Italien oder Frankreich die Entwicklung der westlichen Demokratien partiell als Neuauflage des McCarthyismus – als 'roll back'. Von daher ging es um die Beobachtungen der intellektuellen Reflexe in einer unter manchem Aspekt vergleichbaren geschichtlichen Restaurations-Epoche. Bestärkt wurde das Nachdenken

in diese Richtung durch den Umstand, daß die Ära Metternich wie die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg für Mitteleuropa durch das Ausbleiben militärischer Konfrontationen (also äußerlich) friedlich waren, solcher Friede aber hohe innenpolitische Preise forderte.

*

Doch so objektiv vermittelt und vom Allgemeinen her gedacht war das Interesse nicht nur. Hinter den längst als unsäglich empfundenen Präsentationen der *Schönen Müllerin* und der *Winterreise* bei tenorglänzenden oder baritonal schöngefärbten Liederabenden wurde punktuell die Brüchigkeit der Idylle zum Gegenstand des Interesses. Es faszinierte der drohende Wahnsinn, das Selbstmordgelüste des *Lindenbaums;* die Modernität und Außergewöhnlichkeit des literarischen Bildes von den *Nebensonnen;* der schwarze Humor der Anrede an den *Leiermann;* vielleicht am allermeisten eine abgelauschte vorrevolutionäre Gestimmtheit. Dabei geriet nicht aus dem Blick, daß der verehrte Wilhelm Müller, bei aller scharfen sozialen Beobachtung, allen ungebärdigen Tönen, allem Freiheits-Pathos und allem Unbehagen in der offiziellen Kultur seiner Zeit kein Revolutionär war; noch nicht einmal theoretischer Weltverbesserer.
Er war, in Ermangelung eines gütigeren Geschicks, Gymnasiallehrer in seiner Heimatstadt geworden, ein leidlich glücklicher Ehemann und Familienvater, dazu Hofbibliothekar (einvernehmlich einem verständigen Landesvater zuarbeitend) und ein geschätzter Rezensent in der Verleger- und Buchhändlerstadt Leipzig. So mancher Werdegang von außerparlamentarisch Opponierenden der Jahre, die in der Bundesrepublik die 'versteinerten Verhältnisse' zum Tanzen bringen wollten, sah im Prinzip nicht viel anders aus.
Überhaupt gefiel auch, was Müller vom Wirtshaustisch her intonierte: *"Ich bin nicht gern allein / Mit meinem Glase Wein."* (1–137)
Da er das durch 'Adams Biß' (vgl. 1–142) verlorengegangene Paradies beklagte, blieb ungewiß, ob Müller die projizierten besseren Zeiten eher in der Zukunft oder mehr noch in der Vergangenheit suchte. Selbst sein Hang zum Gruppenwesen, zum Männerbündischen oder Vereins-Solidarischen war – wie die aus dergleichen Zusammenschlüssen resultierenden Konflikte – nicht unverständlich. Aus den keineswegs überragenden geistigen Höhen der Trink- und Sanges-Bruderschaften, der Liedertafeln, dieser ganzen bürgerlichen Geselligkeit (die einst demokratischen Impetus besessen haben mochte, doch nunmehr als höchst obsolet angesehen wurde), führte der mit Land und Leuten (real oder rhetorisch) verhaftete Poet allerdings jäh in die elenden Einsamkeiten der *Winterreise,* in diese Sphäre der Hypochondrie – und doch auch zum Trotz eines roten, *stürmischen Morgen.* In solchen Widersprüchen und Windungen mögen immerhin einige ihr *"eignes Bild"* wiedererkannt haben.

(Musikbeispiel 2) [12]

Der stürmische Morgen

Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid!
Die Wolkenfetzen flattern
Umher in mattem Streit.

Und rote Feuerflammen
Ziehn zwischen ihnen hin.
Das nenn ich einen Morgen
So recht nach meinem Sinn!

Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eignes Bild –
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter kalt und wild! (1–179)

*

Der stürmische Morgen der *Winterreise* läßt sich durchaus in Verlängerung des *"Auferstehungsmorgen* [s] " aus den Liedern der Griechen sehen. Die Anrufung der Schläfer wird bereits durch das davorstehende 13. (bei Müller) bzw. 17. (bei Schubert) Stück *Im Dorfe* kontrapunktiert. 1821 hieß es im Gedicht *Die Griechen an den österreichischen Beobachter: "Empor, empor, ihr Schläfer, aus tiefer Todesnacht! / Der Auferstehungsmorgen ist rosenrot erwacht."* (1–224) Daran knüpft an, was Schubert mit einer maliziösen Paisiello-Parodie [13] unterfütterte: *"Ich bin zu Ende mit allen Träumen – / Was will ich unter den Schläfern säumen?"* (1–179) Der Abschied vom Dorf wiederholt und steigert den Schmerz des Abgangs aus der Stadt, dieser *"schönen Wiege meiner Leiden"*[14]. Auf ihn folgt das 14. bzw. 18. Lied der *Winterreise,* ein *Stürmischer Morgen;* für diesen findet sich eine literarische Vorlage: die dritte Strophe des Chorals *"Ich bin ein Gast auf Erden"* von Paul Gerhardt:

Mich hat auf meinen Wegen manch harter Sturm erschreckt;
Blitz, Donner, Wind und Regen hat mir manch Angst erweckt;
Verfolgung, Haß und Neiden, ob ichs gleich nicht verschuldt,
hab ich doch müssen leiden und tragen mit Geduld.

Das Kirchenlied bildet wohl für größere Teile der *Winterreise* eine Folie – von *Gute Nacht* bis zum *Wegweiser* und zum *Wirtshaus: "Ich bin ein Gast auf Erden und hab hier keinen Stand; / der Himmel soll mir werden, da ist mein Vaterland."*
Diesen Zeilen korrespondiert hörbar der Anfang der *Winterreise* – und möglicherweise mit leise blasphemischem Tenor: *"Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus."* (1–170)
Bei Wilhelm Müller erscheint das Motiv des fremden Gastes diesseitig gewendet. Die Adaption beweist erhebliche parodistische Qualitäten. Sie geriet subtil religionskritisch. *"Ich wandre meine Straße, die zu der Heimat führt, / da mich ohn alle Maße mein Vater trösten wird."* – der himmlische, versteht sich. Müllers und Schuberts Umnutzung dieser Verse:

[...]
Und ich wandre sonder Maßen,
Ohne Ruh, und suche Ruh.

Einen Weiser seh ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück. (1–180)

Selbst das kühle Wirtshaus taucht bei Paul Gerhardt bereits als Stichwort auf: *"Die Herberg ist zu böse, der Trübsal gar zu viel."*[15]
"Als noch die Stürme tobten" (1–184), war er so elend nicht. Es ist reichlich Musik in Müllers Texten, auch schon vor ihrer Musik-Werdung, schöne und rauhe. Das schmeichelte sich von je und dringt bis heute in die melodiesüchtigen Ohren; provoziert zuweilen auch, da die Musik nicht nur harmoniert. Müller konnte, wie er seinem Tagebuch anvertraute, *"weder spielen noch singen"* (5–10); doch er sang und spielte, wenn er dichtete. Und wie die Natur-Bilder, so haben die Chiffren der Musik in seiner Dichtung ihre festen Plätze – keine so ausgedehnten wie bei Heinrich Heine, wo es auf Schritt und Tritt singt und läutet, flötet und geigt, aber immerhin wohl dosierte und gut postierte. In den frühen *Wanderliedern eines rheinischen Handwerksburschen* ziehen die Vögel über dem Liedermacher dahin: *"Sie zwitschern und trillern und flöten, / Als ging's in den Himmel hinein."* (1–78)

Das *"muntre Jagdhorn schallt"* (1–42) schon im Prolog zur *Schönen Müllerin,* und es tönt als Posthorn durch die *Winterreise.* Gegenüber dem rauhen Liedchen, auf das die Introduktion in ironischer Brechung anspielt, singen dann – weil des Baches Plätschern

wohl mehr sein muß als bloßes Rauschen – "[...] *die Nixen / Dort unten ihren Reihn.*"(1–44) Das Rappeln, Stampfen, Klappern und Rädergebraus der Arbeitswelt wird zum 'süßen Mühlengesang' – und wie in der *Winterreise* die Leere, die Stille als bestürzend modernes Moment hereinbricht, so wünscht sich der Müllersbursch der *Schönen Müllerin* am Höhe- und Wendepunkt des Melodrams, daß selbst die *"muntern Waldvögelein"* ihre *"Melodein"* (1–53) endeten – und *Pause* einträte. Der Himmel der Liebe ist, wie der *"da oben"*, schon hier *"so weit"* (1–64). Und hängt keineswegs voller Geigen.

Den *"edlen deutschen Reben"*(1–144) wurde von Wilhelm Müller so manches Lied geweiht. In den Trinkliedern ist auf spezifische Weise Musik; zum Teil im Ton einer intendierten *"edle*[n] *deutsche*[n] *Rohheit"* (1–41). Doch Müller forderte, seinen Ausgangspunkt der romantischen Universalpoesie in Erinnerung rufend, selbst am deplaciert wirkenden Ort, das Poetische (und damit etwas musikalisch Getragenes) ein:

[...]
Sing ein andrer von den Helden
Dieser lieben Zeit.

Fehlen mir auf ihre Namen
Reime zum Gedicht,
Und zum U n g e r e i m t e n brauchen
Sie den Dichter nicht. (1–144, Hervorhebung von mir. – F. R.)

Aus solchen Versen der *Tafellieder für Liedertafeln* spricht freilich auch das Leiden an mediokren Zeiten (hierin könnte ein weiterer Grund für die Renaissance liegen, die Wilhelm Müllers Werk wenigstens in bescheidenem Umfang heute verdiente). Heinrich Heine beschrieb das Dilemma unverblümter, den *"Unmut über das alte, offizielle Deutschland, das verschimmelte Philisterland, – das aber keinen Goliath, keinen einzigen großen Mann hervorgebracht hat"*[16] – nur Geistes- und Kunst-Heroen. Keine Männer der politischen Tat jedenfalls. Und selbst das Versagen einer so vorlaut angetretenen Generation wie meiner, ein Versagen auf vielen Gebieten, mag sich in einer Miniatur wie dem *Rückwärts!* wiedererkennen:

Rückwärts! heißt das Wort der Zeit:
Rückwärts soll es gehen!
Brüder, laßt doch sehn, wie weit
Wir uns rückwärts drehen? (1–155)

Nachdem die Karrieristen ihre Breitseiten abbekamen, singt der einsame Trinker (der sich längst vom uneigennützigen Sprachrohr eines kollektiven Willens zum Individualisten promovierte), etwas resignierend – und wohl auch selbstironisch:

Ich bin auch ein Held der Zeit,
Könnt was Großes werden:
Wär ein Keller nur so weit,
Wie das Rund der Erden! (1–155)

Am genialsten vielleicht in der Müllerschen Spezies der Trinklieder aus den Dämmerstunden der soliden Melancholie geriet jenes altphilologisch inspirierte, das den guten Wein und das gute Latein koppelt (Jägerlatein ist's hier wohl); ein Cantus, in dem der Grad der Trunkenheit von Flasche zu Flasche und Strophe zu Strophe fortschreitet; da werden die Verhältnisse nach der kriegerischen Epoche und dem Wiener Kongreß trefflich durch den Rotwein gezogen – die Krähen kriegen ihr Fett ab, diese Ministerialbürokraten, diese größeren und kleineren Stützen und Spitzel des Systems; dann *"Liberale und Servile"*, die Feldherren und schließlich die Diplomaten. Indem Wilhelm Müller *"nach der Regel morden"* (1–147) lassen möchte, nimmt er Kurt Tucholskys Attacke vorweg, nach der Soldaten generell Mörder seien. Es ist ein Lied von wahrhaft welthistorischer Perspektive und geht wohl einem neuen *stürmischen Morgen* entgegen – Ignaz Hüttenbrenner, ein spätberufenes Mitglied des Schubert-Freundeskreises, hat es in Musik gebracht.

(Musikbeispiel 3)[17]

[...]
Leer ist meine Westentasche,
Und der Wirt liebt bares Geld. –
Schafft mir eine neue Flasche,
Oder eine neue Welt! (1–147)

Freiheit aushalten!

Anmerkungen

1 Einspielung: Wilhelm Müller, Franz Schubert: *Mut* (Nr. 22). Aus: *Winterreise* (op. 89, D 911). Jan Herrmann, Baß; Jürgen Habakuk Traber, Klavier (LP Eigelstein ES 3004). S. auch Anm. 10.

2 Kanzler Friedrich von Müller: *Unterhaltungen mit Goethe.* Hrsg. von Renate Grumach. Weimar 1982, S. 173.

3 Auf die fast selbstbeschwörende Häufung des Wörtchens *"frei"* in Müllers Griechenliedern vgl. Robert F. Arnold: *Der deutsche Philhellenismus. Kultur- und literarhistorische Untersuchungen.* In: *Euphorion.* 2. Erg.heft. Bamberg 1896, S. 123 f.

4 Vgl. Hanspeter Padrutt: *Der epochale Winter. Zeitgemäße Betrachtungen.* Zürich 1984, S. 217.

5 Vgl. Botho Strauß: *Wohnen, Dämmern, Lügen.* München 1994.

6 Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit.* Laaber 1991, S. 93.

7 Vgl. James Taft Hatfield: *Einleitung.* In: Hatfield, S. VI.

8 Sosehr generell Vorsicht geboten ist bei Rückschlüssen von gelebtem Leben auf künstlerische Produktion: die Entstehung der von 'romantischem' Überschwang zur Melancholie regredierenden, weltschmerzgetränkten *Schönen Müllerin* und einiger anderer Gedichte jenes Kontextes läßt sich vom Horizont realer Erfahrung wohl so wenig ablösen wie die Entstehung jener *Lieder der Griechen,* die Müller das Epitheton ornans zu seinem banalen Namen eintrugen.

9 Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, welche Unkenntnis wie selbstverständlich auch dort herrscht, wo wenigstens der Name Müller noch geläufig sein müßte. Als es im Vorfeld des 200. Dichter-Geburtstags um das eine oder andere Kalenderblatt in den Feuilletons von Tageszeitungen oder Hörfunk-Kulturprogrammen ging, ließen sich fast alle Zuständigen in Köln, München oder Berlin so ahnungslos wie erstaunt den Namen buchstabieren; auch der Hinweis auf die *Winterreise* schien ihnen so ganz und gar nichts zu sagen.

10 Die in die politische Linke der Bundesrepublik sich einfindenden Freunde der *Winterreisen*-Thematik blieben versprengt; sie machten unsystematisch, ohne sonderliche Resonanz und auf höchst unterschiedliche Weise auf den Bezug von historischen Kunstwerken und Gegenwart aufmerksam: Frank Wolff beispielsweise zelebrierte in den Siebziger Jahren cellospielend Schubert-Lieder. Vor dem Festspiel-Auftakt 1976 in Bayreuth (und anderswo) gab Jan Herrmann, wesentlich gestützt auf Schuberts Müller- und Heine-Vertonungen, 'Freiheitslieder'-Abende. Klaus Michael Grüber realisierte 1977 im Berliner Olympiastadion Hölderlins *Hyperion* als Winterreise. Indem die vormals *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* zum Jahreswechsel 1977/78 von Berlin nach Köln zog und in neuer Form mit dem Titel *Spuren* erschien, wurde das erste Heft nach dem 'deutschen Herbst' der *Winterreise* gewidmet: Schubert und Müller, Caspar David Friedrich, Heinrich Heine und jener Rasterfahndung *Aktion Winterreise,* mit der in Westdeutschland 'Terroristen' und deren Sympathisanten ermittelt werden sollten. 1979 machte der Autor mit dem Buch *Schubert und das Wirtshaus* auch auf Wilhelm Müller wieder aufmerksam. Der Hessische Rundfunk veranstaltete, initiiert und moderiert von Leo Karl Gerhartz, im Schloß Wilhelmsbad eine live übertragene Soiree – eine imaginäre Eisenbahnfahrt von Paris ins Kurhessische mit vielerlei Vormärz-Musik, nicht zuletzt mit Müller und Schubert (aus diesem Programm preßte das Kölner Alternativ-Label Eigelstein die Schallplatte *Unterwegs*). Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn dokumentierten im Schubert-Sonderband ihrer *Musik-Konzepte* eine öffentliche Debatte über das Wander- und Wanderer-Motiv bei Schubert, die *Winterreise* und deren Bedeutung für die Gegenwart. An einigen dieser Unternehmungen war der Autor beteiligt (daher *"wir"*).

11 Reiner Kunze: *Postvariationen.* Frankfurt a. M. 1969, S. 17.

12 Einspielung: Wilhelm Müller, Franz Schubert: *Der stürmische Morgen* (Nr.18). Aus: *Winterreise* (op. 89, D 911; s. Anm. 1).

13 Im G-Dur-Mittelteil des Liedes *Im Dorfe* parodiert Schubert mit den Takten 24–26 eine noch zu seiner Zeit allgemein bekannte Melodie aus der Oper *L'amor constrastato* von Giovanni Paisiello (oder Paesiello; 1740–1816), die im Karneval 1789 am Teatro dei Fiorentini in Neapel uraufgeführt und von 1790 an in Wien in einer Bearbeitung unter dem Titel *La molinara* gegeben wurde, im selben Jahr auch deutsch als *Die schöne Müllerin.* Die Arie *Nel cor non più mi sento* wurde gerade auch in der deutschen Übersetzung verschiedentlich gedruckt und in Liedersammlungen aufgenommen. *"Mich fliehen alle Freuden, / ich sterb' vor Ungeduld; / an allen meinen Leiden / ist bloss die Liebe schuld. / Es quält und plagt mich immerhin, / ich weiss vor Angst nicht wo ich bin: / wer hätte das gedacht! / Die Liebe, ach! die Liebe / hat mich so weit gebracht!"* (Zit. nach: Ludwig Erk: *Deutscher Liederschatz.* Bd. 1. Leipzig o. J., No. 77, S. 80). Schubert übernimmt den Mittelteil der Melodie Paisiellos (Takt 9–14) mit charakteristischen Varianten, aber so, daß das Original noch gut erkennbar bleibt (aus sechs 6/8–Takten werden drei 12/8–Takte; die Begleitung erscheint lyrisch-elegisch gespreizt). Der Text der parodierten Passage *"Es quält und plagt mich immerhin, / ich weiss vor Angst nicht wo ich bin: / wer hätte das gedacht!"* (Vgl. Reininghaus: *Schubert und das Wirtshaus – Musik unter Metternich.* Berlin 1979, S. 223).

14 Heinrich Heine: *Schöne Wiege meiner Leiden.* – das fünfte der *Lieder* aus den 1817–1821 geschriebenen *Jungen Leiden,* vertont u. a. von Robert Schumann (opus 24 No. 5, 1840).

15 Paul Gerhardt (1607–1676); Melodie: Hans Leo Haßler, 1601. Evangelisches Kirchengesangbuch No. 326.

16 Heinrich Heine: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Vorrede zur zweiten Auflage.* In: Heine: *Sämtliche Schriften.* Hrsg. von Klaus Briegleb. Bd. III, hrsg. von Karl Pörnbacher. München 1971, S. 508.

17 Einspielung: Wilhelm Müller, Ignaz Hüttenbrenner: *Guter Wein, gut Latein.* Mitschnitt der Veranstaltung *"Schafft mir ... eine neue Welt"* vom 28.9.1994 in der Deutschen Oper Berlin.

HEINZ WETZEL

Das volle Herz im Zwang der Reime. Zur Form in der Lyrik Wilhelm Müllers

Mein Titel scheint leichthin den Gemeinplatz zu ironisieren, daß wahrhaft tiefe Empfindungen sich den formalen Zwängen widersetzen, denen man sie zu ihrer ästhetischen Vermittlung unterwirft. Das Gedicht, auf das ich anspiele, steht in der *Schönen Müllerin;* es heißt *Pause* und beginnt so:

Meine Laute hab ich gehängt an die Wand,
Hab sie umschlungen mit einem grünen Band -
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,
Weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll. (1–53)

Damit man ihm glaubt, läßt der Sprecher den Rhythmus im letzten dieser Verse durch die ungewöhnliche dreisilbige Senkung etwas stolpern:

*Weiß **nicht**, wie ichs in Reime zwingen soll.* o X / o o o X o X o x/[1]

Natürlich könnte man auch lesen:

Weiß nicht, wie ichs in Reime zwingen soll. X o / o o o X o X o x/

Dann hätte man sogar eine viersilbige Senkung. Die Möglichkeit der Wahl rechtfertigt schließlich den Versuch, den Vers doch noch gleichmäßig zu lesen, nämlich mit den beiden ersten Silben als Auftakt. Dann ergibt sich der im Kunstlied übliche Wechsel von ein- und zweisilbigen Senkungen:

Weiß nicht, wie ichs in Reime zwingen soll. o o / X o o X o X o x/

Unter der naiven Voraussetzung, daß keine Form die Fülle des Herzens fassen kann, wäre diese Lesart unsinnig, weil sie impliziert, daß dem Sprecher nur die Wahl zwischen seinen Möglichkeiten schwer fällt. Doch schon die Tatsache, daß diese drei Silben unterschiedlich zu lesen und zu verstehen sind, läßt sie weniger absurd erscheinen: Es könnte ja sein, daß der Sprecher unter den Möglichkeiten, sein volles Herz in Reime zu zwingen, nur die adäquate nicht finden kann. Daß von den *"Reimen"* die Rede ist, während der Kampf des vollen Herzens mit der Form auf metrisch-rhythmischem Gebiet demonstriert wird, darf uns nicht stören: August Wilhelm Schlegel hat 1795 bemerkt, daß der Reim schon im Sprachgebrauch der Antike als pars pro toto der formalen Gestaltung in der Lyrik galt.[2]
Das eigentliche Problem dieses Verses, das an die Grundlage von Müllers Dichten rührt, liegt ja wirklich nicht darin, daß die Stärke seiner Empfindungen dem lyrischen Ich

die Sprache verschlüge. Vielmehr scheint die Sprache sich ihm zuzudrängen: Das Gedicht kommt nach der Verkündung der Sprachlosigkeit erst richtig in Fahrt. Der metrisch bestimmte Rhythmus fließt so gleichmäßig und die Reime sind so rein, daß das Holprige des zitierten Verses beabsichtigt, gekonnt und kokett wirkt. Die Form hat das volle Herz längst bezwungen.
In seinem Berliner Tagebuch von 1815 haben die zitierten Verse eine Entsprechung. Nachdem er am 8. November versucht hatte, seine ekstatische Verehrung für Luise Hensel in Worte zu fassen, seine Formulierungen ihm dann aber selbst *"unverständlich, übertrieben"* erschienen waren, kam er zu der Einsicht: *"Ich fühle wohl, daß ich jetzt zu selig bin, zu voll, zu heiß, um schreiben zu können. Ein Lied würde mir jetzt ganz mißlingen."* (5–32) Auch hier muß man bedenken, daß ein Gedicht auf unterschiedliche Weisen mißlingen kann, zum Beispiel kann die routiniert beherrschte Form das Bekenntnis einer alles übersteigenden Erfahrung dementieren.
Daß Müller mit der lyrischen Formsprache seiner Zeit eng vertraut war, zeigen schon seine frühesten uns bekannten Gedichte. Es spiegeln sich darin die Übergänge von den metrisch bestimmten zu den freieren, flexibleren Gedichtrhythmen im achtzehnten Jahrhundert: die Ablösung des Alexandriners, die zunehmende Vorliebe für den Hexameter, die Befreiung des lyrischen Sprechens von den metrischen Mustern durch die Neuerungen Klopstocks, der Rückgriff Bürgers und des jungen Goethe auf volkstümliche Lied- und Balladenstrophen und die Einführung romanischer Strophen- und Gedichtformen durch die Romantik.
Wie entwickelt Müllers Formempfinden um 1816 schon war, kann man an einem Epigramm sehen, mit dem er Schiller beunruhigend nahe kommt:

Wie sich mein Busen erhebt, so erhebt der heroische Vers sich
Und im fallenden Ach fällt er elegisch herab. (1–33)

Bedenklich wurde dergleichen durch die Beliebigkeit und Häufung: Da steht in seinen Beiträgen zu den *Bundesblüten,* aus denen das Epigramm stammt, ein Kriegslied in der chevy-chase-Strophe wie schon bei dem verehrten *"Vater Gleim"* (4–11), da wird eine treulose Braut nächtens in Bürgers Balladen-Strophe von ihrem Bräutigam namens Wilhelm ins Jenseits geholt, da begegnen ungereimte, dreizeilige, anakreontische Gedichte mit dem Rosenmotiv wie in Klopstocks folgenreichem Gedicht *Das Rosenband;* und auch ein fast freirhythmischer *Dithyramb* erinnert an Klopstock. Aber das alles ist kein unbeholfenes Epigonentum. Wir müssen Müllers frühe Formkunst am Einzelbeispiel betrachten, um den Grad ihrer Vollendung zu erkennen.
Die Brüsseler Erlebnisdichtung, die den Gedanken an die Flucht vor der Gesellschaft, die Erfahrung von Schuld, den Drang in die Ferne, in die Einsamkeit und den Tod

schon lange vor der *Winterreise* formuliert, kommt in der strengen Form des Sonetts einher. Müller beherrscht sie hervorragend, und ebenso beherrscht sie ihn: Die existentielle Not, das Aufbegehren eines jungen Menschen gegen religiöse Zwänge, wird in diesen Gedichten deutlich vermittelt, aber nicht durch die anspruchsvolle Form. Die Not teilt sich vielmehr in der Diskrepanz zwischen dem Aufschrei und der ihn dominierenden formalen Kompetenz mit.
Das zweite dieser Sonette evoziert in seinen Quartetten den *"alten Gott"* als den Gegenstand einer konventionellen Glaubenshaltung:

Den alten Gott, den ihr mit weißem Barte
Mir abgemalt in meiner Kinderfibel,
Den alten Gott, der sich nach eurer Bibel
Ein einzig Volk zu seiner Huld versparte,
Den Gott, dem ihr mit heiliger Gebärde
In euren Kirchen fromme Lieder singet,
Dem ihr im Himmel eure Opfer bringet
Und ihn verbannt aus seiner eignen Erde [...] (2–271)

Im Akkusativ und damit als grammatisches Objekt eines Satzes, dessen Subjekt und Prädikat noch ausstehen, wird er dreimal apostrophiert. Jedesmal wird dieses grammatische Objekt als der Gott der anderen identifiziert, die das lyrische Ich mit *"Ihr"* anredet, und zugleich wird es charakterisiert, beim ersten und zweiten Mal in je einem Relativsatz, beim dritten Mal in deren drei; dabei steigert sich die Spannung darauf, in welchem Sinne dieser Gott Objekt ist. Ohne Punkt geht die Rede durch beide Quartette, wobei das gleichmäßige, variationslose Fließen des fünfhebigen Jambus und die geregelte Wiederkehr der umarmenden Reime dem glatten Konformismus der Gläubigen entspricht. Erst die erwähnte Zunahme der Relativsätze am Ende der Quartette steigert die mit der Inversion gegebene Spannung.
Doch dann, im Übergang von den Quartetten zu den Terzetten – und damit genau dort, wo die Formtradition es will – kommt der Donnerschlag, in dem die Spannung sich löst, es kommt die für das Sonett typische bildliche und gedankliche Umkehr, die mit der Veränderung der Strophenform und des Reimschemas und auch mit rhythmischen Turbulenzen verbunden ist. Besonders typisch ist dabei die punktuelle, wirkungsvolle Abweichung vom metrischen Schema gleich in der ersten Silbe des ersten Terzetts: Der Jambenfluß wird durch die vom Satzakzent erzwungene gegenmetrische Betonung des *"Ich"* unterbrochen, das sich auch als das lang erwartete grammatische Subjekt des Satzes erweist; wegen der unmittelbaren Nachbarschaft einer betonten Hebung und einer Zäsur wiegt die Silbe besonders schwer: *"Ich leugne ihn"* [O X o x/].

Der Gegensatz zwischen "ich" und "ihr" beherrscht noch die letzten Verse des Sonetts; im ganzen erzwingt er vier der fünf betonten Senkungen in den Terzetten und ein markantes Abweichen vom Gleichmaß der Alternation:

Ich leugne ihn – der Würfel ist gefallen,	O X o x/o X o x o X o/
Streicht mich nur immerhin aus euren Listen,	O x o X o X o x o X o/
Als Antichristen und als Atheisten!	o X o x o x o x o X o/
Als frommer Heuchler könnt ich euch gefallen,	o x o X o x o x o X o/
Doch wo ihr betet, kann mein Mund nur fluchen,	o x O x o x O x o X o/
Und wo ihr flucht, muß meinen Gott ich suchen.	o x O X o X o X o X o/

(2–271)

In den Quartetten war der Ton harmonisch wie der naive Kinderglauben; in den Terzetten ist er dagegen trotzig, weil der Satzakzent sich dem Metrum ständig widersetzt. Dieser Gegensatz entspricht der Sonettform in idealer Weise. Auch daß in den Terzetten mit dem Wohlklang des Reims Spott getrieben wird, daß *"Listen"* sich auf *"Atheisten"* reimt, paßt zu dieser Tendenz. (Heine hat die Reime mit Fremdwörtern später virtuos zur Stimmungsbrechung benutzt. Weil er Müller aufmerksam gelesen hatte, ist es durchaus möglich, daß dieser ihn darauf gebracht hat, denn auch bei Müller sind solche Reime nicht einmalig, wie wir noch sehen werden.)
Das Gedicht zeugt von der erstaunlichen Fähigkeit des jungen Dichters, sich der Gestaltungsmöglichkeiten, welche die Sonettform bietet, so subtil zu bedienen, daß Philip S. Allen durchaus unrecht hat, wenn er den Brüsseler Sonetten eine *"crudity of cadence and end-rime"* attestiert und in diesem vermeintlichen Defekt ein Merkmal von *"Müller's earlier muse"* sehen will.[3] Vielmehr stellt sich die Frage, wie sich eine solche Perfektion im Formalen mit dem radikalen bilderstürmerischen Elan des Gedichts verträgt. Die Diskrepanz bleibt schließlich bestehen: Indem sich Müller die gerade dem Sonett inhärente Möglichkeit zunutze macht, den Bruch durch die genaue Beachtung der Form zu vermitteln, erfüllt er den Anspruch der strengen Sonettform aufs beste. Eigentlich wäre es aber darum gegangen, die Radikalität eines Bruchs darzustellen, von dem glaubhaft nur außerhalb jeder allzu geregelten Form (oder durch deren Zerbrechen) gesprochen werden kann. Ein Beispiel dafür ist Goethes *Prometheus,* wo der von jedem metrischen Muster freie Rhythmus dem Revoltieren angemessen ist.

Ich möchte an die Betrachtung dieses Sonetts die These schließen, die mich beim Verfolgen der weiteren Entwicklung von Müllers Formsprache leiten wird: Seine Befürchtung, ihm müsse in den Momenten extremer Erfahrungen, wie des Glücks einer scheinbar erwiderten Liebe, ein Gedicht ganz mißlingen, ist in dem Sinne ernst zu

nehmen, daß eine fertige poetische Sprache das Erleben immer gleich usurpiert, ohne es adäquat vermitteln zu können. Müller muß sich selbst der *"bequemen Leichtigkeit der Poesie"* (4–49) ausgeliefert gesehen haben, die er in seiner Besprechung der *Östlichen Rosen* von Friedrich Rückert – und ähnlich auch anderswo – als charakteristisch für seine Zeit bezeichnet hat.[4] Seine frühen Gedichte zeigen, daß seine Vertrautheit mit den metrischen Formen die Spontaneität seiner Rede beeinträchtigte.
Die Subtilität seines Formempfindens erkennt man auch in dem *Dithyramb,* wo das metrische Muster fehlt und der Rhythmus allein aus dem Satzakzent gestaltet wird. Subtil ist hier nicht das mechanische Festhalten an der gleichen Verslänge von zwei Hebungen pro Vers, zu dem Müller sich entschloß, sondern der Gebrauch des Choriambs als rhythmisches Leitmotiv. Diese statische Figur, in der zwei unbetonte zwischen zwei betonten Silben stehen [X o o X], eignet sich dazu, eine endgültige Ruhe zu suggerieren, die am Ende einer syntaktischen Einheit – das heißt auch: am Ende einer rhythmischen Bewegung – eintreten kann. Goethe hatte in *Wandrers Nachtlied* alle drei Sätze auf diese Weise enden lassen; diese Figur prägt den Rhythmus seines Gedichts: *"Gipfeln ist Ruh"* – *"Kaum einen Hauch"* – *"Ruhest du auch."* Müller gebraucht sie vor allem am Anfang seines *Dithyramb* ganz ähnlich: Auch hier steht die Figur am Ende der Sätze, und auch hier wird sie oft von bildlichen Vorstellungen eines Endes oder der eintretenden Ruhe begleitet: *"Stunden des alten / **Sinkenden Jahrs!"** – "Strömende Tränen / Gieß ich in eure / **Nächtliche Gruft.**"* – *"Strömende Tränen / **Opfer des Danks!"** – "Sonne des neuen / **Dämmernden Jahrs!"** – "Es führt die Hoffnung /* [...] */ Die Schönbekränzte / **Ihm in den Arm.**"* (1–10 f.)

Welche Schulung Müllers Formempfinden durchlaufen hatte, bis er unter dem Eindruck der Volkslieder in *Des Knaben Wunderhorn* zum romantischen Liederdichter wurde, müßte gesondert untersucht werden. Vieles wird er der Dessauer 'Hauptschule' verdankt haben, vieles auch der selbständigen Lektüre. Neben Klopstock, Gleim, Bürger, Goethe, Schiller, August Wilhelm Schlegel und Friedrich August Wolf müßten die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts genannt werden, vielleicht auch August Ferdinand Bernhardi, dessen *Sprachlehre* von 1801 und 1803 Müller um so eher gekannt haben mag, als der Verfasser wie Müller selbst ein Schüler Wolfs war und diesem das Werk mit einer begeisterten Widmung zugeeignet hatte. Müllers spätere Essays und Rezensionen zeigen immer wieder, wie genau er die metrischen Formen kannte und wie wichtig es ihm war, daß sie ihren Eigenheiten gemäß gebraucht wurden.
Als er die Einfachheit und die Flexibilität der Volksliedformen entdeckt hatte, ließ er die Vielfalt seiner früheren metrischen Formen weitgehend hinter sich. Die relative Freiheit der Liedformen von den festen Mustern schien ihm, wie den meisten Lieddichtern in der Nachfolge Herders, eine natürliche Sprechweise zu ermöglichen,

mit der sich ihm die Vorstellung des Ursprünglichen und Reinen der Volksdichtung verband, im Gegensatz zur künstlichen gesellschaftlichen Dichtung. Schon das Gedicht *Leichenstein meines Freundes Ludwig Bornemann* in den *Bundesblüten* endet in diesem Sinne mit einer suggestiven Rezeptionsvorgabe:

Du hast mich auch gelehret
Dies Lied so treu und rein,
Drum sei es dir verehret
Zum frommen Leichenstein. (1–10)

Heine hat in seinem berühmten Brief an Wilhelm Müller dessen Lieder gleich dreimal *"rein"* genannt, zweimal *"rein"* und *"klar"*, und einmal lobt er ihren *"reinen Klang"* und ihre *"wahre Einfachheit".*[5]
Müller selbst glaubte daran nicht. Seine wiederholt geäußerte Abneigung gegen die bloße Nachahmung der archaisierenden Sprachformen zeigt, daß er Grund sah, sich auch nach dieser Richtung gegen die Gefahr zu wehren, in eine lyrische Sprache zu verfallen, die nicht die seine war. Das eklatanteste Zeugnis für seinen Verdacht, daß er auch in den Liedformen noch immer in fremden Tönen dichtete, sind der *Prolog* und der *Epilog* zur *Schönen Müllerin,* die er 1820 bei der Überarbeitung des Zyklus schrieb. Sarkastische Hinweise wie *"allerfunkelnagelneuste*[r] *Stil;/Schlicht ausgedrechselt, kunstlos zugestutzt"* (1–41); oder *"hohle*[r] *Wasserorgelschall"* (1–64) treffen ganz sicher auch die formale Gestaltung der Gedichte, ihren 'Ton'. Wahrscheinlich hat er daran gerade die Reinheit, Klarheit und *"wahre Einfachheit"* vermißt, die Heine lobte. Daß er sie immer angestrebt hat, belegen eine Reihe von Äußerungen; zum Beispiel gebraucht er Heines Formel, um die Vorbildhaftigkeit von Goethes, Uhlands und Kerners Lyrik zu bezeichnen; alle drei sind sie ihm *"rein"* und *"klar".*[6] Wir erkannten dieses Streben an dem Übergang von der metrischen Vielfalt zur Einfachheit der Liedformen im ersten Band der *Sieben und siebzig Gedichte,* und wir werden es auch in dem ständigen Versuch, in diesen Formen eine noch größere Einfachheit zu erreichen, wiedererkennen.
In seinem Aufsatz *Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen* von 1827 hat er die Entwicklung der deutschen Lyrik seit Klopstock – und dabei implizit auch die seiner eigenen – erklärt:

Während Klopstock die höhere Lyrik nach der Norm der Alten in die Ode, die Hymne und den Dithyrambus einschloß, wollten die Liedersänger auch klassisch werden und tändelten sich in die anakreontische Form hinein. So wurde der natürliche Brustton des deutschen Liedes in ein widerliches Fistulieren verwandelt. Was sind alle Anakreontika des Klopstockschen Zeitalters gegen e i n Lied von Hagedorn, oder gar gegen eines von

Günther? [...] *Echter, voller und reiner deutscher Liederklang überscholl gar bald den reimlosen Rhythmus der Barden und Anakreontiker.* (4–301 f.)

Und weiter:

Aber jeder Segen ist zu mißbrauchen, der reichste am meisten. Die eigentümliche Natur des Volksliedes ist die Unmittelbarkeit seiner Wirkung auf das Leben. Das Leben kann aber nur durch das Leben lebendig angesprochen werden. Daher ist ein heilloser Irrtum einiger Modedichter der nächsten Vergangenheit, daß sie Volkslieder zu geben meinten, wenn sie altertümliche Phrasen, unbeholfene Wendungen, auch wohl gemeine Derbheiten aus den alten Vorbildern nachäffend zu neuen Verbindungen zusammenfügten. (4–304)

Daß auch Heine sich mit der Frage abmühte, wie sich im Volkslied authentisch und *"lebendig"* sprechen lasse, zeigen die ständigen ironischen Brechungen in den Gedichten des *Buchs der Lieder;* es wird auch durch so programmatische Gedichte wie *Wahrhaftig* bezeugt und durch Äußerungen wie die Ankündigung in seinem Brief an Müller, daß es mit ihm als lyrischem Dichter ein Ende habe.
Ich möchte Müllers Behandlung der liedhaften Formen anhand der *Schönen Müllerin* beschreiben und dem dann die Formkunst der *Winterreise* gegenüberstellen, um zu sehen, ob Heine recht hatte, als er Müllers Tendenz zur Einfachheit auch noch im Unterschied zwischen dem ersten Band der *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* von 1820[7] und dem zweiten von 1824 erkannte: *"Im zweyten Theile Ihrer Gedichte fand ich die Form noch reiner, noch durchsichtig klarer* [...] *"*[8] Ludwig Stoffels gebraucht dafür mehrfach die Bezeichnung *"kristallin"*[9].
Eine kurze Vorbemerkung ist hier nötig. Günter Hartung hat der Bemerkung Heines mit Recht entgegengehalten, daß sie in Hinsicht auf die Volksliedstrophe nur für *Die Winterreise* gelten kann.[10] Dem Problem, das sich daraus für meine Annahme einer Entwicklung von Müllers Formkunst in Richtung auf eine immer größere formale Einfachheit ergibt, ist jedoch mit dem Hinweis zu begegnen, daß *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise* so unangefochtene Höhepunkte seines Dichtens sind, daß an ihnen auch zu erkennen sein muß, wie weit und in welche Richtung sich seine Formsprache zur Zeit ihres jeweiligen Entstehens entwickelt hatte, mag er auch anderswo wieder dahinter zurückgefallen sein. Auch könnte man argumentieren, daß die größere Einfachheit in der *Winterreise* im Vergleich zur *Schönen Müllerin* aus der unterschiedlichen Aussage der beiden Zyklen zu erklären ist. Aber gerade dieser Unterschied markiert eine Entwicklung, die in Analogie zu der der lyrischen Formen steht.[11]
An der formalen Gestaltung der *Schönen Müllerin* fällt nun auf, daß die Vielfalt der Liedformen und Müllers Virtuosität im Umgang mit ihnen der angestrebten Einfachheit gleich wieder entgegenwirken. Die Länge der Verse wechselt zwischen zwei und sechs Hebungen, oft wechselt sie sogar innerhalb der Strophe; auch die Längen der Strophen sind noch sehr unterschiedlich: Neben den häufigen Vierzeilern kommen Sechszeiler und sogar Zehnzeiler vor, auch nichtstrophige Gedichte von bis zu fünfzehn Versen. Die Verse können jambischen oder trochäischen Verseingang, klingende oder stumpfe Kadenz haben, und auch die Reimschemata wechseln häufig. Auch von der Freiheit der Senkungsfüllung macht Müller noch reichlich Gebrauch, obwohl die alternierenden Verse hier schon deutlich überwiegen; sie erscheinen in zwei Dritteln der Gedichte. Jede dieser metrischen Variablen trägt zur Vielfalt der Liedverse bei.
Die Möglichkeiten, diese Metren zu variieren, nutzt Müller eher sparsam. Das ist natürlich: Je flexibler ein Metrum ist, um so geringer ist die Gefahr der Monotonie und um so größer das Risiko, daß das Prinzip der variierenden Wiederholung zugunsten einer totalen Unregelmäßigkeit aufgehoben wird. Aber wo er sich zwischen ein- und zweisilbigen Senkungen entscheidet und wo er das Metrum variiert, da zeigt sich in der Affinität der formalen Figuren zu den gleichzeitigen Bildimpulsen immer wieder sein bewundernswertes Formempfinden.

Ich möchte das an einigen Beispielen zeigen. Am Anfang des Gedichts *Tränenregen* wird das muntere Rauschen des Bachs durch die häufigen zweisilbigen Senkungen suggeriert; nur das *"kühle Erlendach"* erscheint in schlichter Alternation:

Wir saßen so traulich beisammen	o X o o X o o X o
Im kühlen Erlendach,	o X o X o x/
Wir schauten so traulich zusammen	o X o o X o o X o
Hinab in den rieselnden Bach. (1–52)	o X o o X o o X/

Doch dann wendet sich der Blick nach oben, und das stille Ziehen des Mondes wird nun in reiner, steigender Alternation und damit in einer Ruhe dargestellt, die Schubert an dieser Stelle zu seiner betont getragenen Melodieführung inspirierte:

Der Mond war auch gekommen,	o X o X o X o/
Die Sternlein hinterdrein, (1–52)	o X o x o X/

In der letzten Strophe dieses Gedichts finden wir denselben Gegensatz: In den beiden ersten Versen vergegenwärtigen die lebhaften zweisilbigen Senkungen die innere Bewegung des Sprechenden, der mit seinen Tränen den Wasserspiegel kräuselt. Dagegen ist die Alternation in den beiden letzten der lakonischen Reaktion der Geliebten angemessen:

Da gingen die Augen mir über,	o Xo o X o oX o/
Da ward es im Spiegel so kraus;	o x o o X o o X/
Sie sprach: Es kommt ein Regen,	o x o x o X o/
Ade, ich geh nach Haus. (1–52)	o X o x o X/

In dem Gedicht *Am Feierabend* hat Müller die Verslängen und auch die Verseingänge gewechselt. Die Unruhe in der ersten Strophe geht von der Kürze der Verse mit den dadurch verursachten Zeilensprüngen und den zweisilbigen 'Auftakten' aus, die aus den unbetonten Senkungen am Verseingang resultieren. Sie ist so groß, daß wir das ordnende Metrum, das der Strophe zugrunde liegt, kaum noch bemerken:

Hätt ich tausend	x o X o
Arme zu rühren!	Xo oX o/
Könnt ich brausend	x o X o
Die Räder führen!	o X o X o/
Könnt ich wehen	x o X o
Durch alle Haine!	o X o X o/
Könnt ich drehen	x o X o
Alle Steine!	X o X o/
Daß die schöne Müllerin	x o X o X o x
Merkte meinen treuen Sinn! (1–46)	X o x o X o X/

Die beiden schlicht alternierenden Vierheber, in die der Wirbel am Strophenende ausläuft, sind dann der Treuherzigkeit angemessen, die der Müllerbursche sich darin bescheinigt. Der Beginn der zweiten Strophe setzt eine einfache trochäische, durchgehend vierhebige Abwärtsbewegung dagegen. Der Kontrast zu dem übersprudelnden Leben der ersten könnte kaum größer sein, zumal hier im ersten Vers die Fallhöhe der rhythmischen Bewegung durch die Interjektion noch erhöht ist:

Ach, wie ist mein Arm so schwach!	X/o x o X o X/
Was ich hebe, was ich trage,	x o X o x o X o
Was ich schneide, was ich schlage,	x o X o x o X o
Jeder Knappe tut es nach. (1–46)	X o X o x o X/

Obwohl Müller die Möglichkeiten, diese Liedmetren zu variieren, nur sparsam verwendet, gibt er auch hier eindrucksvolle Zeugnisse seiner Formkunst. So kehrt die gegenmetrisch betonte Senkung, die wir schon im zweiten Brüsseler Sonett beobachtet haben, im Refrain aller vier Strophen von *Ungeduld* wieder, wo die erste Silbe, eine

metrische Senkung, mit solcher Kraft in die Betonung gezwungen wird, daß sie nur jubelnd herausgeschmettert werden kann:

Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben. (1–49) O x o X/o x o X o X o/

In dem Gedicht *Die böse Farbe* steht eine onomatopoetische rhythmische Figur: Der Vers

Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn ruft, (1–59) O/x o X o X o x/

imitiert das Hornsignal. (Um die Wirkung der Figur zu erkennen, muß man versuchen, sich die Verse in metrischer Betonung vorzulesen.)
Manchmal hat er das Metrum aber auch, statt es zu variieren, absichtlich hervorgehoben. Am Schluß von *Das Mühlenleben* erscheint die Mechanik des Mühlwerks in der Metapher des Tanzes. In der vorletzten Strophe markiert die Alliteration drei der betonten Hebungen ungewöhnlich stark:

Ei, da mag das Mühlenleben	X o x o X o x o
Wohl des Liedes würdig sein,	x o X o X o x/
Und die Räder, Stein', und Stampfen	x o X o X o X o
Stimmen als Begleitung ein. (1–48)	X o x o X o X/

Es war ein kleiner Geniestreich, daß Müller an dieser Stelle mit der begrifflichen Bedeutung eines der drei alliterierenden Wörter, *"Stampfen"*, zugleich die besondere Wirkung des Rhythmus suggerierte.
In der letzten Strophe verführt dann die Einsilbigkeit der Richtungsadverbien dazu, die mit ihnen verbundenen Hebungen, die von den Wiederholungen der bedeutungsschwachen, in den Senkungen stehenden Kopula *"und"* umgeben sind, herauszutreiben.

Alles geht in schönem Tanze	X o x o X o X o
Auf und ab, und ein und aus:	X o X o X o X/
Gott gesegne mir das Handwerk	X o X o x o X o
Und des guten Meisters Haus! (1–48)	x o X o X o X/

So wird der Rhythmus des Mahlwerks ganz im Sinne der Metapher mit dem des Tanzes verbunden. Wo übrigens durch eine rhythmische Figur so deutlich an den Tanz erinnert wird, da stellt sich – den meisten Lesern wahrscheinlich unbewußt – auch die Erinnerung an die Entstehung des Gedichtrhythmus aus dem Tanz ein.

Ein anderes Mittel der Variation, die Konkurrenz zwischen rhythmischen und syntaktischen Einheiten, beruht auf der Möglichkeit der Inkongruenz zwischen ihnen, die zu Zeilensprüngen und Zäsuren führt. In kurzen Versen sind Zäsuren selten, Zeilensprünge dagegen häufig. Welche Unruhe die letzteren verbreiten können, zeigte die erste Strophe von *Am Feierabend.* In Müllers Drei- und Vierhebern treten sie mit einer solchen Regelmäßigkeit auf, daß sie Teil des Musters und nicht mehr Mittel zur Variation sind: In vielen seiner Strophen hat Müller den ersten und zweiten und dann wieder den dritten und vierten Vers durch Zeilensprung verbunden, wie in der fünften Strophe von *Tränenregen:*

Und in den Bach versunken	o x o X o X o
Der ganze Himmel schien,	o X o X o X/
Und wollte mich mit hinunter	o Xoo X o X o
In seine Tiefe ziehn. (1–52)	o x o X o x/

Weil das Partizip *"versunken"* und das Adverb *"hinunter"* in ihrem Kontext Bewegungen ins Abgründige bezeichnen, wirkt ihre Stellung im Zeilensprung, wo der erwartete Stillstand der rhythmischen Bewegung ausbleibt, suggestiv.

Auch die direkten Lautwiederholungen helfen, die Form der Gedichte zu konstituieren, und zwar die positionsgebundenen Endreime wie auch die sporadisch auftretenden Assonanzen, Alliterationen, Binnen- und Schlagreime. Müllers Reimschemata sind so vielfältig wie die metrischen Muster seiner Lieder. Er reimt mit großer Leichtigkeit; auch mehrfache Reime erscheinen zwanglos. In dem Gedicht *Mein!* hat er den einen Reim auf *"-ein"* fünfzehnmal wiederholt und ihn, damit das Überbordende des Glücksgefühls glaubhaft wird, auch noch als Binnenreim eingesetzt, und dies in einer betonten Senkung mit einer zusätzlichen Assonanz und zugleich in der Verlängerung des Verses, wo er wirklich bemerkt wird. Dabei hat er das Reimen auch noch thematisiert:

Durch den Hain	x o X
Aus und ein	X o X
Schalle heut e i n Reim allein:	X o x O X o X/
Die geliebte Müllerin ist m e i n! (1–53)[12]	x o X o X o x o X/

Mühe ist diesem Kunststück nicht anzumerken; eher scheint es, als könne er sich vor den andrängenden *"ein"*-Reimen gar nicht retten.
Nicht immer sind seine Reime rein, und manchmal geht gerade von den 'unreinen' eine besondere Wirkung aus; das folgende Beispiel stammt aus der *Winterreise:*

Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh' -
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee. (1–170)

Dieser Abstieg vom 'hellen' "i" in das 'trübe' "ü" klingt im Kontext des Geschehens wie eine Modulation von Dur nach Moll. Noch interessanter ist die ironische – und diesmal reine – Reimbindung von *"Eh'"* an *"Schnee":* Der farblose Vokal, der diese beiden Begriffe zusammenbindet, bewirkt, daß sich das farblose und kalte Einerlei des Schnees auf die Vorstellung von der Ehe überträgt, sobald die Mutter davon redet. So können Reime ihre eigenen, von der begrifflichen Schicht des Texts unabhängigen Bedeutungszusammenhänge herstellen, die dann wieder zu dem Gesamtzusammenhang der Strophe und des Gedichts in Beziehung treten.
Hier noch drei Beispiele aus der *Schönen Müllerin:* In der ersten Strophe von *Morgengruß* intensiviert der Reim die Bedeutungen der Adjektive *"sehr"* und *"schwer"*, weil er das eine im andern nachhallen läßt. Und wenn sich in dem Gedicht *Pause* der *"allerheißeste Schmerz"* auf *"Liederscherz"* reimt (1–53), dann hebt der Gleichklang das Unpassende solchen Scherzes um so schmerzlicher hervor. Am Ende von *Die böse Farbe* bekräftigt der Reim *"Band"– "Hand"* die Melancholie:

O binde von der Stirn dir ab
Das grüne, grüne Band,
Ade, Ade! und reiche mir
Zum Abschied deine Hand! (1–59)

Eigentlich könnte dieser Reim – für sich genommen – die Darstellung der Liebe potenzieren. Aber hier steht er unter einem negativen Vorzeichen; so vergegenwärtigt er nur noch einmal, was verloren ist.
In der *Schönen Müllerin* verwendet nur der Modedichter des Prologs einen Reim mit Fremdwörtern; er will damit sein angebliches Machwerk charakterisieren: *"reich geziert" – "tapeziert"* (1–42). Aber es gibt solche Reime noch anderswo. Einer davon hat eine eigene Karriere gemacht. Die Geschichte gehört nur bedingt hierher, aber weil sie den einmaligen Fall einer kollegialen Zusammenarbeit Müllers mit dem preußischen Zensor beim Reimen dokumentiert, will ich sie als Exkurs einschieben:

Im Jahre 1822 gab Hoffmann von Fallersleben seine Anthologie *Die Schöneberger Nachtigall* heraus. Der Titel erinnerte an den kraftvollen Wittenberger Rebellen und mußte schon deshalb den Argwohn der Zensurbehörde erregen. Fündig wurde sie

in Müllers Gedicht *Des Finken Abschied,* das schon in den *Sieben und siebzig Gedichten* gestanden hatte. Darin jagt der Winter, eine Allegorie auf die deutschen Zustände nach den Karlsbader Beschlüssen, den Finken, der solange auf seinem Zweig gesessen und gesungen hatte, zusammen mit allen anderen Müßiggängern aus seinem *"Reich"*, denn:

Zum Bauen und zum Brennen hat
Der Herr das Holz erschaffen.

Weil das Singen solchem Nützlichkeitsdenken subversiv erscheinen muß, fegen nun die eisigen Stürme das Grün von den Bäumen, in dem die gefährlichen Sänger sich versteckt halten. Der Rat des lyrischen Ich an den Finken aber lautet:

Jetzt, naseweises Vöglein, flieh!
Mit solcher Staatsökonomie
Da ist nicht viel zu spaßen. (1–118)

Das war zwar deutlich, aber für den preußischen Zensor nicht deutlich genug. Nur daß es mit dem gewichtigen Kompositum seine Richtigkeit nicht haben konnte, muß dem Mann geschwant haben: Er ersetzte die ominöse *"Staatsökonomie"* durch die politisch harmlose *"Forstökonomie"*, den schönen Reim mit feinem Kunstsinn schonend. Soweit ist die Geschichte bekannt.
Im Juli 1824 fuhr Müller dann zur Feier des hundertsten Geburtstags von Klopstock nach Quedlinburg, das in Preußen lag. Es war vor allem ein musikalisches Ereignis, über das er in Brockhaus' *Literarischem Conversations-Blatt* berichtete, also im sächsischen Leipzig, wohin die preußische Zensur nicht reichte. Auch berichtete er anonym. Dies eröffnete ihm einige Möglichkeiten, zum Beispiel konnte er die musikalischen Darbietungen einer Dessauer Altistin, einer *"Mad. Müller"*, unbefangen würdigen und sie zur genaueren Identifizierung ebenso unbefangen als *"die Frau des bekannten Dichters"* bezeichnen. Er erwähnte auch *"das herrliche Local des Schlosses"*, das für die Feier genutzt wurde, das zuvor von *"einer hohen Behörde, deren praktische Tendenz mit dem grauen Alterthume und seinen Denkmälern und Erinnerungsstätten nichts zu schaffen haben wollte, zu einem Zuchthause für Incorrigible"* ausersehen war, ein Hinweis auf die Verfolgung der 'Altdeutschen', die in Klopstock, dem patriotischen Sänger, ihren Ahnherrn sahen. Dann geht es mit immer stärker vibrierender Ironie weiter:

[...] *aber der Monarch soll diesen wahrhaft vandalischen Antrag mit gnädiger Euphemie als unschicklich abgewiesen haben. Ein Seitenstück zu dieser edlen Staatsökonomie war die schon vor einigen Jahren beabsichtigte Fällung der Bäume des Brühls*

nach der allgemeinen Forsteinrichtung. Aber auch dieser Aufklärungsplan scheiterte, ich weiß nicht genau, woran.[13]

Das Bedürfnis nach einer Aufklärung, dem zuliebe Bäume *"nach der* [...] *Forsteinrichtung"* gefällt werden sollten, war ein polizeiliches; es hätte der Entlaubung des Waldes in *Des Finken Abschied* entsprochen: Hier wie dort richtete es sich gegen die *"incorrigiblen"* Sänger, die übrigens in großer Zahl in Quedlinburg zusammengekommen waren. Für diejenigen, die die Geschichte des Reimworts und seines Surrogats kannten, die hier etwas unsinnig und eben deshalb als Signal erscheinen, wurde Müllers aktueller Bericht durch den Hinweis auf das frühere Gedicht transparent.

Ich kehre zur *Schönen Müllerin* zurück. Es bleibt noch eine Bemerkung zu den Binnenreimen, Assonanzen und Alliterationen nachzutragen. Sie erscheinen, wie auch sonst in Müllers Dichtung, vor allem in volkstümlichen Begriffspaaren: *"Dein Singen, dein Klingen"* (1–45), *"frisch und frei"* (1–50), *"sausen und brausen"* (1–63). Das fördert den volksliedhaften Ton der Gedichte. Manchmal nutzt Müller auch die potentielle lautsymbolische Wirkung der Phoneme, die immer dann aktiviert wird, wenn sie in einem ihrem Potential entsprechenden semantischen Kontext erscheinen und außerdem durch Wiederholung hervorgehoben werden. So ist der tiefe Extremvokal, das "u", imstande, Dunkles und Ruhiges zu suggerieren, während das "w", der stimmhafte Dauerkonsonant, Bewegung, auch innere, sinnfällig machen kann. Beide Phoneme beherrschen den Beginn von *Des Baches Wiegenlied:*

Gute Ruh', gute Ruh!
Tu die Augen zu! (1–63)

Andere Epitheta für *"Ruh"* hätten hier näher gelegen, zum Beispiel 'tief'; auch t u t man in und um Dessau die Augen nur z u , wenn man es auf die Assonanz abgesehen hat. In der zweiten Strophe findet sich dann die Häufung des "w":

Heran, heran,
Was wiegen kann,
Woget und wieget den Knaben mir ein! (1–63)

Das erreicht schon Wagnersche Qualität, und manchem mag es zu weit gehen – wahrscheinlich auch Müller selbst. Denn wenn der *"Dichter"* im *"Epilog"* den *"hohlen Wasserorgelschall"* dieses Wiegenlieds kritisiert, das der Bach singt, dann kennzeichnet die Metapher gerade diese Art der Lautsymbolik, weil auch die Wasserorgel die optische

mit der akustischen Wirkung verbindet. Freilich ist diese Kritik ironisch gebrochen; ausgesprochen ist sie aber trotzdem.[14]

Wenden wir uns nun der *Winterreise* mit der Frage zu, ob sich Müllers Formsprache wirklich noch einmal geändert hat. Das kann in aller Kürze geschehen, denn zum einen sind die Elemente der formalen Gestaltung, die Müller hier benutzt, dieselben wie in der *Schönen Müllerin.* Bestimmten sie aber schon dort den Ton insgesamt weniger als meine reihende Darstellung glauben machen könnte, so sind sie hier noch wesentlich weiter zurückgenommen. Zum anderen hat Ludwig Stoffels das Einfache dieser Formen schon überzeugend beschrieben.

Hier bestehen nun fast alle Gedichte aus vierzeiligen Strophen; bei den fünf Ausnahmen treten in zwei Fällen Achtzeiler auf, die leicht als doppelte Vierzeiler gelten können. Die Verse aller Gedichte haben drei oder vier Hebungen. Die Möglichkeit, dieses Metrum durch den Wechsel von ein- und zweisilbigen Senkungen zu beleben, hat Müller in nur noch drei der vierundzwanzig Gedichte genutzt, alle anderen haben reine Alternation. (In der *Schönen Müllerin* war der Anteil der Gedichte mit dieser Senkungsfreiheit noch etwa dreimal so hoch.)

Die meisten Gedichte haben Auftakt und abwechselnd klingenden und stumpfen Versausgang, der sich vor allem bei den vierhebigen Versen mit dem Kreuzreim verbindet. Wo die Verse nur dreihebig sind, reduziert Müller den Reimklang fast immer: Es reimt jeweils nur der zweite auf den vierten Vers.[15] Weil aber in der Regel der erste und zweite und dann wieder der dritte und vierte Vers durch Zeilensprung miteinander verbunden sind, fallen die Satzgrenzen mit den Reimwörtern und den stumpfen Kadenzen zusammen, so daß die Strophen trotz der überwölbenden Reimbindung deutlich zweigeteilt sind. Es dominiert – gestützt durch die Kürze der Verse und Strophen, die das Gedicht in viele Einheiten zerlegt, – das Formprinzip der Reihung.[16] Damit herrschen in der *Winterreise* die denkbar einfachsten Formen der Liedstrophe fast uneingeschränkt.

Sie herrschen übrigens – mit nur zwei Ausnahmen und einer Abwandlung – auch in allen *Griechenliedern:* Hier wird jeweils ein Verspaar zu einem Langvers zusammengefaßt; zwei dieser Langverse sind dann immer durch Paarreim verbunden. Das entspricht dem Reimschema x a x a der vierzeiligen Strophe in der *Winterreise.* Diese Verspaare sind nicht strophisch gegliedert, aber man kann aus ihnen die für Müller charakteristischen Liedstrophen leicht heraushören.

Eine Beobachtung, die in eine andere Richtung geht, steht dieser Vermutung nicht unbedingt entgegen: Gleich der Anfang des ersten Griechenlieds *(Die Griechen an die Freunde ihres Altertums)* erinnert mit seiner Affinität zur ersten Strophe des Nibelungenlieds – auch zu deren rhythmischer Gestaltung – daran, daß eine der häufigsten Ausprägungen dieser Langzeilen dem alten deutschen Epenvers entspricht, aus dem die

Volksliedverse ihrerseits ursprünglich durch Zweiteilung hervorgegangen sind.[17] Diese Affinität muß Müller beabsichtigt haben; er hatte sich ja in seiner frühen Berliner Zeit ausführlich mit dem Nibelungenvers beschäftigt. Variationen dieses Metrums sind in der *Winterreise* – wie in den *Griechenliedern* – sehr selten geworden; die beiden markantesten betonten Senkungen stehen gleich am Anfang des Zyklus:

Fremd bin ich eingezogen,	O x o X o x o/
Fremd zieh ich wieder aus. (1–170)	O X o x o X/

Auch die Zäsuren, die Alliterationen und Assonanzen sind nun selten, und die eben erwähnten positionsgebundenen Zeilensprünge sind so sehr Teil der Regel geworden, daß sie kaum noch zur Belebung des Rhythmus beitragen.

Den Inbegriff dieser formalen Eintönigkeit stellt Müllers bekanntestes Lied dar, das alle genannten Merkmale vereinigt:

Am Brunnen vor dem Tore	o X o x o X o
Da steht ein Lindenbaum:	o X o X o x/
Ich träumt in seinem Schatten	o X o x o X o
So manchen süßen Traum. (1–173)	o X o X o X/

In den beiden Hälften dieser Strophe ist sogar die Verteilung der betonten und unbetonten Hebungen fast identisch. Diesem einfachen Muster folgen die anderen Strophen des Gedichts; es folgen ihm noch neun andere der vierundzwanzig Gedichte dieses Zyklus – in der *Schönen Müllerin* waren es erst drei gewesen -, und die übrigen sind ihm ähnlich. Es ist typisch, daß das dramatische Geschehen im *Lindenbaum* die Gleichförmigkeit des Rhythmus so wenig berührt wie den Gleichmut des Sprechers:

Der Hut flog mir vom Kopfe,	o X o x o X o/
Ich wendete mich nicht. (1–173)	o X o x o X/

Wer sich das Gedicht laut vorliest, wird merken, daß der Monotonie seines Rhythmus nicht zu entgehen ist. Formal gesehen bleibt Müller in seinem bekanntesten Gedicht weit hinter seinen Möglichkeiten zurück, die wir uns gerade vor Augen geführt haben. Er tat es aber absichtlich. Denn hier kommt er seinem Lied-Ideal am nächsten, das er in seinem *Hermes*-Aufsatz von 1827, *Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen,* formulierte: *"Einfachheit der Form, Sangbarkeit des Metrums, natürliche Unumwundenheit der Sprache und des Ausdrucks, bewußtlos tiefe Innigkeit* [...]" (4–305)

Auf die Sangbarkeit kam es ihm an, denn wie fast allen Romantikern war ihm die Musik ein integraler Bestandteil des Liedes; ohne sie konnte es nicht bestehen. Von den Minnesängern hatte er schon früh gelernt, daß *"aus dem wahren Sänger* [...] *Gedanke, Wort, Maß, Reim und Weise in einem Strome"* (4–13; Hervorhebung von mir. – H. W.) fließen. Deshalb hielt er es für einen Mangel, daß er selbst *"weder spielen noch singen"* (5–10) konnte.

Zwar sollte nach der Theorie der Frühromantiker die Sprache in der Poesie die ihr eigene Musikalität so weit entwickeln, daß die Begrifflichkeit bei der Kommunikation überflüssig wurde. Als aber nach dem Erscheinen von *Des Knaben Wunderhorn* das Volkslied zum Maßstab für die Poesie wurde, mußte die Musik, die Weise, zu den Texten hinzu treten. Die Meinung, daß der Text ohne sie noch kein Lied sei, teilte Müller mit den meisten spätromantischen Dichtern. Heinrich W. Schwab hat eindrucksvoll belegt, daß 'Lieder' in der mittleren Goethezeit Texte waren, die gesungen werden konnten und deren Vertonung deshalb von den Dichtern, die dazu selbst nicht fähig waren, gewünscht und vorausgesetzt wurde.[18] Müllers Stoßseufzer: *"Aber, getrost, es kann sich ja eine gleichgestimmte Seele finden, die die Weise aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt"* (5–10), gehört in diesen Zusammenhang.

Ich komme hier an die Grenze meines Themas, aber der folgende Gedanke ist noch wesentlich: Wo das Volkslied zum Vorbild für das romantische Lied wurde, bedeutete der Begriff der Sangbarkeit vor allem, daß die Texte einfach sein und die Sprachrhythmen sich von Strophe zu Strophe möglichst genau wiederholen mußten, damit jede Strophe sich in dieselbe Melodie fügte. Eine differenzierte Formkunst mit ihren Veränderungen und vielfältigen Variationen der metrischen Muster von Strophe zu Strophe hätte der strophischen Komposition wenig oder gar keinen Raum gelassen; sie hätte das 'Durchkomponieren' gefördert. Das Volkslied, auf dessen Nachbildung es Dichtern wie Müller wegen seiner einfachen Ursprünglichkeit ankam, war aber strophisch.[19] Der Text des *Lindenbaum* forderte die strophische Komposition heraus, die ihm durch Schubert nicht ganz zuteil wurde, und so ist es mit der durch Silcher vereinfachten Melodie, die dem Text und damit dem Ideal des Reinen und Klaren unmittelbarer zu folgen scheint, als Lied populär geworden. Indem Müller aus dem Streben nach diesem Ideal heraus seine große, in der *Schönen Müllerin* noch sehr evidente Formkunst in der *Winterreise* bewußt zurücknahm, gab er zugleich denjenigen Raum, die die *"Leier"* zu seinen Liedern *"drehen"* sollten.

Erst so – und also nicht ohne sein Verdienst – konnte aus seinem formal kunstlosen und für sich wirklich bescheidenen Gedicht das Lied werden, als das es weithin bekannt wurde.

Anmerkungen:

1 Die Zeichenschrift ist begründet in: Heinz Wetzel: *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls.* 2. Aufl. Göttingen 1972, S.19–21. Die Qualität des Zeichens signalisiert die metrische Funktion der Silbe: X = Hebung; o = Senkung. Die Groß- oder Kleinschreibung läßt dann erkennen, ob die betreffende Silbe nach dem Satzakzent betont oder unbetont ist. Daraus ergeben sich die folgenden vier Betonungszeichen:
X = betonte Hebung
o = unbetonte Senkung
x = unbetonte Hebung
O = betonte Senkung
Während die betonte Hebung und die unbetonte Senkung dem jeweiligen Metrum entsprechen, ist die unbetonte Hebung eine häufige Ausnahme, die betonte Senkung dagegen eine seltene und deshalb ein sehr wirksames Mittel zur Variation des Metrums.
Das Zeichen / bedeutet einen merklichen syntaktischen Einschnitt. Im Versinnern steht es deshalb für eine Zäsur; wo es am Ende des Verses fehlt, liegt Zeilensprung vor.
Diese Umschrift kombiniert die Notierung des Metrums mit der des Satzakzents, der in Spannung zum Metrum steht. Sie kann deshalb den jedem Gedicht eigenen Rhythmus darstellen, der aus dieser Spannung hervorgeht. Eine stärkere Differenzierung nach Betonungsgraden ist nicht ratsam, weil die Unterscheidungen dann allzu subjektiv und damit irrelevant werden.
Die Hervorhebungen durch Fettdruck in den Gedichttexten stammen hier wie in den folgenden Zitaten von mir. H. W.

2 Schlegel spricht, Müllers Formulierung in etwa vorwegnehmend, von der *"Mühe, die es heut zu Tage unsern Dichtern kostet, die Geburten ihrer Phantasie in Verse, oder, wie die ehrlichen Alten sagten, in Reime zu zwingen". (Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache, August Wilhelm von Schlegel's vermischte und kritische Schriften.* Hrsg. von Eduard Böcking. Bd. 1. Leipzig 1846, hier S. 106).

3 Philip Schuyler Allen: *Unpublished Sonnets of Wilhelm Müller.* In: *Journal of Germanic Philology.* Vol. IV. Bloomington 1902, S. 2.

4 Bezeichnend auch die Bemerkung: *"Die Gedichte von Friedrich Förster haben sich zu fix und fertig gesungen in einem aus Göthismus und naiver Volkstümlichkeit und Biederkeit zusammengesetzten Tone, als daß ihre fließende Leichtigkeit uns recht zusprechen könnte."* Wilhelm Müller: *Über Friedrich Förster.* In: Schwab, Bd. V, S. 431.

5 Heinrich Heine: *Briefe. Erste Gesamtausgabe in 6 Bänden.* Hrsg. von Friedrich Hirth. Bd. 1. Mainz, 1950, S. 269–71, hier S. 270.

6 Über Goethes Lyrik sagt er: *"Die reich besaitete Lyra seiner inneren Welt klingt durch alle Töne jeder Berührung, der leisesten, wie der stärksten, rein, klar und in vollen Akkorden nach"* (4–418 f.); an Kerners Gedichten bedauert er gewisse Hemmungen ihres *"reinen und klaren musikalischen Flusses"*, die leicht zu beheben gewesen wären (4–433); über Uhland fällt er das auch für ihn aufschlußreiche Urteil: *"Der Dichter erscheint mit seinem eigenen Herzen maskiert, und sein Gemüt spricht in unbefangener Reinheit und Klarheit sich selbst um so freier unter fremder Hülle aus."* (4–306)

7 Der Band trägt die Jahreszahl 1821.
8 Heine (s. Anm. 5).
9 Ludwig Stoffels: *Die Winterreise.* Bd. 1: *Müllers Dichtung in Schuberts Vertonung.* Bonn 1987; und *Die Winterreise.* Bd. 2: *Die Lieder der ersten Abteilung.* Bonn 1991, passim.
10 Günter Hartung: *Wilhelm Müller und das deutsche Volkslied.* In: *Weimarer Beiträge.* 23. Jg. Berlin, Weimar 1977, Heft 5, S. 46–85, hier S. 73.
11 Vgl. dazu: Heinz Wetzel: *Wilhelm Müller, "Die schöne Müllerin" und "Die Winterreise": Die Frage nach den Zusammenhängen.* In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft.* 53. Jg. Sigmaringen 1993, S. 139–171.
12 Die Hervorhebung *"e i n Reim"* steht im Text: Müller wollte sicher sein, daß die betonte Senkung nicht übersehen wird.
13 Schwab, Bd. IV, S. 11 ff.
14 Reiner Bredemeyer, der in seiner Vertonung den Prolog und den Epilog von einem Sprecher rezitieren läßt, hat diese Ironie folgerichtig in seine Komposition übernommen: Die vier Hörner, die am Ende des Zyklus die vier Streicher verdrängt haben, die anfangs den 'tiefen Müller' begleitet hatten, verfallen in *Des Baches Wiegenlied* in die rührend schöne Parodie eines "Bach"-Chorals.
15 Das geschieht in acht Gedichten. Die einzige Ausnahme – dreihebige Verse mit Kreuzreim – ist das erste Gedicht, *Gute Nacht.*
16 Dazu Ludwig Stoffels (s. Anm. 9), S. 142 f.
17 Vgl. dazu den Beitrag von Günter Hartung zu Müllers Griechenliedern im vorliegenden Band, sowie Horst Joachim Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen.* München 1980, S. 106 f. Müller selbst hat für seine *Griechenlieder* in Anspruch genommen, ihr Metrum sei *"nach den neugriechischen Volksliedern"* gebildet, die dem Nibelungenvers verwandt seien. Doch hat Gernot Gad gezeigt, daß Müllers Metren denen der neugriechischen Volksdichtung meist nur entfernt ähnlich sind (Gad, S. 148–152).
18 Vgl. dazu: Heinrich W. Schwab: *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit. 1770–1814.* Regensburg 1965, S. 20–50.
19 Ebd. S. 51–66.

CHRISTIANE WITTKOP

Orpheus im Winter – Zur poetologischen Bedeutung des Leiermanns in der *Winterreise* [1]

Auch nach tausend Vermutungen
hätte niemand vorausgesagt,
daß das letzte Lied des Zyklus so sein würde,
wie es ist.

Richard Capell

Man hat die *Winterreise* – den Kontext, in dem das hier zu besprechende Gedicht steht – als eine *"italienische Reise unter verkehrten Vorzeichen"* [2] bezeichnet und den Leiermann selbst *"als Gegenbild zu jenem* [zur Zeit Müllers. – C. W.] *im Süden noch verbreiteten Volkssänger verstanden"* [3]. Dies ist sicherlich auch als Versuch zu sehen, die sonst eher aus dem Rahmen fallende *Winterreise* in den Kontext der übrigen Liedproduktion Müllers wiedereinzubinden. Die Singularität der *Winterreise* bleibt dennoch eine faszinierende Tatsache. Ihre Botschaft wird nicht relativiert durch das Heterogene der Müllerschen Lyrik, zumal ein biographischer Kern – wenn man diesen etwas weiter faßt [4] – nicht von der Hand zu weisen ist: Die Entstehung der *Winterreise* fällt in die Zeit nach Müllers Italienaufenthalt. Die Rückkehr ins Deutschland der Zensur und der politischen Repression hat der liberal gesinnte Müller nur schwer verkraftet. Im Brief an Rumohr vom 15. 11. 1818 heißt es etwa:

Das Vaterland hat mich mit Reif u Schnee u Nebel begrüßt, das wäre noch zu ertragen, aber, aber, die Philisterei (verzeihen Sie den burschikosen Ausdruck) stürzt so schrecklich auf mich ein, wie auf den Simson, als er die Säulen umriß, die den Festsaal der Goliathsbrüder trugen. Ich weiß nicht, ob es allen Leuten so geht, die aus Italien heimkehren: Ruhl fühlt es noch stärker. In Wahrheit, wenn es überall in Deutschland ist, wie in München, so muß ich es bedauern, Italien je betreten zu haben, oder mein ganzes Streben dahin richten, es wieder zu sehen. Nichts will mir hier behagen [...] (5–126)

In der dem Freund Atterbom gewidmeten Vorrede des zweiten Bandes von *Rom, Römer und Römerinnen* von 1820 kommt dieses Lebensgefühl noch prägnanter zum Ausdruck. Müller schreibt:

Und somit grüße ich Sie in Ihrem altheiligen Vaterlande, nicht wie das Buch, dessen Schreiber mir fremd geworden ist, scherzend und spielend; nein, ernst und kurz; denn die große Fastenzeit der europäischen Welt, der Marterwoche entgegensehend und harrend auf Erlösung, verträgt kein gleichgültiges Achselzucken und keine flatterhaften Vermittelungen und Entschuldigungen. Wer in dieser Zeit nicht handeln kann, der kann doch ruhen und trauern. (3–155)

Von hier aus erhält die *Winterreise* als unmittelbarer Reflex auf das historische Klima ihre politische Relevanz. Doch ist diese offensive Perspektive verhüllt, nicht immer so deutlich zu erkennen, es sei denn im Kontrastbild des Einzelnen, der seiner Zeit den Rücken kehrt, der nicht konform geht, der, seine Fremdheit wahrnehmend und annehmend, neue Wege einschlägt, die ihn (zunächst?) ins Abseits führen. Die poetischen Bilder entsprechen genau dem Sachverhalt: die Landschaft des Winters, die Bilder von Kälte, Eis und Frost sind Äquivalente für die Erfahrung seelischer Erstarrung und Entfremdung, sozialer Isolation. Der Wanderer durchmißt verschiedene Stationen innerhalb dieser Landschaft, und bei genauerem Hinsehen läßt sich auch eine gewisse Stringenz des Weges erkennen.[5] Erst das Schlußgedicht *Der Leiermann* wirft einige Fragen auf. Dieses Gedicht gehört zu jenen innerhalb der Müllerschen Lyrik, die ihre Leser am meisten fasziniert und herausgefordert haben. Es gehört, möchte ich sagen, auch zu den schwierigsten Gedichten Müllers. Der erste Leseeindruck hinterläßt zunächst Ratlosigkeit. Man stellt sich die Frage, was dieser Leiermann noch mit dem Ausgangspunkt der *Winterreise,* mit der verlassenen Geliebten zu Beginn des Zyklus zu tun hat. Das Gedicht wirkt wie angehängt an den übrigen Teil der Gedichte. Zwar werden bereits bekannte Motive wieder aufgegriffen, wie die des Winters, der Kälte, der Hunde und der gesellschaftlichen Entfremdung und Isolation. Aber als Zielpunkt einer, wenn auch nur etwa dreitägigen[6], Wanderschaft wirkt dieser Schluß befremdlich. Eine weitere Entfernung vom Ausgangspunkt der Reise scheint kaum mehr möglich zu sein. Eine Irritierung des Lesers bleibt bestehen. Man ist geneigt, an diesem Finale entlangzurätseln, ihm einen auf die Wanderschaft bezogenen Sinn abzugewinnen.

Der Eindruck, daß das lyrische Ich dieses Gedichtes mit dem aus den anderen Gedichten der *Winterreise* nicht mehr viel zu tun habe, wird erst in Strophe fünf korrigiert. Man erfährt, daß der Wanderer immer noch gegenwärtig ist und irgendetwas mit dem Leiermann gemeinsam haben muß. Aber es kommt keine völlige Identifikation zustande. Das ist eine neue Perspektive. Denn wurde in den vorangegangenen Gedichten des Zyklus eine äußere Situation immer auf die innere Situation des lyrischen Ich bezogen, so bleibt hier bis zum Schluß eine Distanz zum angeschauten Objekt gewahrt. Das Ich steht zum ersten Mal wirklich v o r etwas, es ist nicht mehr involviert. Dies ermöglicht es ihm auch – wie die fünfte Strophe zeigt –, nicht unter Zwang, sondern aus freier Entscheidung zu handeln. Zugleich bewirkt diese Distanz ein Heraustreten aus dem inneren Monolog: der Leiermann ist der erste Mensch, den der Wanderer auf seiner Reise anspricht; es ist auch sein erster positiver Versuch, sich einem anderen anzuschließen.[7] Wer ist dieser andere? Welches ist die Welt, für die der Leiermann einsteht? Auf diese Fragen wurde von verschiedenen Seiten eine Antwort versucht. Entsprechend der Vielschichtigkeit des Gedichts ist das Spektrum an Deutungsmöglichkeiten groß.

Das Schlußlied der *Winterreise* wurde soziologisch interpretiert, indem man darin die *"weit verbreitete Stimmung der politischen Ohnmacht und Lethargie* [...] *am reinsten und treffendsten"* widergespiegelt fand. In der Figur des Leiermanns sah man ein *"Sinnbild des Künstlers in einer kunstfeindlichen Welt", "Selbstbekenntnis und Selbstdarstellung"*[8] des Dichters sprächen daraus.
Auch mit religiös-existentiellen Termini wurde es belegt: So sei hier die *"Erfahrung des Leids schlechthin zum Lied"* geworden, mit dem der Dichter an die *"Grenze des Sagbaren"* stoße.[9] Etwas differenzierter sah man diese *"Nöte dichterischen Sprechens"* an die zeitgenössische gesellschaftliche Situation gebunden, in der das *"Bewußtsein unaufhebbarer metaphysischer Fremdheit angesichts einer als absurd erfahrenen Existenz"*[10] vorherrschend war. Man sah darin ein *diagnostisches und prophetisches Lied, welches das Problem des Säkulums in einem musikalischen Gedicht zur Sprache bringt, wie es kaum einfacher und reiner erklingen könnte. Es umfaßt die ganze Schönheit des epochalen Spätherbstes und das Ausgelieferte, Gleichgültige, Leere der zunehmenden Herrschaft des Maschinenwesens."*[11]

Man hat dieses Gedicht vor allem auch poetologisch gedeutet. Schon Klaus Günther Just erklärt den *Leiermann* in diesem Sinne: *"Die Figur eines Liedes wird zum Begleiter künftiger Lieder: dadurch wird das Gedicht zu einem Gedicht über Dichtung, ja über das Dichten selber, deutet also auf künftige Positionen der Literatur vor."*[12]
Wolfgang Popp antwortet darauf: *"Ein 'Gedicht über 'Dichtung' ist der 'Leiermann' dadurch, daß im Auseinandertreten von Dichtung und Dichter, von Lyrik und Sänger, von "Leiermann" und Ich der Dichter im Bild des Gedichts von der Problematik des Dichtens sprechen kann."*[13]
Alan P. Cottrell interpretiert die Anspielung des letzten Gedichts auf die 'Lieder' des gesamten Zyklus sogar als ironischen Kommentar zum Thema Lyrikprodukton.[14]
Auch Günter Hartung erkennt in dem bettelnden Leiermann *"lediglich die allegorische Figur für den Inhalt künftiger Lieder."*[15]
Und Ludwig Stoffels konkretisiert: *"Der fragende, offene Schluß antizipiert die Verbindung beider* [= des Leiermanns und des lyrischen Ich] *zur gemeinsamen Weiterreise, zugleich die Verbindung von Dichtung und Musik, Lyrik und Lyra. Darin nun liegt eine Schlußreflexion des Dichters über den Sinn und das Ziel seiner Winterreise verborgen: Sie entpuppt sich gerade an ihrem tiefsten Punkt als ein Leidensweg, dessen Stationen zu Liedern werden, dessen existentiell erlebte Situationen sich in beherrschte und artifizielle Bausteine eines Zyklus verdichten."*[16]

Mit einem sehr eigenständigen Beitrag geht Gernot Gad der Frage nach, welche Vorstellung denn *"Müller selbst mit dem 'Leiermann' verbunden"* habe: Er löst das Gedicht

aus dem Kontext des Zyklus und entwickelt seine *"Hypothese aus der Lektüre der Müllerschen Schriften"*, die besagt, *"daß der Leiermann einen Gegenentwurf, eine Art Negativbild zu Müllers dichterischem Selbstverständnis in dreifacher Hinsicht darstellt. Ästhetisch steht er in Opposition zum 'Waldhornisten', literarhistorisch zum 'Volkssänger' und biographisch zum Autor Müller selbst."*[17]

Während die Monotonie des Leierns in Müllers Werk durchweg negativ belegt sei, werde, um es mit Müllers Worten zu sagen, die *"Eintönigkeit"* – die der Waldhornist vertritt – als *"etwas Naturgemäßes"* (4–418), Positives aufgefaßt. *"Darüberhinaus spielt die Figur des Leiermanns"*, so Gad, *"auf die von Müller entwickelte Vorstellung der Volkssänger an."*[18] Die für Müller positiv belegte Figur des Volkssängers[19] finde sich im *Leiermann*-Gedicht *"in makabrer Verzerrung wieder"*:

Der elende Leiermann kann als nordisches Gegenbild zu jenem im Süden noch verbreiteten Volkssänger verstanden werden. So wie für den Italienreisenden das Ziel jene Volkssänger waren, findet der Winterreisende seinen Fluchtpunkt im Leiermann. In diesem Sinne ist die Winterreise eine italienische Reise unter verkehrten Vorzeichen.[20]

Schließlich stehe der *"wortlose, musizierende Leiermann* [...] *in auffälliger Opposition zu dem Dichter Müller selbst."*[21] Gad deutet das *Leiermann*-Gedicht als Reflexion über die Möglichkeit einer Erneuerung des Volkslieds:

Wie lassen sich die alten Formen mit neuem, aktuellem Inhalt füllen? Der Leiermann kann als projiziertes Umkehrbild Müllers verstanden werden. Des einen Vermögen ist des anderen Makel. Während der alte Leiermann im Abseits steht, ist der Hofbibliothekar jung verheiratet und setzt zu einer beachtlichen Karriere an [...] *– bei aller Differenz bleibt eine Übereinstimmung auffällig: sowohl der Leiermann als auch der Dichter Müller selbst befinden sich in Abhängigkeit vom Publikum, bleiben auf die Almosen der Zuhörer angewiesen. Im Falle des Volkssängers waren Erfolg und Mißerfolg seines Vortrags unmittelbar anschaulich; Müller konnte diese nurmehr mittelbar an Verlegerinteresse und Absatz ablesen. Das Ideal der Popularität, die Publikumszugewandtheit des Dichters, die doch eine Folge seiner Begeisterung für Volkspoesie waren, lieferte ihn unter den veränderten Bedingungen gnadenlos der Willkür des Buchmarkts aus.*[22]

All diese Deutungen haben ihre Berechtigung und fließen in dem vielschichtigen Gedicht *Der Leiermann* zusammen. Mit der nun folgenden Interpretation versuche ich vielleicht keinen neuen, doch einen erweiterten, nuancierten Blickwinkel einzuführen, indem ich die Analyse der formalen Struktur des Gedichts ins Zentrum rücke. Ich

gehe davon aus, daß sich die Bedeutung der Figur des Leiermanns aus dem Gedicht selbst erschließen läßt, und daß der Begriff des 'Leierns' nicht von vornherein identisch ist mit jenem innerhalb des Müllerschen Werks.[23] Die dort sonst eher umgangssprachlich verwendete Bezeichnung erhält in vorliegendem Gedicht eine ganz selbständige ästhetisch-poetologische Bewertung. Ich beginne mit der Textanalyse. Doch vorab das Gedicht:

Der Leiermann.

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
Schwankt er hin und her;
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an;
Und die Hunde brummen
Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn? (1–185 f.)

Der Leiermann wirkt vor allem durch seine große Musikalität. Zahlreiche Alliterationen, Assonanzen, Binnenreime und Nachklänge legen dem Gedicht in einzigartiger Weise ein Geflecht lautlicher Bezüge zugrunde. Kein anderer Text im *Winterreise*-Zyklus ist so sehr musikalische Komposition wie dieser. Zu dem lautlichen Bezugssystem tritt – als formales Äquivalent zur Eintönigkeit der Leiermusik – ein gleichmäßig trochäisch

fließender, monotoner Rhythmus hinzu, der als Grundmelodie ganz in den Hintergrund rückt und so den Klangelementen ein größtmögliches Maß an Entfaltung erlaubt.

Die augenfälligsten Bezüge will ich kurz darstellen: Strophe eins erhält ihre klangliche Intensität besonders durch die Anklänge des Konsonanten "d" *("Drüben", "Dorfe", "Dreht")*, das zweimal anlautende scharfe "st" *("Steht", "starren")* und den Binnenreim von *"Steht"* und *"Dreht"*. Die "a"-Assonanzen, in Strophe eins begonnen *("Leiermann", "starren", "was", "kann")*, werden in Strophe zwei weitergeführt *("Barfuß", "Schwankt")* und bilden so eine Art Gelenk zwischen beiden Strophen. Im zweiten Teil der zweiten Strophe treten die "ei"-Assonanzen gehäuft auf *("sein", "kleiner", "Bleibt")*, die noch aus Strophe eins im Gehör nachklingen *("ein Leiermann")*. Eine zusätzliche Aufladung bewirken hier auch die "l"-Assonanzen *("kleiner", "Teller", "Bleibt", "leer")*. Die Alliteration von *"Barfuß"* und *"Bleibt"* ist nur eine kleine Auffälligkeit am Rande. Der doppelte Einsatz des Wortes *"Keiner"* zu Beginn der ersten beiden Verse von Strophe drei führt nicht nur das "ei"-Thema – als Überleitung von Strophe zwei nach Strophe drei – weiter, sondern reimt auch auf *"kleiner"* aus Strophe zwei. Die hier gehäuft auftauchenden "i"-Assonanzen treten in ihrer Wirkung etwas zurück, sie bleiben ein Hintergrundthema *("ihn", "sieht", "ihn", "die"* bzw. in der zweiten Strophe: *"hin", "ihm immer")*. Dagegen treten im zweiten Teil der dritten Strophe die dunklen "u"-Assonanzen verstärkt in den Vordergrund; in ihrer Verbindung mit den Konsonanten "m" und "n" haben sie eine besonders suggestive Kraft *("Und", "Hunde", "brummen", "Um")*. In diesem Zusammenhang ist das Funktionswort *"und"* zu erwähnen. Es ist bedeutungsgeladen durch seine Häufigkeit im Gedicht und fügt wie das immer wiederkehrende Glied einer Kette die ersten vier Strophen nahtlos ineinander. Diese erhalten dadurch gewissermaßen die Geschlossenheit eines Systems. Insgesamt taucht das Wort *"und"* sechsmal auf, einmal klingt es zudem im Wort *"Hunde"* an, ein weiteres Mal noch ganz versteckt im Wort *"Wunderlicher"*. Strophe vier knüpft an das "u"-Thema aus drei an und wirkt darüber hinaus durch häufige "l"-Assonanzen, die dreimal sogar gedoppelt auftreten *("läßt", "Alles", "will", "Leier", "still")*. In *"Alles"* klingt *"alten"* aus Strophe drei nach. Die Wortverbindung von *"ihm nimmer"* reimt noch entfernt auf *"ihm immer"* in Strophe zwei. Den Binnenreim von *"Dreht"* und *"Steht"* gibt es schon einmal in Strophe eins, ebenso wie das Wort *"Leier"*, das noch ein drittes Mal in der fünften Strophe erscheint. Dort schließlich, in Strophe fünf, wird das Thema der "l"-Assonanzen aus Strophe vier weitergeführt *("Wunderlicher Alter", "Soll", "Willst", "Lieder", "Leier")*. *"Alter"* wirkt zurück auf *"Alles"* in Strophe vier und *"alten"* in Strophe drei. Die "ei"-Assonanzen rufen das "ei"-Thema wieder ins Gedächtnis zurück, wobei die Wörter *"meinen"* und *"Deine"* einen reimlichen Rückbezug herstellen zu *"seine"* in der vierten und *"Keiner"* in der dritten Strophe. Der vorherrschende

Vokal ist in dieser fünften Strophe das "i". Unterschwellig war er bereits in den anderen Strophen präsent, kommt aber erst hier ganz zur Entfaltung *("Wunderlicher", "ich mit dir", "Willst", "Liedern")*. Das Pronomen *"ich"* ist versteckt schon im Wort *"Wunderlicher"* enthalten.

So viel zur Illustrierung der Tatsache, daß *Der Leiermann* in kompositorischer Hinsicht ein überaus kunstvolles Gebilde ist. Doch ist diese – musikalische – Ebene nicht die einzige des Gedichts. Sie dient freilich zur formalen Untermauerung des inhaltlichen Aspekts. Auch hier geht es um eine Form von Musikalität, die ihren ganz eigenen Charakter hat. Dieser ist genauestens zu untersuchen, bevor Rückschlüsse auf den Wanderer gezogen werden können.

Ich habe bereits gezeigt, daß das Anknüpfungswort *"und"* die ersten vier Strophen des Gedichts untereinander verfugt und ihnen so die Geschlossenheit eines Systems verleiht, zu dem sich die fünfte Strophe, trotz anderer lautlicher Bezüge, in Distanz verhält. Es ist die Distanz, die zwischen dem Ich des Gedichts und dem Leiermann besteht – trotz augenscheinlicher Gemeinsamkeiten, die ein Aufeinander-Zugehen beider erlauben. Der Leiermann verkörpert eine kreisförmig in sich geschlossene musikalische Welt, zu der sich das Ich in Strophe fünf fragend in Beziehung setzt. Wie verhält es sich nun mit dieser musikalischen Welt des Leiermanns?

Die erste Strophe präsentiert den Leiermann als einen Menschen, der in einer nicht mehr zu verschärfenden Weise außerhalb des sozialen Gefüges steht: er ist *"ein outcast wie der Wanderer"*[24], ein Bettler zudem, der – da er nicht innerhalb des Dorfes bettelt – auch als ein Heimatloser zu betrachten ist. Er befindet sich in zweifacher Distanz: Nicht nur steht er *"hinterm Dorfe"*; das Wort *"Drüben"* weist außerdem auf die Entfernung hin, die zum Betrachter (dem lyrischen Ich) besteht. An diesem Stand-Ort dreht er seine Leier – ein Verhalten, das äußerst befremdlich anmutet, da es nicht sichtbar auf ein Publikum bezogen ist. Aber merkwürdig ist diese Tätigkeit auch noch in anderer Hinsicht: Der relative Satzanschluß im vierten Vers der Strophe müßte sich korrekterweise auf ein Akkusativobjekt beziehen. Da ein solches fehlt, bezieht man ihn auf das Prädikat des Satzes. Dem Verb *"Dreht"* kommt so eine iterative Bewegung zu. Man liest: Der Leiermann dreht, was immer er kann. Betont wird dadurch der unvermeidliche Vorgang des Leierdrehens, der um so befremdlicher wirkt, als das Augenmerk allein auf den rein mechanischen Aspekt dieser Tätigkeit gerichtet ist. Von einer Melodie ist, auch im weiteren Verlauf des Gedichts, nirgends die Rede, obwohl sie im Rhythmus stets gegenwärtig ist. Wenn man zudem das Gewicht auf das Verb *"kann"* legt – und so den Charakter des Könnens hervorhebt –, bekommt das Verb *"Dreht"* etwas Ausschließliches: Das Drehen der Leier ist dann das e i n z i g e, das der Leiermann kann. Und dies kann er nur, insoweit es ihm die vor Kälte *"starren Finger"* erlauben. Die hier dargestellte Verbindung von Starre und Bewegung zeigt sich auch in der Reimverknüpfung

von *"Steht"* und *"Dreht"*, die die beiden Aspekte in Eins zusammenfaßt. Drehen und Stehen sind aufeinander bezogen, bedingen einander. Entscheidend ist, daß dieser Doppelaspekt von Starre und Bewegung konstitutiv ist für das Wesen einer monotonen Musikalität wie der hier thematisierten.
Auch Strophe zwei stellt, nun variiert, im Bildmaterial des Winters diesen Bezug dar. Der erste Doppelvers setzt dem Motiv der Kälte, das in den *"starren Fingern"* schon angedeutet war, einen neuen Akzent. Man erfährt, daß der Leiermann *"Barfuß auf dem Eise /Schwankt"*. Die Berührung mit dem Winter, die hier zum Ausdruck kommt, ist die extremste innerhalb des gesamten *Winterreise*-Zyklus. Zwischen der nackten Haut der Füße und der kalten Eisdecke gibt es keinen Schutz. Die Kälte kann unmittelbar in den Körper eindringen. Die Bewegung des Hin-und-Her-Schwankens erweckt denn auch den Eindruck von Steifheit, so, als hätte sich der Frost zwischen den Fingern und den Füßen breitgemacht. Schwanken evoziert auch die Vorstellung von Labilität und Schwäche. Jemand, der schwankt, steht nicht fest auf dem Boden.
Im folgenden wird die hier zum Ausdruck kommende soziale Not und Hilflosigkeit des Bettlers von einer weiteren Perspektive beleuchtet. In den Versen II, 3 – III, 2 erscheint die absolute Isolation des Leiermanns auch als eine von außen bedingte, die – wie das mühelos anknüpfende *"Und"* suggeriert – vom Betrachter paradoxerweise als eine logische Folge der Situation des Leiermanns empfunden wird: Denn nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, begegnen dem Leiermann Mitleid und menschliches Entgegenkommen, sondern vollständige Gleichgültigkeit. Weder wird ihm ein Almosen gegönnt, noch schenkt ihm jemand sein Gehör oder auch nur einen Blick. Ohne diese zwischenmenschlichen Bezüge wirkt der Leiermann, als befände er sich in einem Vakuum. Es öffnet sich ihm kein Weg mehr nach außen. Seine Heimatlosigkeit ist unaufhebbar. Auch aus diesem Grund bleibt seine Tätigkeit völlig selbstzentriert; sie hat asozialen Charakter. Der Leiermann selbst wirkt deplaziert, ver-rückt. Der weitere Verlauf des Gedichts bis einschließlich Strophe vier konzentriert sich nur noch auf das Wesen dieser auf sich selbst zurückgeworfenen Handlungsweise. Das Motiv der gesellschaftlichen Isolation rückt dagegen in den Hintergrund.
Der zweite Doppelvers von Strophe drei knüpft wieder mit einem *"Und"* an und legt nahe, daß eine Beziehung zwischen dem gesellschaftlichen Desinteresse und dem Verhalten der Hunde besteht. Diese Hunde, die bislang in der Forschung (soweit ich es überblicken kann) in erster Linie als Objekte der Bedrohung interpretiert wurden – und so in die Reihe der den Leiermann ausgrenzenden Kreatur gestellt wurden –, haben in diesem Zusammenhang noch eine genauer zu überprüfende Valenz. Zunächst ist festzustellen, daß es sich vermutlich um herrenlose, heimatlose Hunde handelt, da sie frei herumlaufen und nicht im Dorf angekettet sind. In dieser Weise haben sie etwas mit dem Leiermann gemeinsam. Zugleich sind sie bedrohlich. Cottrell bemerkt zu Recht,

daß ihnen in ihrer traumähnlichen Beschaffenheit etwas Unvorhersehbares anhaftet[25]: Man weiß nicht, wie sie reagieren werden. Doch haben sie noch eine andere und für den Kontext des Gedichts, wie ich meine, entscheidendere Bedeutung. Wie auch im Gedicht *Im Dorfe* zeigen sie durchaus ambivalente Züge, womit sie die Konturlosigkeit der Figur des Leiermanns unterstreichen: In dem Verb *"brummen"* steckt mehr als nur ein bedrohliches Element. Brummen[26] ist zugleich etwas sehr Melodiöses, wie dies auch die klangliche Intensivierung des Doppelverses deutlich hervorhebt *("Und die Hunde brummen / Um den alten Mann")*. Dieses Brummen ist zudem etwas Kreisförmiges *("brummen / Um")*, so daß die Hunde die Bewegung der Drehleier auf ihre Weise mitzuvollziehen scheinen. In diesem Aspekt des Bildes leuchtet ein äußerst irreales Moment auf. Das Um-Brummen hat etwas Artifizielles, Hunde-Untypisches an sich. Es gleicht einem Dressurakt oder einer Verzauberung. Man hat den Eindruck, an dieser Stelle des Gedichts springe etwas über. Hier kommt ein die Wirklichkeit veränderndes und transzendierendes Moment mit ins Spiel.
An dieses Moment knüpft die vierte Strophe wiederum mit einem *"Und"* lautlich und vorgeblich logisch an. Alle Konkreta weichen nun einem diffuseren Allgemeinen. Die Konturen der bisherigen Handlung des Gedichts lösen sich auf in reine Bewegung. Diese verselbständigt sich zum Automatismus, in den der Leiermann nicht mehr aktiv einzugreifen vermag – so, als stünde er unter einem Bann. Der Leiermann gibt seinen Willen an ein anonymes Subjekt *("es")* ab, das nicht näher definiert wird, und schließt sich diesem gleichgültig an: *"Und er läßt es gehen / Alles, wie es will"* (Hervorhebungen von mir. – C. W.). Dieser Satz entbehrt jeglicher Konkretion. Was *"es"* und *"Alles"* sein soll, liegt außerhalb der Reichweite möglicher Deutungen. Rückschlüsse lassen sich hier nur noch aus der grammatikalischen Anordnung der Strophe ziehen. So kann man sagen, daß in Vers eins der Leiermann noch das Subjekt des 'Gehen-Lassens' ist, ab Vers zwei als Subjekt aber schon nicht mehr vorkommt. Hier hat sich das Objekt aus Vers eins in den Vordergrund gedrängt *("Alles")* und beherrscht als Subjekt den Nebensatz *("wie es will")*. Im dritten Vers ist die bloße Tätigkeit des 'Gehen-Lassens' als Bewegung verabsolutiert *("Dreht")*, gleichzeitig wird die *"Leier"* als grammatikalisches Subjekt des Satzes eingesetzt. In Vers vier schließlich ist der Leiermann zum Objekt der *"Leier"* degradiert. Es liegt nicht mehr in seiner Macht, die Drehbewegung zu unterbrechen: die *"Leier / Steht ihm nimmer still"*. Was sich hier auf grammatikalischer Ebene ereignet, ist das, was in dem Begriff des 'Gehen-Lassens' als Bedeutungsnuance schon anklingt: die Einwilligung in einen Verlust. Dem Leiermann entgleitet an dieser Stelle, so könnte man sagen, seine Identität. Die Tätigkeit des Leierdrehens hat sich von ihrem ursprünglichen Zweck wie auch aus den Umständen, durch die sie bedingt ist, gelöst. Sie hat in ihrer Selbstbefangenheit weder einen Ausgangspunkt noch ein Ziel.

Nachdem nun die genaue Analyse der ersten vier Strophen dieses Ergebnis erzielt hat, stellt sich die Frage, was den Wanderer veranlaßt, sich diesem Leiermann zuzuwenden. Wodurch wird der Leiermann zur Identifikationsfigur für den Wanderer? Bevor ich diese Frage beantworte, will ich auch die fünfte Strophe detailliert betrachten. Das erste, was sich sagen läßt, ist folgendes: Indem der Wanderer die *"extrem abseitige, unerhörte Figur"*[27] des Leiermanns überhaupt anspricht, tut er etwas, das sonst niemand tut. Er durchbricht das Vakuum, in dem sich der Bettler befindet. Im Unterschied zu denen, die ihn nicht sehen und nicht hören wollen und ihn so sich selbst überlassen, bietet er ihm sein Entgegenkommen, seine Hilfe an. Das ist ein Akt der Humanität. Welcher Art aber ist dieses Entgegenkommen? Was heißt denn Mit-Gehen *("mit dir gehn")* überhaupt? Zunächst geht der Leiermann selbst doch gar nicht, er *"Steht"* dort *"Drüben hinterm Dorfe"*. Das Angebot des Mit-Gehens muß also auf etwas Zukünftiges gerichtet sein. Heißt Mit-Gehen dann, daß der Wanderer mit ihm zusammen von Dorf zu Dorf betteln gehen will? Oder stellt das Verb *"gehn"* einen Bezug her zur Tätigkeit des Bettlers in Strophe vier *("er läßt es gehen")* und soll bedeuten, daß auch der Wanderer *"es gehen"* lassen will? Was wäre dies aber für eine merkwürdige Hilfe, die dort angeboten wird? Worin besteht die hier intendierte Solidarität von Bettler und Wanderer? Der zweite Doppelvers wird konkreter. Dort ist von *"Liedern"* die Rede. Das ist ein ganz neues Element im Zyklus. *"Lieder"* bringt der Wanderer offensichtlich mit; sie bietet er dem *"Alte*[n]" zur Begleitung mit der *"Leier"* an. Damit kommen zwei Dinge zusammen, die klassischerweise das Wesen von Lyrik ausmachen: Musik und Wort, Leier und Gesang.
Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, daß im Gedicht auch von Kunst gesprochen wird, und zwar von Dichtkunst. Das ist die poetologische Ebene des Gedichts. Von hier aus wird *Der Leiermann* erst zu einem *"Gedicht über Dichtung"*[28]. Denn dieser Leiermann entpuppt sich jetzt im Rückblick als eine Orpheusfigur, die – verglichen mit dem mythologischen Orpheus – in höchstem Maße pervertiert erscheint. Die Lyra ist zum mechanischen Apparat der Drehleier verkommen, die von ihrem Gott nicht mehr virtuos beherrscht wird, sondern die im Gegenteil ihren Gott beherrscht. Dieser Gott selbst ist zudem kein begnadeter Sänger mehr, sondern eine unter dem Druck seiner Not sprach-los gewordene Kreatur. Die Kunst selbst, die Leiermelodie, vermag zwar noch die Hunde zu beschwören, aber sie erreicht kein Publikum mehr. Ihre Gemeinschaft stiftende Kraft hat sie verloren. Die soziale Kluft bleibt unüberbrückbar; auch nicht der Anschein eines paradiesischen Friedens stellt sich ein. Der Drehleier-Orpheus ist vielmehr eine tragische Figur wie derjenige, der die Fahrt in die Unterwelt längst hinter sich hat und in einsamer Trauer über den unwiderruflichen Verlust der Geliebten Eurydike sein glückloses Leben fristet.

Hält man sich diesen Sachverhalt vor Augen, so wird klar, daß der Leiermann–Orpheus zu eben jenen Göttern gehört, von denen das Gedicht des Zyklus *Mut!* gesprochen hat: *"Will kein Gott auf Erden sein, / Sind wir selber Götter."* (1–185) Aus dieser vielzitierten epigrammatischen Schlußsequenz läßt sich auch die Verbindung von Wanderer und Leiermann erschließen: Beide gehören sie einem Kollektiv von Künstlern an, die ihre im Doppelsinn des Wortes ab-geschlossene, schöpferische Welt einer anderen, fragwürdig und brüchig gewordenen, entgegensetzen. Was beide innerlich verbindet: die Ursache und der Modus ihres Schöpfertums, mögen einige Parallelen zwischen den Gedichten *Mut!*[29] und *Der Leiermann* verdeutlichen: Beider Situation ist gekennzeichnet durch das Erlebnis der Entfremdung gegenüber der Gesellschaft, für das die Jahreszeit des Winters ein bildliches Äquivalent liefert. Der daraus resultierenden schmerzhaften Isolation und dem drohenden Ichverlust wird mit einer Tätigkeit begegnet – hier dem Leierdrehen, dort dem Singen –, die sich unter dem Zwang der Wiederholung bzw. des Abwehrenmüssens zum Automatismus verselbständigt. Diesem Zwang liegt eine Musikalität zugrunde, die monotonen Charakter hat: Dem, der die Leier drehen muß, steht der, der singen muß, gegenüber.
Insgesamt gesehen, hat dieser Vorgang offensichtlich etwas zutiefst Unfreiwilliges an sich. Eben deshalb erlaubt er es kaum, im eigentlichen Sinn von Kunst zu sprechen. Von künstlerischer Formgebung, vom Prozeß dichterischer Imagination ist auch konsequenterweise nirgends die Rede. Erst der zweite Doppelvers in der letzten Strophe vom *Leiermann* legt, indem er von *"Liedern"* spricht, den Aspekt von Kunst nahe. An diesem Punkt offenbart sich der wesentliche Unterschied zwischen dem Wanderer und dem Leiermann. Während dieser in der Ausführung einer sinnlos erscheinenden, mechanischen und monotonen Bewegung befangen ist, öffnet sich jenem durch die Begabung der Sprache ein Weg nach außen. Mittels der Lieder kann er Distanz gewinnen und aus seiner Isolierung heraustreten.
An diesem Umstand kann nun auch die Frage ansetzen, worin denn die Hilfe des Wanderers konkret bestehe, wie sein Entgegenkommen zu deuten sei.
Läßt man die allegorische Ebene noch für einen Augenblick beiseite und verweilt bei dem Leiermann als einem Bettler, so besteht die Hilfe des Wanderers darin, daß er die soziale und individuelle Not, die jenen in sich selbst zurückschraubt, im Medium der Dichtung mitteilbar macht. Bezogen auf die Figur des Orpheus, öffnet dieser Aspekt noch eine weitere, poetologische Bedeutungsebene: Indem der Wanderer dem Leiermann seine Begleitung anbietet und ihm seine Lieder zur Verfügung stellt, begabt er den verstummten Orpheus mit seiner Stimme. D. h. in übertragenem Sinne, er hält der Dichtkunst, für die der Leiermann als Orpheusfigur einsteht, die Treue, obwohl oder gerade weil sie nicht mehr das Lob der Schöpfung, sondern nurmehr die Klage über einen unwiederbringlichen Verlust zum Ausdruck bringen

kann. Es kommt also nicht mehr darauf an, daß Orpheus schön singt, sondern daß er wahr singt. Das ist, was die Kunst leisten kann und leisten soll.
An dieser Stelle möchte ich die Überlegungen Gernot Gads einbeziehen: Müllers Reflexionen über die Möglichkeit einer Erneuerung des Volkslieds sind hier tatsächlich ins Bild gebracht. Der Leiermann als depotenzierte Orpheusfigur ist Sinnbild für die Dichtung in einer *"dürftige*[n] *Zeit"*[30], wie es die Zeit Müllers unter Metternich war. Dichtung für Müller ist gleichbedeutend mit Volksdichtung. Daß aber das bloße Nachahmen alter, überlieferter Formen kein adäquates Ausdrucksmittel für die veränderte gesellschaftliche Wirklichkeit sein konnte, hat Müller oftmals moniert: *"Keiner Dichtungsart liegt es mehr ob, als der lyrischen, zeitgemäß zu sein* [...]" (4–304) In der *Winterreise* und explizit im Gedicht *Der Leiermann* hat Müller diese Zeitgemäßheit erreicht; er hat sie zugleich als Thema dichterisch umgesetzt und reflektiert.

Der Reflexionscharakter der Müllerschen Lyrik ist in "Der Leiermann" exemplarisch verdichtet. Das Thematische – der Vermittlungsversuch zwischen Alt und Neu – ist in der Form antizipiert, wie umgekehrt jene Form ins Thematische zurückschlägt.[31]

Daß Müller damit an die Grenze des für die Volkspoesie Möglichen stößt, ist deutlich zu spüren. Die Diskrepanz zwischen der Form des Volkslieds und einer modernen nihilistischen Wirklichkeitserfahrung tritt offen zutage. Daraus aber Resignation oder Zweifel an seiner dichterischen Schaffenskraft ablesen zu wollen, halte ich für verfehlt.[32] Die Poesie ist immer Sinn in sich selbst. Der Wanderer der *Winterreise* offenbart, indem er von *"meinen Liedern"* spricht, sein dichterisches Selbstverständnis.
Das Bekenntnis zur Lyrik, über das der Wanderer sich am Ende seiner *Winterreise* definieren kann, ist zugleich ein Bekenntnis, das über das Schlußgedicht hinausgreift. Hier kommt das lyrische Ich in der Rolle des Autors der Lieder mit ins Spiel. Seine offen ausklingende Frage hat die Funktion eines Bindegliedes, das auf den Anfang des Zyklus zurückverweist und einen Neueinsatz ermöglicht – vergleichbar etwa dem Wiederholungszeichen in einer musikalischen Komposition. Durch diesen Kunstgriff erst schließt sich der Kreis der Lieder und weist sich als einheitlicher Zyklus aus. Von hier aus wird auch der gesamte Zyklus zum Kunstwerk erklärt. Er ist keine bloße Selbstaussage mehr, sondern erhebt den Anspruch künstlerischer Intention.[33]

Anmerkungen:

1 Der vorliegende Aufsatz entspricht im wesentlichen dem Kapitel *Der poetologische Aspekt in der "Winterreise": Die Frage nach der Rolle der Kunst.* In: Christiane Wittkop: *Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Müllers Gedichtzyklus "Die Winterreise".* Stuttgart 1994, S. 140–154.

2 Gad, S. 186.
3 Ebd.
4 Auch aus psychoanalytischer Sicht könnte hier m. E. einiges zu sagen sein. Denn die Tatsache, daß alle sechs Geschwister im frühen Kindesalter verstarben, sowie der Tod der Mutter in seinem 14. Lebensjahr dürften von nicht geringem Einfluß auf seine psychische Entwicklung gewesen sein. Besonders bedeutsam scheinen mir in diesem Zusammenhang auch einige drastische Verse aus den sogenannten Brüsseler Sonetten zu sein, deren thematische Verwandtschaft mit der *Winterreise* naheliegt. In solchen, aus oberflächlich biographischer Sicht schwer zu deutenden Sätzen wie im Sonett *Orestes* (*"Ich habe eine Mutter hingemordet"*; 2–271) zeigen sich mir, unabhängig von der mythologischen Einbettung, Möglichkeiten für eine psychoanalytische Deutung. Die Verstrickung in Gefühle von Trauer, Schuld, Aggression, Verzweiflung und Einsamkeit (die später in der *Winterreise* wieder auftauchen) ist in diesem Gedicht ein zentrales Thema.
5 Vgl. hierzu Wittkop (s. Anm. 1), S. 68–72.
6 Ebd., 68 ff.
7 Zuvor war er allenfalls dem Köhler begegnet, aber über eine tatsächliche Begegnung oder ein etwaiges Gespräch mit diesem gibt das Gedicht *Rast* keine Auskunft.
8 Wulf Kirsten in seinem Nachwort zu Wilhelm Müller: *Rom, Römer und Römerinnen.* Hrsg. von Wulf Kirsten. 2. Aufl. Berlin 1983, S. 276.
9 Klaus Günther Just: *Wilhelm Müllers Liederzyklen "Die schöne Müllerin" und "Die Winterreise".* In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 83. Berlin u. a. 1964, S. 470.
10 Hans-Rüdiger Schwab: *Nachwort.* In: Wilhelm Müller: *Die Winterreise und andere Gedichte.* Hrsg. von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt a. M. 1986, S. 172 f.
11 Hanspeter Padrutt: *Der epochale Winter. Zeitgemäße Betrachtungen.* Zürich 1984, S. 282. Dieses auf die Schubertsche Version des Liedes bezogene Zitat läßt sich auch auf die literarische Vorlage anwenden.
12 Just (s. Anm. 9), S. 470.
13 Wolfgang Popp: *Die Dichtung Wilhelm Müllers. Ein Beitrag zum Problem sekundärer dichterischer Erscheinungen in der Literaturgeschichte.* Diss. Konstanz 1967, S. 120.
14 Vgl. Alan P. Cottrell: *Wilhelm Müllers Lyrical Song-Cycles: Interpretations and Texts.* Chapel Hill 1970, S. 65: *"In this allusion to the songs of the cycle itself ('Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?'), the author injects an ironic comment on his own artistic production, and, in the larger sense, the world of poetry itself."*
15 Günter Hartung: *Wilhelm Müller und das deutsche Volkslied.* In: *Weimarer Beiträge.* 23. Jg. Berlin, Weimar 1977, Heft 5, S. 78.
16 Ludwig Stoffels: *Die Winterreise.* Bd. 1: *Müllers Dichtung in Schuberts Vertonung.* Bonn 1987, S. 111. Vgl. auch den Beitrag von Ludwig Stoffels im diesem Band.
17 Gad, S. 183.
18 Ebd., S. 185.
19 Vgl. Wilhelm Müller: *Ariosto.* In: Schwab, Bd. V, S. 8 f.
20 Gad, S. 186.

21 Ebd., S. 187.
22 Ebd., S. 187 f.
23 Die einschlägigen Zitate für Müllers negative Auffassung des Begriffs: vgl. Gad, S. 184 f.
24 Manfred Frank: *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text.* Frankfurt 1979, S. 139.
25 Cottrell (s. Anm. 14), S. 64.
26 Schubert hat das Verb *"brummen"* in *"knurren"* umgeändert und dem Gedicht dadurch eine wesentliche Bedeutungsebene genommen. Zu den Änderungen, die Schubert in Müllers Texten vorgenommen hat, vgl.: Lilly und Maximilian Schochow: *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter.* Hildesheim 1974.
27 Stoffels (s. Anm. 16), S. 101.
28 Just (s. Anm. 9), S. 470.
29 Eine ausführliche Interpretation des Gedichtes *Mut!* findet sich in Wittkop (s. Anm. 1), S. 105.
30 Friedrich Hölderlin: *Brod und Wein.* In: Hölderlin. *Werke.* [Große Stuttgarter Ausgabe]. Hrsg. von Friedrich Beißner. Bd. 2,1. Stuttgart 1951, S. 94.
31 Gad, S. 189.
32 Diesen Zusammenhang legt Wetzel an verschiedenen Stellen seines Aufsatzes nahe: Heinz Wetzel: *Wilhelm Müller, "Die schöne Müllerin" und "Die Winterreise": Die Frage nach den Zusammenhängen.* In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft.* 53. Jg. Sigmaringen 1993, S. 162 f., S. 166 f.
33 Daraus ergeben sich einige Schlußfolgerungen für den Gesamtzyklus der *Winterreise* im besonderen und für die poetische Technik Müllers im allgemeinen. Vgl. hierzu das Kapitel *Schlußbemerkung: Entfremdung – Erstarrung – Fixierung.* In: Wittkop (s. Anm. 1), S. 155–167.

LUDWIG STOFFELS

In kristalline Formen getriebene Reflexion, kokett bis zynisch. Anmerkungen zu Wilhelm Müllers Lyrik

Es ist kein Geheimnis, daß manche Facette eines Kunstwerks sich erst in seinen Um- und Überformungen zeigt. So beschränken sich zwar die folgenden Anmerkungen zu Wilhelm Müllers Lyrik auf germanistische, eng am Text orientierte Methoden und Fragestellungen, doch ihr Ansatzpunkt leitet sich aus der Wort-Ton-Analyse der *Winterreise*-Vertonung Franz Schuberts ab.[1] Die musikalische Form dieser Kompositionen legt Gerüststrukturen des Textes bloß, die einer reinen Gedichtanalyse entgehen oder bestenfalls als untergeordnete formale Aspekte gelten würden. Es wird sich zeigen, daß diese Strukturen nicht selten einem deutungsbedürftigen Muster folgen, bei dem sich Inhalt und Form auf personaltypische Weise miteinander verbinden. Die Auswahl der Gedichte kann nur einem Teil des Müllerschen Œuvres gerecht werden, sie eröffnet aber einen Blick in die Werkstatt des Dichters, den ein weiterer Fokus verstellen würde.

Einige Begriffe, die bei der Textanalyse im Zentrum stehen werden, bedürfen der Erläuterung. Als k r i s t a l l i n sollen solche Gedichtformen bezeichnet werden, die in vielfacher Hinsicht ein besonders hohes Maß an Symmetrie und Korrespondenz aufweisen. Die vierzeilige (Lied-)Strophe etwa besitzt bereits in ihrer Grundform Ansätze einer kristallinen Struktur, die durch die Reimfolge und inhaltliche wie sprachliche Korrespondenzen noch verstärkt werden kann. Selbst schlichte Volkslieder kennen solche Formen, kunstvoll aber werden sie erst dann, wenn sich ihre unterschiedlichen Aspekte nicht einfach gleichsinnig verstärken, sondern zu komplexen Konfigurationen überlagern. Wilhelm Müller war bekanntlich ein sensibler Kenner der Volkslieddichtung, deren Ton und deren Formen er mit glücklicher Hand in artifizielle Lyrik verwandelte. Eine andere Seite seines Schaffens aber sind gedrängte, epigrammatische Verse, die einen Hang zur Verdichtung und zu lyrisch geformter Reflexion verraten. R e f l e x i o n meint in diesem Zusammenhang die Dominanz eines strikten Gedankengangs über bildhafte, situative und stimmungshafte Momente der Dichtung. Aus der Verbindung dieser beiden Vorlieben zum Volksliedhaften und zur Reflexionslyrik resultieren jene sehr charakteristischen Formen, um die es im folgenden gehen soll.

Ein schlichtes und durchsichtiges Beispiel für diese Verbindung bietet der Vierzeiler *Berenice* (2–218). Die Tendenz zum Epigrammatischen, zum geistreichen Gedanken, verrät schon Müllers Wahl langer, achthebiger Verse. Wie leicht nachzuprüfen ist, wären ebenso zwei vierzeilige Volksliedstrophen mit vierhebigem Metrum möglich gewesen; ohnehin scheint diese Gliederung noch untergründig durch.

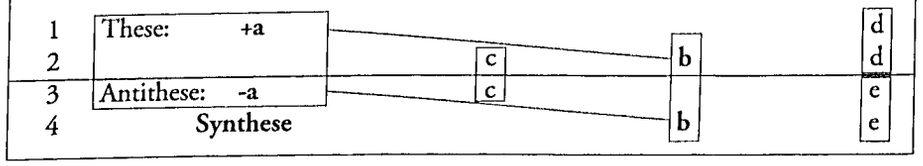
Berenice

Einer Berenice Locken seh ich dort am Himmel prangen,
Als ein Sternbild aufgehoben über irdisches Verlangen.
Aber du, laß deine Locken mir ein Sternbild sein auf Erden,
Bis sie sich in meinen Liedern einst mit mir verklären werden.

Reduktion:

				Reim
1	Locken: am Himmel			d
2		Sternbild	überirdisch	d
3	Locken: auf Erden	mir ↘ Sternbild		e
4	↘ **Deine Locken in meinen Liedern:**		verklärt	e

Abstraktes Schema:



Durch das Ausgangsbild der Locken wird die Parallelität und der Gegensatz von Himmel und Erde, Gestirnen und Geliebter exponiert. Als tertium comparationis dient die in der einen Sphäre realistische, in der anderen metaphorische Bedeutung des Sternbildes. Der Inhalt präsentiert sich in einer höchst kristallinen Form, wie die Reduktion des Textes andeutet. In den ungeraden Zeilen 1 und 3 erscheint das Ausgangsbild, alternativ Himmel und Erde zugeordnet, in den geraden Zeilen der korrespondierende Ausdruck seiner Überhöhung – überirdisch bzw. verklärt. Auf dieser Ebene herrscht also die Wechselfolge a–b–a–b, die von der Paarreimfolge d–d–e–e überlagert wird. Diese Gliederung unterstützt noch die ohnehin deutliche Zäsur zwischen den beiden Verspaaren, die indessen durch die Klammer des wiederholten Ausdrucks Sternbild in der zweiten und dritten Zeile überbrückt wird. Schon bei dieser sehr knappen Formanalyse scheint die für Müller typische Formung in mehrschichtigen kristallinen Symmetrien auf, die tief in die Sprachbehandlung

eingreift. Es handelt sich zwar an sich nicht um eine personaltypische Besonderheit – ähnliches läßt sich etwa auch, wie später zu zeigen sein wird, in Goethes Lyrik nachweisen –, wohl aber trägt die Verbindung mit einer bestimmten Spielart lyrischer Reflexion oftmals bemerkenswert originelle Züge. Auch hierfür kann das *Berenice*-Gedicht Anhaltspunkte liefern. Die beiden Strophenhälften exponieren den schon im *"Aber"* angezeigten Kontrast von fernem Himmel und persönlich erlebtem Dasein. Dieser Gegensatz ließe sich behelfsweise als These und Antithese bezeichnen, ohne daß darunter allerdings eine logische Negation zu verstehen wäre, sondern vielmehr eine Aufstellung von Bild und Gegenbild. Der Kontrast von überirdischem Sternbild und irdischen Locken wird dann in der Schlußzeile zu einer Synthese zusammengeschlossen, indem sich durch die Lieder des Dichters auch die angebeteten Locken verklären werden. Diesseits und Jenseits versöhnen und vereinigen sich in der Kunst. Der Dichter ist zugleich Liebender und Vermittler, und seine Liebe verklärt ihren Gegenstand im Kunstwerk. Die gedankliche Bewegung durch These, Antithese und Synthese hindurch ist ein konstitutives Merkmal dieses Gedichts, sie kennzeichnet es als reflexive Lyrik, die sich in kristallinen Formen verdichtet.

Gedichte dieser Art begegnen immer wieder vereinzelt in Wilhelm Müllers Werk, besonders gehäuft und ausgefeilt aber in seinem erstaunlichen Zyklus *Die Winterreise.* Das Zusammenspiel von kristallinen Formmomenten und Reflexionsmustern erweist sich dabei als ein zentrales Merkmal, dessen Analyse durchaus Wege in eine vertiefte Deutung eröffnen kann. Stellt man ein früheres Gedicht, *Abend* (2–165), den *Nebensonnen* (1–183) aus der *Winterreise* gegenüber, so bleiben Gemeinsamkeiten zunächst schon wegen der so unterschiedlichen Thematik verborgen. Erst ein analytischer Vergleich der ersten Strophe aus *Abend*[2] mit dem stark verdichteten Lied der *Winterreise* bringt die Verwandtschaft zum Vorschein. In beiden Zehnzeilern entwerfen paarig gereimte, vierhebige Verse eine visuelle und auditive Szenerie, in der eine komplexe Beziehung zwischen Stimuli und Menschen entfaltet wird. In der berückenden Abendstimmung des früheren Gedichts lösen sich die unruhigen Ströme der Nachtschwärmer in die diffuse Intimität verliebter Zweisamkeit auf, während die Zwiesprache zwischen der abnormen Lichterscheinung der Nebensonnen und dem sie fixierenden Wanderer in einen Rückblick auf verlorenes Liebesglück führt. Eine Reduktion auf die Grundstruktur der Gedichte macht ihre Parallelität deutlicher, ohne daß hier auf alle Einzelheiten eingegangen werden müßte.

Abend

Die Trommeln wirbeln, die Pfeifen klingen, *Exposition*
Sie wolln die Soldaten zu Bette bringen;
Wir aber, wir Burschen, in langen Reihn
Ziehn durch die Straßen aus und ein.

Ei, Abend, wie bist du so schön! *Peripetie*
Die Nebel rauchen auf den Höhn,

Die Sternlein von dem Himmel blitzen, *Reprise*
Die Mägdlein vor den Türen sitzen,
Und mancher stiehlt sich aus dem Zug,
Denkt, zwei und zwei ist auch genug.

Ich grüße dich, mein Abendstern,
Mein holdes Mägdlein in der Fern!
Mir ist's, wenn ich gen Himmel seh,
Als ob dein Auge droben steh –
Du schaust wohl eben auch hinein,
Und denkst an mich–das wird es sein.
Ade, ihr Freunde, gute Nacht!
Mein Liebchen winkt, ich folg ihm sacht.

Abend *(Reduktion)*

Trommeln / Pfeifen		klingen	*Exposition*
Soldaten	heimkehren		
wir Burschen	im Zug		
Geselligkeit			
Ei, Abend:		schön!	*Peripetie*
Sternlein:		blitzen	*Reprise*
Mägdlein	sitzen		
Mancher	aus dem Zug		
Auflösung – Zweisamkeit			

usw.

Die Nebensonnen

Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn, *Exposition*
Hab lang und fest sie angesehn;
Und sie auch standen da so stier,
Als könnten sie nicht weg von mir.

Ach, m e i n e Sonnen seid ihr nicht! *Peripetie*
Schaut andren doch ins Angesicht!

Ja, neulich hatt ich auch wohl drei: *Reprise*
Nun sind hinab die besten zwei.
Ging' nur die dritt erst hinterdrein!
Im Dunkel wird mir wohler sein.

Die Nebensonnen *(Reduktion)*

Drei Sonnen		stehen	*Exposition*
fest	ansehen		
stier	stehen		
Fixierung			
Ach, meine Sonnen		nicht!	*Peripetie*
Drei Sonnen:		haben	*Reprise*
zwei:	hinab	gehen	
dritte:	hinterdrein	gehen	
Lösung – Einsamkeit			

Die Zehnzeiler unterliegen einer Binnengliederung in 4 + 2 + 4 Zeilen, die zwei strophenartige Rahmenblöcke um einen zentralen Zweizeiler gruppiert. Wesentlich sowohl für die Symmetrie als auch für die Reflexionsbewegung ist zunächst der Parallelismus der Rahmenblöcke. Die je schließenden Vierzeiler antworten wie ein verwandeltes Echo auf die Exposition. Sie weisen nicht nur in ihrer Struktur, sondern auch in der Thematik und in der Exposition der Bilder, vor allem aber in der Konstellation der Personen auf die eröffnenden Vierzeiler zurück. Allerdings haben sich die Vorzeichen nun teilweise verkehrt. Gegen die lärmend sich zurückziehenden Soldaten kontrastieren die unter lauschigem Abendhimmel vor den Türen sitzenden Mädchen, und dem rastlosen Zug der Burschen antwortet die Auflösung in intime Zweisamkeit. In *Die Nebensonnen* wird der Präsenz der Sonnenerscheinung und ihrer gebannten Fixierung durch das Ich am Schluß der Verlust der Geliebten und der Wunsch nach Dunkelheit und Einsamkeit entgegengesetzt. Die Reprise ist in ihrer wesentlichen Aussage also einerseits eine Negation der Exposition, andererseits aber auch ihr Echo.[3] Den gegenwendigen Übergang zwischen beiden Blöcken vermittelt jeweils ein Zweizeiler, der schon durch seine einleitende Interjektion eine Zäsur setzt. Mit emphatischer Geste werden der Abend und die Nebensonnen, die Träger des Atmosphärischen, angerufen, und mit dieser Evokation setzt zugleich ein Umschlag von Stimmung und Haltung ein, der die Umkehrungen der Reprise vorbereitet und begründet. Der Zauber und die Schönheit des Abends sind es, die die Mädchen vor das Haus und die Burschen aus dem Zug locken, und aus der ernüchternden Erkenntnis, daß die Sonnen am Himmel nicht die geliebten Augen sind, resultiert die völlige Desillusionierung im Schlußblock der *Nebensonnen.*

Beide Zehnzeiler folgen offenbar einer gemeinsamen logischen Struktur und einer vergleichbaren strukturellen Symmetrie. Exposition, Peripetie und Reprise verhalten sich zueinander wie These, Antithese und Synthese (wenn dieses sehr allgemeine und abstrakte Schema hier als Annäherungsformel erlaubt ist). Die Synthese greift dabei mehr oder weniger deutlich auf das Thema und das Bilderrepertoire der Exposition zurück, deutet es jedoch ausgehend von der Peripetie mitunter bis zur Entgegensetzung um. Unterstützt wird dieses Reflexionsmuster durch ausgeprägte, wenn auch artifiziell überdeckte Symmetrien in und zwischen Exposition und Reprise. Jenseits dieser Übereinstimmungen kann natürlich kein Zweifel über die unterschiedliche Qualität und Aussage der beiden Gedichte herrschen. Das frühere Gedicht spielt kokett mit diesen spezifischen Mitteln der Lyrik und entfernt sich in seiner Thematik kaum von Standards seiner Zeit. *Die Nebensonnen* dagegen schöpft die Möglichkeiten dieser Spielart von Reflexionslyrik für eine erbarmungslose Abrechnung mit der Welt des Scheins und der Täuschung aus. Thematik, Struktur und Gedankengang finden in höchst origineller Weise zusammen und lassen jenen liebenswert tändelnden, beinahe naiv scheinenden Ton, der Müllers Poesie so häufig prägt, gänzlich hinter sich. Die Gedichte der *Winterreise* dringen zu einem desillusionierten Zynismus durch, der schaudern läßt. Nicht wenige unter ihnen entsprechen dabei dem hier vorgestellten Muster, das einen strikten logischen Gang in kristalline Formen kleidet.

Bei der Auswahl der bisher vorgestellten Gedichte fällt ein Weiteres auf. In immer neuen Variationen bringen Müllers Verse die Augen der Geliebten mit Himmelsgestirnen in Zusammenhang – eine Zuordnung, die wie in *Die Nebensonnen* und in der zweiten Strophe von *Abend* bis zu täuschender Verwechslung gehen kann. Ein weiteres Beispiel ist das Gedicht *Die zwei Sterne* (2–151), das sich übrigens als interessante, wenn auch harmlosere Parallele zu *Die Nebensonnen* anbietet. Eine Untersuchung dieses Motivkomplexes würde das Thema dieses Beitrags verlassen, einige Bemerkungen dazu seien aber gestattet.[4] Hinzuweisen wäre etwa auf die Ineinssetzung von himmlischer und irdischer Sphäre, die schon in *Berenice* begegnete. (Man mag sich als kritischer Leser eines entzauberten Jahrhunderts fragen, ob die ungebrochene Verklärung der Geliebten zu einem Himmelswesen nicht bereits den Keim der *Winterreise*-Desillusionierung in sich trägt.) Einen Anhaltspunkt über Müllers Sicht seiner Rolle als Dichter in diesem Prozeß der Verklärung gibt die Schlußzeile aus *Berenice* und als Bestätigung ein weiteres Gedicht, *Frühling der Liebe* (1–211). Es sind die Lieder und die Imagination des Poeten, aus denen die Transzendenz, die Verwandlung hervorstrahlt.

Die zwei Sterne

Ich weiß zwei Sterne stehen,
Den Namen weiß ich nicht,
Die waren am ganzen Himmel
Mein allerliebstes Licht.

Sie schienen immer und immer
So traut zum Fenster herein,
Vier selige Augen schauten
So immer und immer hinein.

Da sanken sie wieder zur Erde
Und nieder an meine Brust:
E i n Himmel war unten und oben,
Das haben die Sterne gewußt.

Der Himmel ist ausgezogen
Aus meinem Busen so weit,
Die Sterne stehen da oben
In kalter Herrlichkeit.

Das Fenster ist verschlossen,
Nach den Augen fragt mich nicht.
Ich wollt, es ging' erst unter,
Das liebe Sternenlicht!

Frühling der Liebe

Draußen tobt der böse Winter,
Und die Blumen, die er knickte,
Malt er höhnisch an die Fenster
Mir in bleichen, starren Bildern.
Winter, stürme nur und brause!
Machst mich doch nicht mehr erzittern.
Denn aus meines Herzens Grunde
Laß ich einen Frühling sprießen,
Den der Schnee nicht kann bedecken,
Den das Eis nicht macht gefrieren,
Einen Frühling, dessen Sonne
Ist das Auge meiner Liebsten,
Dessen Luft und Duft ihr Odem,
Dessen Rosen ihre Lippen,
Und ich schweb als junge Lerche
Drüber hin mit meinen Liedern.

Um so erschütternder ist die vollkommene Umkehrung der poetischen Verklärung, die uns in der *Winterreise* eisig entgegenweht. Die Kraft des Dichterischen zaubert keinen Frühling mehr herbei, sie verlegt sich vielmehr auf die erbarmungslose Entkleidung des Scheins, auch des schönen Scheins der Kunst und der Rolle des Künstlers. Eine zentrale Funktion übernimmt bei diesem Prozeß der Aufdeckung naheliegenderweise das für *Täuschung* (1–180) beschriebene logische Muster. So ist es auch kein Zufall, wenn der größte Teil der Schubertschen Vertonungen zu Repriseformen nach dem Schema A–B–A' führt, die das musikalische Pendant zu der dreistufigen Folge von Exposition, Peripetie und

Reprise bildet. Eine bezeichnende und in ihrer Struktur singuläre Ausnahme ist das letzte und zugleich befremdendste und abgründigste Gedicht dieses Zyklus, *Der Leiermann* (1–185 f.). Seine Sprache ist in ihrer lakonischen Kargheit von großer Eindringlichkeit, die Szenerie höchst suggestiv. Erstmals nach dem Abschied im Eröffnungsgedicht scheint dem Wanderer – wenn auch in undefinierbarer Distanz *("Drüben hinterm Dorfe")* – ein menschliches Wesen gegenüberzustehen, das indessen gespenstisch zwischen einer verräterischen Doppelgängergestalt und einer halluzinatorischen Erscheinung schwankt. Hier ist es kein lockender optischer Stimulus wie in *Irrlicht* (1–181 f.), *Täuschung* oder *Die Nebensonnen,* der gebannt fixiert wird, sondern eine krasse Personifikation verachteter, ausgestoßener Kunst. (Die Drehleier, deren Name immerhin an die Lyra und damit nicht zuletzt auch an die musikalische Wurzel der Lyrik erinnert, ist ein altes, in seiner Achtung abgestiegenes Instrument, das in der Neuzeit vorwiegend in den Händen fahrender Musikanten und Bettler anzutreffen ist.) Anders als in *Die Nebensonnen* führt die Fixierung des Bildes jedoch nicht in die Ablösung, sondern gerade umgekehrt in eine finale Verschmelzung mit dem lyrischen Ich.

Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
Schwankt er hin und her;
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an;
Und die Hunde brummen
Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm immer still.

Wunderlicher Alter.
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?

Zwar zeigt auch die Struktur dieses Gedichts kristalline Züge, doch sie unterscheidet sich von den Reprisemustern anderer Gedichte der *Winterreise.* Ein deutlicher Parallelismus besteht nicht zwischen Anfang und Ende, Exposition und Reprise, sondern zwischen den Strophen 1 und 2, die das Bild des Bettlers exponieren, und den

Strophen 3 und 4, die seiner Kunst gelten. Dasein und Kunst sind der gleichen Abseitigkeit und Vergeblichkeit anheimgefallen, der immer leere Teller und die nimmer stille Leier sind komplementäre Seiten ein und desselben heillosen Zustands. Erst die neu ansetzende Schlußstrophe bringt das Ich ins Spiel und löst wie durch eine plötzliche Erkenntnis jene überraschenden Fragen aus, die die Verbindung von Leiermann und Dichter, von Musik und Poesie vorwegnehmen. Die kristalline Verweisstruktur zeigt sich nicht nur im Parallelismus der ersten Strophenpaare, sondern auch in der Anordnung der zentralen Bewegungsverben 'stehen', 'drehen' und 'gehen' über das gesamte Gedicht hin. In der ersten und vierten Strophe bilden sie Anfangsreime, in der Schlußstrophe dagegen den Endreim, in dem sich der Gehalt des Gedichtes wie in einem Brennpunkt konzentriert. Die Alltäglichkeit dieser Verben täuscht über ihr Gewicht hinweg. Bezeichnen 'stehen' und 'gehen' die beiden Pole zwischen Stillstand und weiterführender Bewegung, so ist 'drehen' offenbar eine zwischen beiden vermittelnde Bewegungsform, ein zyklisches Fortschreiten, das dennoch nicht von der Stelle kommt. Es stellt sich die Frage, warum diese scheinbar nichtssagenden, ans Mechanische grenzenden Verben gerade im Schlußgedicht der *Winterreise* eine so wichtige Rolle spielen. Das Verhältnis von rastlos getriebener Wanderschaft und flüchtigem Innehalten bis zu gebannter Fixierung prägt den gesamten Zyklus, als gäbe es nur noch den Umschlag zwischen diesen beiden Polen. Auf diesem Hintergrund weist die Szenerie im *Leiermann* auf ihre erste Bedeutungsebene. Die Situation entspricht einer Fixierung auf das 'lebende Bild' eines Drehleierspielers, dessen wesentliches Merkmal die gleichsam ins Unendliche fortdauernde Drehbewegung ist, mit der zugleich seine Musik hervorgebracht wird. Dieses 'Perpetuum mobile' ohne Anfang und Ende, ohne Richtung und Ziel wirft ein klärendes Licht auf die Dramaturgie des Zyklus, dessen Stationen sich wie in zentrifugalen Spiralen vom Ausgangspunkt fortbewegen.[5] Damit wäre das Bild des Leierspielers ein Spiegel der Liederfolge, ihrer Ziellosigkeit und ihrer deprimierenden Unabschließbarkeit. Doch die Schlußstrophe geht mit ihren impliziten Hinweisen noch einen entscheidenden Schritt weiter. Der Gedanke des Wanderers und Poeten, sich dem verachteten Musiker anzuschließen, vereinigt nicht nur zwei aus der Gesellschaft ausgeschlossene Individuen, sondern auch ihre Kunst. Damit erweist sich im Resümee die Lyrik des Dichters endgültig und restlos als dem Bild der Drehbewegung unterworfen, als ein immerwährendes Kreisen um ein virtuelles Zentrum. Die Kunst wird zur tranceähnlichen, selbstvergessenen Mechanik des Kunstmachens abseits der Zivilisation, und der Gegensatz von Stillstand und Getriebenheit löst sich im Bild eines allumfassenden Kreisens ohne Ziel und Zweck auf.[6] Zweifellos ist *Der Leiermann* (wie in mancher Hinsicht die gesamte *Winterreise*) ein Ausnahmewerk in Müllers Œuvre. In diesem Gedicht scheint sich Müllers Verfahren der Kopplung von kristalliner Struktur und Reflexionsform in einer Weise zu übersteigern, die

zugleich das Schaffen von Lyrik selbst erbarmungslos reflektiert. Das Ausgangsbild spiegelt nicht nur – wie sonst so häufig in diesem Zyklus – die Innenwelt des lyrischen Ich ab bzw. ist dessen Vorwand und Projektion.[7] Vielmehr postuliert es in erschütternder Abbreviatur einen Zusammenhang zwischen Dichtung, Dichter, Gesellschaft und 'Sinnlandschaft' (man verzeihe mir dieses unglückliche Wort), der paradigmatisch an diesem einzigartigen Zyklus, an seiner verirrten Dichtergestalt und seinem doppelgängerhaften Gegenüber, an der Abwendung von der Sphäre behauster Zivilisation und an der wüstenhaft toten, feindlichen Naturlandschaft aufscheint.

Zurückblickend auf die hier nur angedeuteten Gestaltungsmerkmale gewisser Gedichte Wilhelm Müllers bliebe schließlich die Frage nach ihrer dichterischen Originalität und Bedeutsamkeit zu beantworten. Kaum zu leugnen ist eine immer wieder spürbare Orientierung des lyrischen Werks an der hochgeschätzten Gestalt Goethes.[8] In der Tat fällt es nicht allzu schwer, auch bei Goethe Ansätze zu einer Verbindung von Symmetrie und Reflexion in gedanklich geprägter Lyrik nachzuweisen. Ein sehr eindrückliches Beispiel bietet das Mignon-Lied *"Heiß mich nicht reden"* aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren,* das eine hermetische Thematik in strenge Gedankenlyrik kleidet.

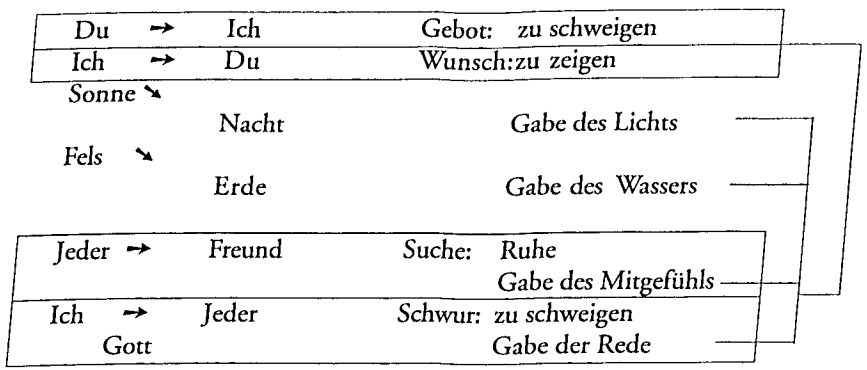
Lied der Mignon

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen;
Der harte Fels schließt seinen Busen auf,
Mißgönnt der Erde nicht die tief verborgnen Quellen.

Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh',
Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen;
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.[9]

Reduktion



Die letzte Strophe verweist durch die Wiederaufnahme des Schweigegebots reprisenartig auf die Expositionsstrophe, wobei sie deren Ich-Du-Freundesverhältnis ins Allgemeine überhöht. Dagegen wendet sich die Mittelstrophe als Peripetie in die Natursphäre, die antithetisch das Thema der Gabe und der Öffnung einführt. Dieser gegenläufige Strang wird in die Schlußstrophe hinein fortgesetzt und in die humane Sphäre übertragen, so daß die Reprise in der Tat synthetisierenden Charakter erhält. Erst durch diese Gegenwendigkeit von freigebig spendender Natur und verschlossenem Ich wird die Schärfe des Schweigegebots vollends spürbar, und erst auf diesem Hintergrund erhält der gewichtige Aufruf des Göttlichen, das zugleich die Vermittlung zwischen Natur und Mensch und den Schlüssel für die Verbots- und Gabenthematik liefert, seine Tiefe.

Die von Symmetrien geprägte Sprachstruktur dieses Gedichts ist so offenkundig, daß es wohl keiner ausführlichen Erläuterung bedarf. Ein Vergleich mit der Müllerschen Lyrik läßt kaum einen Zweifel an der grundsätzlichen Ähnlichkeit. Und dennoch gehen gerade die *Winterreise*-Gedichte einen bemerkenswerten Schritt weiter, indem sie die konstruktiven Möglichkeiten jener Verbindung von symmetrischen und logischen Strukturen für eine neue Dimension der Aussage erschließen. Die existentiellen Abgründe dieser Verse wären sicherlich in freieren, expressionistischeren Formen auszudrücken gewesen, aber ihre formal strenge, ja asketisch logische Stringenz verleiht ihnen den Duktus des Notwendigen und Überpersönlichen. Selbst noch in der kompositorischen Überformung Schuberts, die die sprachliche Struktur traumwandlerisch in eine parallele musikalische Logik verwandelt, bleibt diese besondere Qualität erhalten. Spricht diese Unversehrtheit der Substanz nicht zuletzt auch für die Kraft und Gültigkeit der Dichtung?

Anmerkungen:

1 Vgl. Ludwig Stoffels: *Zur Funktion des Repriseverfahrens in Schubert-Liedern. Analyse und Deutung poetisch-musikalischer Reflexionsformen.* In: *Archiv für Musikwissenschaft* 43. Wiesbaden 1986, S. 46–68; Stoffels: *Die Winterreise.* Bd. 1: *Müllers Dichtung in Schuberts Vertonung.* Bonn 1987; Bd. 2: *Die Lieder der ersten Abteilung.* Bonn 1991; Stoffels: *Zwischen klassischem Liedideal und subjektiver Textstilisierung. Zur Sprachbehandlung in Draesekes Liedschaffen.* In: *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen.* (Tagungen 1987 und 1988 in Coburg.) Hrsg. von Helga Lühning und Helmut Loos. Bad Honnef 1988, S. 149–161 (unter anderem zu Müllers *Abendreihn* und *Morgengruß*).
Um diesen kleinen Beitrag nicht mit Anmerkungen zu belasten, sei auf die (auch germanistischen) Literaturangaben und Besprechungen meiner beiden o. g. Bände verwiesen.

2 Der zweite Teil des Gedichts, der das lyrische Ich ins Spiel bringt, kann hier unbeachtet bleiben, da er einen neuen thematischen Strang einführt. Der Gedankengang des ersten Teils ist in sich geschlossen.

3 Die Begriffe Exposition und Reprise entstammen der musikalischen Terminologie. Wie schon angedeutet, wurden die hier entwickelten Gedanken vor allem durch musikalische Analysen ausgelöst, die zu ganz entsprechenden Mustern führten. Eine Übernahme dieser Termini bietet sich wegen ihrer durchaus übertragbaren Bedeutung an. Für eine ausführlichere Analyse der *Nebensonnen* vgl. Stoffels: *Zur Funktion des Repriseverfahrens...* (s. Anm. 1), sowie Stoffels: *Die Winterreise* (s. Anm. 1), Bd. 1, S. 131 ff und 216 f, zur Vertonung s. S. 234 f und 301 f.

4 In diesen Zusammenhang gehören wohl auch jene Gedichte, in denen ein verlockendes Irrlicht die todbringende Metamorphose der Geliebten darstellt (*Die zwei Flämmchen im See;* 2–163 ff. *Irrlicht;* 1–181 f.)

5 Vgl. zum zyklischen Aufbau Stoffels: *Die Winterreise* (s. Anm. 1), Bd. 1, S. 103 ff.

6 Auf eine detailliertere Analyse dieses Gedichts soll hier verzichtet werden, da es auch an anderer Stelle thematisiert wird. Vgl. die Beiträge von Christiane Wittkop und Jochen Mattern in diesem Band.

7 Wolfgang Popp betont in seiner Arbeit über Müllers Dichtung und Poetologie diese durchgängige Spiegelungstechnik in der *Winterreise* und unterzieht sie einer lesenswerten Kritik. Vgl. Popp: *Die Dichtung Wilhelm Müllers. Ein Beitrag zum Problem sekundärer dichterischer Erscheinungen in der Literaturgeschichte.* Diss. Koblenz 1968.

8 Ob diese Orientierung ein taugliches Kriterium für Popps apodiktische Beurteilung Müllers als Epigone Goethes ist, sei allerdings dahingestellt. Vgl. Popp (s. Anm. 7), S. 103.

9 Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre.* 5. Buch, 16. Kapitel. In: Goethe: *Werke* [Hamburger Ausgabe]. Bd. 7. München 1981, S. 356 f.

LUDGER RÉMY

Inwiefern Plus mal Plus ein Minus ergibt. Persönliche Betrachtungen eines Musikers zur *Winterreise*

Liederabende gehen schlecht. Das ist verständlich, denn die Vorstellung, die man von ihnen hat, ist greußlich: Da steht jemand, der mehr oder minder gut singend seine Stimme zu Markte führt und uns anachronistisch von Liebe und Leid kündet – denn um was sonst könnte es in Liedern gehen? Lieder rückt man in die Nähe der Kleinkunst, der Moritat: Eine Kunstform wird verkannt. Liederabende gehen schlecht, sagen die Konzertveranstalter – mit Ausnahmen: Schuberts (jawohl, nicht Müllers!) *Winterreise* wird immer wieder gerne gehört. Die Leute gehen hin, weil's so schön traurig ist. Das erwartet man, das ist das erklärte Ziel, und das haben die Interpreten zu bieten: eine seelische Erschütterung, wobei man fatalerweise Rührung und Erschütterung durcheinanderwirft.

Währenddessen singt sich der Sänger ein, produziert schöne Töne, der Pianist wandert in der Garderobe, so er denn eine hat, nervös hin und her und zermartert sich das Hirn, ob er dem Schubert (ja: dem, nicht dem Müller!) alles an Geheimnissen entrissen hat, ob nicht der eine oder andere Kollege einen anderen, einen besseren Zugang zu dieser 'schmerzlich-romantischen', zu dieser himmlischen Musik gefunden hat – und vor allem: Ob es ihm gelingen wird, das Publikum zu rühren.

Vor dem Saale geben dann zwei ihr Bestes oder was sie guten Gewissens dafür halten; das Publikum harret darauf, ob das Erwartete auch eintrifft, und wenn der Grad der Erschütterung nicht die erhoffte Höhe erreicht – dann muß das Interpretenpaar schlecht gewesen sein.

Gesetzt einmal, sie seien gut (im Sinne des Publikums): dann gehen die Musiker applausversöhnt in die nächste Kneipe, und das Publikum tritt nach dem Kunstgenuß (oder was es dafür hält) mit einem seligen Nachseufzer ('Ach ja, wie war's doch schön!') hinaus ins Leben, in das rauhe, das widrige, dem man nur im Musentempel entfliehen kann, Trost suchend in abgestandenen Wiedergaben einer schwerfälligen Tradition.

Man hat einander verstanden – in einem peinlichen Mißverständnis. Als unschuldiges Opfer des Mißverständnisses blieb u. U. nicht nur Schubert, sondern vor allem Müller auf der Strecke.

Musikalltag aus der Provinz.

Was ist für mich die *Winterreise?* Die *Winterreise* ist jahreszeitenunabhängig. Die *Winterreise* ist kein Hörspiel eines Privatschicksals; sie als tragischen Liebesliederreigen sehen zu wollen, hieße, Sentiment an die Stelle des Verstehens zu setzen. Eine verschmähte oder ausgeschlagene, jedenfalls sehr vage Liebe ist allenfalls der Auslöser der Wanderung. Fern ist die Romantik der 'Blauen Blume' – nah dagegen die Romantik des 'tragischen Humors' (Heine), durch Schuberts Vertonung gelegentlich bis ins Zynische gesteigert.

Die *Winterreise* ist eine Passion in 24 Stationen, ein Leidensweg ohne Erlösungsglauben, zutiefst resignativ, eine Kantate mit grauem offenem Ende, dem sogar der Selbstmord fern ist.

Die *Winterreise* ist ein Bericht, das Protokoll einer Wanderung. Sie protokolliert den Rückzug aus der Gesellschaft der Menschen; sie schildert Entfremdung von der Außenwelt und Annäherung an sich selbst, Emigration in die Erstarrung. Nie ist ein Mensch einsamer als wenn er sich selbst am nächsten ist; er ruht starr in sich selbst, *"läßt es gehen / Alles, wie es will"* (1–186). Der Winter dieser Wanderung symbolisiert nicht Ruhezustand, sondern Regungslosigkeit. Unheim(at)liches erschüttert.

Wir haben es schwer in einer musikübersättigten Zeit: Die Unschuld des Ersten, der einen Text oder eine Musik vergangener Epochen mit den Augen liest oder den offenen Ohren hört, mit denen er der Moderne gegenübertritt – diese Unschuld ist dahin. Eine solche Bereitschaft zur Unschuld ist jedoch der ideale Ausgangspunkt: Wenn man damit an die *Winterreise* herangeht, kommt man nicht umhin, sich mehr, als es einem von überholter Tradition abverlangt wird, um den geistigen Hintergrund und vor allem um die Bildersprache, besser: um die Bilderrätsel der Müllerschen Dichtungen zu bemühen. Tradition ist positiv, solange ich in ihr meine Wurzeln suche, aber sie wird gefährlich, wenn sie mit Patina überdeckt, was einstens als Provokation galt.

Ich weise darauf hin, daß der Interpret in des Wortes ursprünglicher lateinischer Bedeutung der Übersetzer ist. Eine gute Übersetzung bedeutet immer: Nachdichtung. Historisch denken – Fakten sichten – zunächst ohne aktualisierende Deutung: einem Musiker, der sich mit gestriger Musik befaßt, sollte das selbstverständlich sein, allein deshalb, um über die notwendige Grammatik für seine Übersetzung zu verfügen.

Beim Zugang zur *Winterreise* stellt sich überdies (wie bei jedem Lied) ein allgemeines inner- und außermusikalisches Problem: Schubert ist bereits der erste Interpret der Müllertexte. Daraus folgert: die Interpretation seiner Lieder ist die Interpretation einer Interpretation.

Inwiefern Plus mal Plus ein Minus ergibt? Zwei Menschen gaben ihr Bestes: Müller sehr gute Literatur und Schubert eine kongeniale Deutung der Vorlage, die Konkretes in Allgemeines überführt, der Aussage durch die Musik eine neue Weite und Allgemeingültigkeit (nicht Verallgemeinerung!) verleiht – und beim Rezipienten des ausgehenden 20. Jahrhunderts entsteht ein phänomenales, vielleicht aber auch erwünschtes Mißverständnis ... Ich komme später darauf zurück.

Daß Müllers Texte ein eigenes Leben haben und nicht nur Vorwand für Musik sind, wird an diesem Ort wohl kein Mensch bestreiten. Es ist aber noch gang und gäbe, daß ein Großteil der Musikwissenschaftler als auch der Musiker annimmt, nur ein mittel-

mäßiges literarisches Erzeugnis gestatte die hohe Kunst genialer musikalischer Schöpfungen. Ich halte es eher für die Ausnahme; die Komponisten waren seit der Aufklärung durchaus auf der literarischen Höhe ihrer Zeit. Schubert war (fast) immer sehr qualitätsbewußt in der Auswahl seiner Textdichter – er wird Müller nicht von ohngefähr gewählt haben, wie er sich danach auch Heine zuwendet.

Das Mißverständnis (schlechter Text = gute Musik) ist sicherlich einer der Gründe, der zu unstatthaften Eingriffen in die originale Substanz des neuen Gesamtkunstwerkes aus Literatur und Musik und seine immanente Ordnung führt. Eines von zahlreichen Beispielen sei genannt, das auf den ersten Blick nicht so gravierend scheint, jedoch sinnentstellende Folgen zeitigt.

Es ist üblich, die *Winterreise* je nach Stimmlage höher oder tiefer zu transponieren, wogegen nichts einzuwenden wäre, täte man es im ständig gleichen Intervallabstand zum Original. Das ist jedoch leider selten der Fall, man transponiert höher oder tiefer, so wie es der Stimme des Sängers entgegenkommt. Schubert hat jedoch sehr dezidiert Tonarten und Tonartenverwandschaften eingesetzt und schafft damit Zusammenhänge und Gruppen von Liedern. Ich nannte seine Deutung kongenial, denn obwohl ihm die ursprüngliche Ordnung in den *hinterlassenen Papieren* zunächst unbekannt war, vermochte er einen neuen Zusammenhang der Gedichte zu schaffen, der der Qualität des Vorbildes in nichts nachsteht.

Eines seiner Mittel ist die (im Autograph durch Korrekturen nachzuweisende) dezidierte Tonartenwahl. Transponiert man nun ohne Rücksicht auf dieses Mittel, aber mit Rücksicht auf den Sänger, so führt das zur Zerstörung der von Schubert geschaffenen Ordnung und damit seiner Interpretation der Müllerschen Texte, weil sich unlogische Neuzusammenhänge ergeben.

Nehme ich also ein Exemplar der *Winterreise* in die Hand und durchforste es nach Vortragsbezeichnungen, Bögen, Dynamik usw., so bleibt das Ergebnis merkwürdigerweise leicht schwammig und sogar musikalisch unbefriedigend, der 'schmerzlich-romantischen' Musik zum Trotz. Kurz: Interpretiert der Musiker den Schubert, geht der Müller vor die Hunde. Denn im Lied dominierte damals noch die Aussage, die Botschaft, die lediglich musikalisch überhöht wurde, so daß eine rein musikimmanente Deutung (und sei sie noch so gekonnt) den Kern nicht trifft, diese Botschaft nicht vermitteln kann.

Ich zitiere eine Ansage des Kulturprogrammes NDR 3 vom 4. Oktober 1994 zur Dessauer Müllerwoche: *"Zu seinen bekanntesten Dichtungen gehören die Volkslieder 'Das Wandern ist des Müllers Lust' und 'Am Brunnen vor dem Tore'."*

Abgesehen einmal davon, daß *Am Brunnen vor dem Tore* der Titel von Silchers unsäglicher Bearbeitung des *Lindenbaum* ist: größer kann die Entfernung von den ursprünglichen Intentionen des Dichters, den *"politische*[n] *Chansons"* (5–253), nicht sein. Und was bedeutete damals eigentlich Volkslied? Doch nicht – volkstümelnd oder gar volkstümlich-anbiedernd! *"Im Volkston"* überschreibt Schumann manches seiner Klavierwerke, sich an die Literatur und ihre *"wahre Einfachheit"*[1] anlehnend.

Weil die Musiker also ein gerüttelt Maß Schuld daran tragen, daß Müller heute dem Publikum, wie überhaupt der interessierten Öffentlichkeit, nur als harmloser Textdichter Schuberts bekannt ist, wäre es Aufgabe der Interpreten, diesem Vorurteil entgegenzuwirken, um einer gerechteren Wertung Müllers den Weg zu ebnen. Eine Konsequenz daraus: Man sollte sich nicht an die Schubertsche Fassung der *Winterreise* wagen, ohne Müllers Vorlage ganz gelesen zu haben, und zwar nicht mit der Musik in der Seele, sondern mit Heine im Verstand. Ich behaupte sogar, daß man damit auch Schubert näher käme. Eine Utopie?

Als Musiker, der ganz bewußt den Weg einer historisch orientierten Musikausübung beschritten hat, betrachte ich eine musikalisch orientierte Interpretation ähnlich vorsichtig und mit dem gleichen gesunden Mißtrauen, mit dem ich an Sekundärliteratur herangehe. Sicherlich steht manches musikwissenschaftliche Werk auf einem hohen Stand, aber zu oft fand ich persönlich gefärbte Deutungen (nicht einmal Thesen!) und entschied mich daher für den Weg: 'Zurück zu den Quellen!' Bei allen ernsthaften Bemühungen, Schuberts Werk gerecht zu werden, einem Plus, bewegen sich doch zuviele Aufführungen der *"politische*[n] *Chansons"* Müllers auf dem nicht hinterfragten Gebiet der 'Sekundärinterpretation'. Ein Minus.

So stelle ich die These auf: Die allgemeine Verkennung des Dessauer Dichters haben zu einem großen Teil, vielleicht sogar hauptsächlich, Generationen von Musikern zu verantworten, wahrlich nicht alle, aber ich befürchte, daß das Gros meines Berufsstandes daran mitgewirkt hat. Es ist nicht zuletzt unsere Schuld, das Publikum im Laufe der vergangenen eineinhalb Jahrhunderte auf den Stand des Unwissens heruntergezogen zu haben, der allen genehm ist und ein bißchen an die winterliche Ruhe erinnert. Unser Denken und unser 'l'art pour l'art' zog einen Hörer heran, dem Kritik fremd wurde, der sich dem Wahren und Schönen widmete, wenn er sich zur *Winterreise* begab, nicht spürend, daß er selbst längst in der Künstlichkeit dieses Winters gefangen war. Ich bin – nebenbei bemerkt – erstaunt, daß man auch in diesem Kreise sich dem Dichter sehr häufig von der musikalischen Seite her, also von derjenigen einer bereits stattgefunden habenden Interpretation, nähert. Als Freund von Zahlen errechnete ich, daß sich immerhin 28,125 % der Konferenzbeiträge Wilhelm Müller über den sicheren Weg etablierter, da abgesegneter 'Kunst im Liede' nähern. Ich selbst gehöre ebenfalls dazu, leider – aber bei mir ist es wenigstens berufsbedingt.

Fazit: Dichter muß man nicht unbedingt verbieten – man kann sie auch vertonen; wenn sie in die Hände von Musikern fallen, ist es mit Sicherheit um sie geschehen. Dieser Weg ist der sicherste: Wo Gefahr lauert, wird sie zur Kunst überhöht, denn die Kunst ist nach gängiger Praxis machtlos. Der Kunstbetrieb gibt schließlich den Segen des Marktes dazu.

Ein neuer Fehler wäre es, bei allen Bemühungen, Müller zu seinem gebührenden Recht neben Schubert zu verhelfen, überführe man den Rezipienten: Der besserwisserische Zeigefinger maßregelt die Unwissenheit, die er selbst heranzog. Ich gebe zu, daß mich bisweilen der resignierende Gedanke überfällt, vor allem, nachdem ich Müller (zugegebenermaßen über Schubert) kennenlernte, es sei schier ausweglos. Ungewollt betätigt sich der Interpret als Provokateur. Das traditionsverhaftete Publikum glaubt, es sei die neue Aufführungspraxis, also nur das Mittel, gibt sich erschüttert, vielleicht sogar betroffen – aber wieder redeten zwei aneinander vorbei – der Hinweis verpufft ins Leere.

Wie kann man dem abhelfen?
Ich achte bei meinen Aufführungen der *Winterreise* darauf, daß man den Text der Lieder nicht abdruckt, um dem Publikum die größere Chance des Hinhörens zu geben; stattdessen bekommen die Leute im Programm Hintergrundinformationen zur Ära Metternichs und zu Müller, vor allem den Brockhausauszug über die *Denkfreiheit.*[2] Interessant sind die Reaktionen: 'Gute Literatur, wirklich – das sind in der Tat Chansons!' Oder: 'Ich habe ja noch nie so bewußt auf den Text geachtet!' Und dem einen oder anderen geht dann (endlich!) auf, daß die *Winterreise* kaum etwas mit verschmähter Liebe zu tun hat. Der Hörer richtet (wie Schuberts Zeitgenossen) ein Großteil seiner Aufmerksamkeit wieder auf den Text und nicht mehr ausschließlich auf die Musik – der ideale Schubertinterpret ist deshalb der erzählende, nicht der singende. Der Pianist Bernhard Wambach erzählte mir, Biermann habe geäußert, er wolle in seinem Leben auf jeden Fall einmal die *Winterreise* singen.
Aber auch das kann passieren: Der Rezensent einer kleinen Zeitung fragte irritiert: 'Also ist die *Winterreise* ein politischer Zyklus?' Antwort: 'Ja, in gewisser Weise schon.' Kopfschütteln, Mißbilligung: Nein, das könne nicht sein! Denn: Politisch Lied sei ein garstig Lied. Und Schubert? Nein, bitte nicht!!!
Gut wäre es, fragten die Hörer nach einem Konzert danach, wer denn dieser Müller gewesen sei, was es mit dem Aufsatz über die *Denkfreiheit* auf sich habe etc. und wie Schubert dazu gekommen sei, sich an derart anarchistische Texte zu wagen – ich glaube, das Publikum hätte über Müller auch Schubert besser verstanden.
Gut wäre es auch, wenn das Publikum nach einem Vortrag der *Winterreise* beim Verlassen des Konzertsaales feststellte, daß zwischen soeben genossener Kunst und der Realität da draußen der Unterschied vielleicht so groß nicht ist.

Anmerkungen:
1 Heinrich Heine an Wilhelm Müller am 7. 6. 1826 in: Heinrich Heine: *Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse.* [Säkularausgabe]. Bd. 20. Berlin, Paris 1984 S. 250.
2 S. Artikel *Denkfreiheit* in: *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände.* (=*Conversationslexikon*) Leipzig 1827: *"Denkfreiheit. Da das Denken eine innere, durch äußern Zwang gar nicht bestimmbare Thätigkeit des Menschen ist, so kann die Denkfreiheit Niemand genommen werden, und unmittelbar kein Gegenstand des äußern Gesetzes sein. Insofern man auch darunter die Übung im eignen Denken und die dadurch erlangte Befreiung von den Hindernissen des Denkens, und Irrthum und Vorurtheil versteht, kann sich ein Jeder die Denkfreiheit nur selbst geben. Indessen ist ein indirecter Zwang von Außen auch hier insofern denkbar, als erstlich von den Staaten zuweilen eidliche Erklärungen über die innere Überzeugung der Menschen, oder Versicherungen, daß man sich von irgend einer Regel des Glaubens nicht entfernen wolle (Glaubensbekenntnisse, Widerruf angeblicher Irrlehren, Testeid in England), gefodert* [sic!] *und die Weigerungen als Verbrechen bestraft worden sind, und zweitens, indem die Erziehung zum eignen richtigen Denken durch Beschränkung der Lehrer, Anstellung unfähiger Menschen in den Lehranstalten und eine den Geist niederdrückende Lehrmethode gehindert wird. Durch solche Mittel läßt sich die geistige Entwickelung eines Volkes allerdings auf geraume Zeit bedeutend zurückhalten, wiewol ein solches frevelhaftes Eingreifen in die göttliche Vorsehung und das Gesetz der Natur sich am Ende immer als vergeblich und sich selbst bestrafend erweist. Die Freiheit, seine Gedanken durch Rede und Schrift mitzutheilen, kann mit dem Namen Denkfreiheit nur sehr uneigentlich bezeichnet werden. (Vgl. Preßfreiheit.)"*

ULRICH HARTUNG

Wilhelm Müllers Beziehung zur Freimaurerei – eine Reflexion der *Winterreise*

Von der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erfreuten sich die Freimaurer eines ständigen Anwachsens ihrer Popularität in Europa. Es war nicht ungewöhnlich für einen Mann ehrbaren Charakters und guten Rufes – üblicherweise ohne Rücksicht auf Status und Position –, Freimaurer zu werden. Georg Forster schrieb, nicht wenig übertrieben, daß jedermann in Wien Ende 1780 Freimaurer sei.[1] Einer der bedeutenden und weithin unbekannten Fakten aus Wilhelm Müllers Leben ist, daß er Freimaurer war. Diese Tatsache und ihre Bedeutung ist bisher noch von keinem Forscher erwähnt worden, obwohl Müllers Gedicht *Zur Einweihung eines Brüdertempels* einen zwingenden Beweis dafür abgeben sollte, daß er zu dieser geheimen Gesellschaft gehörte. Müllers Name ist in der Enzyklopädie der Freimaurer aufgeführt,[2] und eine Mitgliederliste der Leipziger Loge *Minerva zu den drei Palmen* aus dem Jahre 1826 weist ihm die Nummer 273 von insgesamt 298 Mitgliedern zu.[3] 1820 wurde er dort aufgenommen und sechs Jahre später noch als Lehrling, der erste Grad von den möglichen drei (oder vier) Graden, geführt. Er war also kein eifrig praktizierender Freimaurer; aber in Hensels Müller-Zeichnung von 1822 kann man einen Freimaurerring am verheißungsvoll ausgestreckten Zeigefinger erkennen.

Wilhelm Hensel: *Wilhelm Müller.* Skizze vom 8. Dezember 1822

Unglücklicherweise ist im Geheimen Preußischen Staatsarchiv nicht angegeben, wer Müllers Sponsor war, und sein Gesuch, Mitglied zu werden, scheint verlorengegangen

zu sein. Die Archive weisen einen unvollständigen Bestand bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in den Matrikeln der Loge *Minerva zu den drei Palmen* auf, der nie behoben wurde. Jedoch bezeugen die seit 1990 zugänglichen Archivbestände, daß sein Gesuch bei der Loge am 11. April 1820 eingebracht und am 2. Mai bewilligt und einstimmig angenommen wurde.[4] Müllers Einführung – er war der einzige Novize, der an diesem Tag aufgenommen wurde – durch den Großmeister der Loge, Siegfried August Mahlmann (selbst ein Dichter), fand am 6. Juli 1820 statt.[5] Nach der wachsenden Logen-Liste zu urteilen, die 1860 veröffentlicht wurde, scheint es, daß Müller ziemlich schnell Mitglied wurde.[6]

Marie Roberts befindet, daß in diesem Zeitalter der schwindenden aristokratischen Gönnerschaft die Dichter und Schriftsteller von der Freimaurerbewegung angezogen worden sein könnten, weil sie eine alternative Form der Förderung und Unterstützung bot.[7] Doch ist unklar, ob Müller mit seiner Bereitschaft, Freimaurer zu werden, die Aussicht auf einen ökonomischen Gewinn verband. Am 18. April 1820, kurz nach seinem Gesuch an die Loge, berichtete er seinem schwedischen Freund Atterbom von der Verbesserung seiner Situation, nachdem ihm die alleinige Direktion der herzoglichen Bibliothek im Januar 1820 übertragen worden war. (Vgl. 5–153)[8]

Es ist anzunehmen, daß Müller an verschiedenen esoterischen Strömungen seit seiner Berliner Studentenzeit interessiert gewesen war. Es gibt Rosenkreuzer-Elemente in seinem Feenmärchen *Das Harfenreich,* gedruckt im Juni 1817 im Berliner Journal *Der Gesellschafter,* und man könnte beiläufig meinen, daß ähnliche Bezüge zur Volksmystik und zur Legende in dem Gedichtzyklus *Die Schöne Müllerin* zu finden sind – besonders in *Der Müller und der Bach,* wo Lilien sowie rote Rosen erwähnt werden. Jacob Böhme, der das Gedankengut der Rosenkreuzer und das System der Freimaurer stark beeinflußte,[9] war ein theosophischer Mystiker, der Müller, wie er in einer Berliner Tagebucheintragung von Januar 1816 schreibt, in dieser Zeit viel beschäftigte. Am 26. Januar 1816 (vgl. 5–65) erwähnte er die Widerspiegelung seiner eigenen Gedanken beim Lesen von Novalis. Später zog es ihn auch zu dem von Justinus Kerner vertretenen Spiritualismus.

In seinen frühesten Schultagen wurde Müller gerügt wegen undisziplinierten Betragens, Arroganz und Respektlosigkeit gegenüber Autoritäten.[10] Seinen Aufenthalt in Brüssel als Soldat der preußischen Armee beschreibt der zwanzigjährige Müller als eine *"Zeit der Sinnlichkeit u Freigeisterei"* (5–32). Müller scheint in seinem frühen Leben einer Vielfalt von Interessen nachgegangen zu sein. Seine erfolgreiche Übersetzung von Marlowes *Dr. Faustus,* 1817 erschienen, war zweifellos stimuliert durch die Faszination,

welche die deutsche Literatur sowie Böhme, dessen Mystizismus mit alchemistischen Symbolen durchdrungen war, auf ihn ausübte.

Der Marquis in Müllers Novelle *Debora* entführt den jungen Helden aus einem Berlin, das seine Energien und Talente veschwendet. Zweifellos dachten Müllers Professoren über ihren begabten Schüler in gleicher Weise, als sie ihn als den qualifiziertesten Kandidaten auswählten, um ein pensioniertes Mitglied des preußischen Hofes nach Griechenland und Ägypten zu begleiten. Die erste Etappe ihrer Reise, die im August 1817 begann, führte Müller und den Baron von Sack nach Wien, wo sie von der aus Griechenland angesiedelten Exilgemeinde Neugriechisch lernten. Diese in Wien lebenden Griechen hatten sich mit dem Ziel zusammengeschlossen, Wege zu suchen, auf denen sie ihr Heimatland vom türkischen Joch befreien konnten. Ausgestattet mit Empfehlungsschreiben seines Lehrers, des Altphilologen Friedrich August Wolf, der selbst Mitglied der Freimaurer-Logen in Göttingen und Halle war[11] und überdies Müller zur *Homerischen Vorschule* anregte, fand Müller Kontakt zu den Mitgliedern der *Hetaireia der Befreundeten.* Diese Vereinigung, bereits 1814 in Odessa von dem Freimaurer Emanuel Xanthos gegründet,[12] war nach den Prinzipien der schottischen Freimaureriten geschaffen worden.[13] Müller muß ein enthusiastischer Anhänger dieser Gemeinschaft gewesen sein. Sein Interesse, das sich in seinen Griechenliedern ausdrückte, hielt er ein Leben lang aufrecht.

Müllers Italien-Impressionen, gesammelt in *Rom, Römer und Römerinnen,* 1820 erstmals veröffentlicht, sind bis heute exemplarisch für den zeitgenössischen italienischen Reisebericht geblieben. Seine Beschreibungen sind weitgehend das Ergebnis unmittelbarer Beobachtung und der Reflex seiner Empfindungen dabei. Obwohl Hatfield schreibt, daß Müllers Verhältnis zu seinen Freunden Kalckreuth, Ruhl und Atterbom *"sehr intim"* gewesen sei,[15] sind ihre gemeinsamen Aktivitäten nicht in all ihren Einzelheiten beschrieben worden. Müller erwähnt kurz die mögliche Existenz geheimer Gesellschaften in der römischen Gesellschaft. Die Suche nach heimlichem Treiben in der Bauernhütte auf dem Lande trägt freimaurerische Anklänge.[16] Es kann angenommen werden, daß Müllers Beobachtungen verschiedene Stufen der Zensur passiert hatten, bevor ihre Publikation erlaubt wurde. Obwohl diese Randbemerkung kein direkter Beweis für seine Einsicht in geheime Gesellschaften ist, mag Müllers neunmonatiger Aufenthalt in Italien ihn in Kontakt mit den Carbonari (Köhlern), welche die italienische Version der *Hetaireia* waren, gebracht haben. Lord Byron war Carbonari-Mitglied.[17]

Sowohl Müllers Reiseerfahrungen und Bekanntschaften als auch die Besuche von freimaurerischen Zirkeln fanden ihren Widerhall im poetischen Werk. Prinz Alex-

ander Ypsilanti, der Führer des griechischen revolutionären Kampfes und Leiter der *Hetaireia,*[18] schickte seinen Leibarzt, Dr. Ipitis, im März 1821 u. a. auch nach Leipzig. Ipitis vertrat die Sache der griechischen Freiheit vor *"gelehrten und freidenkerischen Kreisen"* in der Hoffnung, materielle und moralische Unterstützung in Vorwegnahme der Kämpfe, die vorzeitig im Frühjahr 1821 begannen, zu sichern.[19] Die Veröffentlichungen von drei Leipziger Universitätsprofessoren Anfang 1821, bevor die Nachricht von der griechischen Rebellion Deutschland erreichte, sprachen von dem Kampf für Unabhängigkeit in Griechenland und rechtfertigten dessen Unterstützung.[20] Einer dieser Professoren, Johann Christian Gottfried Jörg, war ein älteres Mitglied von Müllers Loge. Ein anderer, Wilhelm Traugott Krug, dem die Anregung für die deutsch-philhellenische Bewegung zugeschrieben wird, hatte durch seine griechischen Philosophiestudenten frühe Kenntnis über den Aufstand und war daher wahrscheinlich mit der *Hetaireia* verbunden.

Die Griechenlieder geben eine gewandte und gefühlvolle, obwohl manchmal schrille – deshalb doch nicht weniger treffliche – Darstellung von den politischen Neigungen ihres Autors; aber die Umstände ihrer Entstehung führen auch zu dem Schluß, daß die Prinzipien und Praktiken der Freimaurer substantiell ihr Entstehen motivierte. Müller verteidigt hier gegenüber den Interessen der offiziellen Staatspolitik die universale Freimaurerbewegung in ihrem Kampf um freie Rede, freies Denken und Handeln. Die politische Unzufriedenheit an der heimatlichen Front konnte so hinter der Maske des Kampfes um die Freiheit eines entfernten Landes ausgedrückt werden. Angeregt von freimaurerischen Aktivitäten, interessierte Müller außer Griechenland auch die politische Situation in Spanien. Die Helden der Befreiungskämpfe gegen Fremdherrschaft fanden einen Fürsprecher in Müller, der feurige Gedichte zu Ehren solcher Freimaurer wie Prinz Ypsilanti und Rafael Riego y Nunez [21] von Spanien schrieb. Er dachte sogar daran, Gedichte, den Griechenliedern ähnlich, zur Unterstützung der mißglückten revolutionären Aktivitäten in Spanien zu publizieren. [22]

Ebenfalls von der Freimaurerbewegung inspiriert, waren Müllers Beiträge zu einer neuen gesellschaftlichen Bewegung, genannt Liedertafel. Die populären Volksliedverse von Müllers *Brüderschaft ("Im Krug zum grünen Kranze")* erhalten eine neue Bedeutung, wenn ihre vagen Anspielungen im Lichte der freimaurerischen Ideologie gedeutet werden: Der *"Wandersmann"* wird *"Herzbruder"* genannt, nachdem Erkennungszeichen gewechselt wurden *("Wie brannte Hand in Hand";* 1–78 f.).
Obwohl Liedertafeln ein Auswuchs der charakteristisch deutschen Vereinsmentalität waren, scheinen diese populären Singgesellschaften mehr als harmlose Versammlungen zu gemeinsamem Singen, Essen und Trinken gewesen zu sein. In Dessau hatte Müller

in dem bekannten Komponisten Friedrich Schneider, Mitglied einer Leipziger Schwester-Loge[23], einen gleichgesinnten Freund und Bruder gefunden. Gemeinsam gründeten sie die erste Liedertafel in seiner Heimatstadt.[24] Müller stand auch in engem Kontakt mit den Liedertafeln in Dresden, Stuttgart und Leipzig. Seine Beiträge an Trinkliedern wurden in solch entfernten Städten wie Hamburg und Mannheim gefeiert. Durch den liberalen Ton und die verschleierten politischen Anspielungen in den vielen Gedichten wird die freidenkerische Philosophie ihres Schöpfers offenbar. Manche Autoren sind der Ansicht, daß Müller ein zweitrangiger Dichter war, dessen Anspruch auf Ruhm allein Schubert zu verdanken sei. Geringschätzung der Tafellieder aber heißt die Verkennung ihrer Absicht und Bedeutung. Da die vielen aktuellen politischen Anspielungen durch verschiedene Zensoren entfernt oder abgeändert und entstellt werden konnten, ist anzunehmen, daß der Text, der von einer Liedertafel zur anderen übertragen wurde, nicht so zahm war, wie er im Druck erschien. Der wachsenden Popularität seiner Trinklieder nach zu urteilen, könnte Müller zu dem Genre der politischen Satire beigetragen haben, was durch eine sorgfältige Analyse und den Vergleich mit den Ereignissen der Zeit zutage treten könnte.

Müllers wiederholter Gebrauch des Wortes 'Brüder' in den Gedichten für die Liedertafeln ist ein Zeugnis für die Freimaurer-Natur dieser Gedichte. In keiner anderen Gedichtgruppierung macht Müller eine so offene Anspielung auf die liberalen Freimaurerideale wie in den *Tafelliedern für Liedertafeln.*[25] Französische und deutsche Freimaurer, die sich nicht in ihren eigenen Häusern versammeln konnten, hielten auch Treffen in Gaststätten ab, die 'Tafellogen' genannt wurden.[26] Die offiziellen Logentätigkeiten waren traditionsgemäß von bankettähnlicher Runde bei Essen und Trinken begleitet. Lieder spielten eine genauso wichtige Rolle in dem Freimaurer-Ritual wie beim geselligen Zusammensein.[27]
Müllers mögliche oder vermeintliche Beweggründe, den Zyklus *Die Winterreise* zu dichten, sind von vielen Autoren weitläufig geschildert worden. Nie erwogen wurde jedoch, daß diese Gedichte, geschrieben in annähernd der gleichen Zeit wie die ersten Griechenlieder, von freimaurerischer Ideologie und Symbolik angeregt wurden. Roberts schreibt über *"den Einfluß von geheimen Gesellschaften auf die schöpferische Phantasie"* und beendet ihre Einführung mit den Worten:

Ein Dichter, der das Sinnbild einer geheimen Gesellschaft in poetische Sprache überträgt, bekennt sich nicht immer zu diesem Ursprung. Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit zu einer Exegese der geheimen Systeme des Rituals und Glaubens, die in der Dichtung verborgen sind. Es ist dies eine vergessene Erbschaft, die für die Literaturgeschichte und -kritik wiederentdeckt werden sollte.[28]

Abgesehen von vielen, anscheinend isolierten Anspielungen auf spezifisch freimaurerische Gesellschaften und Bräuche – so wie das enge Haus des Köhlers in *Rast* oder das Reisen von West nach Ost (*"Vom Abendrot zum Morgenlicht"*; 1–177) in *Der greise Kopf,* fällt der gesamte Zyklus mit seinem Titel 'Reise' unter die generelle Rubrik der Freimaurersymbolik und rituellen Praxis. Vom ersten Wort in *Gute Nacht* an bezeichnet sich der Reisende selbst als "[F]*remd*". Ein Lehrling – Freimaurer ersten Grades – wird Fremder genannt, während er sich auf die Suche nach seinem Selbst macht.[29] Unter der Überschrift *Reisen, Wanderungen* beschreiben Lennhoff und Posner in ihrem *Freimaurerlexikon* diese Aktivitäten als einen alten Brauch in den Riten der Einweihung.[30] Der Lehrling reist von Ost nach West in vorgeschriebenen Schritten (*"Ich kann zu meiner Reisen / Nicht wählen mit der Zeit"*; 1–170), um buchstäblich dem Licht bzw. der Aufklärung zu folgen.[31] Die Dunkelheit in *Gute Nacht* ist eine direkte Anspielung auf die Augenbinde, die er tragen muß, wenn er die Reise beginnt. Hans Josef Irmen gibt in seinem aufschlußreichen Buch über Mozart als Freimaurer einen angemessenen Bericht von Mozarts freimaurerischer Einführungszeremonie, wie sie sich wahrscheinlich in ähnlicher Weise für Müller abgespielt hat.[32] Die einzelnen Prüfungen, denen sich Mozarts Held in der *Zauberflöte* unterzieht, sind eine dramatische, wenn auch oberflächliche Darstellung dieses Rituals.
Die Einführungszeremonie des Lehrlings ist in drei Stufen vorgeschrieben. Er ist zuerst 'Suchender', dann 'Anhaltender' und schließlich 'Leidender'. Diese generellen Bedingungen können dem ganzen *Winterreise*-Zyklus beigemessen werden. Darüber hinaus scheinen sich drei Gedichte, die in Müllers Endfassung von 1824 in Folge eingeordnet sind, *Der Wegweiser, Das Wirtshaus* und *Das Irrlicht,* diesen Konditionen in direkter Weise anzupassen. Der Reisende sucht Ruhe vom ziellosen Treiben auf dem Weg ohne Rückkehr: Er neigt dazu, rastend auf dem Kirchhof anzuhalten, und er ergibt sich seinem symptomatischen Leiden, indem er dem Ignis Fatuus folgt. Dieses Irrlicht ist auch eine Variante der Flamme der Aufklärung, das Licht, das den Suchenden antreibt.[33] Im Lied Nr. 18 *Das Irrlicht,* ebenso wie in Nr. 15 *Täuschung,* führt das Licht den willigen Wanderer auf Irrwege. Das letztere Gedicht erzählt von einem Haus, in dem eine *"liebe Seele"* (1–180) wohnt. Alles aber ist nur eine Täuschung. Das bescheidene Köhlerhaus in *Rast* mit seiner äußeren Stille, die kaum das 'Gift' der inneren Aufruhr verbirgt, stellt auch nur ein anderes Symbol der Täuschung dar.

Der thematische Subtext der *Winterreise* ist das Meiden von gesellschaftlichen Institutionen, und die Anspielungen auf einzelne oder kollektive Behausungen in Stadt oder Dorf weisen auf eine direkte Beziehung zur Freimaurerei. In dem Gedicht *Der Wegweiser* meidet der Reisende die *"andren Wandrer"* (1–180), obwohl er nicht weiß, warum, und die Städte, um einem einsamen Weg zu folgen, der nicht zurückführen kann.

Jedoch weicht der Reisende dem ernsten Suchen nach Aufklärung und dem konsequenten Erlangen geistiger Gewißheit aus. Das augenfälligste Symbol der Aufklärung, die Sonne, wird niemals erwähnt – außer durch ein bedrohliches Triumvirat in *Die Nebensonnen.* Da Müller annähernd zwei Jahre als Freimaurer-Lehrling verbracht hatte, als er Brockhaus seine ersten zwölf *Winterreise*-Lieder anbot, könnte mit diesen Gedichten eine gewisse Enttäuschung über seine Unfähigkeit (oder sein Widerstreben?), die nächste vorgeschriebene Stufe zu erreichen, ausgedrückt sein. Es bestehen weitere Beziehungspunkte zwischen Freimaurerei und der *Winterreise,* für die es an dieser Stelle nicht genügend Platz gibt.[34] Erwähnenswert ist aber noch, daß der französische Musikwissenschaftler Jaques Chailly in der *Winterreise,* bezogen auf Schuberts Vertonung – obwohl er sich dabei erheblich auf Müllers Worte stützt –, einen klaren Zugang zur Freimaurersymbolik sieht.[35] Auch Brigitte Massin unterstützt diese These.[36]

Falls es einen Mißklang in Müllers Freimaurerbeziehungen gegeben haben sollte, war dies in seinem Gedicht von 1827 *Zur Einweihung eines Brüdertempels* nicht zu erkennen. In diesem am meisten freimaurerischen Gedicht Müllers ist das Wort 'Liebe' auffallend oft verwendet worden. Er spricht von der *"Kette, / Die Liebe knüpft und Liebe hält",* dem *"Gott der Liebe"* und dem Meister, der mit den drei freimaurerischen Säulen von Wahrheit, Schönheit und Weisheit *"der Liebe Stempel"* (2–237) in der Welt hinterläßt. Das Konzept der Liebe in diesem oder anderen sich auf die Freimaurer beziehenden Gedichten kann in übertragenem Sinne einen Austausch von Grundsätzen unter den Freimaurern bedeuten. (Z. B. könnte das Mädchen, das von Liebe sprach, und die Mutter, die in der ersten Strophe von *Gute Nacht* zur Heirat ermutigte, als Tochter- und Mutter-Loge gesehen werden. Beider Versprechungen waren aber für den individuellen Bruder nicht erreichbar oder nicht annehmbar.) Das Gedicht *Liebchen überall* spricht von einer Beziehung, die sich auf der ganzen Welt findet, weil sie im Herzen geankert ist. Die Liebe stand als eine der Säulen (oder Flammen), auf welchen der Tempel der Freimaurersymbolik errichtet worden ist.[37] Eines der frühen Griechenlieder, *Der Bund mit Gott,* enthält die Zeile: *"Den heil'gen Bund der Liebe"* (1–248). Der Kontext, in dem nun die Zeilen *"'Es lebe die Liebste deine, / Herzbruder, im Vaterland!'"* (1–79) aus *Brüderschaft* erscheinen, ist demnach eher in Bezug auf die Freimaurersymbolik zu verstehen.
In der Vielschichtigkeit ihrer Interpretationsmöglichkeiten kann *Die Winterreise* als eine individuelle Auffassung und Gestaltung von Freimaurersymbolik – also eine uralte, überlieferte, der Neuzeit angepaßte oder auch epochale Symbolik – ausgelegt werden, die den Idealisten Müller ergriffen zu haben scheint. Die Lieder können u. a. als des Dichters mögliche Uneinigkeit mit den Realitäten der Freimaurer-Praktiken gesehen werden. Wahrscheinlicher ist, daß sie eine metaphysische Auseinandersetzung zwischen

Ego, Ideal und Realität sind, die am besten im *Leiermann* zu erkennen ist. Eine der ältesten philosophischen Maximen, schon am Eingang des Tempels zu Delphi eingemeißelt und von Sokrates übernommen, 'Erkenne dich selbst', ist auch ein Leitspruch für das Verhalten eines Freimaurers.[38] Franz Carl Endres, ein Philosoph mit enger Beziehung zur Freimaurerei, konstatiert, daß das Geheimnis eines Maurers in der aufrichtigen Suche nach sich selbst liege. In der Möglichkeit, die Tiefe seines Charakters zu erforschen, hinter die oberflächliche Erscheinung zu blicken und auf dem Wege der wahren Natur aller Dinge zu wandern, liegt, nach Endres, das Ziel eines Maurers: *"In den dunklen Träumen seines Leides spiegelt sich die helle Sonne eines kommenden Tages."*[39]
Am Ende des *Leiermanns,* am Ende der *Winterreise* stellt Müller eine Frage. Anstelle einer direkten Antwort möchte ich mit Müllers Worten fragen: *"Sind wir selber Götter"?* (1–185)

Anmerkungen:

1 Vgl. dazu Hans Josef Irmen: *Mozart, Mitglied geheimer Gesellschaften.* Prisca 1988, S. 88.
2 Vgl. Eugen Lennhoff und Oskar Posner: *Internationales Freimaurerlexikon.* München, Zürich, Wien, Graz 1965, Sp. 1072.
3 Vgl. *Minerva zu den drei Palmen.* Leipzig 1826. Deutsches Freimaurer-Museum Bayreuth. *Mitgliederliste.*
4 Vgl. *Minerva zu den drei Palmen.* Leipzig 1826. Geheimes Preußisches Staatsarchiv. Akte 5.2. L 24: No. 131/13: *Verzeichnis über Aufnahmen* 1819–1822.
5 Vgl. *Minerva* (s. Anm. 4), No. 378: *Protokolle.*
6 Vgl. *Minerva* (s. Anm. 4), *Gesamtmitgliederliste 1860.* Der am selben Tage wie Müller vorgeschlagene Novize wurde an 7. Stelle nach Müller aufgenommen.
7 Vgl. Marie Roberts: *British Poets and Secret Societies.* London 1986, S. 6.
8 Franz Brückner: *Häuserbuch der Stadt Dessau.* Hrsg. vom Stadtarchiv Dessau. Dessau 1975 ff., S. 641.
9 Vgl. Lennhoff und Posner (s. Anm. 2), Sp. 200.
10 Vgl. Cecilia Cloughly Baumann: *Wilhelm Müller. The Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works.* The Pennsylvania State University 1981, S. 3.
11 Vgl. Lennhoff und Posner (s. Anm. 2), Sp. 1717.
12 Vgl. ebd., Sp. 694.
13 Vgl. ebd., Sp. 636.
14 Vgl. Cloughly Baumann (s. Anm. 10), S. 108.
15 Vgl. James Taft Hatfield: *Einleitung.* In: Hatfield, S. XIII; s. auch Cloughly Baumann (s. Anm. 10), S. 172.
16 Vgl. 3–301: *"Selten besucht auch jemand römische Gesellschaften öfter als einmal, ohne, außer dem allgemeinen Interesse, einem besondern heimlichen nachzugehen, das freilich auch in der Bauernhütte zu finden ist."*
17 Vgl. Roberts (s. Anm. 7), S. 6.

18 Vgl. Lennhoff und Posner (s. Anm. 2), Sp. 1733.
19 Vgl. Andreas Tischler: *Die philhellenische Bewegung der 1820er Jahre in den preußischen Westprovinzen.* Köln 1981, S. 61.
20 Vgl. Regine Quack-Eustathiades: *Der deutsche Phihellenismus während des griechischen Freiheitskampfes 1821–1827.* München 1984, S. 164 ff.
Die erwähnten Veröffentlichungen: Johann Christian Gottfried Jörg: *Die Wichtigkeit des jetzigen griechisch-türkischen Kampfes für das physische Wohl der Bewohner des europäischen Continents.* Frankfurt, Leipzig 1821. Wilhelm Traugott Krug: *Griechenlands Wiedergeburt. Ein Programm zum Auferstehungsfeste.* Leipzig 1821. Krug: *Letztes Wort über die griechische Sache. Ein Programm zum Michaelisfeste.* Frankfurt, Leipzig 1821. [Heinrich Gottlieb Tzschirner:] *Die Sache der Griechen, die Sache Europas.* Leipzig 1821.
21 Vgl. Lennhoff und Posner (s. Anm. 2), Sp. 1313.
22 Vgl. 5–243 ff. (Brief von Wilhelm Müller an Friedrich Arnold Brockhaus vom 29.1. 1823: *"Vielleicht singe ich bald Lieder der Hispanier. Die Antwort der Cortes an den heiligen Bund ist großartig u würde sich leicht zu einer poetischen Behandlung fügen."* 5–245)
23 Vgl. Lennhoff und Posner (s. Anm. 2), Sp. 1400.
24 Vgl. Hatfield (s. Anm. 15), S. XVII.
25 Vgl. z. B. *Die Arche Noäh* (1–142 f.), *Freiheit im Wein* (1–145 f.), *Rückwärts!* (1–155), *Geist der Zeit und Geist des Weins* (1–155 f.), *Der Teufelsbanner* (1–157 f.) und *Weisheit im Wein* (1–158 f.).
26 Vgl. Lennhoff und Posner (s. Anm. 2), Sp. 1552 f.
27 Vgl. ebd., Sp. 936 f.
28 Roberts (s. Anm. 7), S. 7; Übersetzung von mir, – U. H.)
29 Vgl. Lennhoff und Posner (s. Anm. 2), Sp. 1474.
30 Vgl. ebd., Sp. 1296 ff.
31 Vgl. ebd., Sp. 1417 (Schritte).
32 Vgl. Irmen (s. Anm. 1), S. 93 ff.
33 Vgl. Lennhoff und Posner (s. Anm. 2), Sp. 931 ff.
34 Vgl. Ulrich Hartung: *Die Winterreise: An Argument for Performing the Cycle of Songs by Franz Schubert in the Order of the Poems by Wilhelm Müller.* Diss., New York 1992, Kapitel VII, S. 155 f.
35 Vgl. Jaques Chailly: *Le Voyage d'hiver de Schubert.* Paris 1975, S. 11.
36 Vgl. Brigitte Massin: *Franz Schubert.* Paris 1977, S. 1173.
37 Vgl. Lennhoff und Posner (s. Anm. 2), Sp. 1400 f.
38 Vgl. *Minerva* (s. Anm. 4), No. 329: *Rituale und Instruktionen I–III.*
39 Franz Carl Endres: *Das Geheimnis des Freimaurers.* Stuttgart 1949, S. 29.

HANS-RÜDIGER SCHWAB

Unter Schicksalszwang? Zum Kontext von Wilhelm Müllers Novellen

Wilhelm Müllers zwei novellistische Arbeiten, *Der Dreizehnte* und *Debora,* sind längst vergessen, und dies gründlich. Die (bisher jedenfalls) ohnehin nicht gerade üppig ins Kraut schießende Forschung zu dem Dessauer Dichter hat sie fast ausnahmslos übergangen oder allenfalls in wenigen Sätzen abgehandelt. Selbst vergleichsweise längere Müller-Artikel in Literaturgeschichten erwähnen sie nicht unbedingt, ebensowenig tun dies die Studien zur Prosa der frühen Restaurationszeit.
Der Verdacht, eine Auseinandersetzung mit diesen Texten lohne nicht, mag durch ihre überraschende Themenwahl genährt werden. Hätte man von Müller, dem ausgewiesenen Vertreter einer liberalen Spätromantik, dem hellwachen Kritiker des Systems der Restauration, nicht einen dezidiert gesellschaftsbezogenen Ansatz erwartet – wie ihn zur gleichen Zeit neben Tieck auch Arnim oder Hauff pflegten –, eine satirisch funkelnde Bloßlegung zeitgenössischer Torheiten oder doch wenigstens die eingehendere Schilderung eines *"Kampf*[es] *der Meinungen"* (3–408), den er lediglich anzitiert. Stattdessen beherrschen offensichtlich Schicksals- und Schaureffekte die Szene, dürrste Requisiten wie die verhängnisvolle Zahl bei der einen Novelle und bei der anderen eine womöglich nazarenisch und antisemitisch angehauchte Darstellung. Der Verdacht bloßer Konfektionsware liegt nahe. Ist seine Neigung zur flinken Feder, sein Drang zur Durchsetzung auf dem Markt dem Autor also selbst zum Verhängnis geworden?
Fest steht jedenfalls, daß die Wendung Müllers zur Novelle während seiner letzten drei Lebensjahre im Rahmen eines extremen Arbeitspensums erfolgt, und daß sie (worin er keinen Sonderfall darstellt) großenteils finanziell begründet ist. Mag er auch auf der Suche nach einer neuen formalen Herausforderung gewesen sein, so war Müller sich gleichzeitig doch allemal bewußt, daß diese Gattung im herrschenden Betrieb die größten Absatzchancen eröffnete, die er zielstrebig zu nutzen gedachte. Bekanntlich begleitete eine wahre Novellenflut die stürmische Expansion des Buchgewerbes in der frühen Restaurationszeit. Müller war nicht entgangen, daß sich die zeitgenössischen Taschenbücher *"immer mehr auf die Novellen p r o s a"* beschränkten,[1] und er fand es ganz selbstverständlich, daß seine *"Tätigkeit"* sich, *"ohne gerade zu schludern und dem Mammon Untertan zu werden, doch bezahlt* [...] *machen"* müsse. (5–332 f.) 1824, als er sein Debüt als Novellist vorbereitete, war der von ihm früh bewunderte und später kritisierte E. T. A. Hoffmann[2] bereits tot, und mit sicherem Gespür vermutete Müller, daß sich *"die Almanachs-Redactoren* [...] *nach einem Stellvertreter"* des gefragten Autors *"umsehen"* würden,[3] der bei seinem enormen Ausstoß an Lesefutter ja keineswegs immer wählerisch gewesen war.[4]
Daß das *"kleine kurze Warengeschäft der Literatur"* der *"Kunst"* kaum zum Vorteil gereichte, leuchtete dem umtriebigen homme de lettres natürlich ein. (4–353) In der Tat zeigen die beliebten Almanache im Duodez-Format bereits durch Aufmachung wie Titel an, daß es hier zuerst um ein 'geselliges Vergnügen' ging, dessen Bedarf an Unter-

haltung und Nervenkitzel eine qualitative Mittellage am verläßlichsten bediente. Friedrich Arnold Brockhaus, der die mit Goldschnitt und Kupferstichen versehenen adretten kleinen Bände der *Urania* verlegte, wo Müllers Novellen 1826 und 1827 erschienen – übrigens auch die von Tieck –, machte denn auch keinen Hehl daraus, *"daß er mit einem erstklassigen 'Modeartikel' handelte; denselben Ausdruck benutzte Hauff in einem Brief an Cotta* [...] "[5] Diese Ausgangslage muß mitbedacht werden, wenn Müller seinen Anspruch kundtut, *"Normal-Novelle*[n] "zu liefern. (4–366)

Ausgehend von einer Bemerkung Friedrich Sengles[6], war Gernot Gad in seiner Berliner Dissertation von 1989 der erste, der Müllers Novellen einer eingehenderen Interpretation unterzog und dabei vor allem den Spagat des Verfassers zwischen Zugeständnissen an die Mode der von ihm in zahlreichen Artikeln des *Literarischen Conversations-Blatts* abschätzig besprochenen Almanach-Schreiber und dem Bewußtsein eigener künstlerischer Superiorität herausarbeitete. Überzeugend schärft Gad den Blick für einige Qualitätsmerkmale der Novellen: insonderheit für ihre dramaturgisch-erzähltechnische Anlage, ihren *"kompositorischen Reichtum"*[7] sowie die kunstvolle Verzahnung verschiedener Zeit- und Erzählebenen. Im folgenden möchte ich mich daher auf einige inhaltliche Überlegungen konzentrieren.

Als Müller am 20. Oktober 1824 Brockhaus seine erste Novelle ankündigt, beruft er sich ausdrücklich auf vorausgegangene Werkstattgespräche mit Tieck.[8] Sucht man im *Dreizehnten* jedoch nach konkreten Anleihen bei der bewunderten Autorität aus Dresden, deren erklärtes Ziel als Novellist es war, gegen die Fragwürdigkeiten der Zeit den gesunden Menschenverstand zu befördern, so wird man allenfalls rudimentär fündig.
Von Tiecks (möglicherweise auch Hoffmanns) Technik inspiriert sein könnte etwa die Gesprächssituation der Berliner Weinstuben-Runde, die Müller in der unheilschwangeren Atmosphäre *"einer trüben und gewitterschwülen Juliusnacht"* (3–323) einführt. Nach belanglosen Geplänkeln wird sie, als man die eigene Konstellation entdeckt (vgl. 3–326),[9] nurmehr von einem Thema beherrscht: der Herkunft und der Plausibilität des sich mit der Zahl 13 verbindenden Verhängnisglaubens. Indem sie den Gegensatz von 'Geradem' und 'Ungeradem' anschneiden, Ansichten von Klarheit und Ordnung auf der einen sowie Dunkelheit und Unordnung auf der anderen Seite austauschen, werden die Zechgenossen als unterschiedliche Zeitcharaktere deutlich (vgl. 3–342), die, ohne individuelle Kontur zu gewinnen, sehr summarisch frommer Ängstlichkeit, poetischer Einbildungskraft, bürgerlichem Nützlichkeitsdenken oder aufklärerischer Exaktheit zugeordnet sind. Direkte kritische Untertöne des Erzählers sind rar: sehr am Rande gelten sie der *"Selbstgenügsamkeit"* altdeutsch-christlicher Mentalität (3–329) oder

dem uneingelösten *"dreizehnten Artikel der deutschen Bundesakte"* (3–345), der bekanntlich die Einführung landständischer Verfassungen in allen Mitgliedsstaaten ankündigte. Ungleich mehr Ansätze zu einem Zeitbild gibt es dagegen in der Kindheitsgeschichte des Malers Karl Sölling. Dazu gehört das sächsische Bergbaumilieu ebenso wie die Kleinstadtszenerie um den pedantischen Onkel: Der Weg zur Kunst vollzieht sich inmitten von patrizischem Handelsbürgertum, Handwerkern und *"Arbeiterinnen"* (3–338), wie die Spitzenklöpplerinnen bezeichnet werden. In der Gegenwartshandlung setzt sich das Panorama gesellschaftlichen Lebens fort mit den Insassen der Kutsche nach Italien (vgl. 3–349 f.), mit der *"Witwe eines Logenschließers, die sich gegenwärtig als Stubenvermieterin, Stickerin und Feinwäscherin auf das anständigste ernährte"* (3–359), weiter mit betrunkenen Dragonern (vgl. 3–352), mit der *"geheimen Polizei"* (3–353), die gegen vagabundierende Obdachlose vorgeht, mit den geschäftigen Barbieren am Morgen (vgl. 3–359) oder mit der *"schöne*[n] *und vornehme*[n] *Welt"* Berlins (3–376). Dies alles zeugt von einem ungewöhnlich ausgefächerten Blick für soziale Realitäten, dem auch genaue Topographien[10] und die humoristisch differenzierte Redeweise etwa bei Franz, dem Kneipendiener, oder der resoluten Schöneberger Wirtin mit ihren Berolinismen entsprechen – doch bleiben diese Motive durchweg unausgeführt, erscheinen nur wie hingetupft als Kulisse zu dem grellen Schicksalsstück, das die Novelle inszeniert.

Der in der Weinstube versammelte Freundeskreis gibt Müller zugleich Gelegenheit, besonders mit der Figur des Dichters, der Karls Erzählung über seinen Bruder Bernhard zu einer Novelle verarbeiten möchte, das eigene Thema zu brechen und die poetische Konvention zu reflektieren. Diese fordert den *"tragischen Schluß": "Ich muß den Kerl, so lieb ich ihn auch habe, aus der Welt schaffen* [...] "(3–379) Der Schriftsteller ist bereit, das Leben zu überbieten, doch die Wirklichkeit holt die Setzung der Einbildungskraft schließlich ein.
Bernhard, der Zwillingsbruder Karls, verfügt zweifellos über Anlagen zum gesellschaftlichen Außenseiter wie zum metaphysischen Rebellen. Anders als Karl, der für einen Meister der *"Arabesken"* (3–338) überraschend Ruhige, Mäßige und Normgefügige (der aus einer eigenen Mitte heraus zu arbeiten gelernt hat; vgl. 3–348), ist Bernhard ein extremer Charakter, einer, der *"immer von einem Äußersten zum andern"* springt. (3–358)[11] Die zeitgenössische Uniformität der großstädtischen Architektur löst bei ihm ein Unbehagen aus, das die vorangeschrittene Nivellierung individueller Lebensformen fürchtet (vgl. 3–359 f.).[12] Alles 'Gerade', ein für allemal Festgelegte mag er nicht, alle bürgerliche *"Gewöhnlichkeit"* ist ihm ein Greuel, Geldrücksichten natürlich ebenso. (3–369) Von Kindheit an gebärdet er sich *"Wild* [...] *starrköpfig, hitzig, und auffahrend"* – ohne deswegen eigentlich *"böse*[...] "oder *"gefühllos"* zu sein. (3–332) In Umrissen wird eine rastlose und zerrissene, eine romantisch exaltierte Figur mit ihrem Ungenügen

an der Realität sichtbar. Statt jedoch den damit angelegten gesellschaftlichen Konflikt Bernhards stattfinden zu lassen, verengt Müller die Perspektive von vornherein auf das mythische Deutungsmuster, da er seinen Helden unter das Omen stellt, als dreizehntes Kind geboren zu sein – was man zur Not freilich vielleicht auch als Chiffre für die Gefährdung dieses Menschentyps deuten könnte.
Jedenfalls wird Bernhard zum Opfer wie zum Täter einer Verkettung von Katastrophen: Das *"cholerische"* (3–331) Wesen des Vaters, dessen Schuld, im Jähzorn einen seiner Untergebenen erschlagen zu haben, vererbt sich wiedergängerhaft (vgl. 3–331 f.) auf den Sohn und wird durch die Erziehung nur noch trotzig bestärkt (vgl. 3–338 f.). Durch unschuldige Blasphemien provoziert der 15jährige seinen Lehrer zum Wurf mit der Bibel durchs Klassenzimmer, der jedoch das eigene Kind trifft, was wiederum den alten Magister vor Aufregung tödlich niederstreckt. Nach langer, ruheloser Wanderschaft ereilt Bernhard schließlich sein Schicksal gerade zu einem Zeitpunkt, als er, in der Liebe, einen festen Halt gefunden zu haben glaubt.
Bei allen hanebüchenen Effekten ist Müllers Darstellung der schicksalhaften Kausalität durchaus psychologisch unterfüttert. Innere und äußere Faktoren greifen ineinander, um den schlimmen Gang der Dinge voranzutreiben. So ist es sein *"unseliger Hang zum Wunderbaren und Grausenhaften"*, der Bernhard in Stralsund trotz des Widerstrebens der Braut *"unaufhaltsam"* zu der alten Wahrsagerin hinzieht, einer *"abscheulichen Hexe"* vom archaischen Rand der Zivilisation. (3–366) Ihr Orakel berührt die verdrängte psychische Fixierung auf den vermeintlichen Fluch, der folgerichtig wieder in Alpträumen aufsteigt, in denen ihn die übermächtige Vergangenheit einholt: die Züge von Elsbeths Vater vermischen sich mit denen des toten Magisters. (vgl. 3–367) Erwartungsangst bringt den Erfüllungszwang hervor. Erst die Flucht Bernhards nach dem Geraune der lappischen Mantikerin löst Elsbeths tödliche Verstörung aus. Das lebensgeschichtliche Trauma, er werde seinen Schatten nie los, verhilft diesem (im Sinne einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung) erst zur Wirkmächtigkeit.

Ungleich deutlicher als diese psychogenen Faktoren – die ohnehin auf eine *"angeborne*[...] *Natur"* zurückverweisen (3–358) – gestaltet Müller Deutungsmuster einer äußeren Vorbestimmtheit. In Stralsund wird Bernhard zum Doppelgänger des verschollenen Türmersohnes. (vgl. 3–363 f.) Daß sie als Unschuldige dadurch in den Strudel der Katastrophe gerissen werden, vermag die Frömmigkeit des Türmers und seiner Tochter nicht zu verhindern. Zudem steht Elsbeth von Kindheit an, ohne erkennbare Ursache, unter der Weissagung, sie solle sich *"vor dreizehn oder vor dem Dreizehnten hüten"* (3–366). Weder vermag Bernhards Reue etwas zu sühnen, noch die Liebe ihn zu bergen: sie führt nachgerade erst zum letzten und schrecklichsten Verhängnis. Ihr vermeintlicher *"Himmel"* (3–361 f., 365) wird grausam desillusioniert. Keine Frage

übrigens, daß dies alles sehr gegen die Sinngebung von Bernhards Schicksal als einer Strafe Gottes (vgl. 3–339f.) spricht, die der Magister prophezeit.
Bernhards Existenz bleibt unausweichlich und unbehebbar stigmatisiert. Ebenso wie der moralische Akt, erweist sich auch die vernünftige Selbstermächtigung gegen *"dieses gräßliche Nichts, diese*[n] *fürchterlich spielende*[n] *Zufall"* (3–357) als machtlos. Die triumphierende Entmythologisierung des *"schwarzen Banne*[s]*"* als *"abergläubisch*[...]*"* (3–362) und *"kindische Possen"* und die Überzeugung, nach der Begegnung mit dem Bruder davon nun *"erlöst"* (3–367) zu sein, gerät aus der Perspektive der Erzählung zur tragischen Ironie. Der Versuch, rationale Autonomie gegen anonyme Fremdbestimmung zu setzen – aus Karls Sicht ohnehin eine demutslose *"Lästerung"* (3–356) –, scheitert auf der ganzen Linie. Was die Haltlosigkeit des Fatums erweisen soll, wird erst recht zu dessen Bestätigung. Angesichts dieser Sinnlosigkeit aber läßt sich auch Karls Postulat, der *"Zufall"* sei *"ein Diener der Vorsehung"* (3–356), nicht beglaubigen. Vielmehr ist die vorherrschende Stimmung weit eher die eines nihilistischen Grauens als die des gerechten oder gar auf das menschliche Beste gerichteten Waltens göttlicher Mächte. Es bleibt die Ohnmacht vor dem (wie es heißt) *"krummgeschlängelte*[n]*"* Wesen von Natur und Geschichte (3–327; vgl. auch 3–360) – eine Botschaft zweifellos, die den Grundpositionen der Aufklärung eine Absage erteilt, wenn wir denn die Überzeugung von der Transparenz und Kalkulierbarkeit der Welt zu ihnen rechnen wollen.
Müllers Thema ist in einem bestimmten Kontext verankert. Um 1800 kommt es literarisch auf breiter Front und mit rapide anwachsender Tendenz zur Rehabilitation überwunden geglaubter fatalistischer Kategorien.[13] Manches spricht dafür, daß es sich bei dieser Wiederkehr des Schicksals um ein Symptom handelt, um ein mythisches Bild für die Erfahrung neuer Determination in einer Zeit, die dem Jahrzehnte zuvor noch emphatisch seine Autonomie verkündenden Individuum so vielfältige Fesseln angelegt hat.
Fragen nach der möglichen Vorherbestimmung menschlicher Existenz, nach einer schicksalssetzenden Instanz entstehen gewiß leichter in Gesellschaften, in denen die Einflußmöglichkeiten des Einzelnen auf die Gestaltung des eigenen Lebensraums und die Zeitläufte begrenzt sind. Als Reflex darauf wächst der Gedanke an ein unumstößliches Fatum, das handelnde Personen zu willenlosen Marionetten degradiert. Indem sie sich mit Vorliebe solcher Figurationen bedienen, werden zumal die nach 1815 wildwuchshaft florierenden Schauer- und Schicksalsdichtungen zum Spiegel der deutschen Restaurationsmisere. In diesem Selbstbestimmung, Emanzipation und Willensfreiheit negierenden, hingegen Abhängigkeitsgefühl und Schuldbewußtsein fördernden Modegenre, das die ohnmächtige Ergebung vor undurchschaubaren Machtinstanzen suggeriert, hatte sich die offizielle Ideologie in besonderer Weise verdichtet. Implizit lehrt es die Ergebung vor der Tatsache, daß andere das eigene Schicksal bestimmen. Herrschaft und Verfügung über Menschen geraten zum numinosen Mysterium.

Ob diese sozialpsychologische Ableitung allein genügt, mag indes bezweifelt werden. Andere Momente jener krisenhaften Umbruchzeit kommen hinzu: die Erschütterung des aufgeklärten Vernunftglaubens durch den Geschichtsverlauf ebenso wie der Katzenjammer nach der frühromantischen Berauschtheit am weltschöpferischen Vermögen des souveränen Ich und eine skeptische Anthropologie, die wieder mit einer naturwüchsigen Bosheit rechnet, nicht minder als die Sehnsucht nach sinnstiftenden metaphysischen Gewißheiten. Für Adolf Müllner, selbst Schöpfer einschlägiger Tragödien und versierter Theoretiker des Genres, besteht der *"Hauptzweck"* seiner Produktion darin, dem Zuschauer das *"Ahnen einer höheren Weltordnung"* zu vermitteln, *"mit welcher das Erdenleben durch unsichtbare Fäden zusammenhängt."* Diese *"Fäden sichtbar werden zu lassen dem inneren Sinn, und so jenes Ahnen zur lebendigen Empfindung zu steigern"*, sei die Aufgabe des Schicksalsdramatikers.[14]
Gewichtungen dieser Art verstärkt auch Müller in seiner zweiten Novelle, *Debora,* die er, durch den Erfolg seines erzählerischen Debüts *"in der Almanachswelt"* (5–410) ermutigt, mit Selbstbewußtsein in Angriff nahm.[15] *"Ich darf Ihnen"*, schreibt er seinem Verleger am 30. Dezember 1826, *"darin etwas viel Bedeutenderes versprechen, als 'Der Dreizehnte' ist* [...]"(5–410)
Allgemein war man stets geneigt, Müllers Selbsteinschätzung zu folgen und die zweite Novelle der ersten vorzuziehen. Für Paul Heyse, der sie in seinen gemeinsam mit Hermann Kurz herausgegeben *Deutschen Novellschatz* aufnahm, stellte *Debora* einen *"ungemeinen Fortschritt"* dar: Sie vereine *"eine immer bedeutender hervortretende Kraft, die den künftigen Meister ankündigt."*[16] Auch Gernot Gad würdigte das komplexer gewordene analytische Verfahren, mit dem sich der Zusammenhang der Handlung ebenso gekonnt wie spannungsfördernd Stück um Stück erschließt. Gleichzeitig anerkannte er *"Fortschritt"* indes *"nur in jenem reduzierten Sinn* [...], *der sich auf die Entwicklung der technischen Mittel beschränkt."* Thematisch hingegen sah er Regression im Sinne einer unecht *"katholisierenden"*, ja gar einer *"missionarischen Tendenz"* am Werk.[17] Auch unter Berufung auf eine zeitgenössische Kritik, die rät, sich *"an der hochherrlichen Moral* [...] *dieser schönen Dichtung"* zu *"erbauen und* [zu] *stärken"*,[18] urteilte er schließlich harsch: *"Ihrer Wirkung nach erweist sich Debora als religiöse Erbauungsliteratur."*[19] Diesen Gedanken konsequent zu Ende gedacht, würde es sich also um ein Beispiel jener epigonalen Literatur aus dem Geist eines durch seine Weltflüchtigkeit das Untertanen-Bewußtsein legitimierenden Christentums handeln, das Heine in seiner Polemik gegen die *Romantische Schule* als die *"erprobteste Stütze des Despotismus"* angriff.[20] Vorwürfe, die bei einem auf gesellschaftliche Veränderung bedachten Autor wie Müller eigentlich von vornherein ausscheiden müßten.
Unbestreitbar aber ist das Walten des Schicksals in *Debora* entschieden religiös eingebettet. Worüber man sich in der Tat höchlich wundern mag, da Müller in seinen Rezensionen für das *Literarische Conversations-Blatt* wiederholt gegen den überhand nehmenden *"mystischen Teufelsdreck* [...] *und frommes Nebelwetter"* zu Felde gezogen war, gegen die *"moderne Frömmigkeitsseuche, die unsrer Kunst wie ein geistiges venenum venereum durch Mark und Bein frißt"*,[21] darin ganz auf der Linie von Tiecks novellistischen Absichten liegend, der in diesen Jahren die Auseinandersetzung mit religiöser Intoleranz, Menschenfeindlichkeit und Phantasterei in den Vordergrund stellte. Wie nun? Hatte Müller *"sich schließlich selbst infiziert?"*[22] War er bereits ein kranker Mann, als er an die Ausarbeitung ging und sein *"sonst so klare*[r] *Geist"*[23] somit anfällig für mystizistische Ideen, wie nachmals, kurz vor seinem Tod auf seiner Reise nach Württemberg bei Justinus Kerner? Dafür spricht in den zeitgleich entstandenen Arbeiten allerdings wenig. Wollte er dann einfach nur *"der Schar bigotter Almanachleser"* opportunistisch zu Gefallen schreiben?[24]

Angesichts solcher rabiaten Verdächtigungen sollte man die Novelle mit ganz besonderer Sorgfalt prüfen. *Debora* endet in einem Franziskanerkloster am Albanersee. Dorthin zieht sich Arthur, ein literarisch dilettierender Medizinstudent, nach den Erlebnissen zurück, die in der Novelle berichtet werden. Auf Italienreise mit einem wunderlichen alten Marquis,[25] war er in Rom zum Zeugen eines Verhängnisses geworden, dessen Vorgeschichte fast drei Jahrzehnte zurückreicht. Eine verheiratete, mit dem Christentum sympathisierende Jüdin, in die sich sein Reisebegleiter platonisch verliebt hatte, war aus Rache von dessen verlassener Gespielin bei der Inquisition denunziert worden, wo sie nach der Folter starb. Ein junger Spanier, der, wie die beiden Reisenden hören, vor kurzem im römischen Ghetto ermordet aufgefunden wurde, nachdem er versucht haben soll, eine bekehrungswillige junge Jüdin zu befreien, stellt sich als der *"unschuldige*[...]*"* Sohn jener Intrigantin heraus, die *"mörderische Schuld"* auf sich geladen hatte (3–472). Beim Carneval erschrickt sich der Marquis zu Tode durch die Begegnung mit seinem Doppelgänger – der übermütig arrangierten Maske eines deutschen Künstlers. Auch die junge Jüdin stirbt. Aufgrund ihrer heimlichen Christlichkeit wird sie vom eigenen Vater, der auch Don Alonzo gemeuchelt hatte, erstochen. Sie ist die Tochter jener ersten Debora gewesen, deren Tod das Leben des Marquis so radikal verwandelt hatte. Ihr Schicksal akzeptierte sie als eine *"grausame*[...] *Prüfung"* des *"Himmel*[s]*"* (3–476), von dessen Lenkung und Beschlüssen in der Novelle noch sonst auffällig oft die Rede ist (vgl. 3–432, 451, 459 f., 466 f., 471). *"*[V]*or der unsichtbaren Hand der ewigen Gerechtigkeit"* beugt sich schließlich auch Arthur, ergeben *"wie ein Kind, welches grausam gestraft, ohne noch zu wissen, warum, dennoch die züchtigende Rechte des geliebten Vaters mit Küssen und Tränen bedeckt."* (3–471)
Der Kausalnexus des Schicksals, zu dessen Instrument wider Willen natürlich auch der *"vernünftige*[...]*"* (3–461) Gastgeber der beiden Reisenden wird, läuft hier planvoller,

kalkulierter, logischer, wenn man so will: mechanischer ab als im *Dreizehnten.* Hinter dieser Schicksalsfügung und durch sie überlagert treten jedoch andere Themen zutage, die nicht unbeachtet bleiben sollten. Ihr gewichtigstes ist das der Selbsterkenntnis und Selbsttäuschung, der rätselhaften und doppelbödigen Identität, das keineswegs allein in den verschiedenen Variationen des gewiß nicht mehr taufrischen, dafür aber die Novelle sehr durchdacht strukturierenden Doppelgängermotivs gegenwärtig ist, sondern auch in dem symbolischen Schauplatz des römischen Carnevals mit seinen Maskenspielen. (vgl. 3–440)

Arthur wird von einer unterschwelligen Sehnsucht getrieben, dem Rätsel seines Lebens (vgl. 3–460) auf die Spur zu kommen. E. T. A. Hoffmann bezeichnete den Traum einmal als *"symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens* [...], *der sich durch unser Leben zieht, es festknüpfend in allen seinen Bedingungen."*[26] Auch Arthur träumt in diesem Sinne, und zwar nicht nur in schlafendem Zustand. In seinen *"Ahnungen"* (3–460; vgl. 425) leuchtet ihm die Liebe – nicht etwa die Kunst! – als geheimes Ziel auf. Sein Ausgangspunkt ist freilich ein Milieu, in dem man nicht mit dem Einbruch lebensverwandelnder Ereignisse rechnet: der hohle Betrieb des Berliner Teezirkel-Liberalismus, wo man unverbindlich für Béranger und Delavigne schwärmt (vgl. 3–393), wo menschliche Beziehungen verdinglicht sind und hinter der idealischen Fassade (vgl. 3–386), etwa im Hinblick auf mögliche Eheschließungen, *"Zwecke* [...] *von festerem Gehalt"* (3–390) sich verbergen. In diesem Umfeld gibt der junge Dandy zeichenhaft eine lächerliche Figur ab. Eigenschaften, die ihn auffällig kennzeichnen, sind Eitelkeit, Ehrgeiz und *"Eigenliebe"* (3–389, 393). Er ist verzogen, vergnügungssüchtig und vor allem höchst anfällig für vagabundierende *"abenteuerliche*[...] *Phantasien"* (3–442). Unter den Anschauungen, mit denen er unverbindlich kokettiert, befindet sich auch ein ästhetisierender Katholizismus (vgl. 3–409).

Erst als er in Italien zum Doppelgänger der unglücklichen Liebe des so anders gearteten Marquis wird, vollzieht sich eine Verwandlung mit ihm. Schon unmittelbar vor der Reise, die zu einer Begegnung mit ihm selbst werden wird, steigt aus dem Unterbewußten das Bild seiner längst abhanden gekommenen Kindheitsfreundin Minna empor. Im Traum vom verlorengegangenen Becher des *"Königs von Thule"*, dem Vater der trauernden *"Lurelei"* (3–402), verbindet es sich mit dem Thema des Treueverrats an der vielleicht *"einzige*[n]*"* wahren Liebe des Lebens (3–400). Das imaginierte Bild der Schicksalsdame des Marquis hatte diese Träume mit ihren literarisch-mythischen Reminiszenzen ausgelöst. Als er es endlich anschauen kann, blickt ihm daraus *"seine eigene Sehnsucht"* (3–443) entgegen, die er kurz darauf im Ghetto leibhaftig zu Gesicht bekommt: die junge Jüdin Debora. Aber das in die Wirklichkeit übergetretene *"Traumbild"* (3–465) erweist sich als unerreichbar. Ohnehin handelt es sich ja nicht um eine Beziehung, sondern um eine einseitige Idolisierung Arthurs, um das Erlebnis einer

inneren Kraft, einer bewußtlosen Verlockung (vgl. 3–443). Die Differenz aber zwischen der euphorischen Imagination und ihrer Erfüllung ist unüberbrückbar und führt zu einem radikalen Bruch in seinem Leben.

So endet die Novelle mit seiner Überzeugung, daß *"Minna, Lurelei, Debora und Maria* [...] *nur verschiedene Strahlen desselben himmlischen Lichtes [sind], in dessen unsichtbarem Mittelpunkte die Königin der ewigen Liebe thront."* (3–477) In ihrem religiösen Urbild, dem Symbol einer in den Himmel entrückten Frau und Mittlerin zum Unendlichen (als die sie schon Novalis besungen hatte), fallen für ihn die verschiedenartigen Verheißungen der Liebe zusammen. Damit bestätigt er zugleich aber auch das fragwürdige Ineinander von religiösem und erotischem Verlangen, das schon Don Alonzo als *"Liebhaber und* [...] *Missionär"* zugleich auftreten ließ. (3–422; vgl. 424 f., 475)

Ob Arthur am Ende wirklich Sinn und Ziel seines Lebens gefunden hat, bleibt allerdings in der Schwebe. Wenn von seiner *"starre*[n] *Ruhe"* und der *"spiegelglatten Eisfläche seines neuen Menschen"* (3–476) die Rede ist, klingt dies jedenfalls recht zwiespältig – eigentlich fast mehr nach Entfremdung denn nach Identität. Lange Zeit hindurch werden Arthurs Erfahrungen ja auch nicht als objektive Gegebenheiten berichtet, sondern als Empfindungen, deren Faktizitätscharakter durchaus anfechtbar ist. Was er als *"den Weg"* der *"göttliche*[n] *Vorsehung"* (3–466) interpretiert, entspringt seiner subjektiven Wahrnehmung (vgl. 3–425 f., 460), und das Porträt, das ihm zum Meditationsobjekt wird, ist nichts weiter als ein *"Götzenbild*[...]*"* (3–457, 464 f.). Erst sehr spät bekennt sich der Erzähler selbst zu dem *"ernsten Plane des Schicksals* [...], *ohne jedoch in die Tiefe der bewegenden und lenkenden Weisheit und Gerechtigkeit schauen zu können."* (3–472; vgl. 476) Davor aber berichtet er wiederholt von Arthurs krankhafter Überspannung, stellt er dessen *"zerrüttete*[m] *Geiste"* die Krankheitsdiagnose (3–465; vgl. 456, 461f., 471). In jedem Falle, so scheint mir, bietet er eine doppelte Motivierung an. Diese Uneindeutigkeitsstruktur erlaubt zumindest die Vermutung, Müllers leitendes Interesse könnte weniger dem Nachweis einer verborgenen Schicksalsmechanik gegolten haben als den psychischen Veränderungen, die dadurch bewirkt werden – er könnte die Schicksalsfaktoren dieser vorgeblich authentischen Geschichte (vgl. 3–476) also bewußt im Sinne einer psychologischen Experimentalanordnung arrangiert haben.

Dies ließe sich auch an der Figur des Marquis bestätigen und würde erklären, warum Müller sich mit Diskussionen um die politischen Anschauungen des (der real existierenden Restauration in seiner französischen Heimat nicht übermäßig freundlich gesonnenen; vgl. 3–405) Vertreters des ancien régime so auffällig zurückhält. Wichtiger ist ihm die schillernde Sonderlingsfigur an sich: der Aristokrat, Wohltäter und Zyniker, der Royalist, Aufklärer und Katholikenfeind in einem – so geworden durch eine lebensgeschichtliche Katastrophe (vgl. 3–404). Daß der schräge, erinnerungssüchtige Antirevolutionär aus der Perspektive der Erzählung charakterlich

besser abschneidet als der liberale Dandy mag übrigens anzeigen, daß Müller die Ernsthaftigkeit, mit der eine Überzeugung vertreten wird, mehr galt als deren pure 'Richtigkeit'. Der Novellist betreibt keine politische Tendenzschriftstellerei.

Beide angesprochenen Themenbereiche – der der Identitätssuche wie der der Liebe – sind in der Novelle von ihrem Bezug auf das jüdische Milieu nicht zu trennen. Entsprechend einer verbreiteten Zeitstimmung und nur von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, ist die Charakterisierung von Juden in der Literatur der Spätromantik nicht frei von Vorurteilen, ja gelegentlich von gehässigen Ressentiments.[27] Auch Müllers Novelle eignen solche Untertöne. Neben dem Wunschbild der *"schöne*[n]" Jüdin (3–425, 452, 459), die sich durch Konversion von ihrer Herkunft entfernt, steht das vorurteilsbesetzte Zerrbild. So etwa, wenn von *"jener an Verzerrung grenzende*[n]" Physiognomie die Rede ist, die *"die Kinder Israels seit dem Fluche ihres Geschlechts gezeichnet zu haben scheint"* (3–451) und diese damit zugleich dem providentiellen Verhängniszusammenhang zugeordnet werden. Erst recht scheint die Figur Arons (alias Aronets), des Mörders von Don Alonzo und der eigenen Tochter, eine wüste Bestätigung antisemitischer Feindbilder zu enthalten: Ein *"fanatische*[r]" Eiferer *"des mosaischen Glaubens"*, ein Experte in *"Schleichhandel"*, *"Spekulationen"* (3–451) und *"Schacher"* (3–463), gerissen und gewalttätig, *"heimtückisch"* (3–459) und feige und voller *"Rachsucht"* gegen *"die Erbfeinde"* seiner Religion (3–473).[28]

Auf der anderen Seite ist nicht zu übersehen, daß Müller Arons Gestimmtheit mit Verbrechen, die ihm Christen zugefügt haben, begründet: Die Frau des Juden wird an die Inquisition ausgeliefert, sein Vermögen verliert er durch Betrug seines christlichen Partners, und seine Lebensumstände im Ghetto stellen sich wie folgt dar: *"Mitten in der großen Hauptstadt der Christenheit in einem engen Winkel eingekerkert, ausgeschlossen von allen bürgerlichen Rechten und Freiheiten, und verdammt zu den schimpflichsten Leistungen der Sklaverei, mußte er jetzt ingrimmiger als jemals die Demütigung der Seinigen und den Übermut ihrer Tyrannen verknirschen."* (3–473)

Diese Fähigkeit zur Unterscheidung hebt sich immerhin deutlich ab von anderem, was in der zeitgenössischen deutschen Literatur über Juden geschrieben wurde. Mehr noch: Populäre antisemitische Legendenbildung, wie sie das *"Heftchen"* (3–418) oder *"Volksbuch"* (3–420) vom vermeintlichen Martyrium Don Alonzos betreibt, wird ausdrücklich als *"überspannte*[s] [...] *Machwerk*[...]" (3–425) gekennzeichnet und die Schilderung des *"ekelhafteste*[n]" *"Elends"* (3–463, 462) im Ghetto gerät, selbst wenn sie ursprünglich möglicherweise diffamierend gemeint gewesen sein sollte, unter der Hand zur sozialen Anklage.

Differenzierungen und Relativierungen sind also sicher angebracht – und dieser Befund gilt nicht nur für einzelne ihrer Motive, sondern für die Bewertung von Wilhelm Müllers Novellen allgemein. Mögen sie in ihrer fatalistischen Versatzstückhaftigkeit auch eine allzu distanzlose Anverwandlung des Erfolgsrezepts der Almanach-Schreiber

verraten, so ist in ihnen, neben erzähltechnischer Könnerschaft, zugleich, wenn auch unentschlossen, manches angelegt, das zum Vorteil des Ganzen entwicklungsfähig gewesen wäre. Etwa so, wie Hauff (der Müller in seiner literaturbetriebsamen Wendigkeit sehr ähnelt) von seinen ersten novellistischen Versuchen, *Othello* und *Die Sängerin*, wo über krass gezeichneten Figuren ein rätselhaftes Fatum waltet, rasch zu sehr beachtlichen Arbeiten voranschritt, ohne dabei die *"sonderbaren Fügungen des Geschicks"*[29] restlos zu verabschieden.

Nicht zuletzt aber sind *Der Dreizehnte* und *Debora* im Kontext seines Gesamtwerks aufschlußreiche Zeugnisse dafür, welch gegensätzliche, ja widersprüchliche Möglichkeiten Müller in sich vereinte. Und diese waren ja keineswegs allein sein persönliches Problem, sondern das der Zeit, in der er lebte. Insofern bedarf es also gar nicht einer betont wohlmeinenden, 'rettenden' Interpretation, um das Interesse an diesen Texten zu legitimieren.

Anmerkungen:

1 Wilhelm Müller: *Die Taschenbücher für das Jahr 1826.* In: *LCB* 1826, Nr. 16, S. 63.

2 Vgl. Wilhelm Müller: *Deutsche Taschenbücher für 1823.* In: *LCB* 1822, Nr. 232, S. 925; vgl. auch ders.: *Die beiden Taschenbücher zum geselligen Vergnügen für das Jahr 1822.* In: *LCB* 1821, Nr. 274, S. 1099 sowie Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 93.

3 Wilhelm Müller: *Briefe an eine Dame über die Almanachs-Literatur des Jahres 1825.* In: *LCB* 1824, Nr. 251, S. 1002.

4 Vgl. Rüdiger Safranski: *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten.* Frankfurt a. M. 1987, S. 391: *"Zwischen 1815 und 1822 sind es jährlich jeweils mehrere hundert Druckseiten."*

5 Roger Paulin: *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie.* München 1988, S. 205.

6 Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848.* Bd. 2: *Die Formenwelt.* Stuttgart 1972, S. 938: Sengle bezeichnet *Der Dreizehnte* als *"virtuose Schicksals- und Schauergeschichte"*.

7 Gad, S. 227.

8 Vgl. Lohre, S. 234; vgl. auch 5–400 f. und 5–310 f.; Wilhelm Müller: *Literarische Abendunterhaltungen auf dem Lande. Neunter Abend.* In: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1826, Nr. 148, S. 590: Müller bezeichnet dort Tieck als *„unübertroffen*[en]" Meister des *„charakteristische*[n] *Dialog*[s]".

9 Wenn 13 Personen an einem Tisch sitzen, werde eine davon innerhalb eines Jahres sterben. Literarische Gestaltungen dieses Aberglaubens finden sich in einer Szene aus dem 9. Buch von Goethes *Dichtung und Wahrheit II* sowie in Friedrich Gerstäckers Erzählung *Der Dreizehnte.*

10 Mit einem ironischen Schlenker, auf den Müller selbst hinweist, da in Berlin *"der Wilhelmsplatz keine Ecke mit der Leipziger Straße macht"* (4–372).

11 Gad, S. 234 f., hält ihn für eine Byron-Figuration und versucht dies anhand motivgleicher Schilderungen der Novelle und der zeitgleich entstandenen Byron-Biographie zu belegen.

12 Zur *"regelmäßigen Bauart"* der *"größtenteils neu gebauten"* preußischen Haupstadt vgl.

auch Anne Germaine de Staël: *Über Deutschland.* Hrsg. von Monika Bosse. Frankfurt a. M. 1985, S. 107 f. sowie Safranski (s. Anm. 4), S. 115 f.

13 Vgl. dazu etwa Roger Bauer (Hrsg. in Verb. mit Michael de Graat und Johannes von Schlebrügge): *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800.* Bern 1990; Rainer Pabst: *Schicksal bei E. T. A. Hoffmann. Zur Erscheinungsform, Funktion und Entwicklung eines Interpretationsmusters.* Köln/Wien 1989.

14 Adolf Müllner, zit. nach Pabst (s. Anm. 13), S. 152.

15 Er selbst reichte übrigens eine verkappte Selbst-Rezension dazu ein; vgl. 4–366 f.

16 Paul Heyse: *Vorwort.* In: Paul Heyse/Hermann Kurz (Hrsg.): *Deutscher Novellenschatz.* Bd. 18. Berlin 1903, S. 4.

17 Gad, S. 258; vgl. S. 240, 243 f., 255.

18 Anonymus: *Vertraute Briefe über die Almanachsliteratur des Jahres 1828.* In: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1827, Nr. 232, S. 926.

19 Gad, S. 245.

20 Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften.* Hrsg. von Klaus Briegleb. Bd. 5. München, Wien 1976, S. 362.

21 Wilhelm Müller: *Literarische Bemerkungen I.* In: *LCB* 1823, Nr. 13, S. 50 sowie ders.: *Deutsche Taschenbücher für 1824.* In: *LCB* 1823, Nr. 296, S. 1183. Vgl. auch 4–399 sowie die Kritik der *„wunderzierliche*[n] [...] *Frömmigkeit* [...] *in Almanachen"* in seinem Tafellied *In Vino Veritas!* (2–179)

22 Gad, S. 242.

23 So ein Freundesurteil von Oskar Ludwig Bernhard Wolff, zit. nach: James Taft Hatfield: *Einleitung.* In: Hatfield, S. XXX.

24 Gad, S. 245.

25 In der Konstellation der gegensätzlichen Italienreisenden mag eine autobiographische Reminiszenz vorliegen: Bekanntlich hatte sich Müller 1817 in Bologna von Baron von Sack getrennt.

26 E. T. A. Hoffmann: *Die Elexiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr.* Zwei Romane. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel. München 1977, S. 8.

27 Die Forschungslage dazu ist trotz verschiedener Einzelstudien nach wie vor unbefriedigend. Vgl. z. B. Hans-Otto Horch, Horst Denkler (Hrsg.): *Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg.* 2 Bde. Tübingen 1988/89; Heinz Härtl: *Romantischer Antisemitismus. Arnim und die "Tischgesellschaft".* In: *Traditionen und Traditionsversuche des deutschen Faschismus.* Hrsg. von Günter Hartung und Hubert Orlowski. Halle 1987, S. 5-21; Hans-Rüdiger Schwab: *"... die Zeit beherrscht die Kunst." Studien zum politischen und sozialen Bewußtsein in der Literatur der deutschen Spätromantik.* Diss. München 1986, S. 222, 292 f., 435 ff.

28 Eine Traditionslinie des Judenbildes der Novelle mag aus der Erwähnung von Shakespeares Shylock erhellen (vgl. 3–459, 465), dessen Ineinander von Gemeinheit und Demütigung sich in Aron ja durchaus spiegelt. Mit der *"Manier von dem Shakespeare"* (3–406) vergleicht auch der Marquis sein Schicksal.

29 Wilhelm Hauff: *Märchen, Novellen.* Hrsg. von Sibylle von Steinsdorff. Zürich 1976, S. 719; vgl. 354, 371 f., 376, 386, 413, 421, 427, 604, 633, 635, 674.

GÜNTER HARTUNG

Müllers Verhältnis zum Judentum

Am Anfang und am Ende des selbständigen Schaffens von Müller stehen Dichtungen, die aus dem damaligen Verhältnis der Christen zu den Juden Motive beziehen: der lyrische Zyklus *Johannes und Esther,* der 1819/20 entstand und in den *Sieben und siebzig Gedichten* hinter der *Schönen Müllerin* plaziert wurde, und die Novelle *Debora,* die kurz vor Müllers Tod im Taschenbuch *Urania auf das Jahr 1828* erschien. In beiden Werken ist mit der Liebe eines Protestanten zu einer Jüdin der Gegensatz zweier Religionen thematisch; doch während er im Zyklus bis zuletzt unaufgelöst bleibt, endet die Novelle mit einem doppelten Übertritt zum Katholizismus, und außerdem wird hier ein exponiertes Gedicht aus *Johannes und Esther* als das Produkt eines missionierenden Spaniers ausgegeben.

Die angemessene Würdigung beider Arbeiten ist dadurch erschwert, daß Heinrich Lohre in seiner Müller-Biographie von 1927 das wiederkehrende Motiv autobiographisch gedeutet und so die Forschung in eine bestimmte Richtung gelenkt hat. Der Dichter, dem in seiner Geburtsstadt ein *"Haus der Judengemeinde mit der Synagoge dahinter"*[1] täglich vor Augen stand, habe selber als Kind ein jüdisches Mädchen geliebt und davon eine Art Trauma zurückbehalten, dessen Spuren in beiden Werken deutlich erkennbar seien.[2] Ausgehend von dieser Annahme, unterlegt eine neuere Forschungsarbeit dem Novellenschreiber geradezu *"katholisch-missionierende Tendenz"* und die *"Verdammung des jüdischen Glaubens";* bereits der *Johannes*-Zyklus habe *"die Bekehrung einer bereitwilligen Jüdin"* thematisiert; im ganzen stelle Müllers Judenzeichnung *"einen fatalen Rückfall von jener Glaubenstoleranz dar, für die die Aufklärung gestritten hatte".*[3]

Angesichts der Brisanz des Themas und der verbreiteten Neigung, sich die eigene Rechtschaffenheit durch die Inquisition literarischer 'Antisemiten' zu bestätigen, ist eine besonders nüchterne und historisch exakte Untersuchung nötig. Man hat nicht bloß die Stellen im jeweiligen Werkzusammenhang zu betrachten, man muß auch Müllers außerdichterische Äußerungen einbeziehen und darüber hinaus sein literarisch-gesellschaftliches Umfeld im Blick behalten.

An und für sich waren judenfeindliche Stellungnahmen auch bei jüngeren Dichtern nicht unmöglich, als nach den Befreiungskriegen das gewährte Staatsbürgerrecht für Israeliten vielerorts zurückgenommen oder eingeschränkt wurde und als sogar in Preußen Angriffe auf das Stein-Hardenbergsche Edikt vom 11. März 1812 laut wurden. Ein Bekannter Müllers und Mitwirkender beim 'Liederspiel' im Hause Stägemann, der Schriftsteller Friedrich Förster, schrieb z. B. Anfang 1817 an Tieck: "[...] *ich bin ein heftiger Politicus, kann keinen Tag leben, ohne Zeitung zu lesen, und höre Jahn's Vorlesungen über deutsches Volkstum und hasse die Juden."*[4] In den *Blättern für Geist und Herz. Der Gesellschafter* konnte man zur selben Zeit Verse aus einer Schrift an den Bundestag lesen:

[...]
Die J u d e n fort! Sie wollen ja auf Erden
Ein Reich, ihr Wunsch kann nur durch Raub geschehn;
Den Fürsten all giebt solcher Trieb Beschwerden,
Will um der Kreutz'gung man nicht schon gestehn:
Die Juden dürfen nicht geduldet werden!

– gefolgt von einer Parodie mit umgekehrter Tendenz:

[...]
Noch giebt's manch unentdecktes Reich auf Erden,
Schafft Er uns ein's, ist euer Wunsch geschehn:
Ihr seyd uns los! – und Dank nur, statt Beschwerden,
Verdient die Kreutzigung, ihr müßt gestehn:
Ihr konntet ohne sie nicht seelig werden.[5]

Allerdings findet sich bei dem Studenten Müller, der Ende 1814 aus Brüssel nach Berlin zurückgekehrt war, weder in Vers noch in Prosa etwas Vergleichbares. Zu Christian Friedrich Rühs, dem einzigen seiner Dozenten, der ein erklärter Judenfeind war, hielt er sichtlich Distanz, und in Gesprächen mit August Zeune oder Jahn, dessen Antifranzosentum er sehr wohl bemerkte (vgl. 5–37), scheint die 'Judenfrage' nicht erörtert worden zu sein. Wenn einmal in der *Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache* sich die Unterhaltung um *"den Kosmopoliten Alex. v. Humboldt, die Juden, namentlich Jacobson* [= den braunschweigischen Vorkämpfer der Judenemanzipation] *und andere Dinge"* drehte, ließ ihn das ebenso *"ohne große Teilnahme"* wie die Verhandlungen über studentische Duelle und *"geheime Verbindungen"* (5–46). Offenbar hatte die in Dessau erlebte moderate Toleranzpolitik dazu geführt, daß er allen Fragen politisch-rechtlicher Gleichstellung und Emanzipation völlig desinteressiert gegenüberstand.
Ebensowenig wie der politische läßt sich ein christlich motivierter Antijudaismus feststellen, obwohl entsprechende Tendenzen auch in Preußen zunahmen und schließlich 1822 mit *"dem alten, neu aufgewärmten Projekte der Judenbekehrung"*[6] manifest werden sollten. Immerhin wären Sympathien damit bei einem jungen Menschen nicht verwunderlich gewesen, der sich aus ganzer Kraft um Wiedereingliederung bemühte, nachdem er ein Jahr zuvor dem Väterglauben feierlich abgeschworen hatte. Man muß hier wohl die Frage aufwerfen, wie es überhaupt damals und später mit Müllers Gläubigkeit stand.

Der seelische Vorgang, den die 1814 in Brüssel entstandenen Sonette wiedergeben, war ein Ausbruch aus der religiösen und moralischen Konvention der Heimat gewesen, der durch die äußere Entfernung von ihr erleichtert worden war. Sein Impetus richtete sich in Bahnen der Aufklärung gegen den *"alten Glauben eurer Väter"* (2–275), d. h. gegen die Vorstellungen einer übernatürlichen Offenbarung und eines extramundanen Gottes in Menschengestalt. Naturgemäß war davon zuerst der Nationalgott der Bücher Mosis betroffen.[7] Im zweiten der Sonette heißt es:

Den alten Gott, den ihr mit weißem Barte
Mir abgemalt in meiner Kinderfibel,
Den alten Gott, der sich nach eurer Bibel
Ein einzig Volk zu seiner Huld versparte,
[...]
Ich leugne ihn – der Würfel ist gefallen [...]

Doch Antijudaismus oder gar Atheismus war das nicht; das Sonett schließt mit den Zeilen: *"Als frommer Heuchler könnt' ich euch gefallen, / Doch wo ihr betet, kann mein Mund nur fluchen, / Und wo ihr flucht* [gemeint ist: mich *"Als Antichristen und als Atheisten"* verflucht], *muß meinen Gott ich suchen."* (2–271) Auf die *"heil'ge Stimme"* des Gottes in seinem Innern lauschend, hatte sich der Neunzehnjährige von der Traditionshörigkeit seiner Kameraden abgewandt. *"Eu'r ganzes Leben bleibt ihr müß'ge Beter, / Die nie des Geistes scharfes Schwert geschwungen."* (2–275)
Was den Abtrünnigen später in Berlin zum Christentum zurückbrachte, war vornehmlich die stille, in sich verglühende Liebe zu Luise Hensel, doch mit ihr im Bunde auch die sich wieder um ihn schließende protestantische Umwelt, der Müller niemals festen Widerstand entgegensetzen wird. Unter dem Druck beider Gewalten, verstärkt noch durch die Poetik der *"neuesten Schule"* (5–55) um den frommen Fouqué, füllte sich sein Gemüt mit Reue über die frühere *"Sinnlichkeit u Freigeisterei"* (5–32). Im Tagebuch dankte er Gott,

daß er mich abgewandt hat von dem Wege der Sinnlichkeit und des Unglaubens und mich erleuchtet hat durch sein Wort u durch seine Liebe, indem er mir das Herz erfüllte mit dem Feuer einer reinen Frauenliebe und es durch ihre Flammen läuterte zu seiner göttlichen Liebe. (5–57)

Die beste Auskunft über seine damalige Verfassung geben die drei erhaltenen, vor Mitte Februar 1816 entstandenen *Geistlichen Lieder*. Mit pietistischen, fast katholisierenden Tönen bemühen sie sich um Wiederanschluß an die christliche Gemeinde:

[...]
Mittler, laß die Händ' uns drücken
Tief in deine Wunden ein,
Daß wir sie mit Werken schmücken,
Die dir wohlgefällig sein.

Geist der Wahrheit uns umwehe
Mit den weißen Flügeln dein,
Daß der Klugen Wahn zergehe,
Nebeldunst vor deinem Schein!
[...] (2–154 f.)

Als 1817 mit der Liebe zu Luise Hensel die Exaltationen nachließen, blieb gleichwohl ein Rest ursprünglicher Frömmigkeit erhalten. Die Gläubigkeit des gereiften Dichters, der in Italien zu sich selber gefunden hat, ist von der der Brüsseler Sonette gar nicht sehr verschieden, nur daß jetzt auf alles Gottsuchertum Verzicht geleistet ist. Man kann ihre Elemente ungefähr mit denen gleichsetzen, die Müller in seinem Buch *Rom, Römer und Römerinnen* dem alltäglichen Katholizismus Italiens entgegenhält: *"der unsichtbare Gott,* [...] *das geduldige Wort,* [...] *innere Buße und Vergebung,* [...] *der Lohn der fernen Ewigkeit, oder der stille Dank des eigenen Herzens"* (3–56). Wie vorher in *Geistlichen Liedern,* so bekundet sich jetzt die Religiosität am offensten in einem Feiergedicht *Zur Einweihung eines Brüdertempels* aus dem Jahr 1824. Es erschöpft sich im Credo eines unsichtbaren Gottes, welcher *"mit Schönheit, Weisheit, Kraft / Geschaffen hat und ewig schafft":*

[...]
Ihn bannet keine heil'ge Stätte,
Er waltet durch die weite Welt;
Es fehlt sein Arm in keiner Kette,
Die Liebe knüpft und Liebe hält.
Er ist auch hier in unsrer Schar,
Der Gott, der sein wird, ist und war.
[...] (2–237)

Der freimaurerische Deismus sucht eine Harmonisierung der monotheistischen Bekenntnisse zu erreichen, indem er sich über sie erhebt. Im Falle Müllers wuchs der Abstand vom Christentum beider Konfessionen seit 1821 noch zusätzlich, teils wegen der *"vornehmen Modereligiosität"*[8], die in Berliner und Dresdener Salons an der Tagesordnung war, teils wegen der frommen Heuchelei, mit der die 'Heilige Allianz' den Unruhen

in Griechenland und Südwesteuropa begegnete.[9] Es bedarf daher kaum der Beweise, daß der Dichter sich zu religiösen Streitigkeiten wie auch zu allen Erscheinungen von Konvertitentum und Proselytenmacherei ausgesprochen feindselig verhielt. Ein Epigramm von 1826 erweckt sogar den Eindruck, als sei es direkt auf die *Gesellschaft zur Beförderung des Christentums unter den Juden* geschrieben worden:

Leichte Bekehrung

Der Jude meint, er sei ein Christ,
Wenn er nur Schweinebraten ißt.
Er sieht von Christi Wunderlehr'
An vielen Christen auch nicht mehr. (2–126)

Selbstverständlich besagt das nicht, daß Müller seine Meinung über den Gott der Bibel und zumal des Alten Testaments geändert hätte. Es bedeutet aber wachsende Solidarisierung mit Charakteren, die dem christlichen Umweltdruck standhalten, die ihm zum Trotz eine abweichende Gesinnung behaupten. Aus solcher Haltung heraus stellt ein bemerkenswertes Gedicht vom November 1821 den *Ewigen Juden* als den Urtyp der Unbeugsamkeit hin:

Ich wandre sonder Rast und Ruh',
Mein Weg führt keinem Ziele zu;
Fremd bin ich in jedwedem Land,
Und überall doch wohlbekannt.

Tief in dem Herzen klingt ein Wort,
Das treibt mich fort von Ort zu Ort;
Ich spräch's nicht aus, nicht laut, nicht leis',
Sollt' ew'ge Ruh' auch sein der Preis.
[...] (1–200)

Das Gedicht – mit dem wohl erstmals das Ahasver-Motiv für vormärzliche Lyrik fruchtbar gemacht wurde[10] – zeigt eine nahe Verwandtschaft zu den gleichzeitig oder wenig später geschriebenen Liedern der *Winterreise.* Deren byronscher Held sieht sich ja auch von der christlich-bürgerlichen Umwelt getrennt, hat weder auf Erden noch im Himmel eine Heimat, ohne daß man daraus Rückschlüsse auf den Glauben des Autors ziehen dürfte.

Der Zyklus *Johannes und Esther* entstand in den Jahren 1819 und 1820, als die Haltung des Dichters vielleicht noch nicht durchgebildet genug war, um den Anschein missionierender Absichten ganz zu vermeiden. Dazu stimmt auch die Kritik Ludwig Tiecks,

der nach einer Lesung im Sommer 1820 schon bei den *Müllerin*-Liedern *"mit dem tragischen Ausgange nicht zufrieden"* war, der dann dem *Johannes*-Zyklus *"mehr Scherz"* wünschte und, als ihn Müller auf seine *Reiselieder* verwies, unbeirrt zurückgab: *"Weil Sie dort so gut zu scherzen wissen, vermisse ich es hier."* [11] In der Tat wirken im Zyklus die erotischen und religiösen Verklemmungen der Berliner Jahre noch spürbar nach. Das berechtigt aber nicht dazu, als 'Erlebnisgrund', wie Lohre wollte, eine christlich-jüdische Liebe des Dichters anzusetzen. Die Tagebuchstelle, auf die man sich gewöhnlich beruft, lautet im Original (15. Oktober 1815):

Ich habe so oft schon geliebt, aber bin nur wenig Mal wieder geliebt worden. Gewöhnlich verglühte mein Herz in seiner Zurückhaltung und Blödigkeit und dann bedurfte es nur eines kleinen Anlasses, um die ungenährte Flamme ganz zu ersticken. Solcher Liebe erinnere ich mich aus meiner frühesten Kindheit noch, wo mich ein Mädchen, die vielleicht noch einmal so alt war als ich, dieses Gefühl zum ersten Male kennen lehrte. [...] *Sooft ich aber in später Jugend noch vor diesem Mädchen, jetzt Frau, vorbeiging oder sie sonst sahe, fühlte ich eine sonderbare Beklemmung in mir* [...] (5–13 f.)

Lohre hat seiner These zuliebe verkürzt zitiert[12] und dabei nicht nur das Transitorische an dieser Kinderneigung, sondern auch den Sachverhalt verdeckt, daß sie sich unverkennbar in einem geschlossen christlichen Umkreis zugetragen hat. Außerdem meinte er, eine durch Karl Förster überlieferte Äußerung Müllers, im Zyklus werde *"das Liebesverhältnis eines Freundes zu einer Jüdin"* behandelt,[13] ohne weiteres *"als leichte Verhüllung nehmen"* zu dürfen.[14] Doch gerade für die Wahrheit dieser Angabe gibt es ein unverdächtiges Zeugnis, das Lohre allerdings noch nicht kennen konnte. Erst 1927, auf der Dessauer Gedenkausstellung zu Müllers 100. Todestag, kam eine Frühfassung des Zyklus ans Licht, deren Widmung auf dem Titelblatt die Sache völlig ins klare stellt: *"Esther / Fünf Lieder / meinem Freunde Adolf Siegfried gewidmet / Deßau / am Tage S. Sylvestri 1819".* [15] Ohne Zweifel war dieser Adolf Siegfried – er lebte von 1797 bis 1881, richtete sich damals gerade als Advokat in Dessau ein – der gegenüber Tieck und Förster erwähnte Freund,[16] dessen Herzensnöte Müller in Verse gebracht hatte. Er brauchte sich dazu nur in die Zeit seines Kummers um Luise Hensel zu versetzen, was umso leichter fiel, als das Mädchen schon damals ihre religiösen Gewissenskämpfe vor ihm verbarg und ihm jetzt durch den 1818 erfolgten Übertritt zum Katholizismus vollends fern gerückt war. Von daher haben die zu Silvester 1819 überreichten *"Fünf Lieder"* (tatsächlich waren es sechs, da *Die Passionsblume* noch in letzter Stunde hinzukam) den Ton des Selbsterlebten, in dem die Gefühle des Freundes mitklingen konnten. Bald nach Neujahr 1820 nahm Müller die Arbeit an den Gedichten wieder auf, nun aber mit Blick auf eine Veröffentlichung in dem geplanten

Sammelband. Er fügte vier neue Lieder hinzu, darunter ein markantes Abschlußgedicht, gab dem ganzen eine innere Abfolge, tilgte die Widmung und setzte eine neue Überschrift darüber, die den ursprünglichen Freundschaftsbezug unkenntlich machte. Man muß den im Herbst 1820 publizierten Zyklus daher als das nehmen, was er nach der Intention des Autors sein soll: als eine sorgfältig komponierte 'Rollendichtung', ähnlich der vorausgehenden *Schönen Müllerin* und wie diese *"zu einem kleinen Roman gesponnen"*[17], doch von ihr abgehoben durch größeren Realismus, höhergelegtes soziales Niveau und eine bewußt *"zeitgemäße"* Thematik. Wesentlich stärker als der *Müllerin*-Zyklus, auf den die Anweisung *"Im Frühling zu lesen"* (1–66) rückverweist, gibt *Johannes und Esther* eine emotionale Beteiligung des Autors zu erkennen, wie sie dem Müllerschen Verständnis echter Rollenlyrik entspricht. *"Der Dichter erscheint mit seinem eigenen Herzen maskiert, und sein Gemüt spricht in unbefangener Reinheit und Klarheit sich selbst umso freier unter fremder Hülle aus"* (4–306). Und was den zeitkritischen Gehalt angeht – *"Keiner Dichtungsart liegt es mehr ob, als der lyrischen, zeitgemäß zu sein"* (4–304) –, so ist nicht zu vergessen, daß um 1820 christlich-jüdische Ehen durch Gesetz wie durch Konvention absolut verpönt waren.[18] Nur nach vollzogenem Konfessionswechsel des jüdischen Partners wäre eine Ehe möglich gewesen, die sich wiederum verbot, wo beide ihrem angestammten Glauben treu bleiben wollten. Eben eine solche Konstellation hat Müller vorausgesetzt. Er benennt den Mann nach dem Täufer Christi und nach dem judenfeindlichsten Evangelisten, das Mädchen hingegen nach der Königin und Volksretterin Esther[19], die wie keine andere Frau im jüdischen Kultus geehrt wird. Bereits die Überschrift gibt zu verstehen, daß der kleine, aus der Sicht des Johannes erzählte 'Roman' kein glückliches Ende haben kann.
Gemäß der im Titel angelegten Polarität beginnt der Zyklus mit *Christnacht* (1–66 f.), dem obersten Fest der Christenheit, bei dem allgemeiner Feiertagsjubel und jüdischer Alltag am härtesten aufeinanderstoßen.

[...]
Schmetternde Posaunen schallen
Von dem Kirchenturm herab:
Lobt den Vater in der Höhe,
Der der Welt das Kindlein gab!

[...]
Aber in dem stillen Hause
Brennt kein festlich helles Licht,
Und im schwarzen Wochenkleide
Sitzt sie da und freut sich nicht.

Mit einer gewissen Logik steigert sich hier – und nur hier – die Betrachtung ins Grundsätzliche: Aus johanneischem Geist heraus – *"Denn das Gesetz ist durch Mose gegeben; die Gnade und Wahrheit ist durch Jesum Christum worden"* (Joh. 1,17) – wird als das allein Trennende die mosaische Gesetzgebung denunziert.

Ach, ihr ist er nicht geboren,
Der in dieser sel'gen Nacht
Freud' und Fried' und Wohlgefallen
Hat zu uns herabgebracht.

Seine Liebe, seine Leiden
Dringen nicht zu ihr hinein:
Über ihre zarte Seele
Herrschet ein Gesetz von Stein. (1–66 f.)

Das anschließende *Gebet in der Christnacht* (1–67) beklagt das Schwinden der evangelischen *"Liebe"*, welche einstmals *"den Stern gesandt"* und sich *"durch ihres Boten Mund"* den Hirten wie Königen kundgetan habe. Immerhin werden die Juden dabei nicht zu Ungläubigen oder Antichristen erklärt. Der Betende sieht seine Esther auf der Stufe etwa jener Hirten, bevor die Engelsbotschaft sie erreichte:

[...]
Noch eine fromme Hirtin liegt,
In blinden Schlummer eingewiegt,
Und träumt von grünen Bäumen.
Singt nicht vor ihrem Fensterlein
Ein Engel: Esther, laß mich ein,
Der Heiland ist geboren?

Sobald die Liebenden sich in der *Vereinigung* (1–68) ihrer Blicke finden, beginnt das Trennende nachzulassen. Bemerkenswert eindringlich wird festgehalten, wie ein durch Jahrhunderte verinnerlichter Religionsgegensatz noch immer das Verhältnis von Mensch zu Mensch belastet:

Wenn ich nur darf in deine Augen schauen,
In deine klaren, treuen, frommen Sterne,
So fühl' ich weichen das geheime Grauen,
Das Lieb' und Liebe hält in stummer Ferne.
[...]

Johannes weiß sich wiedergeliebt; er will nicht mehr nach dem Namen des segnenden Engels fragen

[...]
Noch nach dem Namen dessen, der ihn sendet;
Ich darf ja wieder weinen, wieder klagen:
Fürwahr, mich hat kein eitler Wahn geblendet!

Mit dem nächsten Gedicht *Die Passionsblume* (1–68 f.) wird signalisiert, daß im Fortgang der Handlung die Osterzeit erreicht ist. Jene laut Heine *"mißfarbige Blume, in deren Kelch man die Marterwerkzeuge, die bei der Kreuzigung Christi gebraucht worden* [...] *abkonterfeit sieht"*[20], verweist allegorisch auf das Zentrum der christlichen Heilslehre, auf *"das Geheimnis von den Wunden"*, von dem *"Martertum des Herrn"* und *"Seinem bittern Liebestod"*. Doch das geschieht in einer verhüllten, gleichsam diskreten Weise, ohne daß der traditionelle Vorwurf an die Kreuziger Christi laut wird. Die Tendenz zur Abschwächung des Gegensatzes läßt sich übrigens deutlicher erkennen, wenn man eine erhaltene Frühfassung (veröffentlicht bei Paul Wahl, S. 115) zum Vergleich heranzieht. Dort erschien die Allegorese noch allein, in purer Ausschließlichkeit.

Die Passionsblume

Hochgebenedeite Pflanze,
Deren schöner Blütenstern
Uns in mildem, weißem Glanze
Zeigt das Martertum des Herrn!

Dir ward ein geheimes Leben,
Unverwelklicher Natur,
Von dem Heiland eingegeben,
Der dich pflanzt' in unsre Flur,

Als ein Bild von seinen Leiden,
Seinem bittern Liebestodt,
Daß daran wir sollen weiden
Unsre Seel' in Lust und Not.

Hochgebenedeite Pflanze,
Deren schöner Blütenstern
Uns in mildem, weißem Glanze
Zeigt das Martertum des Herrn;
Voller Blüten seh' ich immer
Dich vor ihrem Fenster stehn:
Willst du denn, als eitler Schimmer,
Nur in Farb' und Duft vergehn?

Ward dir kein geheimes Leben
Unverwelklicher Natur
Von dem Heiland eingegeben,
Der dich pflanzt' in unsre Flur,
Als ein Bild von seinen Leiden,
Seinem bittern Liebestod,
Daß daran wir sollen weiden
Unsre Seel' in Lust und Not?

Hast du nicht in stillen Stunden,
Heil'ge Blum', ihr zugehaucht
Das Geheimnis von den Wunden,
Von dem Dorn in Blut getaucht?
Esther schläft, und Träume schließen
Auf der reinen Seele Schrein:
Laß aus deinem Sterne fließen
Einen Strahl zu ihr hinein!

Bei der Überarbeitung für den Zyklus wurde nicht bloß ein Zusammenhang mit dessen Handlung hergestellt; es änderten sich auch Ton und Vortragsweise. In der Druckfassung sind an die Stelle der apodiktischen Ausrufe und Aussagen durchweg Fragesätze getreten.

Nachdem die Höhepunkte im christlichen Kalender behandelt sind, wendet sich Müller dem jüdischen Fest *Purim* (1–69) zu, an dem ausgelassen und karnevalistisch die Rettungstat der Königin Esther gefeiert wird. Daß die lebendige Esther hierbei im *"Aschenkleide"* erscheint und für sich allein *"eine stille, tiefe Feier"* hält, bestärkt die Hoffnungen des Johannes auf ein Zusammenfinden.
Er wünscht sich, unerkannt unter den Feiernden zu sein und alle konfessionellen Vermummungen abstreifen zu können.

[...]
O wär' ich aus den Truggestalten
Der wilden, blinden Maskenlust,
Und dürfte meine Hände falten
Entlarvt im Tempel ihrer Brust!

Ähnlich wie *Vereinigung*, die zwischen *Christnacht* und *Passionsblume* vermittelte, nimmt das nächste Gedicht die Liebeshandlung wieder auf, ist aber nun bedeutsam zwischen zwei jüdische Feiertage gestellt. Das bisherige Schwergewicht auf der christlichen Seite wird abgebaut. *Vor ihrem Fenster* (1–70) in trunkenem Anschauen verloren, richtet Johannes seine Bitten nur mehr an die ihnen gemeinsame Gottheit:

[...]
Still, still mein Herz! Was meint dein wildes Schlagen?
Schau' über dich, der Himmel ist nicht fern;
Und Flammen, die aus Sternen fallen, tragen
Der Menschen Seufzer vor den Thron des Herrn.

Die Lauberhütte (1–71 f.) bringt die größte Annäherung an die Welt der Esther und damit den inneren Höhe- und Wendepunkt des Zyklus. Das jüdische Erntedankfest wird nicht nur mit Sachkenntnis, sondern mit religiöser Achtung, ja Ergriffenheit beschrieben:

Sei mir gegrüßt, du Holde,
In deinem grünen Zelt!
Hier seh' ich erst dich blühen,
Hier blühet deine Welt.

Mir ist's, als ob ich träte
In ein gelobtes Land,
Als hätten sich die Schritte
Der Zeiten umgewandt.
[...]

Literaturgeschichtlich gesehen, prägt das Gedicht eine Frühform jenes 'Orientalismus' aus, der, von Goethes *West-östlichem Divan* angeregt, wenig später bei Rückert und vor allem Heine[21] seine reiche Entfaltung finden wird. Hervorzuheben ist jedoch, daß Müller, in goethescher Tradition, weder zu exotischen Motiven noch Strophenformen greift, vielmehr den 'reinen Osten' in der heimischen Welt aufsucht und ihn in schlichten Volksliedstrophen gestaltet. *("So viel Geist, Witz und Scharfsinn auch die östlichen Rosen in sich schließen, so sind mir Rückerts deutscheFeldblumen doch viel lieber."* 5–185)
Im Zusammenhang des Zyklus ist freilich ein Punkt erreicht, an dem die glückliche Vereinigung der Liebenden unvorstellbar wird.

[...]
Du siehst mich an, Geliebte,
Und mir versagt das Wort:
Du wirst mich nicht verstehen
An diesem Zauberort.

Wie solltest du mir folgen
In trübe, kalte Luft,
Aus deinem Vaterlande
Voll Glut und Glanz und Duft?

Man meint, den Dichter selber zu hören. Sein Johannes, der die *"trübe, kalte Luft"* des protestantischen Nordens beklagt, scheint ein wenig aus der Rolle zu fallen – es sei

denn, hier soll eine beginnende Neigung zum 'glut- und glanzvollen' Katholizismus angedeutet werden. In der Tat nimmt das Katholisieren in den folgenden Gedichten stetig zu.
Je größer die Liebesleidenschaft wird und je mehr sich zugleich die Unvereinbarkeit der Lebenswelten herausstellt, desto heftiger muß der Wunsch werden, daß das Mädchen zum Christentum übertritt. Aus solcher Gefühlslogik hat man sich den weiteren Fortgang des Zyklus zu erklären. Im achten Gedicht malt sich Johannes einen *Perlenkranz* (1–72) im schwarzen Haar der Geliebten aus, der, hart mit dem Grün der Lauberhütte kontrastierend, verschwiegene Sehnsüchte symbolisieren soll:

[...]
Neige dein Haupt, du Liebe,
Lös' auf dein langes Haar!
Kennst du die Perlenkrone,
Durchsichtig, wasserklar?

Bebt Ahnung dir im Herzen?
O glaube, was sie spricht.
Laß auf dein Haupt mich weinen:
Tauft denn die Träne nicht?

Ungestüm, geradezu ekstatisch bricht dann im vorletzten Gedicht *Maria* (1–73) der Taufwunsch hervor. Johannes sieht sich in freier Natur, an einem *"Bächlein"*, über dem *"ein weißes Täubchen"* schwebt; diese Pfingstlandschaft verwandelt dann die zweite Strophe Schritt für Schritt in eine allegorische Taufszene, mit dem *"heil'ge*[n] *Jordan"*, dem *"Geist des Herrn"* darüber und dem *"in die Liebesfluten"* eintauchenden Mädchen, das den Namen Maria empfängt. Freilich spielt sich alles nur in der Vorstellung des Johannes ab; während er sich in seinen Traum verliert, ist er seiner Esther geistig und räumlich ferner denn je.

Maria möcht' ich dich begrüßen,
Mein Herz hat stets dich so genannt. -
Seh' ich ein klares Bächlein fließen,
Setz' ich mich still an seinen Rand:
Maria, rieseln seine Wogen,
Maria soll ihr Name sein;
Ein weißes Täubchen kommt geflogen,
Schwebt über mir im Sonnenschein.

Geliebte, hast du nichts vernommen,
Wie Orgelton und Wasserfall?
Der heil'ge Jordan kommt geschwommen
Durch Berg und Meer mit Jubelschall.
Der Geist des Herrn schwingt sein Gefieder
Und ruft: Wo ist die Tochter mein?
Tauch' in die Liebesfluten nieder:
Maria soll dein Name sein!

Bezeichnend für Müllers Intention ist nun, daß er mit dieser geradezu barocken Vision nicht schließt, vielmehr noch ein Gedicht folgen läßt (1–74), das das Gefühl in die Realität herabholt und den Fiktionszusammenhang durchbricht. Die Sichtweise kehrt sich um; der Autor schlüpft aus der 'Maskierung' und spricht über seine Lieder als für sich existierende Gebilde, die selbst ihn zu beeindrucken vermögen.

An Johannes

Aus deiner Brust hab' ich empor gesungen
Verschwiegner Liebesflammen Lust und Schmerz,
Und von den Klängen fühl' ich nun durchdrungen
Mit tiefer Regung fast mein eignes Herz.

Zugleich werden Sinn und Zweck der Arbeit offengelegt. So wie man Blumen vor das Haus trägt, weil draußen *"der Frühling naht"*, so sollen auch *"die Winterblüten meiner Muse"* ans Licht der Öffentlichkeit kommen:

Auf daß sie sich befreunden mit dem Leben,
Und werben nach der Leute Lob und Dank.

Denn Gedichte, die etwas Anderes sind als das bedichtete Gefühl, müssen sich zuletzt vor dem Publikum bewähren. Nur wenn sie, *"Bekränzt mit schwarzem Leid und bunter Lust"*, dort nicht angenommen werden, wenn mithin *"der Winter sie mit Schnee bestreuen (will)"* – heißt es am Ende mit leichtem Scherz –

So flüchten sie zurück in deine Brust. (1–74)

Man möchte beinahe vermuten, daß das Schlußgedicht nach der Tieckschen Kritik vom Sommer 1820 hinzugefügt wurde. Denn erst das Werk im ganzen zeigt Müllers

Technik auf der Höhe der selbstgestellten Aufgabe, im Reich der *"Lyra* [...] *jeglichen Stoff, der* [den?] *sie umfaßt, aus der epischen oder dramatischen Form* [...] *in die Gegenwart"* zu versetzen (4–300) und zugleich das Bewußtsein dieser Operation wachzuhalten. Zwar nicht im 'Ton' des Ganzen, doch in dem Spannungsverhältnis zwischen Liedern und abschließender lyrischer Widmung wird hier – organischer als bei der *Schönen Müllerin* durch Prolog und Epilog – der Forderung nach 'romantischer Ironie' Genüge getan. *("doch kann auch sie* [= die romantische Poesie] *am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben"*[22]*.)* Dabei ist unerheblich, ob der 'Darstellende' das 'Dargestellte' persönlich erlebt oder nur im Gefühl reflektiert hat. Gerade im Fall Müllers erscheint es unangebracht, von einem *"Schwanken zwischen subjektiv-weltanschaulicher Lyrik und Rollendichtung"*[23] zu sprechen, als ob das zwei verschiedene Arten und Qualitätsstufen wären. Man mißachtet dann die *"unerläßliche Trennung des Werkes von dem Autor"* (4–323) und verwechselt naturalistische Richtigkeit mit der *"poetischen Charakterwahrheit"* (4–312). Jene spezifische Form der Ironie, die auf einem Spannungsverhältnis zwischen Rahmen und Gerahmten beruht, war bei den Zyklen des ersten Waldhornistenbandes durch die Eigenart der gewählten Rollen bedingt, nicht durch die Rollentechnik schlechthin. Bei den Zyklen des zweiten Bandes, zumal der *Winterreise,* wird Müller ohne distanzierende Techniken auskommen und trotzdem ein Höchstmaß an künstlerischer Echtheit erreichen. Und andererseits garantiert eine *"unmittelbare und unverdeckte Subjektivität"* (4–309), wie sie im dritten Gedichtband *Lyrische Reisen und epigrammatische Spaziergänge* (1827) zur Herrschaft kommt, noch nicht von sich aus den höheren Wahrheitsgehalt.

Es trifft sich nun – und kann zur Betrachtung der *Debora*-Novelle überleiten –, daß just in der Vorbereitungszeit dieser dritten Sammlung der Dichter erneut in Kontakt zur jüdischen Welt kam und daß daraus wieder ein kleiner Zyklus hervorging, der auf Rollenhaftes gänzlich verzichtete.

Im Sommer 1826 weilte Müller mit Alexander von Simolin zur Kur in Franzensbad. Gegen Ende ihres Aufenthaltes bezog im Gasthof eine *"gefährliche Nachbarschaft"* Logis, *"eine schöne Jüdin aus Prag"* (5–388), Gattin eines Großhändlers Dormitzer[24], welche die Freunde nicht wenig beeindruckte. Müller schrieb *"in einem Morgen 7 Badegedichte an die Schöne"* (5–388), darunter ein paar ziemlich erotische, gab ihr auch einige zu lesen, schickte aber das Ganze sogleich an die *Zeitung für die elegante Welt,* wo es 14 Tage später gedruckt wurde[25]. Gegenüber seiner daheimgebliebenen Frau legte er eine ausführliche Briefbeichte ab, um sie *"über die Treue Deines Eheherrn* [zu] *beruhigen",* und fügte sicherheitshalber hinzu: *"Die schöne Frau muß ihre Beisteuer zu meinem Reisegelde geben, das ist alles"* (5–388). Zur Klarstellung schien ihm aber das noch nicht zu genügen. Nach Ende der Affäre, die wohl doch mit einem

tüchtigen Flirt verbunden war und zu *"wilden Blicken"* des aus Prag anreisenden Ehemannes führte[26], teilte er seiner Adelheid noch die Verse mit, die unter dem Titel *An die Leser* (später: *An die Ungünstigen*) den kleinen Zyklus beenden:

Auf dem frisch gefüllten Glase
Siehst du Silberperlen stehn.
Trink', die leere Wasserblase
Wird am Munde dir zergehn.

Also spielen Liebesträume
Perlend in des Dichters Brust,
Seine Leiden sind nur Schäume,
Und sein Lied ist seine Lust. (2–77)

Das Gedicht mit seinem hübschen Bildgleichnis erfüllt genau die Funktion, die im *Johannes*-Zyklus sechs Jahre zuvor dem Schlußgedicht *An Johannes* zugemessen war. Aber sonst ist diesmal alles anders. Weder findet sich die erotische Introvertiertheit noch die religiöse Inbrunst der früheren Jahre, und von Bekehrungsabsichten ist erst recht nichts zu spüren; dem Judentum gegenüber zeigt der Dichter eine vollkommen kühle, von Philo- wie Antijudaismus gleich weit entfernte Haltung.

Man muß das deswegen betonen, weil in der Novelle *Debora,* die während der Rückreise von Franzensbad oder bald danach konzipiert wurde[27], die früheren Motive wieder zur Stelle sind, übertragen auf einen jungen, dem Wilhelm Müller von 1815/16 ziemlich ähnlichen 'Helden' und noch verschärft durch dessen schließliche Konversion zum Katholizismus. Eben diese Entsprechung hat ja zu der Annahme geführt, hier liege ein wenig oder gar nicht transformierter *"autobiographischer Gehalt"*[28] vor. Doch wird man wohl angesichts der Müllerschen Entwicklung und der großen Stücke, die er selber auf seine *Debora* hielt[29], eher der gegensätzlichen Auffassung zuneigen, daß nämlich jetzt alles Selbsterlebte nur als Stoff für bestimmte Kunstabsichten dienen mußte. Auch lassen sich solche Absichten aus Kritiken und Selbstzeugnissen klar genug erkennen.

Als Tieck 1822 seine zeitkritische Novelle *Die Verlobung* erscheinen ließ, begrüßte sie Müller enthusiastisch und hob ihre *"Tendenz"* zustimmend hervor: *"Es ist die Entlarvung jener vornehmen Modereligiosität, die gegenwärtig, als eine Form der Gesellschaft, zu dem Tone mehrerer deutschen Städte, besonders größerer gehört* [...]*"*[30]. Im Jahr darauf wagte er einen Ausfall gegen den Verfasser der falschen *"Wanderjahre",* den *"süß frömmelnde*[n] *und pedantisch moralische*[n] *Pustkuchen"* (4–84), und 1824 diagnostizierte er sogar an Gedichten Rückerts *"diese moderne Frömmigkeitsseuche, die unserer Kunst wie ein geistiges venenum venereum durch Mark und Bein frißt und sie zu einem*

knochenlosen Phantom machen wird, wenn nicht bald kräftiger Merkur gebraucht wird [...] "[31] Ohne Zweifel sollte seine zweite Novelle ein entsprechend kräftiges Gegengift darbieten. Über die *"Modereligiosität"* hinaus greift sie die persönlichen Konsequenzen an, die nicht wenige Künstler und Schriftsteller aus ihr zogen, indem sie öffentlich zur Römischen Kirche konvertierten. Schon 1822 hatte Müller in einem Brief an Atterbom das zunehmende Katholisieren beklagt, angefangen mit Friedrich Schlegels *"katholische*[r] *Indolenz-Periode":*

Görres ist auch Papist geworden (er ist bekanntlich geborener Katholik). In seinem Buche: "Europa und die Revolution" das in der Sprache eines begeisterten Sehers geschrieben ist – den man halb erraten muß – nennt [er] die Reformation den zweiten Sündenfall pp. Cl. Brentano ist nach Rom gewandert, und in das Kollegium der Propaganda getreten. Unser Freund Hensel ist leider auf demselben Wege, und vielleicht jetzt schon für das Papsttum gewonnen. (5–218 f.)

Um Konvertitentum und Proselytenmacherei wirksam zu treffen, verzichtete Müller diesmal auf den Tieckschen Typus der 'Gesprächsnovelle' und erfand für seine 'auktorial' erzählte und 'analytisch' aufgebaute Erzählung eine Vorgeschichte, die im katholischen Milieu spielt und mit grell 'romanesken' Motiven arbeitet. Letzteres sicher nicht ohne Seitenblick auf den *"verwöhnten Allmanachsleser* [...], *der auf 100 Duodezseiten Schuld, Buße, Lust, Liebe, Leid, Mord, Blutschuld und wer weiß noch mehr zusammengehäuft zu verschlingen liebt"*[32]. Nur für die Gegenwartshandlung, die sich nacheinander in Berlin und Rom zuträgt, wurde auf Selbsterlebtes und natürlich auf die erworbene Ortskenntnis [33] zurückgegriffen. Der Held erhielt die seelische Disposition Müllers aus seiner Berliner Zeit, doch daneben so viel eigenständige Charakterzüge, daß er wesentlich anderes darstellt als nur *"eine leichte Variante seines* [= des Müllerschen] *eigenen Ichs"* [34]. Ähnliches gilt von dem Reisebegleiter des jungen Mannes, der von dem Baron von Sack lediglich Adel und Alter mitbekommen hat, im übrigen eher als eine Kontrastfigur angelegt ist. Der Abstand vom Nur-Autobiographischen wird außerdem dadurch markiert, daß die Gegenwartshandlung ins Frühjahr 1820 fällt[35], als Müller Berlin längst verlassen hatte und in Dessau an *Johannes und Esther* schrieb. Schon die Zeitwahl macht wahrscheinlich, daß neben der 'Gesellschafts'-Kritik in gewissem Maße Selbstkritik mitspielte.

Ein vom Rhein stammender Medizinstudent in Berlin namens Arthur Lerchenfels, als *"einziges* [...] *übriggebliebenes"* Kind seiner Eltern frühzeitig *"verzogen und gelehrt, sich zu überschätzen"* (3–407), hat bereits ein ganzes Jahr nach seiner Promotion ungenutzt verstreichen lassen, nur davon träumend, *"einmal ein großer Dichter und nebenher auch wohl*

noch ein geschmackvoller Gelehrter" zu werden (3–389), als er sich nach einer Liebesenttäuschung plötzlich entschließt, das Angebot eines alten französischen Familienfreundes anzunehmen und ihn nach Italien zu begleiten. Die Reisekameradschaft zwischen dem Studenten und dem kranken, von schlimmen Emigrationsjahren gezeichneten Marquis gestaltet sich jedoch zunehmend schwierig. Während Arthur sich *"zu der Partei der Freisinnigen"* zählt, *"vielleicht mehr aus Mode, als nach innerer Überzeugung"* (3–406), ist der Marquis dem Kostüm, den Sitten und der Gesinnung des royalistischen Hochadels treu geblieben; er mißachtet die ganze *"böse neue Welt, Charte, Constitution, Legion d'honneur, Ducs de batailles, Code Napoléon"* und verabscheut *"die Kinder der Revolution"* nicht weniger als *"die Kreaturen des Tyrannen"* (3–405). Doch zugleich ist er in Religionsdingen aufklärerisch gesinnt, ein *"Deist, der sich zu keiner kirchlichen Satzung"* (3–409) bekennt, er haßt *"den Aberglauben wie die Pest"* (3–430) und stimmt *"in der Betrachtung der katholischen Kirche mit dem bösen Voltaire"* überein (3–410) – wohingegen der gebürtige Protestant Arthur mit dem Katholizismus liebäugelt, wieder *"ohne ihn gründlich zu kennen, mehr aus dichterischer Neigung, als mit innerer Überzeugung"* (3–409). Ebenso konträr stehen sich die Lebensauffassungen gegenüber. Den Marquis hat die harte Schule der Emigrationszeit zu einem Mann gemacht, der stets sein eigener Herr und Diener sein will, der *"auch in den unbedeutendsten Verhältnissen seine Schuldigkeit genau zu kennen"* sucht (3–429) – während Arthur nur allzu gern *"in die nebelblauen Fernen unklarer Hoffnungen und Wünsche"* (3–442) ausschweift und geneigt ist, zufälligen Ereignissen als Winken des Schicksals zu folgen.
Den gleichen Haltungsgegensatz hat Müller auf das Feld der Liebe übertragen, um ihn dort zum Austrag zu bringen; vornehmlich zu diesem Zweck scheint die Vorgeschichte konstruiert zu sein.
Der Marquis war 1788 im königlichen Auftrag nach Spanien geschickt worden und hatte von dort aus hilflos dem Revolutionsausbruch in Frankreich, der Enteignung und Vernichtung seiner Familie zusehen müssen. Als er endlich die Gelegenheit erhielt, zu den Truppen der Royalisten zu stoßen, begegnete er in Valencia einer schönen, soeben mit einer Tochter niedergekommenen Israelitin, in die er sich leidenschaftlich verliebte. Sie wurde Theodora genannt, hieß aber Debora und war die Gattin eines gesetzestreuen Juden Aron aus Perpignan, der unter falschem Namen – da die spanische *"Landesordnung bekanntlich jedem Juden den Eintritt in die Grenzen verbietet"* (3–451) – einen geduldeten Produktenhandel zwischen Frankreich und Spanien betrieb. Debora schien die Neigung des Marquis zu erwidern –

[...] *sie war unglücklich in den Fesseln eines rauhen und leidenschaftlichen Mannes, an den ihre Eltern sie wie ein Stück Ware verhandelt hatten, sie fühlte seit lange einen geheimen Drang des Herzens, in ihrem Schöpfer einen milden Vater und nicht einen strengen König zu verehren, sie wäre Christin geworden und mein vor Gott und den Menschen* [...](3–452)

– da griff mit harter Faust die Inquisition ein. Auf Anstiften einer Donna Clara de Floridias, Frau eines hohen spanischen Gesandten, die vorher dem Marquis ihre Gunst geschenkt hatte, wurde Debora unter dem doppelten Vorwurf, eine *"heilige Reliquie* [...] *durch ihre Nähe"* entweiht und *"einen Christen durch Liebestränke zu blutschänderischer Unzucht verführt"* zu haben, *"um Mitternacht* [...] *in das Gefängnis der Casa santa"* verschleppt (3–453) und starb dort auf der Folter. Die Nachricht von ihrem Tode brachte den Marquis an den Rand des Wahnsinns. Als er aus Raserei und todähnlichem Starrkrampf erwachte, war er *"ein weißköpfiger Greis"* (3–454) geworden, in dem einzig die Erinnerung an seine Liebe fortlebte. Seitdem führt er einen kleinen, ihrer ersten Begegnungsstätte nachgebildeten *"Tempel"* mit sich, vor dessen *"Altar"* mit dem Miniaturbild Deboras er allabendlich seine Andacht verrichtet.

Der Student erfährt die Geheimnisse seines Begleiters nur sehr allmählich, während er schon mit einer zweiten Vorgeschichte konfrontiert wird, die gleichsam spiegelbildlich die erste wiederholt. Bereits in Bologna, der ersten größeren Stadt des Kirchenstaates, hören die Reisenden von einem unaufgeklärten Mordfall, der sich kürzlich in Rom ereignet hat: Ein junger Spanier, Schüler des kirchlichen Kollegs *"der Sapienza"*, der eine *"Ungläubige"* zum Christentum bekehren wollte, ist im Tiber hinter dem Ghetto degli ebrei erwürgt aufgefunden worden. Es existiert ein katholisch-propagandistisches *"Volksbuch"* über den Fall, durchzogen mit *"Flüchen gegen die Juden und Aufforderungen an die Christen, jene zu bekehren oder auszurotten"* (3–418), das Arthur in Rom kennenlernt. Ebendort erhält er von seinem Zimmerwirt Professor Bernardino, einem skeptischen Deutschen, der sich in Rom niedergelassen hat, nähere Aufschlüsse. Demnach war der Schüler *"ein Liebhaber und ein Missionär in einer Person"* (3–422), wenn man auch nicht wissen kann, ob er das Herz der Jüdin *"von der Liebe zu dem Glauben oder von dem Glauben zu der Liebe geführt habe"* (3–475); der dringendste Tatverdacht richtet sich gegen ihren alten Vater im Ghetto, konnte aber bislang nicht bewiesen werden. – Auf Bitten Arthurs läßt sich der Marquis bewegen, die Karwoche über in Rom zu bleiben. Im Karnevalstreiben hört er zufällig den Namen des Ermordeten: Don Alonzo de Floridias und wird dadurch an die alten spanischen Ereignisse gemahnt: *"Dieu! Dieu! C' est toi!* [...] *Strafst Du so fürchterlich an den unschuldigen Kindern und Kindeskindern die Schulden ihrer Väter und ihrer Mütter?"* (3–432) Als ihm noch dazu ein vermeintlicher Doppelgänger begegnet – ein übermütiger Künstler hat seine Maske und sein Kostüm angenommen – bricht er unter einem Nervenschlag zusammen. Er stirbt wenig später in seinem *"Tempel"*, das Porträt Deboras zu Häupten.

An dieses Bild heftet sich nun Arthurs weiteres Schicksal, nachdem er, vom Tode seines Wohltäters tief getroffen, dessen Lebensgeschichte aus hinterlassenen Papieren ken-

nengelernt hat. Sie verwebt sich in seinen Phantasien aufs engste mit den eigenen Sehnsüchten und mit den Angaben des *"Volksbuches"*.
Schon in Berlin, als er nach seiner Liebesenttäuschung erstmals von dem *"Tempel"* des Marquis hörte, war ihm das noch unbekannte Bild verführerisch im Traum erschienen: *"Das Porträt* [...] *wuchs allmählig immer größer und größer aus dem engen Gehäuse hervor und drängte sich ihm wie ein chinesisches Schattenspiel so rasch entgegen, daß es ihm den Atem versetzte, indem es in sein eigenes Gesicht überzufließen schien."* (3–400) Auffahrend aus dem Traum, hatte er sich mit Schuldgefühlen einer Kinderliebe erinnert. Bei einem Versteckspiel im Weingarten war er mit seiner Minna allein gewesen, sie hatten sich durch ein Weinblatt geküßt, einander Braut und Bräutigam genannt, und er hatte dann das Blatt *"als eine heilige Reliquie"* in seiner Bibel aufbewahrt, *"bis es ihm in der Folge samt dem Buche abhanden kam"* (3–401). Dieses verdrängte Urerlebnis war jetzt aus den Tiefen des Unbewußten aufgestiegen. *"'Erste Liebe, einzige Liebe!' rief er aus.*[...] *'Alles andre, was wir später hier noch Liebe nennen, was ist es? Sinnenlust, Eitelkeit, Phantasie oder gar Sitte und Gewohnheit.'"* (3–400) Wieder im Traum hatte sich dann Minna eingestellt, als *"Nixe Lurelei"*, wie sie aus dem Rhein auftauchte und von ihm das Treuepfand forderte; der mit einem Klagelaut Versinkenden hatte sich Arthur *"verzweifelnd in Lust und Leid über sein Boot in den wogenden Abgrund"* nachgestürzt. (3–402)

Der junge Mann ist mithin schon durch einen erotisch-religiösen Komplex belastet, als er im Kabinett des Marquis das Miniaturbild sieht und es begeistert an Brust und Lippen preßt. *"Jetzt nannte er es Lurelei, dann wieder Minna, und seine verworrene Phantasie erzwang eine Ähnlichkeit desselben mit jenen Bildern seiner Erinnerungen und Träume"* (3–443). Vollends verwirrt sich sein Sinn, als er von der Existenz einer zweiten, jungen Debora erfährt und dann im Ghetto die Tochter Arons durch eine Mauerlücke erspäht, wie sie anbetend vor dem Kruzifix des Spaniers niedersinkt. *"Es war Debora, das lebendige Original des Götzenbildes seiner Liebe,*[...] *es war Minna, Lurelei und Maria, was Arthurs erster Blick in diesem einen Antlitz erkannt zu haben wähnte."* (3–464 f.) Jetzt glaubt er die Rätsel seines Lebens gelöst und meint, den Weg zu erkennen, *"auf welchem die göttliche Vorsehung, und nicht die Laune des Zufalls, ihn seit der Abreise von Berlin zu seinem großen Berufe geleitet hatte"* (3–466 f.). Er will, nötigenfalls unter Erpressung des Vaters, Debora zur Christin und zu seiner Frau machen. Doch als er ins Ghetto zurückkehrt, findet er weder Vater noch Tochter vor und das Haus von Polizeisoldaten umstellt. Aron hat seiner Debora, als er sie bei ihrer Andacht überraschte, *"ein Messer in die Brust geworfen"* (4–469) und sitzt im Gefängnis, wo man ihm auf Grund des gefundenen Kruzifixes den Prozeß machen wird; Debora ist in ein Klosterspital eingeliefert worden. Dort stirbt sie am nächsten Morgen, nachdem sie Hostie und letzte Ölung empfangen hat; von ihrer Liebe scheinen Wunder auszugehen. – Arthurs

wahnsinnige Erregtheit schlägt daraufhin in *"eine krankhafte Erschlaffung der Nerven"* (3–471) um. Er mietet sich eine Zelle im Kloster San Trinita, läßt sich *"in der Lehre des katholischen Glaubens"* unterrichten und tritt am nächsten Karfreitag *"zu der römischen Kirche über"*. (3–471 f.) Mehrere Jahre danach trifft ihn ein Berliner Jugendfreund im Kloster wieder, wie er als ein stiller Mönch vor sich hin brütet. *"Nur dann und wann blitzte noch ein alter phantastischer Funke aus der spiegelglatten Eisfläche seines neuen Menschen hervor"*, nämlich immer dann, wenn er *"Minna, Lurelei, Debora und Maria"* als *"verschiedene Strahlen desselben himmlischen Lichtes"* anbetete, *"in dessen unsichtbarem Mittelpunkte die Königin der ewigen Liebe thront."* (3–476 f.)

Man wird kaum bestreiten, daß diese Bekehrungsgeschichte mit bedeutender psychologischer Einsicht und Eindringlichkeit gestaltet ist. Müller hat das hochromantische Motiv der an ein reales oder erträumtes Bild geketteten Fernliebe, das ihm sowohl bei E. T. A. Hoffmann *(Abenteuer der Silvesternacht)* als auch bei Dramatikern wie Zacharias Werner *(Die Weihe der Kraft)* oder Adolf Müllner *(König Yngurd)* begegnet war, aus den ursprünglich transzendentalen Verflechtungen gelöst und es zum Kernpunkt einer Biographie gemacht, an der die Folgen protestantischer Erziehung dargestellt werden. Zweifellos ist der Arthur Lerchenfels mit seinem *"schwärmerischen Bilderdienst"* (3–456) eine aus Erfahrung und Selbstkritik entstandene Warnfigur. Er erliegt einem Mangel an Selbstbestimmung, der außer auf Ichschwäche wesentlich auf verinnerlichte Religionsgebote zurückgeht. Wenn der Marquis gleich zu Anfang ihrer Beziehung ihm vorhält: *"Sie lassen sich herumführen an der Nase und führen sich selbst herum"* (3–388), so erinnert das wohl nicht zufällig an die Mahnungen des Abbés zu Beginn von *Wilhelm Meisters Lehrjahren:*

Wir bilden uns ein, fromm zu sein, indem wir ohne Überlegung hinschlendern, uns durch angenehme Zufälle determinieren lassen und endlich dem Resultate eines solchen schwankenden Lebens den Namen einer göttlichen Führung geben. [36]

Allerdings bleibt es in der Novelle nicht bei dem autonomen Humanismus Goethes. Müllers deistisches Weltbild und seine Wirkungsabsicht stehen dem entgegen. Die spanisch-römische Vorgeschichte, mit der er die Katastrophe seines Helden verbindet, soll eben doch den Anschein höherer Notwendigkeit, den Schimmer einer göttlichen Führung erzeugen. So spricht der Erzähler ausdrücklich von einem *"wunderbaren Zusammenhang* [...], *welcher die Liebe des Marquis mit der seines jungen Freundes und die mörderische Schuld der Donna Clara de Floridias mit dem Tode des unschuldigen Don Alonzo verknüpfte"* (3–472). Nicht bloß der Marquis, also eine fiktive Person, nimmt darin den Finger Gottes wahr, auch der Erzähler sieht ihn und redet darüber im Predigerton:

Alles, was uns bisher in dieser Erzählung als ein launenhaftes Spiel des Zufalls erschienen ist, wird dadurch [= durch den *"wunderbaren Zusammenhang"*] *zu einem ernsten Plane des Schicksals erhoben, dessen Ziel wir in dem Fortgange und Verbande der Begebenheiten deutlich erkennen müssen, ohne jedoch in die Tiefe der bewegenden und lenkenden Weisheit und Gerechtigkeit schauen zu können* (3–472).

Augenscheinlich stand Müller, mehr als ihm vielleicht bewußt war, unter dem Eindruck jener zwischen 1815 und 1825 beliebten 'Schicksalsdramen', wo, nach einer spöttischen Formulierung Tiecks, *"die Vorzeit Verbrechen einbrockt, die die Gegenwart an einem Tage als Entwicklung und Schicksalsvergeltung mit dem Löffel der Reue hastig ausessen muß"*.[37] Es ist daran zu erinnern, daß er 1815 von Müllners Tragödie *Die Schuld* sehr angetan war, sie noch 1817 ein *"fast in jeder Hinsicht ausgezeichnete*[s] *Kunstwerk"* nannte[38], und daß ihm später an den Stücken Ernst von Houwalds weniger die *"neumodige" "philosophisch-moralische Idee"* mißfiel als die konstruierte Absichtlichkeit, mit der *"gewöhnlich schon die ersten Szenen die ganze künftige Schicksalsmaschinerie verraten"* (5–185). Demgegenüber glaubte er sich wohl geborgen, wenn er von den Konstituenten der *"Schicksalstragödie* [...] *bloß das Vererben eines Fluches oder einer Schuld über ganze Geschlechter"* übernahm und dafür die *"Anknüpfung desselben an einen fatalen Tag und ein fatales Requisit"*[39] beiseite ließ. So konnte er seinem Deismus Ausdruck geben, ohne mit der Kunstkritik oder einer positiven Religion zusammenzustoßen. Aus gleicher Gesinnung heraus feiert ein 1823 geschriebenes Sonett Calderón als den idealen Dichter 'lenkender Weisheit und Gerechtigkeit':

[...]
D u hast sie [= *des "Erdendramas Hieroglyphen"*] *uns mit Blumenschrift geschrieben*
In einem weiten, hellen Zaubergarten,
Aus dem wir in des Himmels Fernen schauen.

Kein blindes Schicksal ist zurückgeblieben;
Des ew'gen Gärtners Hände selber warten
Der Blumen in den bunten Lebensauen. (2–175 f.)

Darüber kann jedenfalls kein Zweifel sein, daß die romaneske Vorgeschichte, in der 'südlicher' Liebes- und Religionseifer fortwährend Verbrechen erzeugt, von einem typisch protestantischen Blickpunkt aus entworfen wurde. Daneben hat an ihr auch die politische Tagesgeschichte mitgewirkt. Zumal Spanien war seit der Jahrhundertwende mehrfach, erst durch die napoleonische Besetzung des Landes, dann durch den heftigen Guerillakrieg, in den Gesichtskreis der Norddeutschen getreten. Von dem neuerwachten

Interesse hatte bereits Adolf Müllner profitiert, als er den Nexus seines *Schuld*-Dramas (entstanden 1812) auf einem polaren Gegensatz zwischen Süd und Nord, Katholizismus und Protestantismus aufbaute.[40] Der jüngeren Generation wurde jedoch das katholische Südeuropa wichtig durch die Verfassungskämpfe, die dort nach der Befreiung von Napoleon entbrannten. In ihnen gingen Absolutismus und römische Kirche enge Bündnisse gegen die Volksvertretungen ein. Der 1814 zurückkehrende spanische König z. B. stellte sogleich alle geistlichen Orden, darunter die Jesuiten, wieder her und 'repristinierte' die Inquisition samt der Folter; ähnlich stützte sich der 'König beider Sizilien' auf die Amtskirche und nahm 1820/21 die Hilfe katholischer Interventionstruppen in Anspruch, welchem Vorbild der Spanier Ferdinand VII. 1823 folgte. Gerade die katholischerseits unternommenen Versuche zum *"Zurückschrauben der Welt"* hatte Müller seit seinem 1821 eingegangenen politischen Engagement mit steigendem Argwohn beobachtet. *"[...] die Jesuiten sind schon da; die Inquisitionen spuken vor; da werden die Hexenfeuer wohl nicht lange ausbleiben"* (5–221), schrieb er 1822 in einem Brief über Österreich. In seiner Ende 1823 entstandenen *Hymne* auf den zu Madrid gehenkten Revolutionsführer Rafael del Riego attackierte er mit besonderem Ingrimm die geistlichen *"Klausen der Finsternis / Und die Gewölbe der Folter / Und die Altäre des Blutes"* (2–287). So glaubte er sich denn berechtigt, für seine Novelle ein Bild der Inquisition zu verwenden, das unter Mißachtung der aufklärerischen Jahrzehnte 1767–1808 größtenteils aus Zeitungsnachrichten wie aus der deutschen und englischen Schauerromantik bezogen war. (Es wird seine weltliterarisch bekannteste Ausprägung später in Edgar Allan Poe's *The Pit and the Pendulum* erhalten.[41]) Zu E. T. A. Hoffmanns nachgelassener Erzählung *Datura fastuosa* hatte er 1823 bestätigend angemerkt: *"Keine Hexen und Kobolde treiben hier ihr Wesen, und selbst das teuflische Princip spukt nur, jedoch ohne Pferdefuß und Hahnenfeder, in einem jesuitischen Proselytenjäger, und da ist es an seinem Platze."*[42]
Nicht viel anders als mit der teuflischen Donna Clara de Floridias steht es nun mit dem bösen Juden Aron, der auch nur eine literarische Kopfgeburt ist. Allerdings lag in diesem Fall eine ältere und breitere Tradition von Gestaltungen vor. Schriftsteller des 18. Jahrhunderts wie Diderot[43] oder Voltaire waren nicht müde geworden, die katholische Judenverfolgung anzuprangern, ohne dabei die Unduldsamkeit innerhalb des Judentums zu vergessen, von der die Schicksale Uriel Acostas oder Spinozas Zeugnis ablegten.
So konnte man etwa im *Candide* die groteske Episode (Kap. 6–8) lesen, wie nach einem Autodafé an Maranen und Ketzern der veranstaltende Großinquisitor und ein jüdischer Hofbankier sich gütlich, unter Beachtung ihrer Religionsvorschriften, in den Besitz einer schönen Frau teilen. Mehr jedoch als die französischen scheinen auf Müller englische Anregungen gewirkt zu haben, nämlich Marlowes *Jude von Malta,* mit dem er sich gelegentlich seiner *Faustus*-Übersetzung beschäftigt, und der Shylock im *Merchant of Venice* Shakespeares, den er 1816 in der berühmten Darstellung Ludwig Devrients

auf dem Berliner Theater gesehen hatte [44]. Auf die letztere Quelle wird in der Erzählung ausdrücklich verwiesen. So führt Professor Bernardino den Aron als *"Signor Shylock"* (3–459) ein und sagt zu Arthur, als sie ihn im Ghetto vergeblich suchen: *"Der Shylock ist auf dem Rialto und hat seine Jessica eingeschlossen. Signor Lorenzo, Sie müssen sich gedulden."* (3–465) Daß der Marquis von seiner Lebenstragödie meint, sie sei *"in dem wilden grotesken Geschmack der englischen Literatur, in der Manier von dem Shakespeare"* gehalten (3–406), weist in die gleiche Richtung. Allerdings hat sich Müller bemüht, seinem Juden möglichst viel psychologische und zeitgeschichtliche Realistik mitzugeben. Er läßt ihn nach dem Tode Deboras zum französischen Armeelieferanten in Italien und auch dort zum Opfer werden:

Sein christlicher Kompagnon beraubte ihn durch einen ebenso listigen als frechen Betrug seines ganzen Vermögens und machte in einer Stunde den reichen, handelslustigen und habsüchtigen Mann zu einem hülflosen Bettler. (3–473)

Offenbar sprach bei solchen Detailerfindungen der Unmut mit, den das während der napoleonischen Kriege angehäufte Handels- und Bankkapital erregte und der sich, wie stets, zuerst gegen die jüdischen Exponenten richtete. Die Schilderung der 'Neuen Judengasse' in den Hauffschen *Memoiren des Satans,* die Müller zweifellos kannte [45], mag zusätzliche Anregungen geboten haben. Außerdem wußte der Philhellene von den antichristlichen Handlangerdiensten, zu denen nicht wenige Juden im Osmanischen Reich unter dem Druck ihrer Lage bereit waren [46]; das trug ebenfalls zur Zeichnung des verarmten und im Ghetto untergeschlüpften Händlers bei.

Mitten in der großen Hauptstadt der Christenheit in einem engen Winkel eingekerkert, ausgeschlossen von allen bürgerlichen Rechten und Freiheiten, und verdammt zu den schimpflichsten Leistungen der Sklaverei, mußte er jetzt ingrimmiger als jemals die Demütigung der Seinigen und den Übermut ihrer Tyrannen verknirschen. (3–473)

Müllers eigenste und zugleich problematischste Erfindung besteht jedoch darin, daß er, der Haupttendenz seiner Novelle folgend, alle äußeren Motivationen als die Bestärkung eines ursprünglich vorhandenen Zentralmotivs von Religionshaß und -leidenschaft hinstellt. Sein Aron – schon der Name ist sprechend – wird gleich bei der ersten Erwähnung *"zu den Bekennern des mosaischen Glaubens gerechnet* [...], *dessen Gesetze und Gebräuche er sogar mit sehr fanatischem Eifer erfüllen sollte."* (3–451) Der Erzähler läßt keinen Zweifel, daß in seinen Augen die Christenfeindschaft wesentlich zu den 'Gesetzen' gehört und die Psyche aller gläubigen Juden mitbestimmt. Wie sehr er bei solcher Charakteristik von christlichen Restbeständen in seinem Deismus geleitet wurde,

ist dem Dichter anscheinend nicht bewußt geworden. Zwar, wenn er den Marquis von einem äußerlich erkennbaren *"Nationalcharakter der Flüchtlinge von Jerusalem"* sprechen läßt und dabei einen *"an Verzerrung grenzende*[n] *Ausdruck"* im Sinn hat, *"welcher die Kinder Israels seit dem Fluche ihres Geschlechts gezeichnet zu haben scheint"* (3–451), so könnte das noch einigermaßen mit dem Voltaireanismus der Figur erklärt werden. Doch der Erzähler selber weiß zu berichten, daß ein *"wenn nicht angeborener, doch schon mit der Muttermilch eingesogener und durch einen schwärmerischen Religionseifer gestärkter Haß gegen die Christen"* (3–472) den Aron ganz durchdrungen habe. Heftiger noch als das persönlich erfahrene Unrecht habe er *"den nie vernarbenden Schmerz* [gefühlt], *der sein heiliges Volk unter dem Joche der Nazarener in den Staub drückte"* (3–473). Voller Wut über die *"prächtigen Tempel und Paläste der Messiaspriester"* sei er mit wahnwitzigen *"Plänen des Mordes und der Zerstörung"* umhergegangen, habe die Peterskirche anzünden, den Papst erschießen wollen; stets sei nur seine *"zaghafte Natur"* hinderlich gewesen; schließlich habe er den Schüler Don Alonzo, dessen Herkunft er kannte, *"listigerweise in sein Haus gelockt"*, indem er Debora als Köder brauchte, um sich durch dessen Tod an der ganzen Christenheit zu rächen (3–474 f.).
So empörend das alles auf einen heutigen Leser wirkt, darf es doch nicht dazu verleiten, von einer reinen Phantasiefigur, die als Pendant zu ebenso erfundenen Inquisitionsgreueln dienen muß, auf einen grundsätzlichen Antijudaismus ihres Autors zu schließen. Sowohl seine Zeichnung der beiden Deboras als auch literarische und außerliterarische Äußerungen sprechen eindeutig dagegen. Trotzdem bleibt bestürzend, wie glatt er über mögliche Auswirkungen seines Bildes hinweggegangen ist und wie unbekümmert er die Gefahr ignoriert hat, antijüdische Ressentiments zu bedienen. Wenn irgendwo, zeigt sich hier die tiefe Kluft, die eine durch die Befreiungskriege geprägte Generation von der Gesinnung und den Idealen des 18. Jahrhunderts trennte. In der Tat rechnete Müller die 'vornehme Modereligiosität', die anzugreifen ihm jedes Mittel recht war, nicht weniger zu den *"aus Selbsttäuschung, Heuchelei und Stolz zusammengeklebten" "Popanzen"*, als *"z. B. die Aufklärung, die feine französische Bildung, den altdeutschen Patriotismus etc. etc., und wie sie weiland heißen mochten"*[47]. Was die geschmähte Aufklärung über Vorurteile und bestochene Gefühle gedacht hatte, war für ihn offenbar nicht mehr verbindlich.
Schwerer wiegt indes ein anderer Vorwurf gegen seine Judendarstellung, welcher nicht so sehr generationstypische Schwächen als vielmehr ein persönliches Manko betrifft. Der Reisende hatte bei seinem Italienaufenthalt 1818 – zu einer Zeit, als selbst in den konservativsten deutschen Städten die Ghettoisierung abgeschafft war – flüchtig das Ghetto degli ebrei zu Rom kennengelernt, das zu den ältesten und barbarischsten der Christenheit zählte und noch immer *"des Nachts mit zwei Toren verschlossen"* (3–420 f.) wurde. In seinem Reisebuch *Rom, Römer und Römerinnen* erwähnt er nichts davon,[48]

doch in der Novelle gibt er eine ausführliche Schilderung – ausführlicher sogar, als vom Erzählzusammenhang her nötig wäre –, die an Kälte und Fühllosigkeit ihresgleichen sucht.

[...] *die kleine armselige Stadt der alten Bürger von Jerusalem* [...], *aus welcher ein übelriechender Dampf und ein verworrenes Gemurmel ihm entgegenzog* [...] *Das kreischende Geschrei der zerlumpten Kinder, welche vor den Türen der schwarzgerauchten Hütten einander die Köpfe kratzten und ihn mit ihren zigeunerartigen Gesichtern angrinsten* [...] *Ein paar gelbe zusammengeschrumpfte Sybillen* [!] *kauerten an einem Brunnen und zupften Goldfäden aus zerrissenen Tressen, und ein alter Weißbart in einem schwarzen Kaftan ging mit feierlichen Schritten unter Absingung eines hebräischen Gebetes an den Häusern entlang und schlug mit einer Klapper gegen jedes Fenster.* usw. (3–462 f.)

Derselbe Dichter, der sich so beredt und couragiert für die unterdrückten Christen in der Türkei eingesetzt hat, versagt hier den Opfern christlicher Ausgrenzung jegliche Teilnahme. Man muß es wohl damit erklären, daß sein Sinn für Freiheit und Emanzipation stets auf die unmittelbar politischen Angelegenheiten beschränkt blieb. Zu dem Gedanken einer umfassenden sozialen Emanzipation, wie sie Heine zwei Jahre später als *"die große Aufgabe unserer Zeit"* bezeichnen wird – *"nicht bloß die der Irländer, Griechen, Frankfurter Juden, westindischen Schwarzen und dergleichen gedrückten Volkes, sondern* [...] *der ganzen Welt, absonderlich Europas"*[49] –, gibt es in Wilhelm Müllers Arbeiten keine Entsprechung. Man möchte gern annehmen, daß er, wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen, sich solchen Zeitforderungen noch geöffnet hätte.

Anmerkungen:

1 Herman Wäschke: *Aus Wilhem Müllers Jugendzeit.* In: *Zerbster Jahrbuch.* 10. Jg. Dessau 1914, S. 62.
2 Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 8 f. und 94 f.
3 Gad, S. 99, 242, 245.
4 Zit. nach: Hans-Georg Werner: *Geschichte des politischen Gedichts in Deutschland von 1815 bis 1840.* Berlin 1969, S. 96.
5 *Gesellschafter,* 1. Jg., 1817, S. 20.
6 Heinrich Heine: *Briefe aus Berlin.* In: *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Ernst Elster. Bd. 7. Leipzig und Wien o. J., S. 578. – Gemeint ist die *Gesellschaft zur Beförderung des Christentums unter den Juden,* welche unter Wiederanknüpfung an das 100 Jahre zuvor gegründete und nach 1770 eingegangene hallesche *Institutum Judaicum* am 1. Februar 1822 in Berlin ihre Stiftungsurkunde veröffentlicht hatte. Auf sie reagierte der greise David Friedländer

mit einer Denkschrift *An die Verehrer, Freunde und Schüler Jerusalem's, Spalding's, Teller's, Herder's* [...] *Herausgegeben vom Professor Krug.* Leipzig 1823; auf ironisch-satirische Weise nahmen Grabbe (in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*) und auch Chamisso Stellung. (Vgl. *Bekehrung* in: *Chamissos Werke in 2 Bänden.* Hrsg. von Werner Feudel und Christel Lauffer. Bd. 1. Leipzig 1981, S. 547 f.).

7 Vgl. Heines bekannte, sichtlich an Lessing anknüpfende Briefäußerung von 1823: "[...] *der geborene Feind aller positiven Religionen wird nie für diejenige Religion sich zum Champion aufwerfen, die zuerst jene Menschenmäkeley aufgebracht, die uns jetzt so viel Schmerzen verursacht* [...]" (Heine: *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse.* [Säkularausgabe]. Bd. 20. Berlin, Paris 1984, S. 107.

8 Schwab, Bd. V, S. 349.

9 Ein Epigramm von 1826 faßt unter dem Titel *Die Beter nach der Mode* beide Tendenzen zusammen: *"Das nenn' ich mir doch Heilige! Sie beten ohne Rast und Ruh', / Und wenn sie Christum kreuzigen, sie beten Kyrie dazu"* (2–128). (Hier wie in anderen Fällen werden die in der Leistnerschen Werkausgabe, Berlin 1994, fortgelassenen originalen Apostrophe stillschweigend wieder eingesetzt.)

10 Vgl. Chamissos Gedicht *Der neue Ahasverus* und den Kommentar dazu von Werner Feudel in: *Werke* (s. Anm. 6), Bd. 1, S.199 f. und 736 f. – Die Nachwirkung bestätigt auf andere Art das durch Schuberts Vertonung bekannte Lied *Der Wanderer an den Mond* von Johann Gabriel Seidl: Es lehnt sich in Vers- und Sprachform unverkennbar an den *Ewigen Juden* an, setzt ihm aber im Gehalt eine christliche Symbolik entgegen.

11 L.[uise] Förster (Hrsg.): *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's.* Dresden 1846, S. 171.

12 Vgl. Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 95.

13 L. Förster (s. Anm. 11), S. 171.

14 Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 9.

15 Wahl, Abb. gegenüber S. 48, S. 114 f.

16 Im Besitz der Familie Siegfried befanden sich 1927 *"noch zwei Briefe Müllers an den Freund, von denen der eine vom 30. Sept. 1819, der andere undatiert ist, aber zweifellos aus dem Anfang der 20er Jahre stammt";* Wahl, S. 138.

17 Wie Anm. 13.

18 Bekanntlich gestattete erstmals 1823 ein Sachsen-Weimarisches Gesetz solche Ehen, unter der Voraussetzung, daß die Kinder christlich getauft und erzogen würden; bekannt ist auch, wie empört Goethe (im Gespräch mit dem Kanzler v. Müller vom 28.9.1823) darauf reagierte.

19 Die Bewußtheit der Namenswahl wird durch die Art und Weise erhärtet, wie Müller in der späteren Novelle seinen Marquis über dessen jüdische Geliebte sprechen läßt: "[...] *es war* [...] *das reinste Ideal patriarchalischer Schönheit, was mich in ihr eine Esther oder vielmehr eine Tochter Jephthas erblicken ließ; und wenn die Palmen und Zedern an dem Ufer des Quadalviar über ihrem Haupte rauschten, dann war sie eine Sulamith an den Wasserflüssen Babylons."* (3–451 f.).

20 Heine: *Sämtliche Werke* (s. Anm. 6), Bd. 5, S. 217.

21 Vgl. Michael Birkenbihl: *Die orientalischen Elemente in der Poesie Heinrich Heines.* In: *Analecta Germanica. Hermann Paul zum 7. August 1906 dargebracht* [...] Amberg 1906, S. 261 ff.

22 Friedrich Schlegel: *Werke in 2 Bänden.* Hrsg. von Wolfgang Hecht. Bd.1. Berlin und Weimar 1980, S. 205.

23 Gad, S. 115.

24 Laut Eintragung in der Franzensbader Kurliste vom 7.8.1826: *"Frau Julie Dormitzer, Großhändlersgattin aus Prag, wohnt im 'Goldenen Engel'."* (Zit. nach: 5–496).

25 *Brunnenmetamorphose* bis *An die Leser:* In: *Zeitung für die elegante Welt;* Nr. 163 vom 22. August 1826.

26 Vgl. den Brief vom 15. August 1826 (5–395 f.); drei Zeilen darin, die sich auf die 'schöne Jüdin' bezogen, sind, wahrscheinlich von Adelheid Müller, getilgt worden.

27 Am 21. September 1826 schrieb Müller an Heinrich Brockhaus: *"Für künftiges Jahr habe ich wieder eine Novelle in petto"* (5–401). – Übrigens ist gut möglich, daß der eifersüchtige Großhändler Dormitzer einige Züge zur Zeichnung des Aron in *Debora* beisteuern mußte.

28 Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 94; vgl. Gad, S. 242: *"Der autobiographische Gehalt der Erzählung 'Debora' liegt derart offen, daß er in der Forschung unbestritten ist."*

29 Vgl. seine Briefe an Heinrich Brockhaus vom 30.12.1826 (5–410) und 19.2.1827 (5–413).

30 Schwab, Bd. V, S. 349.

31 Schwab, Bd. V, S. 374.

32 Schwab, Bd. V, S. 345 f.

33 So ist die Einfahrt in Rom derjenigen des Autors zehn Jahre zuvor getreu nachgebildet (vgl. 3–413 und 3–233 f.); die Schilderung des Gasthofs Franz in der Via Condotti sowie des nahegelegenen Caffè Greco mit seinen deutschen Künstlern (3–413 f.) folgt fast wörtlich den entsprechenden Passagen in *Rom, Römer und Römerinnen* (3–234).

34 Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 94.

35 Zu Handlungsbeginn fehlen dem Marquis, geboren am 30. August 1762, *"noch einige zwanzig Monate bis auf die Sechzig"* (3–405).

36 Johann Wolfgang von Goethe: *Werke* [Hamburger Ausgabe]. Bd. 7. Hamburg 1950, S. 71.

37 Ludwig Tieck: *'Der Leuchtturm'* [...] *von Ernst von Houwald.* In: *Ausgewählte Werke in 4 Bänden.* Hrsg. von Georg Witkowski. Bd. 4. Leipzig o. J., S. 82 f.

38 Wilhelm Müller: *Oper und Schauspiel, nebst einigen Bemerkungen über das Theater im Allgemeinen und das Berliner im Besonderen.* In: *Gesellschafter,* 1. Jg., 1817, S. 263.

39 Jakob Minor: *Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern.* Frankfurt a. M. 1883, S. 75.

40 Der Hauptheld erklärt hier (Auftritt II,1): *"Mich dünket: Nie / Sollten N o r d und S ü d sich küssen. / P o l e sind es E i n e s Stabes, / Ihre Axe trennet sie."* (*Die Schuld.* 4. Aufl. Stuttgart, Tübingen 1821, S. 48).

41 Auch Poe's Schauergeschichte verdankt ihr glückliches Ende dem Einmarsch revolutionärer Truppen: *"The French army had entered Toledo. The Inquisition was in the hand of its enemies."* (In: Edgar Allan Poe: *Fantastic Tales.* Leipzig o. J. [= *Tauchnitz Edition* Vol.4511] S. 160).

42 Schwab, Bd. V, S. 385.

43 Man denke an die gräßliche Geschichte des Renegaten von Avignon im Dialog *Rameaus Neffe,* den Müller ohne Zweifel in der Goetheschen Übersetzung gelesen hatte.

44 Vgl. *Oper und Schauspiel.* (s. Anm. 38), S. 275

45 Müllers briefliche Mitteilung an Hauff vom 23. Mai 1827, daß *"dessen kräftig kecker Auftritt in der deutschen Literatur meine lebhafte Teilnahme erregt hat"* (5–416), bezog sich gewiß nicht nur (wie im Kommentar 5–502 vermutet wird) auf den *Mann im Mond,* sondern mindestens ebenso sehr auf die *Memoiren des Satans,* von denen der erste Band anonym im August 1825, der zweite mit Namen des Verfassers im Oktober 1826 erschienen war. Übrigens sollte um der Gerechtigkeit willen angemerkt werden, daß Hauff, ebenso wie Müller, nicht nur jüdische Großhändler für die Kriegsgeschäfte verantwortlich gemacht hat; die in dem 'Frankfurt'-Kapitel erzählte übelste Börsenspekulation und -manipulation wird vielmehr von einer christlichen Firma (aus Dessau!) veranstaltet.

46 Der über jeden antijüdischen Verdacht erhabene Julius Curtius, der in seiner umfangreichen *Geschichte der Neu-Griechen* mehrere solcher Handlangerdienste von Juden mitteilt, resümiert deren soziale Lage wie folgt: *"Dieses unglückliche Volk steht nirgends auf einer so tiefen Stufe der Kultur, als in der Türkei; es bildet hier eine Mittelklasse zwischen den Muhammedanern und Christen, ist von beiden gehaßt und verachtet* [...] *Ohne bürgerliche Rechte ist der Jude gezwungen, beiden zu Gefallen zu leben, wenn er seine Existenz sichern will. So sieht man auch in dieser Schreckenszeit* [= des griechischen Aufstandes], *wie die Juden in Stambul und nicht dort allein, die Spione der Türken machen und jeden Christen, den sie versteckt wissen, an das Tageslicht ziehen* [...]" Julius Curtius: *Geschichte der Neu-Griechen.* 3. Bdchn. Leipzig 1828, S. 202; vgl. ebd. S. 178; 4. Bdchn. Leipzig 1829, S. 181; 5. Bdchn. Leipzig 1830, S. 14.

47 Schwab, Bd. V, S. 349 f.

48 Müllers Kenntnis verrät sich allein in einer beiläufigen Notiz, daß er *"aus eigener Erfahrung"* bestätigen könne, wie ein bekannter Improvisator *"sich auch auf rabbinisch mit den Juden im Ghetto wohl zu verständigen wußte"* (3–123).

49 Heine (s. Anm. 6) Bd. 3, S. 275.

MARIA-VERENA LEISTNER

Neu aufgefundene Briefe Wilhelm Müllers

56 Briefe von Wilhelm Müller konnten in den letzten Jahren ausfindig gemacht werden. Von der Existenz einiger wußte man durch eine Erwähnung; die meisten waren noch nirgends genannt. Sie stammen aus den Jahren 1816 bis 1827. Zum Teil ergänzen die Funde die bereits veröffentlichte Korrespondenz, und zwar die mit Friedrich Arnold Brockhaus, Johann Friedrich Cotta, Karl Förster, Karl Hartwig Gregor von Meusebach, Gustav Schwab, Ludwig Tieck sowie mit Müllers Vorgesetzten in Dessau. Aber die größere Entdeckung liegt darin, daß auch Schreiben an vorher nicht bekannte Adressaten zu Tage gefördert wurden, und zwar an den Schriftsteller und Direktor des Dresdener Antiken-Museums Karl August Böttiger, den Bibliographen und Dresdener Bibliothekar Friedrich Adolf Ebert, den in Stralsund lebenden Schriftsteller Adolph Friedrich Furchau, an Wilhelm Hauff in Stuttgart, an den Bibliothekar Friedrich Jacobs in Gotha, an Herzog Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, an den Schriftsteller und Calderón-Übersetzer Ernst Friedrich Georg Otto Freiherr von der Malsburg, der sich als kurhessischer Gesandter in Dresden aufhielt, an den Übersetzer Karl Streckfuß in Berlin, den Verlagsbuchhändler Hans Heinrich Eduard Vieweg in Braunschweig sowie an den Dresdener Schriftsteller Theodor Winkler (Pseudonym Theodor Hell). Auf einige der Brieffunde sei im folgenden näher eingegangen.

Zwei bislang unbekannte Briefe an die Herzöge von Anhalt-Dessau sind vorab zu erwähnen. Der erste ist datiert vom 14. Mai 1816 und begleitete das Dedikationsexemplar der *Blumenlese aus den Minnesingern,* das der Student der Berliner Universität dem damals 76jährigen Herzog, Leopold Friedrich Franz, übersandte. Der Brief bekundet untertänigkindliche Verehrung gegenüber dem für die Dessauer zur Vater-Figur gewordenen Herzog sowie die Versicherung des Einundzwanzigjährigen, *"daß es wenigstens nicht an meinem guten Willen fehlen wird, dereinst ein nicht ganz unnützer Diener des Landes zu werden* [...]" (5–114 f.). – Und auch der zweite Brief – er wurde am 25. Juli 1827 an den inzwischen regierenden Herzog Leopold Friedrich geschrieben und flankierte die Darreichung des Gedichtbandes *Lyrische Reisen und epigrammatische Spaziergänge* – ist ganz aus dem Vokabular beflissenster Unterwürfigkeit gefügt; die Rede ist von *"tiefster Devotion"* (5–423).

Solche Verehrungsformeln sollten freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß Müller ein geduckter Untertan keineswegs war. Bezeichnend für sein Verhalten war ein komplizierter Balanceakt. Und die dem entsprechende Mischung aus Ergebenheit und aufsässigem Selbstbewußtsein kennzeichnet auch jene bislang unveröffentlichten Briefe, die eine Beschwerde enthalten und sowohl an den Herzog als auch ans Herzogliche Konsistorium gesandt wurden. Im Laufe des Jahres 1819 war zur Tätigkeit als Lehrer eine Fülle bibliothekarischer Arbeiten getreten; am 22. September 1819 suchte Müller sowohl um Abminderungsstunden als auch um eine angemessene Vergütung nach.

Er wies darauf hin, daß *"die Geschäfte an Höchstdero Bibliothek"* sich auszuweiten begännen, und Müller argumentierte wie folgt: *"Soll ich nun die mir aufgetragenen zwanzig Lehrstunden zu der Jugend Frommen und eigenem Lobe geben, und daneben den größten Teil der Bibliotheksgeschäfte tragen, so wird zwar mein Eifer, Ew. Herzl. Durchlaucht zu dienen, nicht ermatten, aber meine ökonomische Lage, die ich bisher bei einiger Muße, besonders durch schriftstellerische Arbeit, verbessern konnte, empfindlich leiden."* (5–144) Der Herzog übrigens forderte daraufhin eine Stellungnahme des Konsistoriums an. Nach ihrem Erhalt am 14. Oktober vermerkte er am Rand der ersten Seite (23. Oktober): *"Der Kollaborator Müller ist abschlägig zu bescheiden. Übrigens bin Ich geneigt, demselben für die erste Anordnung der Bücher und die Anfertigung des Katalogs, eine angemessene Remuneration zu bewilligen, worüber Ich nach Beendigung dieser Geschäfte, des Konsistorii gutachtlichen Bericht erwarte."* (5–459 f.)
Was aber die Arbeit des Herzoglichen Bibliothekars dann betrifft, so beziehen sich darauf zwei bislang unbekannte Briefe an das Herzogliche Geheime Kabinett aus den Jahren 1824 (vgl. 5–294 f.) und 1825 (vgl. 5–336 f.). Beide enthalten knappe Urteile über neuerschienene Geschichtswerke, die dem Hezog zur Subskription angeboten worden waren.

Ergänzende Informationen vermitteln die neu aufgefundenen Briefe auch zu Müllers wissenschaftlichen und publizistischen Arbeiten. Ein erstes dieser Briefzeugnisse stammt bereits aus dem Jahr 1816; und es gehört in den Umkreis des Müllerschen Engagements im Rahmen der *Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache.* Es handelt sich um die Beantwortung einer Anfrage, die von einem nicht mehr zu ermittelnden Interessenten an die Gesellschaft gerichtet worden war. Müller, der sich durch den Beantwortungsauftrag sehr geschmeichelt fühlen durfte, ließ seine Ausführungen auf acht Seiten anwachsen. Neben der Vorrede zur *Blumenlese aus den Minnesingern* stellt dieser Brief die einzige zusammenhängende Ausarbeitung Müllers zur älteren deutschen Sprache und Literatur dar. Gegenstand der Explikationen ist die Alliteration in den ältesten deutschsprachigen Literaturdenkmälern. Müllers Beweisführung und die heute zum Teil von der sprachgeschichtlichen Forschung überholten Hypothesen sind ein Dokument für die Anfänge der Germanistik in Deutschland. (Vgl. 5–115 bis 121)
Weniger belangvoll, doch immerhin erwähnenswert ist dann ein Brief, den Müller im Zuge seiner Arbeit am Projekt *Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts* schrieb. Schon bekannt in diesem Zusammenhang ist der Briefwechsel mit Karl Hartwig Gregor von Meusebach, von dem sich Müller einschlägige Erstausgaben erbat. Wie nun indessen ersichtlich, hatte er zuvor bereits eine entsprechende Korrespondenz mit dem Dresdener Bibliothekar Friedrich Adolf Ebert. Von ihm entlieh er sich im Jahre 1822 sowohl eine Weckherlin- als auch eine Fleming-Ausgabe; und am 27. Oktober 1822 sandte er die Bücher mit einem Begleitschreiben an Ebert zurück. (Vgl. die

Angaben zu dieser Brief-Handschrift 5–530.) Zwei Jahre später aber kontaktierte er dann mit dem ebenfalls in Dresden lebenden Karl August Böttiger, wobei es diesmal um die Müllersche Arbeit an der Übersetzung der Faurielschen Sammlung neugriechischer Volkslieder ging. Im bislang nicht bekannten Brief an Böttiger vom 30. September 1824 bat Müller um Hilfe bei der Übertragung einiger *"Vokabeln, türkischen Ursprungs"* (5–319); im übrigen wurde der Abschluß der Übersetzung gemeldet. Dabei äußerte sich Müller über das von ihm zustande Gebrachte höchst befriedigt – und sprach zugleich ein sehr hartes Urteil über die einschlägigen Nachdichtungen von Goethe: *"Die Übersetzung der höchst originellen Volkslieder hat mich sehr angenehm beschäftigt u ich darf wohl sagen, daß sie mir gelungen ist. Die in Goethes 'Kunst u Alterthum' mitgeteil[t]en Übersetzungen sind e r b ä r m l i c h* [...] *Die Vergleichung mit dem Original macht schreckliche Entdeckungen."* (5–319 f.)
Schließlich sei auf einige bisher unbekannte Briefe hingewiesen, die im Zusammenhang mit dem Müllerschen *"Redaktionsgeschäft"* für die II. Sektion der *Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* stehen. Ausfindig gemacht wurden zwei Exemplare der (sicher in großer Zahl verschickten) gedruckten Einladungen zur Mitarbeit an dem Unternehmen, datiert vom 31. Januar 1826 und adressiert an Friedrich Adolf Ebert sowie an Karl Förster. (Vgl. die Angaben zu diesen Schreiben 5–545.) Zudem konnten zwei Briefe an den in Gotha tätigen Hofrat und Bibliothekar Friedrich Jacobs ausfindig gemacht werden. Beide Briefe, sie wurden am 14. April bzw. am 12. Mai 1826 (vgl. die Angaben zu dieser Brief-Handschrift 5–548) geschrieben, geben Einblick in Müllers Redaktionsarbeit, in die Weise seines Herangehens und der Artikelverteilung: *"Ich habe versucht, mein Redaktionsgeschäft dadurch zu vereinfachen, daß ich, wo es irgend tunlich, nur g a n z e F ä c h e r an Mitarbeiter verteile. Dies muß auch dem Werke selbst so viel Einheit geben, als überhaupt Einheit in einer so komponierten Vielheit zu erreichen ist."* (5–369)
In den beiden Briefen an Friedrich Jacobs sowie in dem ebenfalls neu entdeckten Brief an Karl Förster vom 2. Mai 1826 (vgl. 5–372) sind weitere Namen von Wissenschaftlern genannt, die Müller ebenfalls als Autoren von Arikeln für die *Allgemeine Enzyklopädie* gewonnen hat bzw. zu gewinnen beabsichtigte. Es waren dies der Pädagoge und Philologe Wilhelm Hermann Blume in Stralsund, der Theologe und Schriftsteller Johann Christian Ludwig Haken in Treptow, der Historiker und Schriftsteller Peter Friedrich Kanngießer in Greifswald, der klassische Philologe und Lehrer Franz Ludwig Carl Friedrich Passow in Breslau, der königlich-sächsische Medizinalrat Burkhard Wilhelm Seiler in Dresden, der Arzt und Botaniker Karl Sprengel in Halle sowie der Maler, Kupferstecher und Kunsthistoriker Adam Weise in Halle .
Etliche der einschlägigen neu aufgefundenen Briefe belegen aber auch die Müllersche Mühe beim Eintreiben der Artikel. Besonders Briefe an Karl Förster machen dies deutlich.

Am 1. Mai 1827 (vgl. die Angaben zu dieser Brief-Handschrift 5–552) hatte Müller ihm die Abfassung der Artikel zu Friedrich von Hardenberg, Johann Peter Hebel und Wilhelm Heinse angetragen. Am 4. Juli kam der Hilferuf, der Redakteur brauche *"den Artikel Hardenberg* [...] *dringendst in einigen Wochen* [...]". Und der geschäftlichen Bitte folgte die persönliche: *"Wollen Sie nun Ihren kranken Freund* [Gemeint ist Müllers Krankheit im Frühsommer 1827. – M.-V. L.], *den ohnedies schon über das Maß seiner Kräfte belasteten nicht zwingen, den Artikel auszuarbeiten, so schicken Sie ihn recht bald."* (5–419 f.) Indes, Förster hat die flehentliche Bitte nicht erfüllt; noch als Müller zehn Wochen später von seiner Rheinland-Schwaben-Reise zurückkam, stand der Novalis-Artikel aus: '[...] *der Freund hat mich im Stiche gelassen."* (5–427) Als Förster diesen am 30. September geschriebenen Satz las, war Müller schon tot. Der Brief war einer von zwanzig Schreiben in Sachen Enzyklopädie, die Müller erledigte, bevor ihn wenige Stunden später im Schlaf der Herzinfarkt ereilte.

Wenn nun mit Böttiger, Ebert und Karl Förster drei Briefpartner hier ins Blickfeld kamen, die in Dresden lebten, so dokumentieren die Korrespondenzen zugleich die mannigfaltigen und intensiven Kontakte insgesamt, die Müller mit der Dresdener Literatenwelt unterhielt. Müllers erster Dresden-Besuch ist für 1818 belegt.[1] Und seither hat er mit einiger Regelmäßigkeit die sächsische Landeshauptstadt immer wieder besucht; die Reisen dorthin wurden ihm mehr und mehr zum Bedürfnis. Was ihn lockte, war vor allem eine literarische Geselligkeit, die es auf vergleichbare Weise in Dessau nicht gab; überdies sah er sich gerade in Dresden mit beträchtlicher Wertschätzung bedacht. Und etliche neu aufgefundene Briefe enthalten Aussagen, aus denen die Dresden-Sehnsucht sehr unvermittelt spricht. Ein Brief an Böttiger, 4. April 1824, bezieht sich auf die geplante Pfingstreise und enthält den Satz: *"Dieser Besuch wird mir alljährlich schon zum Bedürfnis."* (5–294) Und 17 Tage später – am 21. April 1824 – heißt es in dem Brief an Otto von der Malsburg: *"Ein Jahr – länger halt ich's nicht aus, von Dresden entfernt zu sein."* (5–295) Dieser geplante Pfingst-Aufenthalt währte dann vom 29. Mai bis zum 13. Juni; Müller war Gast in Friedrich Graf Kalckreuths Villa Grassi im Plauenschen Grunde.
Schon Jahre zuvor hatten Müllers Bemühungen begonnen, in Dresden womöglich eine Anstellung zu erlangen. Bisher ist darüber nur wenig bekannt gewesen; und dem bereits von Luise Förster publizierten einschlägigen Brief an Karl Förster vom 9. Dezember 1821[2] ordnete sich kaum etwas zu. Jetzt indessen läßt sich durch die Kenntnis des Briefes vom 14. Januar 1822, gerichtet ebenfalls an Förster, in Erfahrung bringen, daß zu dieser Zeit die Erfüllung des Anstellungs- und Übersiedelungswunsches bereits nahe zu sein schien: Für die Förderung des *"Transplantationsplanes"* sprach Müller dem Freunde Förster seinen Dank aus; und er schrieb:

Wie erfreulich ist es mir, zu hören, wie die Wünsche so vieler trefflicher Freunde sich mit den meinigen verbinden und gemeinschaftliche Sache machen! Übrigens kann ich Ihnen die Versicherung geben, daß Kalckreuths Berichte meine Erwartungen übertreffen. Mir genügte vorläufig die Versicherung der Möglichkeit, nach Dresden versetzt zu werden, u siehe da, wir erlangen schon Wahrscheinlichkeit u Aussichten auf bestimmte Plätze. Ich wiederhole auch nochmals, daß die Sache nicht eilt: zwar wird die Geduld mir schwer, wenn ich an Dresden u meine dortigen Freunde denke, aber dagegen hat der Himmel es so gefügt, daß die Transplantation meiner lieben Frau in den nächsten Monaten gar schwer sein würde, u ich also einen Aufschub eher hoffen, als fürchten muß. (5–210)

Um welche Stelle es sich handelte, geht aus dem Brief nicht hervor. Und unklar bleibt gleichermaßen, wodurch sich dann doch die *"Transplantation"* zumindest zu verzögern schien. Daß Müller indes sein Ziel nicht aus den Augen verlor, belegen weitere Briefe. Am 5. Januar 1823 wandte er sich an Böttiger: *"Unser lieber Kalckreuth wird Ihnen von meinen Wünschen u Plänen gesagt haben, mich nach dem herrlichen Elbflorenz hinüber zu siedeln."* Und Müller erläuterte: '[...] *doch kann ich Ihnen, damit Sie nicht glauben, ich fühlte mich in Dessau unglücklich, bedrängt, zurückgesetzt pp sagen, daß die Sehnsucht nach meinen Freunden, das Bedürfnis geselliger u freundlicher Mitteilung dessen, was die Musen uns verleihen, der mächtigste Sporn dabei ist."* (5–240 f.) – Es war aber nun eine bestimmte Stelle, die Müller ins Auge faßte: die Stelle von Friedrich Adolf Ebert. Dieser hatte einen Ruf an die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel erhalten, seine Stelle als 3. Sekretär an der Königlichen Bibliothek zu Dresden stand zur Disposition. Und von Böttiger erhoffte sich Müller, daß er sich für ihn bei Johann Georg Friedrich Freiherrn von Friesen, dem entscheidungsmächtigen Oberkammerherrn, freundlich verwenden möge. Dabei ist die betreffende Briefsequenz auch insofern von erhellendem Wert, als sie die einzige Müllersche Aussage bezüglich seiner Mitgliedschaft in der Freimaurerloge *Minerva zu den drei Palmen* in Leipzig enthält. Dieser Passus lautet:

Die Stelle Eb[erts] würde mir – natürlich mit der Zulage – genügen, u es käme nun darauf an, daß der Oberkammerherr zu meinen Gunsten vorläufig arrektiert würde, wie ich den Wunsch schon lange nährte, mich in Sachsen einheimisch zu machen pp u wie ich bei Eberts Rufe nach Breslau schon die Idee gehabt hätte, mich um seine Stelle zu bewerben. / Ich weiß keinen Weg, mich dem Ob.K. von Friesen zu empfehlen. Zwar steht sein Name über dem Verzeichnis der Mitglieder meiner □ Minerva: doch das influiert nicht auf Dienstverhältnisse. Kalckreuth meldet mir Ihre Bereitwilligkeit, bei Friesen ein Wort über mich fallen zu lassen, u ich kann heute nichts weiter tun, als Ihnen für diese Ihre Freundschaft zu danken. (5–241)

Was Hofrat Böttiger unternommen hat, bleibt im dunkeln. Am 4. April 1824 fragte Müller bei ihm an, wie es in Dresden aussehe, und er fügte hinzu: *"Hoffentlich haben Sie meine Pläne nicht vergessen."* (5–294) Und am 10. Oktober 1824 brachte er sich erneut in Erinnerung, diesmal bei Theodor Winkler (Hell), der offensichtlich auch schon von Müllers Bemühungen wußte: *"Ich habe wieder einige Schritte getan, um meine Hoffnungen, deren Kompaß nach Dresden zeigt, zu fördern. Gott gebe sein Gedeihen!"* (5–321) Gefruchtet indes hat dies alles nichts; die Ebert-Stelle wurde anderweitig vergeben; und eine Dresdener Alternative war offenbar nicht ausfindig zu machen.
Daß Müller freilich auf Dresden allein nicht fixiert war, belegen die Brieffunde ebenfalls. Wolfenbüttel wäre ihm auch willkommen gewesen; und schon im Oktober 1822 wandte er sich diesbezüglich an seinen Berliner Studienfreund Hans Heinrich Eduard Vieweg in Braunschweig. Dieser wurde gebeten, ein Bewerbungsschreiben an das Herzoglich Braunschweigisch-Wolfenbüttelsche Geheime Kollegium weiterzuleiten. Aufzufinden war allerdings nur der Begleitbrief. In ihm heißt es: *"Daß Du nicht davon sprechen mögest, darum brauche ich Dich nicht zu bitten – Du weißt, daß es mir Unannehmlichkeiten machen würde u die guten Verhältnisse stören, in denen ich jetzt in Dessau lebe."* (5–233)

Doch auch noch ein dritter Ort wurde schließlich anvisiert: Berlin. Es läßt sich feststellen, daß sich ab 1825 Müllers Beziehungen dorthin intensivierten. Im Frühjahr dieses Jahres hielt er sich in der preußischen Hauptstadt auf, reaktivierte ältere und knüpfte neue Kontakte. Und zumal mit Karl Streckfuß dürfte er hinsichtlich einer Anstellung durchaus sondierende Gespräche geführt haben. Für August – gelegentlich der Rückreise aus Stralsund – wurde ein neuerlicher Berlin-Aufenthalt geplant; und Streckfuß erwog wohl gar, ihn womöglich für eine Audienz Müllers beim Geheimen Staatsrat Johann Wilhelm Süvern zu nutzen. Ein bisher unbekannter Brief Müllers an Streckfuß vom 11. Juli 1825 legt diese Annahme jedenfalls nahe. In diesem Brief heißt es:

[...] *eine Vorstellung beim Minister wäre ja wohl fast so gut, als eine offizielle Bewerbung, die ich doch scheue. / Werfen Sie mir nicht vor, daß ich lässiger an meiner Versetzung zu arbeiten scheine, als Sie. Das Bewerben ist etwas meiner Natur Widersprechendes, und da ich eine Frau habe, so möchte ich nun gern für immer damit fertig sein.* (5–343)

Freilich liest sich dies, als ob Müller schon zum Resignieren neigte. Langhin bekannt ist der Satz, den Müller an Adelheid ein Jahr später aus Weimar schrieb: *"Laß uns* [...] *in Geduld unser Dessau tragen u ertragen."* (5–399) Die Erfahrungen, die er bei seinem Kurzaufenthalt in der thüringischen Residenzstadt sammeln konnte, bildeten den unmittelbaren Beziehungsgrund. Zugleich allerdings dürfte dieser Satz nun im Lichte der

jahrelangen Vergeblichkeit von Müllers *"Transplantations"*-Bemühungen zu verstehen sein. Mit Dessau, so erweisen es die einschlägigen Brieffunde, suchte er sich schließlich abzufinden, nachdem Versuch um Versuch einer Veränderung gescheitert war.

Gerade weil aber der Wunsch, aus dem Bannkreis Dessau auszubrechen, jahrelang so heftig war, zeigte sich Müller auch bestrebt, nach Möglichkeit immer neue Korrespondenzbeziehungen und öffnende Verlagskontakte anzubahnen. Im Juli 1823 wandte er sich, wie man weiß, an Johann Friedrich Cotta – mit der Offerte, ihm das von Brockhaus zurückgewiesene Dritte Heft der *Neuen Lieder der Griechen* zu überlassen. (Vgl. 5–272 f.) Der Cotta-Kontakt, der damit eröffnet wurde, war bislang allerdings nur spärlich belegt. Die größere Zahl – 13 von insgesamt 19 – der Briefe an Cotta bzw. an die Redaktion des *Morgenblatts für gebildete Stände,* die neu aufgefunden wurde, dürfte daher von nicht nur beiläufigem Interesse sein. Bereits der zweite Brief, den Müller an Cotta schrieb, war bislang unbekannt. Es ist das längste aller an den Verleger gerichteten Müllerschen Schreiben, und es bezieht sich einerseits auf die Ablehnung, die hinsichtlich des Druckes der Griechenlieder auch aus Stuttgart gekommen war, andererseits auf die gleichwohl ausgesprochene Einladung zur Zusammenarbeit. Der Brief datiert vom 2. September 1823. Diplomatisch-verständnisvoll schrieb Müller: *"Ihre Vorsicht in betreff meiner Griechenlieder verstehe ich u weiß sie zu würdigen. Sie werden nichts dazu beizutragen wollen, um das arme Restchen literarischer Freiheit, das uns in Deutschland bleibt, mutwillig zu verscherzen."* (5–277) Was aber die Cottasche Pauschalofferte betrifft, so nahm Müller sie mit Freuden an, und er endete mit der Versicherung:

Schließlich stimme ich in Ihren für mich sehr schmeichelhaften Wunsch ein, daß die zwischen uns angeknüpfte liter. Verbindung von Dauer u von Fruchtbarkeit sein möge. Da Sie mit M ü l l n e r jahrelang fertig geworden sind, so sein Sie versichert, daß Sie mit M ü l l e r in Jahrhunderten nicht brechen könnten, wenn wir so lange beisammen wären. Nun, so lange Gott will! (5–278)

Und sogleich übersandte er die ersten Artikel der *Belustigungen aus der deutschen Literaturgeschichte des siebenzehnten Jahrhunderts.* Die insgesamt sechsteilige Folge erschien dann in großen Abständen zwischen Oktober 1823 und Oktober 1825 im *Morgenblatt für gebildete Stände.* (Vgl. 4–101 ff.). Im übrigen bot Müller auch Auszüge aus der in Arbeit befindlichen *Homerischen Vorschule* zum Vorabdruck an. (Vgl. 5–277)
Jedoch kam es bald zu Differenzen in diesem frisch begründeten *"Geschäftsverhältnis"* (5–273). Die Redaktion des *Literatur-Blatts* hatte mit Müller vereinbarte und von diesem gelieferte Rezensionen nicht veröffentlicht, statt dessen die eines anderen Rezensenten.

Müller war verständlicherweise erbost; und in einem Brief, der bisher ebenfalls nicht bekannt war, schrieb er am 22. Februar 1824 in einer für ihn seltenen Schärfe an den Verleger:

Mag dieses Verfahren, das mir in meinen literarischen Verbindungen neu ist, entweder von den Urteilen der Red. d. 'L.Bl.' über meine Urteile oder von einer Unregelmäßigkeit in den Redaktionsgeschäften herrühren, so bin ich in keinem von beiden Fällen imstande, mich derselben zu fügen, u ersuche Sie daher, mir alles, was Sie noch von meinen Manuskripten in Händen haben, ohne Verzug zurückzuschicken, ehe ich die Zurückweisung der bei mir eigens bestellten Arbeiten durch den Abdruck derselben Anzeigen von andrer Hand erfahre. Ich kann in der Tat nicht umhin, mein Erstaunen über diese Redaktionsordnung auszudrücken [...] (5–291 f.)

Ein weiterer der neu aufgefundenen Briefe, geschrieben am 19. Mai 1824, bezog sich dann auf Cottas Entschuldigungsschreiben. Müller, der nun einräumte, den vorigen Brief *"in unwilliger Stimmung"* (5–297) verfaßt zu haben, suchte zu demonstrieren, daß er keinesfalls nachtragend sei, sprach gar sein Bedauern aus, den Verleger mit seiner Beschwerde über die Redaktion des *Literatur-Blatts* persönlich getroffen zu haben, und gestand schließlich: *"Ich betrachte es in der Tat als eine Auszeichnung von Ihnen, daß Sie mir eigenhändig antworten* [...] " (5–297)

Daß die Beziehungen gleichwohl belastet blieben, belegen weitere Briefe. Und eine Rolle dürfte nicht nur der besprochene Vorfall gespielt haben, sondern auch die Tatsache, daß als *Morgenblatt*-Redakteur Adolf Müllner wirkte und damit ein Schriftstellerkollege, zu dem seit etlichen Jahren ein sehr gespanntes Verhältnis bestand. Am 8. Mai 1825 reagierte Müller auf ein Cottasches Angebot zurückhaltend in einer Art, die in ihrer Kühle sehr ungewöhnlich für ihn war; lakonisch schrieb er: *"Ihre Anfrage, ob ich für künftiges Jahr eine Übersicht irgendeines Zweiges der Literatur für das 'Lit.Bl.' übernehmen könnte, läßt sich nicht mit Bestimmtheit beantworten. In keinem Falle würde ich einen großen Zweig wählen."* (5–337) Bezeichnend auch, daß in den Jahren 1826 und 1827 im *Morgenblatt* nur noch poetische Texte von Müller erschienen, keine literaturkritisch-publizistischen mehr. Und während des Müllerschen Aufenthalts in Stuttgart (September 1827) kam es zu Begegnungen mit sehr vielen Geistern der schwäbischen Literaturwelt, mit Cotta jedoch nicht.

Gewohnt hat Müller während dieses zweiwöchigen Stuttgarter Aufenthaltes bei Gustav Schwab, zu dem sich allmählich eine freundschaftliche Beziehung ausgebildet hatte. Vier Briefe an Schwab zählen ebenfalls zu den Funden; sie datieren vom 20. Juli 1825,

21.Mai 1826, 12. August 1826 und vom 28. August 1827. Kennengelernt hatten sich beide schon früh: 1815 in Berlin. Ein engerer Kontakt kam freilich erst dadurch zustande, daß Schwab im Jahre 1825 seine Besprechung des zweiten Waldhornisten-Bandes nach Dessau sandte und einige Zeilen beifügte. Und Müllers erster Brief an Schwab, der vom 20. Juli 1825, verband den Dank für die Sendung mit der Aussage: "[...] *ich kann Ihnen* [...] *mit Aufrichtigkeit bekennen, daß sie* [= Schwabs verschiedene Rezensionen zu Müllerschen Gedichten] *die einzigen sind, aus denen ich etwas erkannt u gelernt habe."* (5–344) Zugleich machte er Schwab in diesem Brief mit seiner Absicht bekannt, daß er im Brockhausschen *Hermes* eine Abhandlung über Kerner, Uhland und ihn, Schwab selbst, zu veröffentlichen plane; und er bat um Informationen über Kernersche Gedicht-Publikationen. Schließlich ist in diesem Brief zum erstenmal von der in Aussicht genommenen Rheinreise die Rede und auch davon, daß nach Stuttgart ein Abstecher führen solle. Eben diese Reise indes konnte dann erst zwei Jahre später angetreten werden – und die weiteren Briefe an Schwab beinhalten ein Hin und Her zwischen Besuchsankündigung und Absage. Dabei scheint es geradezu, als ob Stuttgart zum Sehnsuchtsort à la Dresden für Müller geworden wäre. Und die Reise setzte er schließlich durch, obwohl sein gesundheitlicher Zustand im Sommer 1827 noch weitaus bedenklicher war als ein Jahr zuvor, als der Reiseplan zugunsten eines Kuraufenthaltes in Franzensbad zurückgestellt worden war. Wenige Tage nach der Rückkehr von der ertrotzten Reise starb Müller; und es war aber Schwab, der ihm hernach den schönsten Gedenkstein setzte, der möglich erschien: 1830 publizierte der schwäbische Dichterfreund seine mit einer biographischen Einleitung versehene Herausgabe von Müllers *Vermischten Schriften* in fünf Bändchen. Es war dies sozusagen eine Freundschaftstat, die Schwab dem Verstorbenen schuldig zu sein glaubte. Müllers Briefe an Schwab dokumentieren die Genesis dieser Freundschaft – die vielleicht Müllers hoffnungsvollste der letzten Lebenszeit gewesen ist.

Es konnte hier bei weitem nicht auf sämtliche Brieffunde eingegangen werden. Immerhin aber dürfte deutlich geworden sein, daß sie in mancherlei Hinsicht als aufschlußreich gelten können. Sie enthalten Informationen von biographischem Belang, sie ergänzen die Kenntnis von Müllers Kommunikationsbeziehungen, vermitteln differenziertere Einblicke in seine Tätigkeit auf den verschiedensten Gebieten, in Arbeits- und Schreibpläne, nicht zuletzt in Lebenspläne, die er verfolgte. Und insgesamt sind nun 346 Briefe von Wilhelm Müller bekannt, gerichtet an 63 Adressaten. Die Namen von acht weiteren Briefempfängern lassen sich aus Müllers Berliner Tagebuch sowie aus den vorliegenden Briefen schließen.[3] Entsprechende Nachforschungen sind bislang ergebnislos geblieben. In Zukunft dürften es vor allem Zufallsfunde sein, durch die das Korpus eine gewisse Erweiterung noch erfahren könnte.

Anmerkungen:

1 Vgl. L.[uise] Förster (Hrsg.): *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's.* Dresden 1846, S. 104.

2 Ebd., S. 224 ff.

3 Georg Friedrich Alexander Graf von Blankensee, Christian August Gebauer, Amalia von Helvig, Christoph Friedrich Hesekiel, Friedrich Ernst Adolf Graf von Kalckreuth, Friedrich Adolf Kuhn, Ludwig Sigismund Ruhl und Karl Wolf Wilhelm Hans Scipio von Studnitz.

JOHANNES IRMSCHER

Max Müller, der Biograph Wilhelm Müllers

Wer nach der Lebensbeschreibung einer Persönlichkeit des deutschsprachigen Raumes sucht, greift mit Selbstverständlichkeit zu der von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften betreuten *Allgemeinen Deutschen Biographie* bzw. ihrer Nachfolgerin, der *Neuen Deutschen Biographie.* Als ich vor Jahren den Philhellenismus des 'Griechen-Müller' untersuchte, griff ich infolgedessen zunächst zu der Darstellung in der *Allgemeinen Deutschen Biographie,* die Wilhelms Sohn Friedrich Max verdankt wird[1], und wurde herb enttäuscht. Denn bei meinen Recherchen zu den Griechenliedern und ihrem Umfeld hatte sich mir überzeugend ergeben, daß der Dichter keineswegs nur die Türken als die Bedrücker des Hellenenvolkes anprangerte, sondern daß seine poetischen Aktionen gleichermaßen der Heiligen Allianz galten und demnach nicht minder dem Freiheitsstreben der deutschen Patrioten Ausdruck verliehen[2]. Diese Einschätzung Müllers als politischer Dichter des Vormärz teilen auch andere Autoren [3]; der Sohn dagegen wollte jene Griechenlieder *"weit mehr menschlich als politisch"* [4] verstanden wissen. Die Frage liegt nahe, daß doch wohl Max Müller aus familiärem Erleben die Intentionen seines Vaters habe kennen müssen. Sie relativiert sich jedoch durch den Hinweis, daß Friedrich Max Müller noch nicht vier Jahre alt war, als sein Vater am 30. September 1827 im 33. Lebensjahr verstarb [5]. Über den Lebensgang dieses als Sanskritist sowie als Sprach- und Religionswissenschaftler gleichermaßen herausragenden Gelehrten sind wir durch Selbst- wie durch Fremdzeugnisse gut unterrichtet.

Als Max Müller am 6. Dezember 1823 in Dessau geboren wurde, war sein Vater Bibliothekar der herzoglichen Bibliothek [6] und stand im Mittelpunkt vielfältiger literarischer Aktivitäten, die ihm einen gewissen Wohlstand schufen [7]; seine Mutter Adelheid war die Tochter des geadelten Regierungsrats und nachmaligen Regierungspräsidenten Ludwig von Basedow [8], eine Enkelin des berühmten Pädagogen [9]. Da Wilhelm Müller für seinen Todesfall nicht vorgesorgt hatte, lebte die Witwe mit dem Sohne Max und der Tochter Auguste in recht bedrängten Verhältnissen [10], trotzdem die Verwandten meistenteils Regierungsämter innehatten. Nach Grundschuljahren in Dessau wurde der angehende Studiosus auf die Nikolaischule in Leipzig gegeben [11]. Dort standen die alten Sprachen im Mittelpunkt, die auch aktiv verwendet wurden, zum Versemachen zum Beispiel. Auch am fakultativen Hebräischunterricht beteiligte sich der mehrfach wegen seiner Dichtungen Ausgezeichnete. Umsorgt von der Mutter und der Schwester, die alsbald eine Ehe mit dem Arzt A. Krug, einem Sohne des berühmten Philosophieprofessors, einging, bezog Friedrich Maximilian Müller 1841 die Leipziger Universität [12]. Das Studium umfaßte zuvörderst klassische Philologie, vertreten durch den Meister der ästhetisch-formalen Wortphilologie, Gottfried Hermann [13], und den am Anfang seiner Karriere stehenden Textkritiker Moritz Haupt. Aber Leipzig bot auch die Anfangsgründe der Orientalistik; Hermann Brockhaus, ein Sohn des bekannten Verlegers Friedrich Arnold Brockhaus, trieb Indologie im weitgefaßten

Zusammenhang, Heinrich Leberecht Fleischer Arabisch und Persisch. Alle solche Membra disiecta wurden durch philosophische Studien verbunden; Kant und Krug, Hegel und Herbart waren mit ihren Lehren en vogue – zur gleichen Zeit begeisterte sich der junge Müller für das illegale Mensurfechten!
Die formal betriebene klassische Philologie vermochte den philosophisch orientierten Studenten nicht zu befriedigen [14]. Sie schien ihm durch *"eine Art Wiederkauen"* gekennzeichnet; *"eine kluge Konjektur oder der Hinweis auf die Abhängigkeit eines Manuskripts vom anderen erschien als exzellente Leistung, während ein Aufsatz über Aischylos und seine Anschauung über eine göttliche Weltregierung allenfalls ein beifälliges Kopfnicken zu bewirken vermochte"* [15]. Max Müllers philosophischer Sinn lenkte ihn auf Etymologie und Sprachvergleichung, was wiederum eine gründliche Beschäftigung mit dem Sanskrit zur Voraussetzung hatte. Für solche Bemühungen fand der inzwischen Promovierte [16] in Leipzig jedoch kaum Resonanz; so begab er sich 1844 mit großen Erwartungen nach Berlin, um den Sprachvergleicher Franz Bopp zu hören und mehr noch den Philosophen Johann Wilhelm Joseph von Schelling wegen seines Mythologieverständnisses.
Indessen sollte der Aufenthalt in Berlin nur kurz bemessen sein; denn auf Anraten eines Freundes reiste der junge Gelehrte im März 1845 nach Paris [17], damals die Weltstadt schlechthin und ein zu Recht gerühmtes Zentrum der Orientalistik. Müller blieb nur – und dies unter recht fatalen Bedingungen – bis zum Juni 1846 dort, denn sein väterliches Erbe war dahingeschmolzen; gleichwohl war er beglückt durch die Begegnung mit dem Sanskritisten des Collège de France, Eugène Burnouf, sowie anderen Professoren des Collège und der Universität. Die Arbeit mit den indischen Handschriften der Bibliothèque Nationale führte das Bedürfnis vor Augen, nach London zu gehen, um weitere Manuskripte in der Bibliothek der Englisch-Ostindischen Kompagnie einzusehen[18]. Der Kontakt zu dem preußischen Gesandten Christian Karl Josias Bunsen [19], einem vielseitigen Gelehrten, dem bereits Wilhelm Müller in Italien begegnet war, wurde zum Wendepunkt in Max Müllers Leben, verband fortan sein Wirken mit der englischen Wissenschaft. Bunsen veranlaßte die Ostindische Kompagnie, Müller die Edition des ältesten indischen Literaturdenkmals, des *Rgveda,* einer Sammlung religiöser Dichtung, samt der Ausgabe des Kommentars des Inders Sajana aus dem 15. Jahrhundert zu übertragen. [20] Die monumentale Edition erschien in sechs Bänden London 1849–1874. Der Diplomat Bunsen führte den solcher Umgebung ungewohnten Müller auch in die britische Gesellschaft ein.
Die Überwachung des Drucks der *Rgveda*-Ausgabe führte Müller nach Oxford, wo er seinen festen Wohnsitz nahm und viele Gleichstrebende fand. 1850 gewährte ihm die Universität, der er bis zu seinem Lebensende verbunden blieb, einen Lehrauftrag für Literaturgeschichte und vergleichende Grammatik; er wurde 1854 in eine Professur für neuere Sprachen und Literaturen und 1868 für vergleichende Philologie [21] umgewandelt.

Deutscher Patriotismus trieb Müller dazu, 1872 an der als deutsche Hochschule wiedererrichteten Universität Straßburg ein Lehramt zu übernehmen, das er jedoch bald wieder aufgab. Auch sein politisches Interesse an Deutschland erlahmte fortan [22]. 1876 ließ sich Müller von seinen Oxforder Lehrverpflichtungen entbinden und lebte bis zu seinem Tode am 28. Oktober 1900 [23] als Privatgelehrter. Indien hat er niemals betreten, der indischen Emanzipation jedoch hat er zweifellos vorgearbeitet [24].

Max Müller publizierte mit gewandter Feder in der Vielzahl der von ihm vertretenen Fachgebiete [25], wobei das Sanskrit regelmäßig den Ausgangs- und Mittelpunkt darstellte. Wissenschaft erschien dem Autor nicht als Selbstzweck; vielmehr sah er neben der Erforschung von Neuem stets die Aufgabe, die erzielten Ergebnisse zur Vertiefung des Welt- und Geschichtsbildes zu nutzen. So rechnet Müller nicht nur zu den großen Indologen seiner Epoche [26], sondern gehört zugleich zu den Bahnbrechern der Religionsgeschichte und Religionswissenschaft, namentlich durch seine 1879 begonnene Sammlung von Übersetzungen orientalischer Quellendokumente: *Sacred Books of the East* (50 Bände mit Indexband des Indologen Moriz Winternitz). Fundament der Religionswissenschaft bildeten für Müller Linguistik und Philologie. Religion definierte er als *"Gewahrwerden des Unendlichen unter solchen Manifestationen, die auf den sittlichen Charakter des Menschen bestimmend einzuwirken imstande sind"* [27]. Die Religionsgeschichte erschien ihm als ein unbewußtes Fortschreiten hin zum Christentum. Auch als Belletrist hat sich Max Müller gelegentlich betätigt [28], in die Fußstapfen seines Vaters tretend [29]. Dessen Biographie faßte er im Jahre 1885 ab. Der Philhellenismus, der die Poesie des 'Griechen-Müller' beflügelt hatte, weil man in dem griechischen Freiheitsstreben Parallelen zu dem Kampf gegen die Metternichsche Reaktion erkannte, war längst verflogen, und vollends in England war der neuhellenische Staat lediglich Objekt politischen Kalküls, geprägt durch die sogenannte Orientalische Frage [30]. Dem Griechenkult waren daher entscheidende Voraussetzungen entzogen – Max Müller aber, der seine Werke für gewöhnlich auf englisch publizierte und nur teilweise hinterher ins Deutsche übertragen ließ, war durch die britischen Vorstellungen geprägt. So eingehend, ja liebevoll ansonsten seine Darlegungen in der Allgemeinen Deutschen Biographie auch sein mochten, die Griechenbegeisterung seines Vaters war für ihn lediglich ein Aufbegehren in einer längst vergangenen Epoche und unter längst vergangenen Umständen; sie konnte darum als scheinbar unwesentlich abgetan werden [31].

Anmerkungen:

1 F. Max Müller: *Wilhelm Müller.* In: *Allgemeine Deutsche Biographie.* Bd. 22, Leipzig 1885, S. 683 ff.

2 Vgl. Johannes Irmscher: *Der Dessauer Dichter Wilhelm Müller und der deutsche Philhellenismus.* In: *Hellenika.* Bd. 21. Thessaloniki 1968, S. 48 ff.

3 Vgl. u. a. Hans-Dietrich Dahnke, Thomas Höhle (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur 1789–1830.* (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7) Berlin 1978, S. 804 f.

4 Müller (s. Anm. 1), S. 692. Bezeichnenderweise hatte er in einer früheren biographischen Veröffentlichung (1868) den Griechenliedern eine sehr viel signifikantere Stelle zugebilligt (vgl. F. Max Müller: *Chips from a German Workshop.* Bd. 3. London 1870, 103 ff.).

5 Vgl. F. Max Müller: *Alte Zeiten – alte Freunde.* Gotha 1901, S. 45: *"Ich kann mich meines Vaters nicht mehr erinnern; kennengelernt habe ich ihn zumeist aus seinen Gedichten."*

6 Vgl. F. Max Müller: *Aus meinem Leben.* Gotha 1902, S. 39.

7 Vgl. Müller (s. Anm. 1), S. 689.

8 Otto Friedrich Bollnow: *Johann Bernhard Basedow.* In: *Neue Deutsche Biographie.* Bd. 1. Berlin 1953, S. 618.

9 Vgl. Müller (s. Anm. 1), S. 686 sowie F. Max Müller: *Johann Bernhard Basedow.* In: *Allgemeine Deutsche Biographie.* Bd. 2, Leipzig 1875, S. 124.

10 Vgl. Müller (s. Anm. 6), S. 46.

11 Vgl. ebd., S. 81 ff.

12 Vgl. ebd., S. 95 ff.

13 Vgl. Cornelia Lehmann: *Gottfried Hermann.* In: Johannes Irmscher (Hrsg.): *Lexikon der Antike.* 10. Aufl. Leipzig 1990, S. 241.

14 Vgl. Müller (s. Anm. 6), S. 107.

15 Ebd., S. 104.

16 Vgl. Johannes H. Voigt: *F. Max Mueller, the man and his ideas.* Calcutta 1967, S. XII, 3; 2. Aufl. ebd. 1981, S. 3.

17 Vgl. Müller (s. Anm. 6), S. 133 ff.

18 Vgl. ebd., S. 155 ff.

19 Vgl. Max Müller: *Essays.* Bd. 3. Leipzig 1872, S. 334 ff.

20 Vgl. Walter Ruben: *Einführung in die Indienkunde.* Berlin 1954, S. 20.

21 Vgl. die Antrittsvorlesung *Über den Wert der Vergleichenden Sprachwissenschaft als Zweig des akademischen Studiums.* In: Max Müller: *Essays.* Bd. 4. Leipzig 1876, S. 1 ff.

22 Vgl. Voigt (s. Anm. 16), 1967, S. XIII.

23 Vgl. Israel: *Max Müller.* In: Hermann Gunkel, Leopold Zscharnack (Hrsg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart.* Bd. 4. 2. Aufl. Tübingen 1930, S. 264.

24 Vgl. Voigt (s. Anm. 16), S. 52; 2. Aufl. S. 50.

25 Das beste Beispiel sind seine *Essays,* 4 Bände, in deutscher Übersetzung Leipzig 1869–1876, ferner seine *Chips from a German Workshop,* Bd. 1, 2. Aufl., London 1868; Bd. 2, ebd. 1867; Bd. 3, ebd. 1870. Das Buch *Indien in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung,* deutsch von C. Capeller, Leipzig 1882, berührt nicht das gegenwärtige, sondern das klassische Indien.

26 Vgl. Ruben (s. Anm. 20), S. 20.

27 Vgl. Israel (s. Anm. 23), S. 264 sowie Max Müller: *Essays.* Bd. 1. 2. Aufl. Leipzig 1879, S. VII ff.

28 Vgl. Max Müller: *Deutsche Liebe. Aus den Papieren eines Fremdlings.* 16. Aufl. Leipzig 1910.

29 Vgl. Müller (s. Anm. 5), S. 39: *"Mein Vater war ein Dichter; und auch ich habe mein Leben lang dagegen zu kämpfen gehabt, nicht auch einer zu werden."*

30 Johannes Irmscher: *Marx und Engels über das moderne Griechenland.* In: *Beiträge zur Marx-Engels-Forschung.* (= *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR.* Jg. 1973 Nr. 20) Berlin 1975, S. 145.

31 Ich danke Bernhard Ebneth (Neue Deutsche Biographie) für die freundlich gewährte Literaturhilfe.

HANS-RÜDIGER SCHWAB

Gegengesellschaftliche Phantasien. Bemerkungen zu Wilhelm Müllers *Tafelliedern für Liedertafeln*

Die *Tafellieder* zählen zu Wilhelm Müllers umfangreichsten lyrischen Textsorten. Im zweiten Band der *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (Dessau 1824) sind 31 Beispiele dieses Genres enthalten, davon ein gutes Viertel mit politischen Anzüglichkeiten gespickte. Acht Gedichte, die schon vorher entweder in der Mannheimer *Aurora* oder den *Deutschen Blättern für Poesie, Litteratur, Kunst und Theater* veröffentlicht worden waren, haben keinen Eingang in diese Ausgabe gefunden. Es spricht einiges dafür: aus Gründen der Zensur, denn unter ihnen befinden sich sechs politische, und zwar mit ungleich deutlicherer Tendenz als die in den *Waldhornisten*-Band aufgenommenen. Außerdem entstanden zwischen 1825 und Müllers Tod noch einige weitere *Tafellieder*, nicht alle ausdrücklich als solche gekennzeichnet und nicht alle politisch ausgerichtet.

Die Anknüpfung dieser Werkgruppe an Formen des gesellschaftlichen Trinklieds des 17. und 18. Jahrhunderts von Johann Christian Günther bis zu Matthias Claudius, an den schon dort obligatorischen flapsigen Ton ist offensichtlich. Wie alle Trinkpoesie [1] sind die Müllerschen *Tafellieder* in ihren Motiven sehr überschaubar. Sie feiern grundsätzlich den Wein, manchmal die Liebe, immer jedoch die Männerfreundschaft und die ungezwungene Geselligkeit. Wenn man so will, sind es sehr bürgerliche Ekstasen der Freude an vom Zwang und von den Sorgen des beruflichen Alltags befreiten Stunden. *"Wein und frohe Lieder!"* (1–135; vgl. 143) lautet die Parole, doch schleicht sich unversehens eine programmatische Modifikation ein, in der dann statt von *"frohen"* von *"freien Liedern"* die Rede ist. (1–146)

Eine grundsätzlich neue Wertigkeit gewinnt die Aufnahme der älteren Tradition durch ihre Einbindung in eine Organisationsform, der für die Entstehung einer antirestaurativen bürgerlichen Öffentlichkeit zentrale Bedeutung zukommt: die Liedertafel. Nachdem Zelter unter dieser Bezeichnung Ende 1808 in Berlin eine *"freie Vereinigung geistig bedeutender, hochgebildeter Männer"*[2] ins Leben gerufen hatte, ging mit der Konstituierung der "Jüngeren Liedertafel" am gleichen Ort elf Jahre später der Anstoß zu zahlreichen Nachfolgegründungen aus. Diese Vereinigungen zur Pflege des Männergesangs und der Erinnerung an die Befreiungskriege wuchsen bis zum Vorabend der Revolution von 1848 zu einer veritablen Massenbewegung an, die zum Träger der Forderungen nach staatlicher Einheit Deutschlands und der Garantie bürgerlicher Freiheitsrechte wurde.[3] Daß man diesem Phänomen in der Forschung zur gesellschaftlichen Gruppenbildung der Romantik bisher (zurückhaltend ausgedrückt) nur wenig Aufmerksamkeit zuteil werden ließ, ist um so befremdlicher, als im Œuvre romantischer Lyriker gesellige Trinklieder durchaus nicht selten anzutreffen sind, wie die Beispiele Arnims, Eichendorffs, Chamissos, Uhlands oder Gustav Schwabs belegen (der übrigens, wie auch Hauff, Mitglied des Stuttgarter Liederkranzes war), wobei die Übergänge zu einer politischen Ausrichtung dieser Lieder allemal fließend sind.

Von früh an unterhielt Müller zu zahlreichen dieser von der Obrigkeit mißtrauisch beäugten Vereinigungen enge Beziehungen. Die im Oktober 1821 von dem mit ihm befreundeten Komponisten Friedrich Schneider gegründete Dessauer Liedertafel bestimmte den seinerzeitigen Hofbibliothekar zu ihrem Sekretär. Bei der konstituierenden Sitzung wurde nach der Verabschiedung einer Satzung, die man *"gesetzliche Verfassung"*[4] nannte, bei Tisch ein von Schneider vertontes Lied Müllers gesungen, das als Manifest wie als Vereidigungsformel der Mitglieder zu verstehen ist. Dieses Treuegelöbnis für *König Wein* (1–129) – dem mit Ausnahme des von ihm als liberal eingeschätzten Dessauer Herzogs Leopold Friedrich (vgl. 2–170, 234 f., 241 f.) einzigen Herrscher, dem in diesen Liedern gehuldigt wird – *"verschweigt das, woraufhin er eigentlich zielt – den Treuebruch mit der bestehenden Ordnung."*[5] Die Wahl des Gedichttyps ermöglichte eine ideale Tarnung kritischer Absichten unter der Maske des Weingenusses, in dem Dinge, die man in nüchternem Zustand niemals gesagt hätte, herausrutschen können. Zugleich signalisiert diese partielle 'Unzurechnungsfähigkeit', daß unter den obwaltenden Umständen die politisch-gesellschaftliche Wahrheit nur unter Alkoholeinfluß gesagt werden kann. Und schließlich bot sich im Rahmen der Liedertafel Müller die erwünschte

Gelegenheit, Lieder zu verfassen, die nicht nur gelesen, sondern vor allem auch vertont und gesungen wurden, eine letzte Erinnerung an die von ihm viel beschworene Zeit, als Lieder sich noch im mündlichen Vortrag verbreiteten [...] *Die Tafellieder stellten eine Gattung dar, in der, eigentümlich verzerrt, Wesenszüge des alten Volkslieds erneuert schienen: sie wurden im Kollektiv gesungen, waren – wie Müller für die gesamte Lyrik gefordert hatte – zeitgemäß und aktuell, dabei von einfacher, volksliedhafter Form und thematisch begrenzt.*[6]

Wie die Volkslied-Begeisterung der mittleren Romantik im Umfeld der Befreiungskriege und ihrer enttäuschten Hoffnungen unter neuem Vorzeichen weitergeführt wird,[7] so mutiert bei Müller das in der Geselligkeit verankerte Trinklied zum Ausdruck gemeinsamer politischer Überzeugungen, für die die Liedertafeln eine über ihre Mitglieder hinausgehende, das ganze Volk umfassende Akzeptanz voraussetzten. Das reichlich ausgebrachte Lob des Weines als alltröstender *"Sorgenbrecher"* und *"Seelenhelfer"* (1–149, 140) hat in seinen *Tafelliedern* auch dort, wo es sich betont als übermütige Manifestation von Eskapismus bekundet, niemals etwas mit einem Plädoyer für die Verdrängung der unerfreulichen politischen Wirklichkeit zu tun.[8]

Nein, um einen philiströsen Stammtisch handelt es sich bei den Müllerschen Liedertaflern wirklich nicht; sie sitzen keinewegs *"so gemächlich beim Becher"* (1–297), wie Müller in einer Besprechung selbst glauben machen will. In Topoi einer inneren

Emigration wird der Wein vielmehr als einzig verbliebene *"Freistatt"* (1–145), als Exil innerhalb der unerfreulichen Zeitläufte (vgl. 1–155 f.), beschworen. Wiederholt läßt Müller durchblicken, daß dieses Refugium eine positive und vor allem widerspruchsfördernde Gegenwelt zu den restaurativen Verhältnissen verbürgt, mit denen er keineswegs seinen Frieden macht. Vielmehr hält er die unversöhnte Erinnerung an sie wach, auch wenn (oder gerade weil) er sich ihnen verweigert:

Und weil ich nicht kann s c h a u e n,
So t r ä u m ich bei dem Wein,
Bald, wie es ist auf Erden,
Bald, wie es könnte sein. (2–223),

schreibt er in diesem Sinne, oder:

Euch, ihr edlen deutschen Reben,
Sei mein Lied geweiht!
Sing ein andrer von den Helden
Dieser lieben Zeit.

Fehlen mir auf ihre Namen
Reime zum Gedicht,
Und zum Ungereimten brauchen
Sie den Dichter nicht. (1–144)

Wohl kaum zufällig spielt Müllers Vergleich auf das Ideal der *"alles wohlwollend verbindenden"*[9] Harmonie in der frühromantischen Poetik an, für die der Reim ästhetisch einstehen sollte. Von der politischen Entwicklung war diese Utopie der auch gesellschaftlich gemeinten Versöhnung jedoch desillusioniert worden, und auch die Kunst selbst, der man einst die Antizipation einer besseren Zeit zur Aufgabe gemacht hatte, steht inzwischen unter der Kontrolle der Regierenden und läuft daher Gefahr, *"wohlfeil"* (1–169) zu werden. Um diese Überwachung zu unterlaufen, ist Müller aus taktischen Gründen dazu gezwungen, seine satirischen 'Mückenstiche' (vgl. 2–134), von denen eines seiner Epigramme spricht, in einem anscheinend unverdächtigen Umfeld zu verstecken.
Ähnlich verfährt er bei der Gedichtgruppe *Devisen zu Bonbons,* der unter vielen Harmlosigkeiten 1823 in Holteis Breslauer *Deutschen Blättern* auch *Ein Krebs* zugeordnet war, sein vielleicht frechstes politisches Gedicht, das er in etwas gemäßigterer Form später in die *Tafellieder* aufnahm:

Ein Krebs

Rückwärts! heißt das Wort der Zeit;
Rückwärts! laßt uns gehen,
Nicht zu schnell und nicht zu weit,
Wie's an mir zu sehen!

Bin zum Kochen jetzt zu gut,
Will nunmehr studiren,
Und in der reptilen Brut
Mich brav distinguiren.

Mancher hat's schon weit gebracht
Mit dem rückwärts Schreiten:
Ehrensterne, Gold und Macht
Bringt's den guten Leuten.

Politik, hilf du mir fort!
Dir gehört mein Leben.
Hand in Hand und Wort auf Wort,
Rückwärts lass' uns streben! (1–300 f.)

Als Müller daranging, seinen zweiten Gedichtband zusammenzustellen, hatte er allen Anlaß zu bezweifeln, daß dieses Gedicht die strengere Zensur in Dessau oder gar in Leipzig passieren würde, wo das Buch nach seinem Wunsch eigentlich erscheinen sollte. Also schrieb er es um. Ohne die Diskrepanz zwischen behaglicher Weinseligkeit und politischer Mißstimmung zu verschweigen, ersetzte er die Strophen zwei und vier durch zwei 'Trinklied-gemäßere' und unterstrich den Gattungscharakter zusätzlich durch die Anweisung *"Bei Achtundvierziger zu singen"*. (1–155) Eine listige Tarnung des kritischen Impetus, erinnert doch das Alter des Weins an ein wahrhaft denkwürdiges Datum, nämlich an das letzte Jahr, bevor Friedrich II. von Preußen im Mai 1749 per Edikt zur Wiederherstellung der Zensur *"ärgerlicher Bücher"* eine eigene Kommission einsetzte.[10] Der Vergleich der beiden Varianten zeigt beispielhaft, wie geschickt Müller die Gattung zu nutzen wußte, um die Zensur an der Nase herumzuführen.
Für die These des 'Ideenschmuggels' unter der Attitüde zechender Zurückgezogenheit – ein Konzept, das die jungdeutsche Literatur später in anderer Form weiterentwickelt – spricht auch die Anrede der *"ungünstige*[n] *gestrenge*[n] *Herrn"* (1–169) im Schlußgedicht der veröffentlichten Reihe. Mit der Zunft der Zensoren hatte Müller ja schon

seit der Veröffentlichung der *Bundesblüten* verschiedentlich schlechte Erfahrungen gemacht, und nicht von ungefähr nehmen seine restaurationskritischen Briefpassagen fast durchweg gerade auf die für *"uns Liberale"* (wie es einmal ganz unverklausuliert heißt; 5–242) unerträgliche Zensur Bezug. Als präventive Schutzbehauptung vor der gefürchteten möglichen Konsequenz einer Bestrafung oder gar Verhaftung macht er – ähnlich wie zwei Jahre zuvor E. T. A. Hoffmann den preußischen Behörden gegenüber die Knarrpanti-Episoden in *Meister Floh* zu *"erlaubten Exzeßen eines ganz ins Gebiet des ausgelassensten Humors streifenden Märchens"* herunterspielte [11] – zur 'Entschuldigung' die dem ausgelassenen Treiben von Kindern vergleichbare Freiheit, den *"Übermut"* geltend, beim *"volle*[n] *Glas"* selbst mit *"Herrn"* einen *"guten Spaß"* treiben zu dürfen. (1–168 f.) Daß von dieser Abwiegelung selbstverständlich wenig zu halten ist, unterstreichen die satirischen Mehrdeutigkeiten in diesem Toast auf die Zensoren. Außerdem gibt er gleich noch zu verstehen, daß die politische Stellung des dekadenten Adels für den Staat viel gefährlicher sei als solche kritische Ausgelassenheit.
Das charakteristische Stilmittel von Müllers politischer Lyrik unter den Bedingungen der Zensur besteht in der Verschlüsselung ihrer Aussagen zu einer doppelten Lesart des herkömmlichen Trinklieder-Vokabulars. Sofern seine Herkunft erwähnt wird, stammt der besungene Wein grundsätzlich vom *"deutschen Strom*[...] " schlechthin, dem Rhein (1–150; vgl. 135, 143 f., 149, 159, 2–184), und der als köstlichster gepriesene rührt vom Jahrgang 1811 her – der übrigens auch in Hoffmanns *Goldener Topf* und Goethes *Westöstlicher Divan* gerühmt wird. Jedoch: *"Was man zwei Jahr darauf gewann, / Weiß Gott, wohin der Wein verrann!"* (2–183)

Zug um Zug wird dieser Wein zum Symbol eines deutschen Nationalcharakters erhoben, der sich in den Befreiungskriegen zur von der Gesamtheit des Volkes getragenen, geschichtsmächtigen Tat objektivierte. (vgl. 1–144 ff.) Dabei ist wichtig, daß für Müller, wie er in einem anderen politischen Gedicht, der Auseinandersetzungen im zeitgenössischen Spanien kommentierenden *Hymne auf den Tod Raphael Riegos*, eines 1823 hingerichteten Führers der antirestaurativen Bewegung, bekräftigt, der *"träumende*[...] *Pöbel*[...] " erst dann wahrhaft *"ein Volk [wird]"*, wenn er *"Sich und das Seine"* erkannt, also zu seiner Identität gefunden hat und auf eine damit in Einklang stehende, von der *"Flamme der Freiheit"* erleuchtete Gestaltung der Gesellschaft drängt. (2–287)

Da dieses Stadium in Deutschland erreicht ist, die 'volksgemäße' staatliche Entwicklung von der wortbrüchigen alten Machtelite aber unterdrückt wird, versinnbildlicht der Wein als quasi-materialisierter Nationalgeist zugleich die nicht austilgbare Substanz der Opposition, die sich im nationalen Aufstandsjahr 1813 am *"Geist der Zeiten* [...] *berauscht"* hatte. (1–144) Worum es dieser geht, dafür steht jener ein:

Deutsch und frei und stark und lauter
In dem deutschen Land
Ist der Wein allein geblieben
[...]

Und er läßt die deutsche Tugend,
Läßt den deutschen Mut
Frank und frei im Glase sprudeln,
Und man heißt es gut.

Und er zieht durch Deutschlands Gauen,
Predigt deutschen Geist
[...]

[...]
Und er hält in alter Treue
Seinen deutschen Bund.

Frägt nicht nach der Herren Wechsel,
Nach der Seelen Tausch,
Kennt nur e i n e deutsche Erde
[...]

Das Gedicht endet mit dem herausfordernden Spott über eine groteske Politik:

Ist d e r nicht ein Demagoge,
Wer soll einer sein?
Mainz, du heil'ge Bundesfeste,
Sperr' ihn nur nicht ein! (1–144 f.)

Müller spielt hier natürlich auf die Einrichtung einer außerordentlichen Zentral-Untersuchungskommission des Deutschen Bundes in Mainz durch die Karlsbader Beschlüsse an, der die *"nähere Untersuchung der* [...] *revolutionären Umtriebe"* [12] und demagogischen Verbindungen obliegen sollte – auf den (wie er in einem Brief vom 12. Dezember 1819 an Atterbom schreibt) *"P r e ß z w a n g und die p o l i t i s c h e I n q u i s i t i o n i n d e r d e u t s c h e n B u n d e s f e s t u n g (und in der Stadt, in der die Druckerkunst erfunden ward)* [...]: *Das sind die Trophäen der deutschen Völkerschlacht bei Leipzig."* (5–147 f.)

Zur Resignation besteht gleichwohl kein Anlaß. Der Drang zur volksstaatlichen Selbstbestimmung ist ein elementares und wiederkehrendes Phänomen. Trotz der Repression gärt es naturgesetzhaft weiter: die *"wilden Hefen"* brausen, und auf Dauer hält *"der echte Geist* [...] *den Stich / Und triumphiert* [...] " (1–146) zwangsläufig über *"jede*[...] " niederhaltende *"Erdenmacht"* (2–222). Davon, daß die Unterdrückung der Völker in der Geschichte nicht das letzte Wort behalten wird – und zwar aller Völker, die in ihren jeweils unterschiedlichen Nationalcharakteren gleichrangig verbunden sind –, davon, daß *"der gute Geist"* jener Zeit *"noch nicht verflogen [ist]"* (1–156), legt aktuell die Verwandtschaft des *"Zweiundzwanziger*[s] " (1–155) mit dem *"Elferwein"* (1–149) Zeugnis ab. Müller denkt dabei an den Aufstand der Griechen gegen die türkischen Besatzer (vgl. 1–145 f.), der ein stellvertretendes Fanal gegen das System der Restauration ist.
In Deutschland verstehen sich gerade die organisierten Liedertafeln als Hort der Pflege, Stärkung und Verbreitung des Widerspruchswillens gegen eine zeitgenössischen Realität, in der die *"Freiheit vogelfrei"* wurde. (1–146) Sichtbares Zeichen dafür ist, daß man sich hier vom *"freie*[n] *Geist"* des Weins zu *"freien Liedern"* (1–146) inspirieren läßt, wobei man diesen Wein, der *"die Geister [weckt]", "die blöden Zungen dreister [macht] / Und erhellet jede Nacht",* aber nicht für sich behalten möchte, sondern ihn gern allen ausschenken würde: *"Glaubt ihr, ohne gute Weine / Käme Deutschland auf die Beine?"* (1–158 f.) Der Wein ist ein Garant der Wahrheit, ein kräftigendes Gegenmittel zu dem *"Heuchelschein* [d]*er Zeit"* (2–179) – und die diesem König huldigen, sind (noch einmal gesagt) keine harmlosen *"Zecher in der Maske von Demagogen".*[13] Dazu durchschauen sie die bedrückenden Zustände viel zu sarkastisch.

Das Hauptmerkmal, in dem sich alle Mißstände des politischen Systems bündeln, ist die Perversion des dem Geschichtsprozeß wie auch dem gärenden Wein (vgl. 2–187 f.) innewohnenden Prinzips der Bewegung, der Evolution, das aufhalten zu wollen einer törichten Vergeblichkeit gleichkommt. Aber die Mächtigen begnügen sich nicht allein damit, nach der Devise *"Was wir tun, das ist wohlgetan, / Und also soll es bleiben"* (2–293) den Stillstand festzuschreiben. Müller unterstellt ihnen vielmehr das Bestreben, den natürlichen Fortgang umkehren und einen abgelaufenen Weltzustand wiederherstellen zu wollen, in dem die Errungenschaften der Aufklärung rückgängig gemacht, Intoleranz und Gewaltherrschaft hingegen neu etabliert werden sollen. Ein bissiges Loblied beschreibt die (durch den Wein konterkarierte) *"Retour-Perspektive"*[14] dieser *Reise ins Paradies: "Rückwärts geht's durch Hexenfeuer, /* [...] *Durch des Ketzerdampfs Gerüche, / Rückwärts bis zum alten Drachen, / Der den Apfel tät bewachen* [...] " (2–182)

Selbstverständlich liegt es Müller fern, die Berufung auf die Vergangenheit an sich zu diffamieren. Im Gegenteil preist auch er das Altertum, freilich *"das Altertum des deutschen Weins"* (1–160). Sich selbst und seine Zechgenossen weiß er in der Kontinuität *"unsre*[r] *guten, tapfern Alten"* (2–185; vgl. 1–149, 158). Deren freiheitliches und rechtliches Ethos, das eine verbindliche Tradition stiftet und im Nationalcharakter abstrahierbar ist, konfrontiert er kritisch mit dem Gebaren der Politiker seiner Gegenwart. Da sie bei ihren Rückgriffen selektiv vorgehen und die auf kontinuierliche Weiterentwicklung ausgerichtete Geschichtsnorm mißachten, mangelt es diesen gerade an einem umfassenden historischen Bewußtsein. Die Vertreter der Legitimitätsdoktrin, die nicht begriffen haben, daß *"die Erd"* berechtigt und unumkehrbar *"zur Freiheit* [...]*erwacht"* ist (2–171), stattet Müller deshalb nur mit Requisiten einer der Überlieferung des Volkes fremden, absolutistischen Vergangenheit aus: *"Zöpfe, Beutel und Perücken"* bestimmen ihren Habitus, und ihre Sprache ist *"Latein"* (1–146).

Außerdem handelt es sich bei ihnen um obskurantistische *"Frömmler"* (1–157; vgl. 2–179 f.), will heißen Verfechter einer politisch zweckbestimmten Religiosität, die das europäische System der Restauration mit einer geistlichen Würde verbrämt, die ihm nicht zukommt. Damit aber wirken sie dem Willen Gottes nachgerade entgegen, den Müller mit politisch ganz anders besetzten Prädikaten versieht. Der restaurativen stellt er eine liberale 'politische Theologie' entgegen. Gott nämlich ist in den *Tafelliedern* der *"hohe*[...] *Herr*[...] " der *"Wahrheit"* und des *"Lichte*[s] ", der *"Trugzerbrecher",* dessen *"Gericht*[...] " (2–179) nur Handlungen aus dem echten *"Geist"* des Christentums anerkennt. Von der Heiligen Allianz kann er dagegen nicht beansprucht werden. Deren ideologische Scheinreligiosität entlarvt sich am krassesten darin, daß sie aus *"politisch*[en] " Erwägungen die blutige Niederschlagung des Freiheitswillens der christlichen Griechen durch die Türken unterstützt (2–186; vgl. 1–146):

Der Ew'ge frägt nach Taten;
Er schauet nicht hinein
In Akten und Traktaten,
Da wohl sein Name steht
Mit großer Schrift geschrieben:
Der Buchstab, er vergeht -
Wo ist der Geist geblieben? (2–179)

Müller verwahrt sich gegen ein zur Berufungsinstanz der alten Machteliten erniedrigtes Christentum, das er ganz im Gegenteil (gut protestantisch) als Religion des Freiheitsbewußtseins interpretiert: Gott ist auf der Seite der Unterdrückten, die *"was recht, was schlecht"* (2–179) allein an seinem Gesetz messen. Ausdrücklich *"segnet"* (1–159) er den Willen zur Freiheit und sanktioniert den Geschichtsprozeß der politischen Emanzipation der Völker.

Müller charakterisiert die Politiker der restaurativen Kabinette als zweckrationale, menschenverachtende Zyniker, als *"Barbaren"* mit *"legitimen Krallen"* (2–186), die bedenkenlos über Leichen gehen, um ihre Ziele zu erreichen. Zuerst lassen sie *"nach der Regel morden"* (1–147), um anschließend willkürliche, den Völkerwillen mißachtende Grenzziehungen vornehmen zu können. Die Deutschen zumal hat ihre *"Kunst"* (2–186) auf dem Wiener Kongreß um die Früchte des Volkskriegs gegen Napoleon *"betrogen"*. (2–184; vgl. 1–145, 147; 2–292 f.) Auf der Analogieebene des Trinklieder-Vokabulars sind ihnen denn auch verschiedene pejorative Bilder zugeordnet, das des *"Bodensatz*[es]*"* (2–180) oder des *"Mischmasch*[s]*"* insbesondere. Nicht *"lauter"* eingeschenkt haben sie im Falle der versprochenen *"Konstitution"*. (2–184; vgl. 1–159) Anders als der Wein hielten sie nicht, was sie versprachen. Stattdessen riefen sie aus Furcht vor den nationalen und liberalen Bestrebungen, die sie einfach mit Empörung gleichsetzten, die Zensur des freien Worts und eine Demagogenschnüffelei ins Leben (vgl. 1–145; 2–187), die als Grundlage gesellschaftlichen Vorankommens jene opportunistische Kriecherei befördert, deren Produkte sie selbst sind. Diesen Zug der unaufrichtigen, aber lohnenden Servilität – *"Kreuze, Sterne, Gold und Macht / Schaffi's den guten Leuten"* (1–155; vgl. 1–156; 2–180) – erklärt Müller mit dem von ihm umrissenen deutschen Nationalcharakter als unvereinbar. Ihr gegenüber appelliert er an den Stolz des *"freie*[n]*"*, ethisch durch eines *"Königs Ehren"* nicht korrumpierbaren Bürgers. (2–180; vgl. 1–157) Demonstrativ bringt er einen Toast auf die Opfer der Demagogenverfolgung aus:

Ihr starken Lügenrächer,
Die für der Wahrheit Thron
Mit Hand und Mund gestritten,
Und gern, als Siegeslohn,
Hohn, Not und Tod erlitten! (2–180)

Solange die *"hohe*[...] *weise*[...]*"* Frankfurter Bundesversammlung – und damit die in diese einzige gesamtdeutsche Repräsentation ihre Vertreter entsendenden Kabinette – sich vom Volk isolieren, besteht für die Verwirklichung des politischen Ideals der (nach eigenem Selbstverständnis als privilegienfreier Kreis von Gleichrangigen organisierten) Liedertafel wenig Aussicht. Dieses beinhaltet einen von *"deutsche*[m] *Recht"*, *"Licht"* und *"Leben"* (1–159) geprägten, also zwischen aufgeklärtem Universalismus und nationaler Besonderheit vermittelnden, einen national geeinten, freiheitlichen und allgemeine Rechtsgleichheit garantierenden Verfassungsstaat: ein Modell, das man in der eigenen, vom Bewußtsein einträchtiger Brüderlichkeit getragenen (vgl. 1–145 f., 149, 155, 158; 2–186) guten *"Konstitution"* en miniature vorwegnehmen will:

Keine Titel, Kreuz' und Ehren
Dürfen dem Gesetze wehren,
Das in diesem Staat floriert:
Reich' und Arme, Groß' und Kleine
Müssen trinken Wein vom Rheine
Wie der König kommandiert. (2–184; vgl. 179)

– Wendungen, die darauf hindeuten, daß dieser Staat unter den Rahmenbedingungen einer konstitutionellen Monarchie eingerichtet werden soll, wo der wohlmeinende Landesvater dem Volkswillen zur Geltung verhilft – statt, wie bisher, die Politik der Höflingsclique zu überlassen, der gegenüber die Fürsten selbst nicht nur in Müllers *Tafelliedern* auffällig entlastet werden. Einem *"gute*[n]*"* (2–220) Herrscher gegenüber, der die Sache der Freiheit zu seiner eigenen macht und *"dem Spruche"* des *"Recht*[s]*"*, *das uns regiert"*, selbst *"nicht enthoben"* (2–184) ist, wäre das Volk umgekehrt zu Loyalität in *"Dank"* (2–170) und *"Lieb'"* (2–234) verpflichtet. (vgl. 2–203 f.) Zwischen den Prinzipien der Französischen Revolution und denen des Metternichschen Neo-Absolutismus angesiedelt, die gleichermaßen verworfen werden, sieht Müller in diesem vermittelnden Konzept den Fluchtpunkt eines umfassenden gesellschaftlichen Konsenses:

Fort nur mit den welschen Schäumen,
Die in Demagogenträumen
Wirbeln nach dem Hirn empor!
Fort auch mit dem schweren, dicken
Ungar, der das Licht ersticken
Will in seiner Dünste Flor!

[...]

Unsre Karte zu beschützen,
[...]
Demagogen und Despoten
Ist der Handschuh angeboten,
Und wir stehn für e i n e n Mann. (2–185)

Gegen das aristokratische Privileg wird freilich das bürgerlich-egalitäre Leistungsprinzip auch in politischen Dingen festgehalten: *"Regieren will nun jedermann, / Niemand regieret werden. /* [...] *// Und wer es besser kann, als der, / Er soll's den andern lehren."* (2–203 f.) Ein Staat, der in dieser Weise unter Wahrung nationaler Eigenarten die Extreme

versöhnt – ein typischer Gedanke des politischen Reformdenkens vieler Spätromantiker! –, verbürgt auch den inneren Zusammenhalt. Seine freiheitlich-rechtliche Konstitution ist für alle verteidigenswert, da sie eine identitätsstiftende Grundlage des Gemeinwesens bildet, ein für jedes Land unverzichtbares *"Nationalband"* (3–142), wie es einmal im Rom-Buch heißt, wo Müller auch durchblicken läßt, daß für ihn der *"Geist des* [...] *Volkes"* sich *"in der Staatsverfassung"* möglichst *"klar und vollständig"* (3–57) artikulieren solle.
Daß solche Postulate nun gerade im Medium des Trinklieds erhoben werden, erklärt sich, wie schon angedeutet, aus Müllers Einschätzung des *"freien Liederbunde*[s]*"* (2–184) als stellvertretende Institution des Volkswillens, was mit dem historisch rekonstruierbaren Erscheinungsbild natürlich nicht unbedingt übereinstimmen muß. Die anfangs kleine Dessauer Liedertafel etwa setzte sich aus Vertretern der städtischen Oberschicht zusammen, *"zumeist höhere*[n] *Beamte*[n]*"*.[15] Dort wurden auch die gelegentlichen Anspielungen auf historische und mythische Figuren verstanden, die, ebenso wie die lateinischen Einsprengsel, auf die Verbindung der eigenen Gesänge zu studentischen Trinkliedern verweisen. Andererseits waren in der Männergesangvereins-Bewegung (zumal in Süddeutschland) neben der Begeisterung für Freiheit, Vaterlandsliebe und Bürgertugend tatsächlich starke sozialintegrative Zielsetzungen wirksam: *"niedersinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken"*[16], betonte der Hauptredner beim ersten schwäbischen Liederfest von 1827.
Das Volk, dessen Stimmungslage wiederzugeben man für sich reklamiert, ist aber auch in den *Tafelliedern* selbst gegenwärtig, in der Anonymität des Heldentums der Zivilcourage (vgl. 2–180) ebenso wie in der ständigen Einbeziehung der Winzer. Als Angehörige der für den Nationalcharakter besonders maßgeblichen sozialen Schicht (vgl. 1–136, 148, 150, 163) sind sie befähigt, diesen im Wein symbolisch zu keltern. Gerade in jener übertragenen Bedeutung ist der Wein ein *"*[l]*ebenswarme*[s]*"* (1–135) Getränk. Mit diesem Prädikat aber wird ein Stichwort aufgenommen, das für das Volkslied-Konzept in Deutschland seit Herder konstitutiv ist. *Lieder des Lebens und der Liebe* lautet denn auch der Untertitel des zweiten *Waldhornisten*-Bandes.

Viele der genannten Indizien sprechen sehr für die Auslegung von Müllers Trinklyrik als einer Art von politischer Volkspoesie. Unter den engagierten Zeitgenossen gewinnen sie rasch an Popularität. Eine Episode aus Heines *Harzreise,* in der erwähnt wird, wie eine Gruppe von Studenten auf dem Brocken u. a. Müllers *Tafellieder* anstimmt, mag dies unterstreichen.[17] Vor diesem Horizont erhält auch die Widmung des Bandes an Carl Maria von Weber ihren Sinn. (Auf eine seiner Melodien ist übrigens eines der nicht darin enthaltenen *Tafellieder* gedichtet: 2–181). Müller redet den Komponisten als *"Meister des deutschen Gesanges"* (1–128) an. Es dürfte keinem Zweifel unterliegen,

daß er damit, über verwandte Zielsetzungen hinaus, konkret an Webers im Zusammenhang mit der Liedertafel entstandene Lieder und Chöre aus dem Umkreis der Befreiungskriege denkt, die zu einer Aktivierung des Volkes beitragen sollen, derentwegen der Komponist bei den Königen von Preußen und Sachsen angeeckt war.[18] An diese Tradition knüpft Müller, der gewandelten politischen Lage entsprechend, mit seinen Trinkliedern an.
Zugleich schlägt er aber auch die Brücke zu einem neuen Paradigma, für das Pierre-Jean de Béranger steht, der wichtigste Chansonnier der antirestaurativen Opposition in Frankreich, den er rezensiert und auf dessen Lieder er in seiner politischen Trinklyrik verschiedentlich anspielt.[19] Hellsichtig stellt Goethe in einem auf die Anfänge der Bewegung zurückblickenden Brief an Zelter zwischen den Liedertafeln als Zellen politischer Opposition und den Chansons von Béranger einen Bezug her: *"Von dem Zweige Deiner Liedertafel zu sprechen"*, schreibt er am 6. November 1830,

möchte ich sagen: daß diese guten jungen Leute, der fortschreitenden Zeit gemäß, natürlicherweise, auch vorwärts wollen [...] *Wir anderen, wie alle unsre Lieder zeugen, verlangten eine gesellig-abgegrenzte Heiterkeit und setzten uns in die unschuldige Opposition mit den Philistern* [...] *Nun suchen sich die neuen Muntern auf einer höhern Stufe ihre Gegner, und es sollte mich wundern, wenn Deine Schüler nicht auf die Sprünge von Béranger kämen.*[20]

Wilhelm Müller war schon vorher auf diese Sprünge gekommen. Seine Absichten, im Medium des geselligen Trinklieds politische Kritik zu äußern, sind mit denen Bérangers verwandt. Selbst nennt er am 26. Februar 1823 seine Tafellieder in einem Brief an seinen Verleger mit Fug *"politische Chansons"*.[21] Die von ihm durchgesetzte antirestaurative Politisierung des Genres macht ihn, zusammen mit Uhland und Chamisso, zu einem der ersten Vertreter jenes Typs kritischer Volkslieder im Vormärz, den später etwa Hoffmann von Fallersleben, Herwegh oder Weerth fortsetzen.

Anmerkungen:
1 Vgl. die Anthologie *Trinkpoesie. Gedichte aus aller Welt.* Hrsg. von Mark Bannach und Martin Demmler. Stuttgart 1989.
2 Otto Elben: *Der volksthümliche deutsche Männergesang.* Reprint der zweiten Auflage. Tübingen 1887, S. 22. Vgl. dazu Philipp Spitta: *Der deutsche Männergesang.* Reprint aus *Musikgeschichtliche Aufsätze* 1894. Mit Einführung und Register hrsg. von Friedhelm Brusniak und Franz Krautwurst. Wolfenbüttel 1991.
3 Vgl. dazu Dieter Düding: *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland*

(1808–1847). Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung. München 1984, bes. S. 140 ff. – Düding: *Nationale Oppositionsfeste der Turner, Sänger und Schützen im 19. Jahrhundert.* In: Dieter Düding, Peter Friedemann, Paul Münch (Hrsg.): *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg.* Reinbek bei Hamburg 1988, S. 166–190. – Dietmar Klenke: *Bürgerlicher Männergesang und Politik in Deutschland.* Teil 1. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 40 (1989), S. 458–485.

4 Maria-Verena Leistner: Anmerkung zu 1–129 f. in: 1–297.

5 Gad, S. 161.

6 Ebd., S. 158.

7 Vgl. dazu ausführlich meine Dissertation *"...die Zeit beherrscht die Kunst." Studien zum politischen und sozialen Bewußtsein in der Literatur der deutschen Spätromantik.* München 1986, S. 17–141. Das darin enthaltene Müller-Kapitel ist, soweit es die *Tafellieder* betrifft, eine Vorstudie zu den vorliegenden Ausführungen.

8 Gegen Hans-Georg Werner: *Geschichte des politischen Gedichts in Deutschland von 1815–1840.* Berlin 1969, S. 132; sowie gegen Peter Stein: *Politisches Bewußtsein und künstlerischer Gestaltungswille in der politischen Lyrik 1780-1848.* Hamburg 1971, S. 228.

9 Mit einer Wendung aus Brentanos Gedicht *Sprich aus der Ferne.* Vgl. Clemens Brentano: *Gedichte.* Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp. München 1977, S. 56.

10 Aus dem Titel des Edikts vom 11. Mai 1749 zit. nach: Heinrich Hubert Houben: *Hier Zensur – wer dort? Antworten von gestern auf Fragen von heute. / Der gefesselte Biedermeier. Literatur, Kultur, Zensur in der guten, alten Zeit.* Leipzig 1990, S. 15.

11 E. T. A. Hoffmann: *Späte Werke.* Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel. München 1965, S. 909.

12 Zit. nach Wolfgang Hardtwig: *Vormärz. Der monarchische Staat und das Bürgertum.* München 1985, S. 39.

13 Gad, S. 162.

14 Müllers Brief vom 16. 12. 1821 (5–205) paraphrasiert den Gedanken des Gedichts.

15 Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 70.

16 Zit. nach Elben (s. Anm. 2), S. 58.

17 Heinrich Heine: *Sämtliche Werke* [Düsseldorfer Ausgabe]. Bd. 6. Hamburg 1993, S. 123.

18 John Warrack: *Carl Maria von Weber. Eine Biographie.* Hamburg und Düsseldorf 1972, S. 189.

19 Die Übersetzung des Béranger-Gedichts *Mein Freistaat* im *Morgenblatt* vom 15.3.1823, die man ihm bisher zuweilen zuschrieb (vgl. Werner [s. Anm. 8], S. 408), stammt dagegen wahrscheinlich nicht von Müller, dessen frühester nachweisbarer Kontakt zu Cotta erst vom 30.7.1823 datiert (Freundlicher Hinweis von Maria-Verena Leistner).

20 Johann Wolfgang von Goethe: *Briefe* [Hamburger Ausgabe]. Hamburg 1967. Bd. 4, S. 406 f.

21 Mit der beruhigenden Einschätzung *"aber ohne Zensuranstoß"* (5–253).

RAINER LEPTIHN

Anpassungsgenie? Psychologische Aspekte der Berliner Jahre [1]

Das Wort Anpassungsgenie ist natürlich böse. Gerade im Hinblick auf das *"genie inimitable"* [2], die für den Geniebegriff immer noch wesentliche Kategorie der Unnachahmbarkeit, wirkt der Begriff doppelt denunziatorisch, suggeriert er doch, bezieht man ihn auf Wilhelm Müller, außerordentliches Talent zur gesellschaftlichen Mimikry einerseits, wie auch andererseits Müllers geradezu unnachahmliche Begabung zur Nachahmung im schriftstellerischen Œuvre.

Die werkbezogene Aufarbeitung des letztgenannten Komplexes, also die Beleuchtung der Affinitäten des Schaffens Müllers zu dem anderer Schriftsteller und Dichter, bleibt der vergleichenden Literaturwissenschaft vorbehalten. Die hier zu stellende Frage aber nach Anpassungsbereitschaft und -fähigkeit des werdenden Dichters läßt Antworten möglich scheinen, die das Verständnis für seine Persönlichkeit befördern mögen.

Müller ist zu Beginn seiner Berliner Zeit der über Jahre hinweg 'in Freiheit dressierte' Sohn einer Handwerkerfamilie, der mit seiner wachen Auffassungsgabe nicht nur die Beengtheit des Elternhauses, sondern auch die der Schule gespürt und durchschaut hat, mag diese auch noch von den Nachwehen der ebenso kurzen wie großartigen philantropischen Tradition der pädagogischen Provinz Dessau[3] geprägt gewesen sein. Die vorliegenden Zeugnisse jener Zeit belegen jedenfalls die Courage des außerordentlich Begabten, Distanz, ja spottlustige Überlegenheit erkennen zu lassen, wenn diesem Mut auch jugendliche – wir würden heute sagen pubertäre – Auflehnungsbereitschaft beisprang.

Nach Beendigung der Schule, dem Wechsel nach Berlin ändert sich Müllers Situation grundlegend. Das verlangt Sich-Einstellen auf die veränderten Gegebenheiten, neue Aufmerksamkeiten, angepaßte neue Verhaltensweisen.

Um einen ersten Rahmen für die Bewertung der Lebens- und Werkäußerungen zu ziehen, sei einleitend ein grenzüberschreitender Exkurs in den Bereich der Verhaltensforschung und Soziologie gestattet, denn es ist auch ein natürlicher überindividueller Antrieb, der den jungen Menschen Wilhelm Müller dazu drängt, seine nähere und weitere Umwelt zu erkunden, wechselnde Aktionsfelder zu suchen, auf denen das Phänomen der adäquaten oder übertriebenen Anpassung – unser Thema! – überhaupt zutage treten kann.

Dem Menschen als einem *"unfertigen Mängelwesen"* eignen keine festen Verhaltensmuster in der Weise, daß er seine Umwelt vorwiegend durch *"starr instinktmäßige Aktions- und Reaktionsnormen"* bewältigt.[4] Er ist demgemäß aber auch kein Lebensraumspezialist, d. h. nicht per se auf den von vornherein passenden Lebensraum angewiesen, kann diesen also wechseln – und tut dies auch in der Regel.

Gerade der weitgehende Ausfall von Instinktvorgaben, *"the faults of instincts"*, wie Otis Whitman formuliert hat [5], ist das Einfallstor, durch das der große Erzieher Erfahrung Zutritt erhält. Arnold Gehlen nennt den Menschen *"Kulturwesen von Natur aus"*, womit zugleich eine der konstitutiven Eigenschaften des Menschen, ja vielleicht die

wichtigste *"in seiner dauernden neugierig forschenden Auseinandersetzung mit der Welt"*[6] angesprochen wird. Konrad Lorenz hat dann den Menschen auch treffend als ein *"unspezialisiertes Neugierwesen"* definiert, dem die forschende Neugier als *"persistierendes Jugendmerkmal eignet"*[7].
Viel zu kurz griffe es aber, wollte man die für unseren Gegenstand so wichtige jugendliche Dynamik allein artgemäßem Verhalten zuordnen. Letzteres hat sein Betätigungsfeld, seinen Aktionsraum auch mehr im Äußeren, vollzieht sich mehr im Flanieren und – um Formulierungen Müllers aufzugreifen – im Stutzern und Lorgnieren (vgl. 5–41). Hier soll vor allem die Erkundung der personalen Inividualität, der eigenständigen Erlebens- und Gestaltungsmöglichkeiten im Dort und Damals interessieren, wenngleich die frappierenden Erkenntnisse von allgemeiner Verhaltensforschung und Soziologie nicht gänzlich ausgeblendet werden sollten.
Die eigentlich treibende Kraft für das suchende Hinausdrängen des jungen Müller (und später seines Geschöpfes, des jungen Müllerburschen) liegt jedenfalls im Psychischen, liegt vor allem – insofern altersadäquat und entwicklungstypisch – im, wie es der Münchner Psychologe Philipp Lersch einmal formuliert hat, *"leidenschaftlichen Erlebnisdrang"*[8]. Der junge Mensch will alle Höhen und Tiefen des Erlebens durchmessen, um seinen innersten Kern, die eigentlichen Möglichkeiten seines Seins zu finden. Mit Recht hat Lersch darauf hingewiesen, daß der Erlebnisdrang kein Tätigkeitsdrang ist, wenngleich er sich regelmäßig – etwa im Drang zum Abenteuer – mit Tätigkeit verbindet. Er ist, um in Bewegungsbildern zu sprechen, nicht (wie man nach den Aussagen der Verhaltensforschung vielleicht annehmen könnte) ein *"expansiv-zentrifugaler"*, sondern ein *"intensiv-zentripedaler"*[9] Vorgang vor einem gewünscht wechselnden Ereignishorizont. Der Jugendliche muß nicht hinausgetrieben werden. Das 'Hinaus' wird von ihm als lustvolles Drängen erlebt (*"O Wandern, Wandern, meine Lust"*; 1–43), das bisher Erfahrene ist eben nicht erfahren oder ergangen, erwandert, von einem Sich-Erfahren ganz zu schweigen.
In dem hier zu behandelnden Berliner Lebensabschnitt geschieht es dann auch, daß vor dem jeweiligen Umfeld in jeweils wechselnden Situationen das ehemals so ausgeprägte charakterologische Merkmal der Eigenständigkeit beim jungen Müller – wenigstens prima facie, wohl aber auch bei genauerem Hinsehn! – kaum mehr wahrnehmbar ist, daß das anscheinend ehemals vorhandene Selbstvertrauen einem, um es in Anlehnung an Philipp Lersch zu formulieren, asthenischen, also schwächlichen Eigenmachtgefühl[10] gewichen ist und sich fremden Ansprüchen vorauseilend unterordnet und aktiv fügt.

Zum Faktischen: Am 3. Juli 1812 immatrikuliert Müller sich an der Universität in Berlin, in einer Stadt also, die ihn natürlich beeindruckt, wenn sie auch keineswegs so imponierend für den aus dem mindest ehemals doch fortschrittlichen Dessau Stammenden

gewesen sein muß, wie man zunächst vermuten mag. Unbestreitbar aber die impulsgebende geistige Potenz im Umfeld des Berliner Hofes, des Adels (den es ja in Dessau im eigentlichen Sinne nicht gab) und der gebildeten Gesellschaft, der Neben- und Gegengesellschaften, etwa in den schon traditionsreichen jüdischen, dann auch bürgerlichen Salons, und natürlich der neu gegründeten alma mater.
Sich in diesen Kreisen zu bewegen, verlangte dem jungen Müller einiges ab. Zur Schau gestelltes Selbstbewußtsein war da nicht angesagt. Dieses konnte allenfalls dadurch offenbart werden, daß er sich den Herausforderungen des gesellschaftlichen Verkehrs als jugendlicher homo novus stellte – dies ist erstaunlich ausgiebig geschehen. Müller muß sich der noch mangelhaften Voraussetzungen für das Bestehen des neuen Alltags bewußt gewesen sein. Von seinen Erfahrungen kann er nur weniges auf die neuen Gegebenheiten übertragen, im Grunde nur auf seine Begabungen oder 'Geschicklichkeit' vertrauen.
Welche Hinweise lassen sich für seine damalige psychische Befindlichkeit erheben? (Von objektiven Befunden kann angesichts der vorhandenen Dokumente ohnehin nicht die Rede sein.) Da ist einmal seine Schüchternheit, die er selbst lebenslang als seine *"Blödigkeit"* beklagt (5–14). Sie ist ihm offenkundig nicht nur in Liebesdingen eigen. Sie ist auch die erste von außen verbürgte Reaktion auf die vielzitierte Kaffeehaus-Begegnung mit Fouqué [11] und dem ihn umgebenden Literatenkreis. Als er dem als Literaturpapst geltenden – sich auch so gerierenden – Verfasser der *Undine* vorgestellt wird, treibt es dem jungen Studiosus die Röte ins Gesicht. Kein vernünftiges Wort hat er jedenfalls herausgebracht oder doch nur das, was er selbst als absolut unzulänglich empfand. Man konstatiert Schüchternheit als sympathisch empfundenes Indiz für fehlendes oder unzureichend ausgeprägtes Selbstwertgefühl. Auf die Auszeichnung, die Müller in der wohlwollenden Kenntnisnahme durch Fouqué sieht, reagiert er dann auch erleichtert in ungewöhnlichem Überschwang, wenn er in einem Schreiben an seinen *"Bekehrer"* und *"Meister"* sein Herz von Dankbarkeit und Verehrung überfließen läßt und ihm versichert, daß er ihm *"nächst Gott und seinen Eltern das Meiste und Beste"* (5–110) verdanke. [12]

Bemerkenswert scheint mir vor allem, daß die Einordnung des Einflusses von Fouqué in Kategorien geschieht, die deutlich machen, daß Müller sich nächst göttlicher Vorsehung und erzieherischer Prägung durch die Eltern, in seinem Wesen ureigentlich vom Einfluß des geistigen Vaters Fouqué ableitet. Wenn wir dieser Einschätzung auch das römisch-rechtliche 'pater semper incertus' entgegenhalten, so belegt diese Episode doch allemal, daß die Freude an der Entdeckung des autarken Selbst noch wenig entwickelt ist.[13]
Müller braucht damals erkennbar – insofern ganz alterstypisch – die Anerkennung seiner Mitwelt, die nicht nur in dieser Lebensphase, dann aber in besonderem Maße vonnöten ist. In ihr sucht er das Wertbild, das ihm Schule und Elternhaus offensichtlich nicht

vermitteln konnten. Er will die von ihm erlebte Welt unter den übergreifenden Zusammenhang von Idee und Idealen stellen. Daher auch gleich das Benennen von Ideen und Idealen im vorerwähnten Schreiben an Fouqué, festgemacht an den Begriffen *"des Guten und Schönen"*, am *"deutsche*[n] *Herz"* und *"deutschen Geschmack"* (5–110). Mit entsprechender Konsequenz paßt er seine Aktivitäten an.

Schon in den Gedichten aus den *Bundesblüten* entpuppt sich Müller – insofern scheint die Literaturwissenschaft einig – als trendgerecht schreibender 'Zeitgenosse' und Schüler Fouqués. Da ist er im ritterlichen Wams oder gar Harnisch kaum auszumachen – trotz der Beschwörung der Eigenständigkeit im Einleitungsgedicht *An die Leser:"Sich zeigen, ist des Dichters Freude, / Aufrichtig heißt des Deutschen Sinn "* (1–3). Nur derjenige, der Müllers Lebensschicksal kennt, vermag etwa in der Romanze *Der Verbannte* (1–17) eindeutig Autobiographisches auszumachen (wie noch unten auszuführen ist).

Hellsichtig vermerkte Bruno Hake die im Zusammenhang mit der Vorrede zur *Blumenlese aus den Minnesingern* aufscheinende *"leicht zu durchschauende Gefallsucht"* [14], mit der Müller sein Buch der Frauenwelt zu Füßen legt, sich aber zugleich als Belehrender und Gebender in Positur setzt. Die Geste läßt neben ihrem latent narzistischen Gehalt in ihrem Aufforderungscharakter nur auf ein 'Nötighaben' von Anerkennung schließen, die man gezielt, d. h. angepaßt zu erwerben sucht.

Dem jugendlichen Sehnsuchtsdrang nach gelebter Teilhabe an der Wertewelt eignet typisch die Unbeständigkeit der Entscheidung für ein Ideal, eine Sache, mag sie zunächst von auch noch so großer Begeisterung begleitet gewesen sein. Mit diesem Lebensalter geht Hand in Hand auch eine Verführbarkeit durch Ideen und Ideale. Es ist ein oft schmerzlich erlebter Weg der Jugend, bis, wie es Philipp Lersch so treffend formuliert hat, *"aus dem unklaren Nebel des Suchens sich das Antlitz von Sinnwerten konturenhaft ausgliedert und der Mensch zu ihnen in das Verhältnis einer auch wissenden Teilhabe kommt"* [15]. Die im weiteren bei Müller feststellbare Unbeständigkeit im oben erläuterten Sinn ist also der Regelfall, sollte uns demnach an voreiliger grundstürzender Kritik hindern. In diesen Jahren werden bei Müller jedoch erstaunlich radikale Anpassungsbereitschaft und -fähigkeit erkennbar, die für die Individuationsmöglichkeiten fürchten lassen, weil sie Müller zum bloßen Widerschein und Echo seiner Mitwelt zu machen drohen.

Hinzu tritt eine Anpassungsbereitschaft nämlich auch da, wo Müller sich im Innern distanziert, nach außen aber Konkordanz signalisiert. Es wäre allerdings ein schwerer Fehler zu vergessen, daß das Wort von den gesellschaftlichen Zwängen in damaliger Zeit durchaus wörtlich zu nehmen war, daß – wie ja immer noch! – Anpassung belohnt, Nichtanpassung durch aktive Ausgrenzung oder Schlimmeres noch bestraft wurde – damals sicher mehr noch als heute. Sich einer solchen Konditionierung zu verweigern, hätte einerseits nicht nur eines reiferen und gefestigteren Charakters bedurft, als ihn

der Student Müller wohl damals besaß, andererseits kann ein solches Verhalten doch auch für nützlich berechnende Klugheit gelten. Ob dahinter utilitaristisches Kalkül steckt, das er sich selbst zuschreibt, darf man füglich fragen. Die selbstkritische Tagebuchnotiz vom 30.11.1815 über sein affirmativ-schmeichlerisches Verhalten gegenüber dem Universitätslehrer Wolf scheint Beleg dafür, wenn er sie mit dem Bemerken abschließt: *"Es ist eine Schwachheit von mir, daß ich seiner* [= Wolfs] *Schwachheit gefällig bin, ich denke aber, es schadet ja nichts, und – mir kann es vielleicht helfen."* (5–43) Wie gesagt, darf man infragestellen, ob Berechnung zu Müllers Anpassungsbereitschaft führte. Wenn er nachrationalisiert, dann wohl, um sich für vergangene und zukünftige menschliche Schwäche zu exculpieren. Da kann es fast nicht ausbleiben, daß er in seinem Tagebuch die eigene, dunkel bleibende Gefährdung auf Goethe projiziert, den Müller als *"Chamäleon*[...]*"* als *"stolze*[n] *Hofmann", "treulose*[n] *Freund" und "undeutsche*[n] *Schmeichler"* (5–29 f.) bezeichnet und dies nicht nur, weil er einer Fehlinformation oder -interpretation aufsaß. [16] Auch der Satz *"Goethe ist zu eitel, um immer aufrichtig zu sein"* (5–10 f) ist unschwer im Sinne einer Projektion deutbar.

Andererseits kann nicht verkannt werden, daß Müllers (Be-)Rechnung – so sie denn das Motiv für das Hintanhalten eigener Meinung war – tatsächlich aufging, verdankt er doch z. B. Wolf im wahrsten Sinn des Wortes sein 'Fortkommen' (nach Italien). Wenn Müller auf den Nutzen seiner Anpassung reflektiert, kann darin auch ein deutliches Indiz gesehen werden, daß er aus Gründen der Zweckmäßigkeit die eigene Stimme schweigen läßt, wo sie laut werden will oder muß, wo er etwa dem intoleranten Gelehrten Wolf (der nichts und niemanden neben sich gelten ließ) gern *"O du Alleszermalmer!"* (5–42) entgegengerufen hätte. Früh schon hatte er sich allerdings diszipliniert, sich selbst an die Kandare genommen, veranlaßt durch persönliches Erleben: *"Ich* [...] *wollte schon meine Meinung über den Dichter* [= ein dichtender Teltower Pastor namens Schmidt] *äußern, als er* [= der Bruder des Schmidt] *sich zur glücklichen Minute durch ein paar Worte zu erkennen gab. Es soll mir eine Warnung sein !"* (5–19)

Der Gerechtigkeit wegen hier eine Klarstellung:

Wilhelm Müllers Berliner Jahre zeigen auch, ja gerade den steten Kampf um persönliche Integrität, bieten Beispiele für erfolgreiche Versuche in Richtung geistiger Emanzipation, aber eben auch für Rückfälle.

Die Tischgesellschaft bei Vetter am 31.10.1815 gibt etwa unserem Dichter die Gelegenheit, sich nach erstem Zögern doch wohl unverblümt zu äußern, als ernsthaft dafür plädiert wird, ein 1806 in Danzig von den Franzosen geraubtes und 1815 von den siegreichen alliierten Truppen ins großstädtische Berlin gebrachtes Altarbild nicht an die Kirche im fernen provinzlerischen Danzig zurückzugeben. [17] Da kann Müller zur unübersehbaren Doppelmoral nicht mehr schweigen, und wir dürfen es ihm mit der Tagebuchauf-

zeichnung (vgl. 5–26) abnehmen, daß er sich nicht scheut, die entsprechenden Äußerungen der Moral von Kirchenräubern zuzuweisen. Dabei kann er allerdings den Anwesenden die zuvor selbst geäußerten Wertvorstellungen vorhalten, darf also in der Sache der Zustimmung sicher sein – wohl aber mit dem beträchtlichen Risiko, für ungebührlich gehalten zu werden, angesichts der gesellschaftlichen Stellung Müllers immerhin ein Beleg für erstaunlichen Mut.
Auch bei seinen Dauer-Attacken gegenüber Adolf Müllner, der u. a. die Opern Glucks, Mozarts und Webers im *Gesellschafter* als *"ein Rührey aus Kunst und Unsinn"* [18] geschmäht hatte, durfte er von vornherein mindestens des Wohlwollens des wichtigeren Teils seines Publikums sichersein, wenngleich sich Müller im Verlauf der Debatte als durchaus nicht immer kompetent erweist und Federn lassen muß. Dies noch über Jahre hinweg, weil Müllner sich ausgesprochen nachtragend zeigte.

Nochmals: Mit Müllers Schmieg- und Biegsamkeit vertrug sich durchaus auch die Hinnahme von Erscheinungen in seiner Umgebung, die er nicht guthieß. Hierzu gehörte das Stillschweigen nicht nur zu professoraler Eitelkeit, zu Zotenreißerei (*"unzweideutiger Sauerei"*, 5–55) und Intoleranz (vgl. 5–42), zu philologischer Inkompetenz eines Hofrat Wolke oder beispielsweise im Zusammenhang mit abstruser Eindeutschungsmanie etwa Zeunes, der allen Ernstes die Städtenamen London und Paris im Deutschen durch *"Schiffstand"* und *"Schlammstadt"* ersetzt wissen wollte.[19]
Auch der offene, ja satzungsgemäße Antisemitismus der *Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache* konnte nach dem, was wir Biografie und Werk des Dichters entnehmen, nicht die Zustimmung Wilhelm Müllers finden. Er nahm ihn als gesellschaftsüblich hin – dies als Sohn eines Kleinstaates, in welchem sich die Idee der Toleranz sinnlich wahrnehmbar im Gleichklang von antikem Tempel, Synagoge und christlicher Kirche im Wörlitzer Park perspektivisch offenbart, aber auch in einer höchst aufgeklärten Judenpolitik des Fürsten Leopold Franz gezeigt hatte. Dies, obwohl der junge Wilhelm in unmittelbarer Nachbarschaft zur kleinen jüdischen Ansiedlung und Synagoge wohnte und seine erste schüchterne Liebe wohl einem jüdischen Mädchen galt (vgl. 5–14). Dies, obgleich die ihn in den Grundüberzeugungen erschütternde Leidenschaft zu Therese (Esther?) in der Brüsseler Zeit einer Jüdin gegolten haben dürfte, wie Bernd Leistner in seinem Konferenzbeitrag zu den Brüsseler Sonetten dargelegt hat. Auch die kulturelle Bedeutung der gebildeten jüdischen Bevölkerung Berlins mußte Müller bewußt gewesen sein – an die damals schon tradititionsreichen jüdischen Salons etwa einer Rahel Varnhagen, einer Henriette Herz sei erinnert.
Wie alle Mitglieder der *Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache* trägt Müller auch die von vielen als 'Seinsgewand' empfundene altdeutsche Tracht (vgl. 5–47), von der er sich später entschieden als Mode distanziert: *"Die Zeit hat ihre Moden, wie der*

Mensch, und ein abgeschnittener oder angesetzter Zopf und ein angezogener romantisch-deutscher Rock regiert den Geist der Zeit nicht." [20]
Wegen seines bezeichnenden Einsatzes steigt Müller innerhalb kürzester Zeit in den Vorstand dieser weitgehend von Dilettanten beherrschten Vereinigung auf, bis nach geraumer Mitgliedschaft sein Interesse erlahmt, weil er – *"Ist das denn meine Straße?"* (1–44) – den Sackgassencharakter dieses Wegstücks seiner Vita erkennt. Nicht nur hier manifestiert sich in der Fähigkeit zu Abkehr und Neuanfang eine Stärke Müllers. Hätte er sie nicht besessen, dächten wir heute wohl kaum über das Phänomen Anpassung nach, wofür die Figur Fouqués Beleg ist, der seine 'Sackgasse' ja nie verlassen hat: *"Auf seine Rückständigkeit war Verlaß"*, wie Günter de Bruyn witzig treffend formulierte [21].

Völlig anders, weil ohne bewußten inneren Widerspruch erlebt, stellt sich dagegen die Episode bleibende Begegnung mit Luise Hensel dar, mit ihren religiösen Überzeugungen, dem Erlebnis ihrer Ergriffenheit und der Bereitschaft des Liebenden, ihr überallhin zu folgen – auch in die Gefilde des Religiösen, auch um den Preis des Erkennens aus 'zweiter Hand', als das wir die Übernahme des Gedanken- und Gefühlsguts wohl disqualifizieren, mindestens infragestellen dürfen [22].
Auch hierzu haben wir eine verhältnismäßig hellsichtige Selbstanalyse u. a. in der Tagebuchnotiz vom 21. November 1815, wenn er schreibt, daß *"alles was ich fühle und in meinem Gefühl sage oder schreibe aus ihr* [= Luise] *selbst kommt, weil ihr Geist mich so durchdrungen hat, daß ich mehr in ihr als in mir lebe, obgleich sie mein bestes Ich ist."* (5–39) [23]
Daß die Gefühle der damaligen Zeit sehr viel von Sich-Einreden haben, belegt eindrucksvoll ein weiterer Tagebucheintrag vom übernächsten (!) Tag, als er nach flüchtigem Blickkontakt mit einem *"vor Zeiten sehr geliebt*[en]*"* Mädchen bemerkt, daß sich seiner *"ein wunderliches Gefühl* [...] *bemächtigte, aber gewiß keine Liebeswiederkehr. Aber so etwas Schmerzliches war es, wie die Erinnerung an einen lieben Verlust, die Reue* [sic!] *über verscherzte Freuden."* (5–39 f.). Die Fixiertheit auf Luise Hensel und der Wunsch, Identität des Denkens und Fühlens herzustellen, zeugen von der Bereitschaft zur Selbstaufgabe, ja zur Verdrängung des eigentlich Ich-Gewollten – wir bedenken nochmals die Worte *"Verlust"*, *"Reue"*, *"verscherzte Freuden"* im vorigen Zitat. Das Du-Gewollte, besser das So-wie-Du-Gewollte überlagert Müller auch im Bezug auf seine triebhaften Bedürfnisse, womit Mechanismen der Verdrängung angesprochen sind. *"Wenn du zu mir sagst, wie dein Herz allem Irdischen fern nur das Jenseits liebte, sich hinübersehnte aus der wirren Erdenwelt – da wird mir so wohl, so traurigsüß ums Herz, ich fühle, daß ich nichts zu verlieren habe* [...]*"* (5–44). In der Begegnung mit Luise hatte er der *"Zeit der Sinnlichkeit u Freigeisterei"* (5–32) abgeschworen, wenngleich er in seinem Tagebuch mit außergewöhnlichem Freimut protokollierte, daß er nächtlichen Anfechtungen nicht immer widerstand, wenn ihn die *"böse*[...] *Erdenlust"* versuchte (5–55).

Halten wir der 'Bewußtheit' des Tagebuches und seinen Worten zu Luise Hensel das Dichten Müllers entgegen, so erstaunt die Überlegenheit gedichteter 'Realität'. Was Müller im 'echten Leben' nicht wahrhaben will, also verdrängt, wird in erschütternder Weise dem Leser der Verse von der *Schönen Müllerin* als grausame Illusion enttarnt. Müller besitzt in der hier zu behandelnden Lebensphase in besonderem Maße die durchaus ambivalente Fähigkeit, sich in etwas hineinzusteigern – auch in seinem schöpferischen Schaffen: Bezeichnend ist, daß er sich nach eigenen Worten damals auch zu Gefühlsregungen zwingen muß, um seinem dichterischen Plan entsprechen zu können: *"Soeben vollende ich mein Herbstabendlied. Es kommt mir zwar aus dem Herzen, aber das Herz mußte zum Schmerz gezwungen werden, wenigstens gesteigert. Gottlob, noch ist es nicht so weit mit mir!"* (5–15)
Das ist klar formuliert, spricht damit von einem gehörigen Maß an analytischer Selbstdistanz, ohne daß dem eine wertende Distanzierung folgte. Sichtbar wird: da wird nicht inspiriert, sondern 'eingegeben', wie eine bittere Medizin. Den Ergebnissen dieses bewußten Erzwingens, das ein latentes hysterisches Potential mobilisiert und instrumentalisiert (die Psychologie nennt dies treffend 'Affektpumpen'), setzt Müller dann auch zurecht sein *"Dichten im Innern"* (5–10) entgegen, das unmerklich künstlerisch reift, aus intimer Innerlichkeit aufsteigt und das seine besten Werke hervorbringt.
Wenn Jean Paul in den *Flegeljahren* seinen Protagonisten reflektieren läßt *"Der Mensch hat zwei Herzkammern – in der einen sein Ich, in der andern das Fremde, die er aber lieber leer stehen lasse, als falsch besetze"* [24], so müssen wir – um im Bild zu bleiben – feststellen, daß Müller in Folge, meist aber sogar nebeneinander, unterschiedlichsten schriftstellerischen Disziplinen und Formen des Gesellschaftlichen Raum gibt. Keinesfalls ist der angesprochene Leerraum amoralisch, wird es auch nicht dadurch, daß er dem Fremden geöffnet wird, das kann vielmehr geistige Offenheit und Freiheit belegen. Doch spätestens wenn – bildlich gesprochen – der Gast den Hauswirt zu verdrängen droht, muß eine existenzielle Bedrohung des autarken Selbst befürchtet werden. Dieser Gefahr ist Müller in seiner Berliner Zeit in besonderem Maße ausgesetzt, und sie dauert, wie ich den Materialien zu seiner Biographie und den Werken zu entnehmen meine, sein Leben lang an, wenngleich er ihr nach seiner Italienreise nicht oder kaum mehr unterliegen wird. Das künstliche Steigern von Affekten und Effekten bleibt allerdings auch in späteren Jahren spürbar; es wird offenkundig als Mittel zum Zweck eingesetzt, auch in einigen *Griechenliedern*, in denen der *"Franzenschädel*[...]*"* (1–4) der frühen Gedichte als *"Türkenschädel"* (1–241) unfröhliche Urstände feiert. (Goethe war das Blutrünstige dieser Lyrik zuwider – politischen Impetus und dichterische Kraft mancher *Lieder der Griechen* wollte er denn wohl nicht mehr wahrnehmen.)
Oder etwa in *Johannes und Esther*, wo Müller sich erklärtermaßen Gefühl quasi 'leiht': *"Aus Deiner* [sic!] *Brust hab ich empor gesungen"* (*An Johannes*, 1–74). In *Debora* verleiht er dem jüdischen Milieu erschreckende, an mittelalterliche Darstellungen der Israeliten gemahnende verzerrte Züge. Das war weniger dichterisch denn marktgerecht erdacht und mit Affekt aufgeladen, ließ sich auch entsprechend gut und teuer verkaufen. Auch hier – wie schon im Zyklus *Johannes und Esther* – soll der im Zentrum stehenden schönen Jüdin letztendlich ihre Identität zugunsten eines übergestülpten christlichen 'Heiligenscheins' bzw. der Taufe geraubt werden, eine lang noch übliche Zumutung, an der Heinrich Heine und andere (wir denken etwa an – den Bürger des 20. Jahrhunderts ! – Gustav Mahler) so tragisch leiden sollten, weil sie sich ihr ohne Überzeugung ausgeliefert und angepaßt hatten .

Zurück zu unserem Gegenstand:
Allen Bedenklichkeiten zum Trotz – und hier sei eine entschiedene Zäsur vorgenommen – offenbart sich in den widerstreitenden Attitüden, in den unterschiedlichen, aber mit großer innerer Intensität betriebenen Engagements zudem, ja ich möchte behaupten v o r a l l e m eine dichterische Qualität der Müllerschen Persönlichkeit. Dies im Sinne Freuds, der die schöpferische Selbstbeobachtung des Dichters vorzugsweise in der Fähigkeit sieht, *"sein Ich in Partial-Ichs zu zerspalten und demzufolge die Konfliktströmungen seines Seelenlebens in mehreren Helden zu personifizieren"* [25].
Lege artis ist der Transfer von Ich-Zerspaltenheit zur Themengespaltenheit und zur Tendenz, Identifikation an den verschiedensten Gegenständen und Vorbildern festzumachen, wohl nicht so ohne weiteres zu schaffen. Mir scheinen die angesprochenen Phänomene aber jedenfalls Kehrseite derselben Münze zu sein, die der dichtende Mensch mit seinen Werken in Zahlung gibt. Nochmals: ich möchte davon ausgehen, daß die Aktivitäten des jungen Mannes seiner Gespaltenheit in Partial-Ichs nachkommen und sich entsprechend divergent äußern. Dichterisch hatte sich diese Aufgespaltenheit ehedem thematisch und formal schon im Sinne des vorgenannten Freud-Zitats gezeigt: Wenn Heinrich Lohre schreibt, daß der *"biographische Gehalt dieser formell noch unreifen Jugendgedichte"*, in denen sich Kriegsjahre bzw. Brüssel-Erleben niederschlagen, *"nur mit großer Vorsicht abzuschöpfen"* sei [26], so verkennt er, daß Müller darin wahrscheinlich ein ziemlich genaues Abbild seiner wechselnden Gemütslagen (oder mit Freud: *"Konfliktströmungen seines Seelenlebens"*) liefert. Angesichts dessen scheint es kaum mehr ein formaler Mangel, wenn Müller so divergierende Aussagen wie *"Doch wo ihr betet, kann mein Mund nur fluchen"* (2–271) und *"Ich hör bei jeder Stunde leisem Schlage / Die heil'ge Stimme meines Gottes rufen"* (2–274) demselben dichterischen Ich und nicht unterschiedlichen Personen zuordnet, was Lohre moniert.

Auch die Reflexionen Müllers über seine bedingungslose Liebschaft in Brüssel und ihre Folgen in der Romanze *Der Verbannte* (1–17) weisen auf eine leicht erregbare

Strohfeuernatur des ehemals mit patriotischer Gesinnung ins Feld Gezogenen hin, die ihm später noch oft zu schaffen machen wird – *"'Feinliebchen, Deine weiße Hand / Ist Vater mir und Vaterland!'"* (1–18)
Nur teilweise trifft deshalb das Bild zu, das Lohre für den Studiosus Müller in seiner zweiten Berliner Studienzeit wählt, wenn er schreibt, die Tagebuchaufzeichnungen offenbarten einen jungen Menschen, *"der noch nirgend tiefe Wurzeln einsenkt, sondern gleichsam nascht und versucht."*[27] Diese Aussage verniedlicht wohl den eigentlichen Tatbestand, charakterisiert sie doch eher nach außen hin als offenbarte Unverbindlichkeit des Auftretens und ein inneres spielerisches Ausprobieren, also Haltungen, die Müller mit Sicherheit fremd waren und die er nicht zuließ. Spielerische Selbstdistanz in Gestalt romantischer Ironie stülpt er dann auch erst später den Liedern von der *Schönen Müllerin* über und kaschiert damit innere Anteilnahme, die er zum Zeitpunkt des ersten dichterischen Geschehens noch distanzlos zugelassen hatte – vom handwerklich-formalen Schliff abgesehen. Deswegen mußten spätere Vor- und Nachrede wohl auch gründlich mißglücken, weil darin ein Ton angeschlagen wird, der nicht stimmig sein konnte. Wenn diese Verse mit ihren dichterischen Geschwistern dann noch in einem Band als *Sieben und siebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* veröffentlicht werden, merkt man doppelten ironischen Distanzierungswillen, ohne daß dieser überzeugen könnte. Trendgerecht aber war das allemal!

Das schillernde Bild, das man von Müllers Berliner Jahren gewinnen muß, soll abschließend zusammenfassend nicht bewertet werden, vielmehr sei ein Blick vorausgeworfen: Der mit dem Thema angesprochenen Gefährdung Müllers, der er in seiner Berliner Zeit oft – vielleicht allzuoft – erliegt, entspricht eine Qualität des Dichterischen. Beide haben ihre gemeinsame Wurzel im Richten höchst empfindlicher Aufmerksamkeit nach außen, nicht dagegen so sehr im In-sich-hinein-Hören. So werden seine Dichtungen zu Spiegelungen des Externen, ohne dadurch äußerlich zu werden. Vielleicht hat man auch deswegen so wenig nach dem Dichter hinter den Werken gefragt. Die Intensität seiner Wahrnehmung und seine 'Eingebungsbegabtheit' werden den gereiften Wilhelm Müller später jedenfalls befähigen, nicht so sehr sich selbst, sondern den Menschen als einen in das Nichts hineingehaltenen unbehausten homo peregrinus zu erkennen und in dem Zyklus *Die Winterreise* dichterisch abzubilden. Das ergreift auch uns noch, ja gerade uns Heutige mit großer Gewalt: das geht uns an.

Anmerkungen:

1 Der Beitrag ist in besonderer Weise der Person bzw. dem Werk Philipp Lerschs verbunden, dessen Vorlesungen der Verfasser während seines Studium generale hörte. Das Referat folgt im wesentlichen der Terminologie und Darstellung in dessen Standardwerk. Vgl. Philipp Lersch: *Aufbau der Person.* 11. Aufl. München 1970.
2 Christoph Hubig: *'Genie' – Typus oder Original?* In: Erika Wischer (Hrsg.): *Geschichte der Literatur* (= *Propyläen Geschichte der Literatur,* Bd. IV) Frankfurt a. M., Berlin 1988, S. 192.
3 Die philantropische Aufklärungspädagogik Basedows war von diesem selbst erstmals in Dessau mit der Einrichtung des Philantropins in die Tat umgesetzt worden. Vgl. Albert Reble: *Leben und Werk Johann Bernhard Basedows.* In: Reble: *Johann Bernhard Basedow. Ausgewählte pädagogische Schriften.* Paderborn 1965.
4 Konrad Lorenz: *Über tierisches und menschliches Verhalten – Aus dem Werdegang der Verhaltenslehre.* Bd. II. München 1965, S. 176 und 184.
5 Otis Whitman, zit. nach: Konrad Lorenz (s. Anm. 4), S.184.
6 Arnold Gehlen, zit. nach: Konrad Lorenz (s. Anm. 4), S. 184.
7 Konrad Lorenz (s. Anm. 4), S. 182 f.
8 Philipp Lersch (s. Anm. 1), S. 143 (vgl. auch S. 143 ff.).
9 Philipp Lersch (s. Anm. 1), S. 144.
10 Vgl. Philipp Lersch (s. Anm. 1), S. 322.
11 Vgl. Gustav Schwab: *Biographie Müller's.* In: Schwab, Bd. I, S. XXXIII f.
12 Vgl. auch die Bewertung des Schreibens in: Bruno Hake: *Wissenschaft und Presse* (= Kap.II – unveröffentlichtes Typoskript – der nur partiell vorliegenden Dissertation von Bruno Hake: *Wilhelm Müller. Sein Leben und Dichten)* Anhaltische Landesbücherei Dessau, o. J., S.1 f.)
13 Vgl. dazu 5–112.
14 Bruno Hake (s. Anm. 12), S. 5; vgl. auch 4–12.
15 Philipp Lersch (s. Anm. 1), S. 198.
16 Vgl. dazu Bruno Hake (s. Anm. 12), S. 31: *"Müller deutete E. T. A. Hoffmanns gegen den exzentrischen Zacharias Werner gerichtete Satire im 'Berganza' auf Goethe* [...] "
17 Vgl. C. Schumann: *Ueber das sogenannte Danziger Bild.* [Rubrik: *Zeitung der Ereignisse und Ansichten.*] In: *Gesellschafter,* 1. Jg. 1817, 79. Blatt, S. 316 und 80. Blatt, S. 320.
18 Vgl. Wilhelm Müller: *Oper und Schauspiel. (Fortsetzung)* In: *Gesellschafter,* 1. Jg. 1817, 65. Blatt, S. 259. Vgl. ferner den Diskurs Müllner/Müller in: *Gesellschafter,* 1. Jg. 1817, 85. Blatt, S. 337 f., 96. Blatt, S. 381 f., 112. Blatt, S. 445 f.
19 Heinrich Lohre : *Lebensbild.* In: Lohre, S. 25 . Vgl. auch Bruno Hake (s. Anm. 12), S. 14.
20 Wilhelm Müller: [Rubrik: *Zeitung der Ereignisse und Ansichten.*] In: *Gesellschafter,* 1. Jg. 1817, 112. Blatt, S. 448.
21 Günter de Bruyn: *Nachwort.* In: de Bruyn (Hrsg.): *Friedrich de la Motte Fouqué: Ritter und Geister – Romantische Erzählungen.* Frankfurt a. M. 1981, S. 275.
22 Vgl. dazu Philipp Lersch (s. Anm. 1), S. 572.
23 Eine fast identische Tagebucheintragung findet sich am 8.11.1815 (vgl. 5–32).
24 Jean Paul: *Flegeljahre.* In: Jean Paul: *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Walter Höllerer. Bd.III, München 1969, S. 107 f.
25 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren.* In: Sigmund Freud: *Studienausgabe.* Hrsg. von Alexander Mitscherlich et alt. Bd. X, Frankfurt a. M. 1989, S. 177.
26 Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 12.
27 Ebd., S. 13.

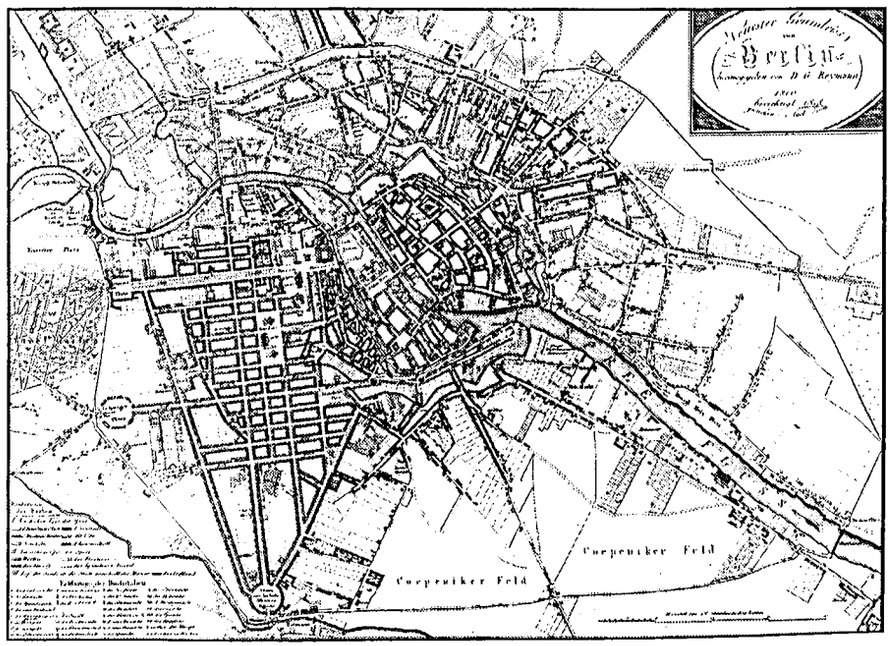
PASCALE SCHULTE

Wo ich durch jene Säle stutzerte und lorgnierte ... Ein Streifzug durch das Spreeathen auf den Spuren von Wilhelm Müller

In der Novelle *Debora,* die bekanntlich stark autobiographische Züge aufweist, läßt Müller den alten französischen Marquis seinem jungen Begleiter Arthur sagen: "[...] *es wäre Ihr gutes Glück, wenn Sie würden mit Gewalt herausgerissen aus dieser berlinischen Manier zu leben."* Ob dieser Ratschlag der *"Herren Professoren von der Universität"* (3–386), die der Marquis hier anführt, sich in Müllers Leben wissenschaftlich bzw. moralisch als so heilsam erwiesen hat, wie es bei Arthur gemeint war, mag dahingestellt bleiben. Die *"berlinische Manier zu leben"* jedenfalls übt auf uns weiterhin ihren Reiz aus und verleitet zur Neugier.

In dieser Hinsicht ist das *Tagebuch* des Studenten Wilhelm Müller nicht nur ein unerläßliches Zeugnis seiner schillernden Persönlichkeit, sondern auch ein anschauliches Dokument über das damalige Berlin. Allerdings ist es für den heutigen Leser (zumal für den Nichtberliner) mitunter schwer, sich im Gewühl der Namen zurechtzufinden. Die Register der Standardwerke über Müller geben einigermaßen gute Auskunft über die Personennamen, aber schon mit den Ortsbezeichnungen wird es problematischer. Will man auch noch beides zusammenführen, sprich wissen, wer wo gewohnt hat bzw. wohin Müller sich begeben hat, wenn er einen Besuch erwähnt, dann wird das Unternehmen recht beschwerlich. Erst anhand von verfilmten Adreßbüchern und von Stadtplänen des letzten Jahrhunderts kann man sich ein etwas lebendigeres Bild von der preußischen Hauptstadt machen. Dies soll hier versucht werden.
Eine erste Hürde besteht darin, daß die Adreßkalender [1], die in Berlin schon seit 1706 herausgegeben wurden (mit Potsdam ab 1788), während der Jahre 1808–1817 nicht mehr erschienen, und insofern für die Berliner Zeit von Wilhelm Müller (1812–1817 bzw. Oktober 1815 – Dezember 1816, was das *Tagebuch* angeht) nicht herangezogen werden können. Das erste Adreßbuch, das dann verfügbar ist, stammt aus dem Jahre 1818 [2] und kann daher nur mit Vorsicht benutzt werden.
Eine weitere Schwierigkeit liegt in den gelegentlichen Abweichungen der Adresse, wenn Namen (meist von Personen, die in mehreren Institutionen zu finden sind) an verschiedenen Stellen aufgeführt werden.[3]

Schließlich wird der Adel kaum erwähnt, so daß man z. B. Friedrich August von Staegemann (obwohl erst im Februar 1816 in den Adelstand erhoben) vergeblich sucht. Außerdem sind alphabetische Register nicht immer vorhanden.
Um die Stadtpläne ist es nicht viel besser bestellt.[4] Die meisten kennen kein Straßenverzeichnis; viele Straßen sind umgetauft oder gar verschwunden; Objekte wie Kirchen oder Gebäude wurden aus Verkehrsgründen beseitigt; ganz zu schweigen von den Kriegszerstörungen. Entsprechend approximativ werden also etliche Angaben sein, wie überhaupt manches Konjektur bleiben muß.

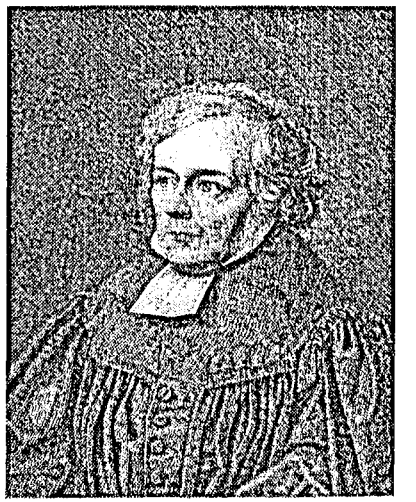


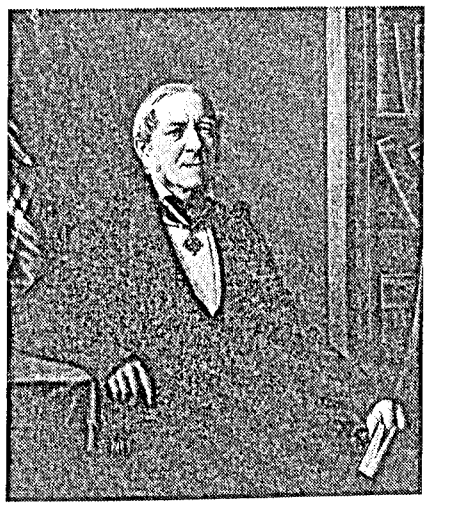
Neuester Grundriß von Berlin, herausgegeben von Daniel Gottlob Reymann 1810 (berichtigt 1818), gestochen von Carl Stein.

Zum Glück hat sich die für uns relevante Gegend um den Gendarmenmarkt nicht grundsätzlich verändert, zumal die deutsche Wiedervereinigung uns die alten Straßennamen wieder beschert und dadurch die Orientierung wesentlich erleichtert hat.[5]
Wirft man nun einen Blick über die Gesamtfläche der Haupt- und Residenzstadt Berlin im Jahre 1818, so gewinnt man den Eindruck einer kleinen überschaubaren Stadt, die ein junger Mensch leicht zu Fuß durchqueren kann. Vom Brandenburger Tor bis kurz hinter den Alexanderplatz bzw. von der Charité bis zum Halleschen Tor erstreckt sich der urbane Teil der Stadt, die ansonsten noch sehr weite ländliche Flächen zeigt. Überhaupt birgt Berlin selbst intra muros viel Platz für Landidylle, wie man aus den damaligen Beschreibungen erfährt.[6] Dies gilt um so mehr für die unmittelbaren Vororte wie den Tiergarten bzw. den *"Wald* [...] *vor dem Hallischen Tore"* (5–24) oder gar die Sommerresidenz der Hensels in Schöneberg. [7]

v. l. nach r.
Barthold Georg Niebuhr (1776–1831),
Kupferstich von J. Groll nach einer Zeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld, 1823.
Friedrich August Wolf (1759–1824), Porträtgemälde von Johann Eduard Wolff, 1823.
Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768–1834), Stahlstich von F. Lehmann, o. J.
Philipp August Böckh (1785–1867), Gemälde von Carl Begas, um 1845.

Wenn wir in die Fußstapfen Müllers treten wollen, müssen wir zunächst versuchen zu erfahren, wo er gewohnt hat.
Am 5. August 1815 unterschreibt er einen Brief an Fouqué mit folgenden Worten: *"Wilhelm Müller aus Dessau, Mitglied der Berliner Gesellschaft für deutsche Sprache, Adr. Wallstraße 12, eine Treppe hoch."* [8] Da die Gesellschaft im Börsenhaus am Lustgarten tagte, kann es sich hier nur um Müllers Privatadresse handeln. Aber schon auf der ersten Seite des *Tagebuchs* (7. Okt. 1815) ist von der Familie Mappes, Müllers Wirtsleuten, die Rede. Hatfield gibt an, daß ein Maurer Mappes in der Kommandantenstraße gewohnt hat.[9] Beide Adreßbücher (1818 und 1822) verzeichnen dort, ebenso wie in der Wallstraße, keinen Mappes.[10] Zweimal erwähnt Müller zudem einen Umzug *"zu Weihnachten"* (5–33, 45). All dies scheint dafür zu sprechen, daß Müller des öfteren die Wohnung gewechselt hat, sehr wahrscheinlich aus pekuniären Gründen.
Wenn die Angabe Hatfields stimmt, hat Müller wohl in der eigentlichen Neuen Kommandantenstraße [11] in der Luisenstadt gewohnt, was die häufigen Gänge zu den





Hensels erklären würde, waren beide Häuser doch nur ein paar hundert Meter voneinander entfernt. Abschließend zum Wohnsitz Müllers sei bemerkt, daß Wilhelm Hensel [12] im Januar 1816 Müllers Nachbar wurde (vgl. 5–63), was erlaubte, daß Luise beide gleichzeitig besuchen konnte. (Vgl. 5–64, 69)
Nun war der Anhaltiner Müller ja zum Studieren in Berlin, und es gehört sich also, unseren Streifzug mit den schon anfangs erwähnten *"Herren Professoren von der Universität"* anzufangen.
In Anbetracht seines Werdegangs könnte man vermuten, Müller hätte dilettantisch studiert, ist er doch zu keinem akademischen Abschluß gekommen. Eins steht jedenfalls fest: Er war ein hochbegabter und vielseitiger Student, der sich sowohl für die klassische Philologie begeistern konnte als auch für die Mittelaltergeschichte oder die modernen Sprachen. Darüber hinaus stand er auf freundschaftlichem Fuß mit vielen Professoren und pflegte auch außerhalb der Universität regen Kontakt mit ihnen.
Von keinem seiner Professoren ist Müller so beeinflußt worden wie von Friedrich August Wolf, selbst wenn er sich von ihm wohl zu distanzieren wußte. Keinen jedenfalls hat er so oft besucht wie ihn. Von zwölf Eintragungen im *Tagebuch* gelten nicht weniger als sieben einem solchen Besuch [13], und zwar in die Behrenstraße 60 bzw. 61, etwa dort, wo sich heute die *Komische Oper* befindet. Diese Treffen mit bzw. bei Wolf, die oft in größerer Gesellschaft stattfanden, spiegeln hervorragend die Stimmung in den akademischen Kreisen [14] wider und bestätigen das eher negative Urteil der Zeitgenossen über Wolfs Charakter [15].

Auch August Böckh, der an der Universität römische Literaturgeschichte las, hat Müller bei sich empfangen, in der Taubenstraße 12, fast an der Kreuzung zur Friedrichstraße.
Christian Friedrich Rühs, der Mittelaltergeschichte lehrte, wohnte gegenüber der *Ecole de Charité* in der Jägerstraße 15, d. h. in derselben Höhe wie der vorige, nur eine Parallelstraße nördlicher.
Das sind die Professoren, die Müller persönlich aufgesucht hat, aber es werden noch manche Namen erwähnt, deren Wohnsitz man angeben kann:

- Philipp Buttmann war in der Scharrnstraße [Scharrenstraße] 11 zu Hause [16], hinter der (heute nicht mehr existierenden) Petrikirche, fast an der Ecke zur Brüderstraße.
- Barthold Georg Niebuhr wohnte in der Jägerstraße 22, also östlich vom Gendarmenmarkt.
- Staatsrat Uhden, bei dem Müller über Dante hörte, residierte Hinter dem neuen Packhof 3, wo heute das Neue Museum steht.
- Hofrath Aloys Hirt, den Müller bei Böckh traf, war Letztestraße 2 zu Hause, direkt hinter der Universität.

Ein zweites Feld der wissenschaftlichen Tätigkeit Müllers stellt die *Berlinische Gesellschaft für deutsche Sprache* dar. Am 4. Januar 1815 von August Zeune gegründet, tagte sie regelmäßig im Börsenhaus. Die *Börse* stand damals am Lustgarten, in der äußersten nordöstlichen Ecke neben dem Dom, da, wo heute die Bodestraße in die Friedrichsbrücke übergeht.
Ein Name tritt in diesem Zusammenhang immer wieder hervor: der von August Zeune, dem Müller nicht weniger als fünf Besuche abstattet. Zeune wohnte Contrescarpe 22 in der Stralauer Vorstadt. Die heutige Dircksenstraße entspricht den damaligen Straßen An der Contrescarpe (südlich vom Alexanderplatz) und Auf der Contrescarpe (nördlich davon). Die königliche Blindenanstalt, die Zeune seit dem 4.10.1807 leitete, befand sich ihrerseits Am Georgenkirchhof 19, etwa zwischen der heutigen Karl-Liebknecht- und der Keibelstraße. So ist es nicht verwunderlich, daß Müller am 23. Oktober 1815 schreibt: *"Ich wollte zu Zeune gehn* [...] *Ich ging auch bis auf den Georgenkirchhof, kehrte aber, ohne zu klingeln wieder um, weil ich kein Licht in seiner Stube sahe."* (5–20; Hervorhebung von mir. – P. S.)
Bei den Zusammenkünften bei Zeune bzw. in der *Berlinischen Gesellschaft* begegnen uns viele bekannte Namen. So z. B. Karl Heinrich Ludwig Giesebrecht, der Professor am *Gymnasium Zum Grauen Kloster* war und in der Klosterstraße 74 neben der Klosterkirche wohnte.
Auch August Ferdinand Bernhardi lernte Müller dort kennen. Bernhardi wohnte in der Behrenstraße 60, war also ein Nachbar von Professor Wolf. Er amtierte seit 1808 als Direktor des *Friedrichswerderschen Gymnasiums,* das in der Oberwasserstraße 10,

gegenüber der Jungfernbrücke, stand. Kurz vor seinem Tod (1820) übernahm er auch die Leitung des *Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums,* das sich in der Kochstraße/Ecke Friedrichstraße (die amtliche Adresse lautete: Friedrichstraße 41) befand.
Sein Nachfolger daselbst wurde ab 1821 August Gottlieb Spilleke, ein Schüler Wolfs aus seiner Zeit in Halle, den Müller auch zweimal erwähnt (vgl. 5–52, 61) und der Oberwallstraße 21 wohnte. Mit dem Gymnasium verbunden war die *Real- und höhere Töchterschule,* die in der Kochstraße 66 (also schräg gegenüber) stand. In diese Schule, *"die beste Töchterschule der Residenz"*[17], ging Luise Hensel 1811–1812 und verließ sie als *"ausgezeichnet gute Schülerin".*
Was Friedrich Ludwig Jahn angeht, ist für die Jahre 1810–1813 eine Adresse in der Wallstraße 21 attestiert.

Wenn wir uns jetzt dem Entstehungsort der *Schönen Müllerin* im Staegemannschen Haus zuwenden, können wir feststellen, daß die *Königliche Bank,* die Friedrich August (von) Staegemann seit April 1806 leitete, in der Jägerstraße 34 stand, wo auch eine Amtswohnung für ihn vorhanden war.[18]
Die berühmten Donnerstagabende haben also hier stattgefunden und nicht in der Bauhofstraße am Kupfergraben, die Max Friedlaender irrtümlicherweise als Ort der Entstehung des Zyklus angibt.[19]
Ludwig Berger, der an dieser Entstehung wesentlich beteiligt war, wurde von Müller am 14. Dezember 1816 (vgl. 5–69) besucht, vielleicht Unter den Linden 21.[20]

Ein Name dominiert das *Tagebuch* eindeutig: Luise Hensel. Fast wäre man geneigt zu meinen, der Student Müller sei öfter in der Lindenstraße gewesen als Unter den Linden in der Universität! Wie auch immer, der Einfluß des Mädchens war so groß, daß eine besinnliche Phase in Müllers Leben eintrat, in der er sogar einigermaßen regelmäßig in die Kirche ging (wohl aber mit etwas 'zweckentfremdeten' Absichten). Es ist ziemlich oft die Rede von der *Spitalkirche* und dem alten Hermes. Die *Spitalkirche* ist die *Gertraudenkirche* am Spittelmarkt, die 1881 abgerissen wurde. Justus Gottfried Hermes, der später in Anerkennung seiner Verdienste von Schleiermacher zum Ehrendoktor ernannt wurde [21], war jahrzehntelang Prediger an dieser Kirche und wohnte ganz in der Nähe, Spittelbrücke 19.
Auch Friedrich Daniel Schleiermacher hat Müller gehört, zwar nicht als Dozenten in der Universität, da er dem Wunsch Luises, Theologe zu werden (vgl. 5–25), nicht gefolgt ist, aber in 'dessen' *Dreifaltigkeitskirche* beim Predigen (5–19). Diese Kirche, die heute auch nicht mehr steht, befand sich im Geviert zwischen der Kanonier-, Mauer-, Kronen- und Mohrenstraße. Schleiermacher wohnte nebenan, in der Kanonierstraße 4 [Glinkastraße, ziemlich genau in der Mitte zwischen Tauben- und Mohrenstraße].

Was den Superintendenten Küster (der im übrigen Luise Hensel konfirmiert hatte) angeht, von dem am 12. November 1815 im *Tagebuch* die Rede ist, findet man ihn (jedenfalls 1818) in der Oberwallstraße 21, was auch die Adresse von Spilleke ist.

In den Dokumenten seiner Berliner Zeit finden wir auf Müllers Spuren eine Reihe eher beiläufig erwähnter Namen. Nach der Veröffentlichung der *Bundesblüten* ging Müller zum Zensor Renfner (vgl. 5–63). Der Geheime Staatsrat Renfner wohnte in der Mauerstraße 34, fast an der Kreuzung zur Behrenstraße.
Oder wir hören von Kralowskys Leihbibliothek (vgl. 5–26), die sich in der Jägerstraße 25 befand.
Möglicherweise wohnte *"der pensionierte Kanzelist Kramer"* (5–12) Unter den Linden 46 (nördliche Seite, Ecke Friedrichstraße).
Wie wir feststellen können, spielte sich sehr viel ab auf engem Raum, ungefähr auf der Fläche des 7. und 8. Polizeireviers der Friedrichstadt. Es ist auch die Rede von dem Dönhofsplatz (vgl. z. B. 5–16), der sich etwa am Standort der jetzigen Spittel-Kolonnaden, an der Mündung der Kommandanten- und Krausenstraße, befand. Müller spricht auch von einem Spaziergang *"vor dem Potsdamer Tore* [...], *nicht ohne Schwärmerei."* (5–58)

Überhaupt ist Müller ein Mensch, der zwar nicht tanzen kann, dafür aber gerne spazierengeht und flaniert [22] und ständig von dem einen zum anderen unterwegs zu sein scheint (vgl. 5–19, 20 f., 47). Dabei erweckt er nie den Eindruck eines gehetzten Menschen: Er entwickelt eine rege Austausch- und Besuchstätigkeit [23], aber ohne Streß. Von Eile ist nie die Rede, Müller sagt fast immer: *"Ich ging"*. Gerade dieser gemächliche Rhythmus macht das damalige Berlin so sympathisch: Man hat Zeit, sich die Illumination anzusehen (vgl. 5–21, 30), zum Volksfest zu gehen (vgl. 5–19), Kunstschätze zu besichtigen (vgl. 5–37), Unter den Linden mit Bekannten zu plaudern (vgl. 5–12) bzw. in einem Lokal zu verweilen (vgl. 5–13). Besonders mit Wolf pflegt er diesen geselligen Verkehr: Er kommt zwar auch zum Arbeiten zu ihm [24], geht aber früh mit ihm spazieren (vgl. 5–34), besucht eine Skulpturausstellung in *Monbijou* (vgl. 5–37) oder ißt mit ihm im *König von Portugal* (vgl. 5–54).
In dieser Hinsicht ist auch Müllers *Tagebuch* ein gutes Dokument über das gastronomische Berlin jener Jahre. Es ist zum Beispiel die Rede von dem Wirtshaus Dallach (vgl. 5–12). Das Adreßbuch kennt einen Dallach u. Jagow, Restaurateur, Hinter dem Gießhause 2. Müller gibt den Standort einer weiteren Kneipe, namens *Der düstere Keller* an: *"vor dem Hallischen Tore"* (5–49). Der *König von Portugal* hingegen, wo Müller Wolf traf, dürfte wohl gehobeneren Anspruchs gewesen sein, allein schon durch seine Lage in der Burgstraße 12, dem Schloß genau gegenüber, obwohl man dort anscheinend auch *"b. Portionenweise"* [25] essen konnte, also für einen studentischen Geldbeutel

noch erschwinglich. Ansonsten kennt das Tagebuch einen Jagor:[26] Unter den Linden 23 (Ecke Friedrichstraße). Vor allem aber sehen wir Müller im Tiergarten, genauer gesagt Unter den Zelten bei Weber (5–12, 18), einem Ort, den er von seiner ersten Berliner Zeit, also vor den Befreiungskriegen, sehr gut zu kennen scheint: *"Wir waren, Ernst u seine Braut, Wilhelm, Heinrichs Frau u Lottchen unter den Zelten. Ich dachte an das Olim, wo ich wie die andern jungen Herrn alle Sonntage und noch öfter durch jene Säle stutzerte u lorgnierte."*(5–41).
Nicht ohne Nostalgie blickt Müller auf diese unbekümmerte Zeit des bunten studentischen Treibens zurück, die ihm manch eine Liebelei bescherte (vgl. 5–16, 39) und ihn nach seinem beengten heimatlichen Dessau das Flair einer großen Haupt- und Residenzstadt goutieren ließ. Obgleich er innerlich auch von Vergänglichem Abschied genommen (vgl. 5–9, 19), uns heutigen Lesern hinterläßt er das Bild einer prickelnden Stadt, die seine musische Ader dauerhaft nähren sollte.

Anmerkungen:

1 Zur Entwicklung des Adreßkalenders siehe Holger Hübner: *Zur Geschichte des Berliner Adreßbuches.* In: *Branchenadreßbuch "gewusstwo". Bundeshauptstadt Berlin.* Berlin 1994, S. 34–37.

2 Die Recherchen basieren auf: *Allgemeiner Straßen- und Wohnungsanzeiger für die Residenzstadt Berlin, herausgegeben von Salomon Sachs, Königlichem Bau-Inspector.* Berlin 1812 sowie: *Haus- und General-Addreßbuch* [sic] *der Königl. Haupt- und Residenzstadt Berlin auf das Jahr 1822, herausgegeben von F. W. Wegener.* Berlin 1822.

3 Die Stadt wird in Polizei-Reviere unterteilt, denen im Adreßbuch jeweils einzelne Kapitel entsprechen.

4 Zwei Stadtpläne des Landesarchivs Berlin wurden verwendet: *Grundriß von Berlin herausgegeben von Salomon Sachs, Königl. Bauinspector, 1812, gestochen von Ferdinand Jättnig junior* sowie: *Neuester Grundriß von Berlin herausgegeben von Daniel Gottlob Reymann 1810 – berichtigt 1818 – gestochen von Carl Stein.* Beide Pläne sind mit genauer Hausnummerangabe versehen, letzterer außerdem mit farbiger Stadtteildarstellung.

5 Im folgenden werde ich bei vorhandenen Abweichungen die heutigen Straßennamen in eckige Klammern setzen.

6 So schreibt Hedwig Abeken, Hedwig von Staegemanns Tochter: *"Das Berlin jener Zeit* [bot] *viel Gelegenheit zur Romantik. Die großen Gärten zwischen und hinter den Häusern gaben schönen Hintergrund und lauschige Eckchen. Sonne und Mond trieben freies Spiel*

darin und werden immer einen größeren Zauber über das Menschenherz ausüben als jedes künstliche Licht." Zit. nach: Frank X. Spiecker: *Luise Hensel als Dichterin.* Evanston 1936, S. 44 f. Auch in Müllers *Tagebuch* findet man unter der Eintragung vom 13.11.1815 die Bemerkung: "[...] *wie ich zur Türe heraustrat aus dem Garten in die Straße, und Luise hinter mir zugeschlossen hatte."* (5–36) Selbst an einer Straßenkreuzung (die Hensels wohnten an der Ecke der Margrafen- und Lindenstraße) scheint also ein Vorgarten gewesen zu sein.

7 Siehe dazu: Wilhelm Theodor von Chézy: *Erinnerungen aus meinem Leben.* Bd. 1. Schaffhausen 1863, S. 108 ff.

8 Zit. nach: Wahl, S. 73.

9 James Taft Hatfield: *Index of Names.* In: *Diary,* S.195.

10 Selbstverständlich erlaubt eine Fehlanzeige in diesen zwei späten Adreßbüchern (s. Anm. 2) keine entsprechenden Rückschlüsse auf den Zustand im Jahre 1815. Wenn ich es dennoch immer wieder erwähne, so nur als Anhaltspunkt.

11 Es gab auch eine (alte) Kommandantenstraße (so noch auf dem Plan von 1812) in der Spandauer Vorstadt, die aber schon 1818 den Namen An der neuen Promenade [Neue Promenade] trug.

12 Auch Wilhelm Hensel scheint öfter umgezogen zu sein. Im Adreßbuch von 1822 (s. Anm. 2) findet man: *"Hensel, Wilhelm – Lieuten. a. D. und Porträtmaler – Unter den Linden 13".* Schon am 29. Juli 1823 wohnt er aber in der *"Kronenstraße No 23, eine Treppe hoch",* wo er den sich auf Reise befindenden Müller beherbergt (vgl. 5–272).

13 Und zwar zu allen Tageszeiten. S. 5–47: *"Morgens war ich in Hermes' Kirche, nachher zum Frühstück bei Wolf";* 5–43: *"Heute war ich zum Mittagstisch bei Geheimerat Wolf";* 5–41: *"Abends war ich mit Bischoff zum Tee beim Geheimerat Wolf."* Noch im Jahre 1823 bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Berlin ißt Müller bei Wolf (s. 5–272).

14 Müller spricht selbst von *"Cliquen"* (5–34).

15 Vgl. Wolfhart Unte: *Berliner Klassische Philologen im 19. Jahrhundert.* In: *Berlin und die Antike – Aufsätze.* (= Ergänzungsband zum Katalog der Ausstellung im Schloß Charlottenburg) Berlin 1979, S. 10 ff.

16 1822 ist er Unter den Linden 67 zu finden.

17 Vgl. Spiecker (s. Anm. 6), S. 29.

18 Vgl. dazu: [Hedwig Abeken, Hrsg.:] *Hedwig von Olfers, geb. von Staegemann.* Bd. 2. Berlin 1914, S. 1, Fußnote daselbst.

19 Vgl. Max Friedlaender: *Einleitung.* In: Franz Schubert: *Die schöne Müllerin.* Kritische Ausgabe, hrsg. von Max Friedlaender. Leipzig 1922, S. 7.

20 Dieses ist jedenfalls seine Adresse im Jahre 1833. Vgl. *Wegweiser für Fremde und Einheimische durch Berlin und Potsdam.* Berlin 1833 (Reprint: Haude & Spener Facsimile, Berlin 1980).

21 S. Lohre, S. 372, Anmerkung 16 daselbst.

22 Vgl. 5–11: *"Vor dem Abendessen lief ich ein paarmal durch die Linden";* 5–15: *"Nachmittags ein einsamer Gang durch den Tiergarten und in Bellevue";* 5–17: *"Von da ging es noch ein paar Mal durch die Linden, die der schöne Tag sehr lebhaft gemacht hatte";* 5–35: *"Nach dem Abendessen gegen acht Uhr trieb es mich hinaus."*

23 Universität, Berlinische Gesellschaft, Konvent der Landsmannschaft, Staegemannscher Kreis ...: Man sieht, daß es Müller auch an regelmäßigen Aktivitäten nicht gefehlt hat.

24 Vgl. 5–30, 35: *"Er gab mir eine Menge alter Karten zu meinem Gebrauch mit nach Hause."*

25 Sachs (s. Anm. 2).

26 Noch 1823 legt Müller in einem Brief an seine Frau Adelheid einen *"Jagorschen Speisezettel"* bei (vgl. 5–272). Am 15. 8. 1825 erwähnt er die *"Jostyschen Bonbons"* (vgl. 5–350); die Königliche Hofkonditorei Josty ist schon im Adreßbuch am Lustgarten 4 zu finden.

ANDREAS KLENNER

Konturen des Lyrikverständnisses Wilhelm Müllers im Spiegel seiner Rezensionen

Die literaturkritischen Arbeiten Wilhelm Müllers sind in der Vergangenheit von der Forschung weitgehend vernachlässigt worden. [1] Ein solcher Mangel ist sowohl unverständlich als auch bedauerlich, denn zum einen tritt uns hier ein sehr umfangreicher Teil des Schaffens des Dessauer Dichters entgegen, zum anderen ergeben sich bislang noch nicht hinreichend ausgeschöpfte Möglichkeiten, Verbindungslinien zwischen eigener Dichtung und Kritik aufzuspüren.
Lassen Sie mich im folgenden die Ergebnisse einer Studie zusammenfassen,[2] die sich mit den Kritiken Müllers zur zeitgenössischen Lyrik unter der Zielstellung, Einsichten in das Lyrikverständnis des Dichters zu gewinnen, beschäftigt hat. Ausgewertet wurden zu diesem Zwecke die Rezensionen über August Graf von Platen [3] und Friedrich Rückert [4] aus dem *Literarischen Conversations-Blatt,* der *Hermes*-Aufsatz *Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen*[5] und die Rezension über Schmidt von Lübeck und Justinus Kerner aus den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik* [6].

Betrachtete der Dichter die zeitgenössische Lyrik in ihrer Gesamtheit, so überwogen deutlich die kritischen Töne [7]. Allerorts – und hier zielte er im besonderen Maße auf die sich großer Beliebtheit erfreuende Almanachsliteratur – begegnete ihm ein Überhandnehmen des Trivialen. Entschieden kämpfte Müller gegen eine qualitative Verwässerung der Literaturszene durch eine Vielzahl ständig neu auf den Buchmarkt drängender Epigonen, wenn er beklagte:

Nicht zu leugnen ist es freilich, daß man es im allgemeinen mit der deutschen Poesie jetzt zu leicht nimmt. Durch eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Dichter ist eine bequem und elegant fließende Phraseologie in Umlauf gekommen, deren Handhabung den Nachahmer zu keinem besondern Studium auffordert; ja auch der Kreis der Bilder bewegte sich nicht über die Grenzen, deren Zugang allen offensteht; und das Reimregister teilt nicht minder den Charakter jener bequemen Leichtigkeit der Poesie. Daher denn auf dem deutschen Parnaß der unaufhörliche Nachklang von Weisen großer Dichter, und der Mangel origineller Tonangeber der Poesie. (4–49)

Eine Zäsur für die beginnende Nivellierung des künstlerischen Niveaus, für das Einsetzen dieses In-Verse-Kleidens aller Gegenstände glaubte er mit dem Ende der Befreiungskriege ausmachen zu können: Seither mangele es besonders offenkundig an tieferen Bildern, neuen, tragfähigen Metaphern und eigenständigen poetischen Konzepten; dafür verbreite sich eine erschlaffende Sentimentalität. Aus solcher Situationscharakterisik heraus rief er immer wieder zu Eigenständigkeit auf, in der Hoffnung, erstarrte tradierte Positionen aufzubrechen. (Vgl. 4–50) Welche Wege zeigte er dazu in seinen theoretischen Überlegungen auf?

In seinen Ausführungen zur Lyrik, der *"Urmutter aller Poesie"* (4–299)[8], formuliert Müller an einer Stelle das für ihn grundlegende Ziel künstlerischen Schaffens – dieses dürfe sich nicht von Wahrheit und Natur entfernen, müsse sich ihnen vielmehr unbedingt annähern. (Vgl. 4–50) Das klingt fast aufklärerisch, eine nähere Betrachtung verdeutlicht jedoch sehr selbständige Positionen.
Der Begriff Wahrheit – wir sehen uns hier einem zentralen Bewertungskriterium innerhalb der Poetologie Müllers gegenüber – bezieht sich auf die Empfindung des Dichters, die sich glaubhaft im literarischen Text spiegeln solle. Nicht zu trennen von der Empfindung sei jedoch der Begriff des Gemüts, denn beide verkörperten die Antipoden des in der Lyrik dominanten Gefühls, und solle überhaupt ein lyrisches Produkt entstehen, müsse die objektive Wirklichkeit durch die Subjektivität des Gefühls gebrochen werden. In einem komplexen Reflexionsprozeß vertritt somit das Gemüt in der Müllerschen Lesart das statische Element, gleichsam den ruhenden Pol, auf dem sich dynamisch die vom Wechsel geprägten Empfindungen entfalten könnten:

Und doch ist Gemüt gerade das Gediegene des Gefühls, das Stehende und Dauernde in dem Wechsel der Empfindung. Es ist, mit dem brausenden Flusse des Gefühls verglichen, das ewige Meer, das diesen aufnimmt, der Stamm, aus welchem die Zweige und Blätter des Gefühls hervorschießen und in dem sie Nahrung und Haltung finden; es ist die Treue, wenn jenes die Liebe ist. (4–306)

Ist somit die sich im Gedicht spiegelnde Gemütsverfassung eines Dichters überhaupt erst die Basis allen poetischen Schaffens, so erscheint die vereinzelte Empfindung des lyrischen Subjekts *"als das eigentliche Prinzip der lyrischen Poesie"* (4–117), besitze sie doch allein die Kraft, alle Stoffe, unabhängig davon, wie vielgestaltig sie auch immer sein mögen, radikal zur einseitigsten Individualität umzuprägen. Müller ist überzeugt davon, daß jede lyrische Dichtung ein einmaliges Erlebnis des Ich verkörpert. Damit – und das sollte durchaus hervorgehoben werden – wird sein Ansatz zu einem Plädoyer für das Bekennen und Offenbaren in der Dichtung, gegen den Trend, das innere Erlebnis möglichst nicht sichtbar werden zu lassen.
Eng verknüpft mit den Überlegungen zu Gemüt und Empfindung sind die Auffassungen von der 'Tönepoetik'. Töne (vgl. 4–417 ff., s. auch 4–304) bedeuten für Müller Offenbarungen persönlicher Empfindungen. Tendiert diese Auffassung des Begriffs 'Ton' in die zeitgenössische Rezeptionsrichtung der klassischen Rhetorik, die in den verschiedenen Tönen und Tonlagen Entäußerungen menschlicher Gemütsbewegungen und Leidenschaften sah, welche der Dichter nach Möglichkeit im Sinne seiner Wirkungsabsichten bewußt reproduzieren sollte, so tritt hier unschwer erkennbar der klassisch gebildete Altphilologe hervor.[9]

Besitze ein Autor die Fähigkeit, diese Töne auch zu variieren, könne vieltönige Poesie entstehen; verfüge er hingegen nicht über diese Fertigkeit, sei für die Dichtung Eintönigkeit charakteristisch. Da letztere nicht in der Lage sei, die Komplexität epischer und dramatischer Strukturen als Ausdruck der Vielgestaltigkeit ihrer inhaltlichen Ebene adäquat widerzuspiegeln, verwirft Müller sie in den Gattungen Epik und Dramatik. Im Bereich der Lyrik aber sei ebendiese Eintönigkeit durch die Vorherrschaft der subjektiven Empfindung der Vieltönigkeit durchaus ebenbürtig, ja durch die Dominanz der persönlichen Befindlichkeit könne eintönige Lyrik sogar mehr poetische Kraft entfalten als vieltönige. Das setze jedoch ein Wechselspiel zwischen stofflicher und formaler Vielfalt sowie konstant gehaltener innerer Empfindung, die sich über den Ton im Gedicht realisiert, voraus. (Vgl. 4–417 f.)

Durch eine solche Interpretation der 'Tönepoetik' – das Einseitige beruhe allein auf dem Ton der Empfindung – verhindert Müller abstufende Werturteile gegenüber Eintönigkeit und Vieltönigkeit, stehen doch beiden Richtungen aufgrund ihrer völlig verschiedenen poetischen Prämissen unbegrenzte Gestaltungsmöglichkeiten offen. Das zeigt sich denn auch um so klarer, wenn sich der Rezensent in diesem Zusammenhang anderen Dichtern zuwendet. Zwar bewundert er unverhohlen das universale Genie des vieltönigen Goethe, aber die deutliche Sympathie für die in ihrem Ton begrenzten Lyriker wie Schmidt von Lübeck oder Justinus Kerner ist ebenso offensichtlich. (Vgl. 4–417 ff.)

Doch kehren wir an dieser Stelle zurück zum anfangs benannten Ziel der Kunst, sie *"der Natur und Wahrheit näherzubringen"* (4–50), und wenden wir uns der zweiten großen Finalbestimmung zu, dem Heranrücken an die Natur. Das meint bei Müller stets auch Volksnähe und äußert sich zunächst in der kategorischen Ablehnung alles Gekünstelten, Vornehmen. Wird etwa die Barockdichtung wegen erstgenannter Erscheinungen, die sich u. a. in Schwulst und Ziererei äußern, scharf verurteilt, [10] so begrüßt es der Kritiker an anderer Stelle, wenn ein Dichter den *"lyrischen Ton zum Natürlichen und Einfachen"* (4–311) hin stimme.
Fragt man darüber hinaus nach der Traditionslinie, durch welche er seinem Ideal am nächsten zu kommen glaubte, so ist die Antwort denkbar einfach: der Lyriker, den spätere Generationen ohnehin fast ausschließlich als Liederdichter rezipiert haben, er hat auch selbst in seiner Poetologie dem Lied – genauer gesagt dem wiedererweckten Volkslied – den ersten Rang zugewiesen. Begeistert hatte Achim von Arnim in seiner Vorrede zur Herausgabe des *Wunderhorns* über die Volkslieder gesprochen: *"So wird es dem, der viel und innig das Volk berührt, ihm ist die Weisheit in der Bewährung von Jahrhunderten ein offnes Buch, in die Hand gegeben, daß er es allen verkünde, Lieder,*

Sagen, Sprüche, Geschichten und Prophezeiungen, Melodien [...] *Wir wollen allen alles wiedergeben* [...]*"* [11] Zwanzig Jahre später war dieser Enthusiasmus bei Müller noch immer ungebrochen. Elementare Merkmale des Volksliedes wie *"Einfachheit der Form, Sangbarkeit des Metrums, natürliche Unumwundenheit der Sprache und des Ausdrucks, bewußtlos tiefe Innigkeit, die, einmal leise angeschlagen, lange nachklingt, und naive Unbefangenheit in der schüchternen Aussprache des Höchsten"* (4–305) wurden zum entscheidenden Wertmaßstab seiner eigenen Lieder. Eine solche Orientierung darf aber nicht als genügsame Niveaulosigkeit auf der Welle eines in Mode gekommenen volkstümlichen Dichtens mißdeutet werden, wie Müllers Kritik an der zeitgenössischen Lyrik bereits gezeigt hat. Verfolgen wir darum die Aussagen im einzelnen.

Müller beginnt: Gefühlstiefe und Klarheit müssen die Konstituenten des neuen Liedes bilden, denn Volkstümlichkeit erreiche man nur durch Verinnerlichung über die *"Empfindungsweise"*. (4–312) Gegen eine rein äußerliche Annäherung über die Volkssprache verwahre sich hingegen das Regelwerk der Kunst, sodaß auf ein Nachahmen von Mundarten und volkstümlichen Sprachidiomen, das Abweichen vom grammatischen Paradigma sowie eine übertrieben aufgesetzte Milieucharakterisierung verzichtet werden müsse. Genausowenig könnten aber die *"altertümliche*[n] *Phrasen"* einer Reihe altdeutsch ambitionierter Schriftsteller einer neuen Volksdichtung zum Vorbild dienen, denn das Volk – das werde nur allzu deutlich – sei nicht bereit, solche Archaismen in seinen lebendigen Sprachschatz zu integrieren.

Müller erörtert weiter, gerade die Lyrik besitze, bedingt durch die Eigenart ihrer sprachlich-gedanklichen Bündelung und aufgrund ihrer *"lebendig von Mund zu Mund"* gehenden Überlieferung, einen besonderen Bezug zur Gegenwart. Volkslied und Volksleben sind für ihn einfach zu eng in wechselseitiger Abhängigkeit miteinander verflochten, so daß es dem Wesen des Liedes geradezu inhärent sei, *"zeitgemäß zu sein."* (4–304) Diese Überlegungen führten Müller zu einer Schlußfolgerung, die als schöpferische Leistung bislang nur selten gewürdigt wurde [12]. Er erkannte die soziale Determiniertheit des volkstümlichen Liedgutes und entdeckte in seinem Bemühen um Volksverbundenheit die Notwendigkeit, die alten Liedformen in ein modernes, der Zeit entsprechendes Gewand zu kleiden, in dem auch das Problembewußtsein eines Intellektuellen in einer krisenhaften Situation seinen Platz fand. *"Naturdichter in Müllers Sinne ist demnach nicht derjenige, der in den ursprünglichen Zustand zurückfällt, sondern derjenige, der Kunstdichtung und Naturdichtung, Gegenwart und Vergangenheit zusammenführt."* [13]
Die Ursache für das neue Aufleben des Liedes sah Müller im Siegeszug des Reims. Würdigt er zwar die reimlose, antiken Vorbildern verpflichtete Lyrik Klopstocks, so feiert er um so stärker die Orientierung auf das Volkslied mit seiner formalen Einfachheit,

mit Reim und sangbarem Metrum als das große Verdienst des Sturm und Drang, insbesondere des Göttinger Hainbundes und Bürgers:

Echter, voller und reiner deutscher Liederklang überscholl gar bald den reimlosen Rhythmus der Barden und Anakreontiker. Der Göttinger Dichterbund, und vor allen Bürger, der Goldmund, beflügelte die lyrische Poesie, welche dort nur taktmäßig treten mußte, mit den alten Schwingen des Reimes und Gesanges zum neuen Volksliede. (4–301 f.)

Mit Goethe erreicht diese Entwicklung für Müller ihren Gipfelpunkt, bringe sein Schaffen doch das neue Volkslied hervor, das nicht nur literarische Anerkennung gefunden habe, sondern auch vom Volk in dessen Liedgut aufgenommen worden sei. Müllers Verehrung des Klassikers reicht so weit, daß er in diesem *"den echten deutschen Natursänger"* (4–303)[14], die Verkörperung eines Volksdichters entdeckt. Aber auch Herders Volksliedersammlung und *Des Knaben Wunderhorn* benennt er hinsichtlich ihrer Bedeutung für seine eigenen, der Natürlichkeit verpflichteten poetischen Vorstellungen. Bei einer derartigen Orientierung erscheint es nicht verwunderlich, daß Schiller als Lyriker bei dem Kritiker schlecht angesehen war, denn dessen gehobene, oft von Rhetorik und Deklamation getragene Dichtung mußte den Volksliedintentionen Müllers, der sich – wie gesagt – in einer Traditionslinie Bürgers und Goethes sah, in jedem Falle entgegenstehen.[15]

Betrachtet man parallel zur thematisch-inhaltlichen Seite seiner Poetologie Müllers Überlegungen zu formalen und sprachlichen Gesichtspunkten, so ist deren Korrespondenz mit dem postulierten Ideal einer volkstümlichen Dichtung naheliegend.[16] Oberster Grundsatz auch im Sprachgebrauch ist – es begegnet uns immer wieder – das Festhalten an Einfachheit und Natürlichkeit. Das bedarf keines Kommentars. In vielen der übrigen Äußerungen gibt sich sehr der Philologe zu erkennen, der auf die Einhaltung der Gesetze der Metrik drängt und bei angehenden Dichtern künstlerische Fertigkeiten voraussetzt, obwohl er sich gegen eine Überbetonung formaler Aspekte gegenüber inhaltlichen Fragen freilich genauso strikt verwahrt. Die Kritik zielt wiederholt auf übertriebene Kunstschöpfungen, ausgefallene Reime und ein zu kontrastreiches, drastisches Bilderwesen, verachtet Schwerfälligkeiten, Mißklänge und Überfüllungen. Der Freund einfacher Liedformen bewahrt skeptische Distanz gegenüber zu großer Experimentierfreudigkeit und Metaphernüberfrachtung, sieht erzwungene Reime genausowenig gern wie eine Durchbrechung des Formenkanons, warnt aber auch vor einer Beschränkung der Formenvielfalt im Gefolge einer nationalen Tradition, wobei er auf die seiner Meinung nach zu starke Orientierung der italienischen Lyrik auf das Sonett und die Kanzone verweist.[17]

Angriffslustig wurde Müller, wenn sich Leidenschaften und Gefühle in eine Sprache der gestelzten Formen und Bilder flüchteten, und in diesem Zusammenhang richtete er einen besonders eindringlichen Appell an seine deutschen Dichterkollegen. Er forderte die bevorzugte Nutzung der heimischen Formen. Dieser Widerstand gegen das Fremdländische wandte sich gegen eine ausgeprägte Zeiterscheinung. Literatur, Journalismus und Malerei griffen exotische Stoffe und Gestaltungsweisen auf, und auch die Lyrik blieb davon keineswegs frei, hatte doch nicht zuletzt der alte Goethe mit seinem *West-östlichen Divan* in überlegener weltbürgerlicher Distanzierung zu den kleinen deutschen Verhältnissen neue Wege beschritten. Müller erkannte diese Sonderstellung der Dichtung des Weimaraners an, verwarf dafür aber im Falle Platens und Rückerts um so deutlicher die nur formale und damit an der Oberfläche bleibende Imitation orientalischer Vorbilder, lehnte z. B. das Ghasel als allenfalls geistvolle Spielerei kategorisch ab. Dieses Beharren auf nationalen Traditionen in der Literatur mag vielleicht zunächst befremden, zumal Müller, wie viele publizistische Arbeiten beweisen, einen ausgesprochen regen Anteil an der Kultur des Auslandes nahm, ist aber dennoch zu erklären. Müller vertrat die Auffassung, fremdländische Nachahmungen könnten den Leser nicht mit der *"Gewalt der Wahrheit in den innersten Tiefen der Seele ergreifen"* (4–38), nur Formen, die durch die Überlieferung vertraut seien (wie z. B. die des deutschen Volksliedes), besäßen genügend Kraft, Emotionen zu wecken.

Betrachtet man, ohne freilich eine in sich geschlossene Poetologie daraus konstruieren zu wollen, die Gesamtheit der vorgetragenen Überlegungen zur Lyrik, wird augenfällig, daß eine derartige Programmatik nicht mit dem Bild des leichtfertig-unbekümmerten Schnellschreibers Müller in Einklang zu bringen ist, welches seit Gustav Schwab durch die Literaturgeschichte geistert. [18] Der gereifte Dessauer Dichter erhob es zumindest in seinem theoretischen Ansatz zu einem literarischen Arbeitsprinzip, daß Poesie im Schaffensprozeß einer gründlichen Überarbeitung bedürfe, und forderte dabei als strenger Richter nicht zuletzt gegenüber dem eigenen Werk die Einhaltung künstlerischer Richtlinien. (Vgl. 4–333, 433 f.)

Anmerkungen:

1 Als neuere Ausnahmen seien genannt: Hans-Rüdiger Schwab: *"... die Zeit beherrscht die Kunst." Studien zum politischen und sozialen Bewußtsein in der Literatur der deutschen Spätromantik.* Diss. München 1986, S. 85-115; Gad, S. 57-74 sowie Maria-Verena Leistner: *Wilhelm Müller als Literaturkritiker.* In: Norbert Michels (Hrsg.): *Wilhelm Müller. Eine*

Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters. (= *Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau*, Bd. 1) Weimar 1994, S. 47-55.

2 Andreas Klenner: *Wilhelm Müllers kritische Auseinandersetzung mit der Lyrik seiner Zeit.* Diplomarbeit. Universität Leipzig 1991.

3 Wilhelm Müller: *Lyrische Blätter. Von August Graf von Platen Hallermünde.* In: *LCB*, 1821, Nr. 261, S.1041–1043, im folgenden zit. nach 4–31 bis 41.

4 Wilhelm Müller: *Östliche Rosen von Friedrich Rückert. Drei Lesen.* In: *LCB*, 1822, Nr. 15, S. 57–59, Nr.17, S. 67 f und Nr.18, S. 70 f, im folgenden zit. nach 4–43 bis 60.

5 Wilhelm Müller: *Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen. Ludwig Uhland und Justinus Kerner.* In: *Hermes*, 1827, Bd. 28, S. 94–129, im folgenden zit. nach 4–297 bis 342.

6 Wilhelm Müller: *Lieder von Schmidt von Lübeck – Gedichte von Justinus Kerner.* In: *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik.* Berlin 1827, Nr.129/130, Sp.1030–1040 und Nr.131/132, Sp.1041–1044, im folgenden zit. nach 4–417 bis 434.

7 Kritische Bemerkungen hierzu finden sich in allen Rezensionen, besonders aber in den Arbeiten über Platen und Rückert, in denen Müller Grundsätzliches äußert.

8 Ordnet Müller die Gattungen nach einem Wertigkeitsgefüge, so besitzt die Lyrik *"als die freieste Dichtungsart, die der Empfindung, welche gleichsam nur eine geregelte und veredelte Natursprache der Freude und des Schmerzes ist"* (4–299), bei ihm den höchsten Stellenwert.

9 Vgl. Cicero: *Vom Redner.* In: Cicero: *Werke in drei Bänden.* Hrsg. von Liselot Huchthausen. Bd. 2. Berlin, Weimar 1989, S. 247. Während die moderne Übersetzung den Traditionsbezug wenig erkennen läßt, verdeutlicht eine Übertragung aus der Zeit Müllers um so stärker, wie sehr damals gerade mit dem Begriff Ton operiert wurde: *"[...]jede Gemütsbewegung äußert sich durch eigene Töne, Mienen und Gebärden, und der ganze Körper des Menschen, sein Gesicht und Stimme sind in ihrem Tone, wie die Saiten der Harfe von dem Anschlagen, so auch von der Berührung der Leidenschaften abhängig. Die Töne zum Beispiel sind wie gespannte Saiten, die nach dem Grade der jedesmaligen Berührung anklingen, bald hoch, bald tief, bald schnell, bald langsam, bald stark, bald schwach. Doch gibt es auch wieder bei allen Gattungen von Tönen einen gewissen Mittelton. Aus diesen sind nun wieder mehrere andere Gattungen von Tönen entstanden, sanfte und rauhe, abgekürzte und gedehnte* [...]*Diese Töne muß der Redner, wie der Maler die Farben, nach dem jedesmaligen Bedürfnis, auswählen und abändern können."* Cicero: *Vom Redner.* Übersetzung von C. F. Wolff. Altona 1801, S. 422 f. Zit. nach: Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848.* Bd. 1. Stuttgart 1971, S. 595.

10 Vgl. 4–50. Dort heißt es u. a.: *"Gleiche Ansichten, wie die, welche Rückerts Muse oft auf den Irrweg der Ziererei und des Zwanges geführt haben, täuschten auch einst die Bestrebungen Lohensteins und Hofmannswaldaus, die gewißlich aus guten Absichten hervorgingen, und die deutsche Poesie mußte ihren dicken Bombast mit Gottschedischem Wasser abwaschen."*

11 Achim von Arnim: *Von Volksliedern.* In: *Werke in einem Band.* Berlin/Weimar 1981, S. 347–380, S. 378 f.

12 Vgl. Gad (s. Anm. 1) und Schwab (s. Anm. 1).

13 Gad, S. 93.

14 Was Müller an der volkstümlichen Lyrik Goethes, aber auch Bürgers, besonders beeindruckte, war nicht zuletzt die ihr innewohnende moderne Grundhaltung *"Bürger und Goethe, obgleich in ihrem Geiste weit verschieden, stehen in der Behandlung des Volksliedes als erste Muster da. In beiden ist zwar der Einfluß des alten Volksgesanges nicht zu verkennen, aber er wiederholt sich in ihren Gesängen nicht anders, als etwa die Züge eines Großvaters in dem Gesicht eines blühenden Enkels."* (4–305).

15 Vgl. 4–302. Es heißt u. a.: *"*[...] *dessen* [= Schillers] *Kritik der Bürgerschen Gedichte allein genügt, um zu beweisen, daß er kein Lyriker ist,* [...] *der Lyriker, welcher deklamiert, ist doch nicht anders zu entschuldigen, als der Redner, welcher singt."* (ebd.).

16 Die manchmal mangelnde Kongruenz verschiedener Einzelaussagen soll hier nicht verschwiegen werden, was aber angesichts der Verschiedenheit der Zusammenhänge, in welchen diese innerhalb der Rezensionen auftauchen, letztlich nicht überraschen kann.

17 Vgl. 4–299. Für Müller widersprach die italienische Tendenz dem Entfaltungsdrang von Lyrik. Er meinte, dies führe letztendlich nur zu *"kümmerlicher Reflexion"* oder *"rhetorischem Schwulst"* (ebd.).

18 Vgl. Gustav Schwab: *Biographie Müller's.* In: Schwab, Bd. I, S. XXXVI. Dort heißt es u. a. *"Müller arbeitete mit unglaublicher Leichtigkeit* [...]"

UTE WOLLNY-BREDEMEYER

"Ich kann weder spielen noch singen"[1] – Wilhelm Müllers Beziehung zur Musik

" H ö r e n Sie es denn nicht am Gesäusel, ob der Wind grüne oder trockne Blätter bewegt?" (5–344) fragt Wilhelm Müller voller Verwunderung seinen Rezensenten Schwab, der die Anfangszeile des Gedichtes *Jägers Leid "Es hat so grün gesäuselt"* (1–191 f.) monierte.[2] *"Und ist grün nicht synonym mit frisch? Ich kann den Ausdruck durchaus nicht verdammen"* (5–344) verteidigt Müller seine Wortwahl. Er nannte sich – wie wir wissen – *"ängstlicher Silbenstecher"* und seinen *"Stil sehr skrupulös"*.[3]
Die pfeifende Wetterfahne, schweigende Schmerzen, rauschende Zweige, das klingende Posthorn, der still gewordene Fluß, rasselnde Ketten, schnarchende Menschen, ruhige Luft, brummende Hunde – all diese mit Bedacht und peinlich genau gesetzten, mithin 'skrupulösen' Wendungen, die akustische Wahrnehmungen zu fassen suchen, begegnen in der *Winterreise*. Immer dann, wenn es um die poetische Formung akustischer Phänomene zu tun ist, scheint Müller in ganz besonderer und eigentümlicher Weise aufzuhorchen. Die Musikalität seiner Sprache und die Spezifik seines Sprachrhythmus harren noch der synoptischen Untersuchung. Ich habe mir für heute jedoch anderes vorgenommen.

Du wunderlicher Kapellmeister Kreisler! Die Leute haben mir gesagt, du wärst ein Bösewicht gewesen. Aber ich weiß es besser als die, so dich zu kennen vorgeben. Wenn ich so gut wäre, als ich wohl sein möchte, mit dir wollte ich einen Tauschakkord machen um die ewige Seligkeit!
Mit deinem Musikfeind habe ich manche Ähnlichkeit. Ich kann weder spielen noch singen und wenn ich dichte, so sing ich doch und spiele auch. Wenn ich die Weisen von mir geben könnte; so würden meine Lieder besser gefallen, als jetzt. Aber, getrost, es kann sich ja eine gleichgestimmte Seele finden, die die Weise aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt. (5–10)

Dies notierte der 21jährige Wilhelm Müller in seinem Tagebuch. 1814/15 waren E. T. A. Hoffmanns frühe Erzählungen in der Sammlung *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul* in Bamberg erschienen. In der *Kreisleriana* offenbart sich der vermeintliche Musikfeind, dem sich Müller verwandt fühlt. Dort lesen wir:

Es ist wohl etwas Herrliches, so durch und durch musikalisch zu sein.[...] *An die Glückseligkeit, selbst ein Virtuos zu sein, will ich gar nicht denken;*[...]*meine unbeschreibliche Unbeholfenheit in der Ausübung dieser herrlichen Kunst, die ich leider von Kindheit auf gezeigt.*[4]

Als ein 'Musikfeind' wird selbiger nur deshalb gescholten, weil er nicht wie *"die konventionelle Gesellschaft"*[5] reagiert, weil seine Art des Zuhörens eine besonders intensive

ist, weil er sich bei einer gewissen Art von Hausmusik *"ordentlich physisch den Magen"*[6] verdirbt und sein Sprechen über Musik auf die anderen absonderlich wirkt. Verständnis bringen für ihn nur zwei Personen auf: die mit ihrem Gesang in sein Innerstes dringende Tante und der Kapellmeister Johannes Kreisler, *"der seiner Phantasterei wegen überall verschrien*[...]*ist."*[7]

Auf ein interessantes Detail im Zusamenhang mit E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücken in Callot's Manier* sei noch verwiesen: Im Abschnitt *Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters musikalische Leiden* werden *"Variatiönchen"* über *Nel cor mi non più sento* (original: *Nel cor più non mi sento* – Im Herzen fühle ich nicht mehr) erwähnt. Dies bezieht sich auf Giovanni Paisiellos commedia per musica *L'amor contrastato*, die später auch unter dem Titel *La Molinara* gegeben wurde, namentlich auf die Kavatine der Rachelina im II. Akt. Dieses 6/8-Stückchen wurde zum Ausgangspunkt vielfältigster Variationen, wobei E. T. A. Hoffmann wohl auf die von Josef Gelinek [8] anspielt. Der Spielplan des Königlichen Schauspielhauses verzeichnet übrigens – neben zahlreichen Aufführungen des gesamten Singspiels – mehrfach Konzerte, in denen Variationen über *Nel cor più non mi sento* gegeben wurden: so – um diejenigen zu erwähnen, die Müller gehört haben könnte – eines mit der Catalani im Juni 1816, eines mit dem Gitarristen Gründler im Januar 1817 und eines mit Madame Möser, die die Kavatine auf der Harfe zu variieren wußte.[9] Dieses Detail scheint einen der frühesten Berührungspunkte Müllers mit Paisiellos *La Molinara* zu dokumentieren. Im übrigen hat selbst Beethoven diese Kavatine mit sechs Variationen für Klavier bedacht.

In Müllers Korrespondenz aus Quedlinburg vom 29. Juli 1824 über Klopstocks Säkularfeier (die ja im Grunde ein Musikfest war) bemerkt er einschränkend: *"*[...]*denn Sie kennen mich als einen Laien in der Musik"*.[10] Zwischen der frühen Tagebucheintragung und der Quedlinburger Korrespondenz liegen fast neun Jahre, und zumindest anhand der späteren Äußerung dürfen wir Müller der Koketterie überführen. Betrachtet man Müllers Berührungspunkte mit der Tonkunst näher, läßt sich sein selbst zuerkannter Laienstatus einerseits rasch widerlegen. Andererseits ist man – nach Kenntnis dieser mannigfachen Berührungspunkte – überrascht von einigen Urteilen über Musik und Musiker aus Müllers publizistischer Hinterlassenschaft.
Wir können davon ausgehen, daß Müller notenkundig war, engagierte er sich doch nicht nur als Dichter und *"poetische Seele"*[11] in Friedrich Schneiders Dessauer Liedertafel: Müller sang im 1. Tenor. Überdies bezeugen seine Schriften und Briefe umfangreiche Repertoirekenntnisse sowohl der Instrumentalmusik als auch auf dem Gebiet des Musiktheaters. Die umfangreichsten Auslassungen zu dieser Thematik finden wir in jener Auseinandersetzung mit Adolf Müllner, die unter dem Titel *Oper und Schauspiel,*

nebst einigen Bemerkungen über das Theater im Allgemeinen und das Berliner Theater im Besonderen im *Gesellschafter* 1817 in mehreren Nummern ausgetragen wurde.[12] Eine Auseinandersetzung, die Friedrich Wilhelm Gubitz noch 1857 für wert hielt, in seine Sammlung *Geistige Feldzüge. – Bedeutsam bleibende literar-geschichtliche Kämpfe* aufzunehmen.

Adolf Müllner (geboren 1774), der insbesondere mit seinen Schicksals- und Schauerdramen *Der 29. Februar* (1812) und *Die Schuld* (1813) bekannt wurde, der Almanache und Literaturzeitungen herausgab und *"seiner Geld- und Zanksucht wegen von den Verlegern, seiner litterarischen Impertinenzen wegen von den Autoren gefürchtet"*[13] wurde, hatte seinem *Almanach für Privatbühnen 1817* eine Vorrede vorausgeschickt, auf die sich Wilhelm Müllers Polemik im *Gesellschafter* bezieht. Der Ausgangspunkt von Müllers Abhandlung ist eine Äußerung Müllners in erwähnter Vorrede, daß die Oper ein Rührei von Kunst und Unsinn sei. Abgesehen davon, daß das Ganze durch ein Mißverständnis ausgelöst scheint (Müller ging irrtümlich davon aus, daß Müllner bei dieser Eierspeise die Musik des Unsinns bezichtige, Müllner stellt dann aber in der Erwiderung richtig, daß er mit dem Unsinn den Text gemeint habe), geben Müllers Ausführungen über *Oper und Schauspiel* einigen Aufschluß über dessen musik- und theaterästhetische Positionen im Jahr 1817, die schon bald durch das Italienerlebnis an Konturen gewinnen sollten. Müller verteidigt – bisweilen mit naivem Eifer – die Oper gegen den Vorwurf ihrer *"unrechtmäßige*[n] *Macht* [...] *auf der deutschen Bühne"*[14].

Bevor wir Müllers Argumentation anschauen, sei die Berliner Theater- und Opernsituation um 1817 kurz skizziert: 1811 waren die Königliche Oper Unter den Linden und das Königliche Nationaltheater am Gendarmenmarkt unter eine einheitliche Verwaltung gestellt worden, beide Häuser firmierten fürderhin unter dem Titel Königliche Schauspiele. Zum Generaldirektor war August Wilhelm Iffland berufen worden, der seit 1796 als Theaterdirektor am Gendarmenmarkt wirkte. Nach Ifflands Tod hatte Reichsgraf Karl von Brühl dessen Nachfolge am 10. Februar 1815 angetreten, wobei zwei wichtige Änderungen der Aufmerksamkeit bedürfen: erstens war das Amt zu einer Hofstellung erhoben worden, zweitens hatte von Brühl – auf sein nachdrückliches Ersuchen – den Titel des Generalintendanten erhalten.

Gemessen an Iffland, führte von Brühl ein vergleichsweise strenges Regime und einen umfänglichen Beamtenapparat ein, was Eduard Devrient zu folgender Äußerung veranlaßte: *"Die Offizianten waren bald die Hauptpersonen im Theater, die Künstler nur noch untergeordnete Arbeiter."*[15]

Brühls Spielplanpolitik – was das Schauspiel anlangt – setzte, salopp gesagt, auf Quote: mit kleinbürgerlichen Lustspielen en gros und einem eher dürftigen Klassikerangebot.

In Sachen Oper hatte sich von Brühl zunächst für die italienische Oper eingesetzt, betrieb dann aber engagiert die Förderung einer nationalen Opernkunst. Unter seiner Intendanz gelangte E. T. A. Hoffmanns *Undine* 1816 zur Uraufführung, und er setzte alles daran, Carl Maria von Weber nach Berlin zu holen, was ihm aber nicht gelang.

Neben vielen Singspielen, darunter das von Wilhelm Müller erwähnte *Frau Rußkachel oder die betrogene Schwiegermutter* (von Friedrich Drieberg), in dem kein Geringerer als Ludwig Devrient die Titelrolle übernehmen mußte, enthielt der Opernspielplan 1815/16 Mozarts *Don Giovanni, Belmonte und Constanze, Die Zauberflöte, Titus* und *Figaros Hochzeit,* Beethovens *Fidelio* und überdies zahlreiche konzertante Aufführungen, u. a. von Händels *Alexanderfest,* Haydns *Schöpfung* und – immer am Karfreitag – Grauns Passionskantate *Der Tod Jesu* (unter Zelters Leitung).

Was nun hatte Wilhelm Müller zum Thema *Oper und Schauspiel* mitzuteilen? Zunächst einmal zielen seine Ausführungen auf das Verhältnis von Text und Musik im allgemeinen, später auf das Verhältnis von Text und Musik in der Oper, womit Müller unversehens in jene Debatte eingreift, *"die als strittiger Dauerbrenner über wechselseitige Vorherrschaft die gesamte Operngeschichte durchzieht"*[16]. Müller plädiert für die Gleichberechtigung der Künste: *"jeder Kunst, absolut gefaßt, gebührt gleicher Rang"*. Im Falle der *"schickliche*[n]*"* Vereinigung von Künsten zu *"gegenseitigem Dienste"* allerdings *"wird e i n e Kunst immer Herrscherin seyn"*, was im Falle der Oper *"wie sie jetzt ist und seyn muß"* nur die Musik sein kann. *"Ein Operntext* – schreibt Müller – *soll daher dem Componisten nicht der liebste seyn. Es giebt mir also auch nicht die beste Idee von einem Musiker, wenn er bei der Wahl seiner Texte viel poetische Forderungen macht."*[17] Diesen Grundsatz relativiert Müller schon kurze Zeit später selbst: Im 19. Brief aus Italien vom 1. Oktober 1818 heißt es:

Wie nachteilig diese allmählige Hintansetzung der Poesie in der Oper auch auf die Musik gewirkt hat, ist leichtlich aus den neuesten Lieblingskompositionen der Italiener zu erkennen, namentlich aus denen des unerschöpflichen Rossini, der jetzt fast alle Theater Italiens und leider auch einige in Deutschland mit seinen Arbeiten überschwemmt. (3–205)[18]

Auch dieses kritische Urteil über Rossini revidiert Müller, denn in seinem Rossini-Beitrag für das *Literarische Conversations-Blatt* im Februar 1824 heißt es über die Oper *Tancredi*: *"Der Erfolg dieses reizenden Werkes war so glänzend und der Eindruck desselben so allgemein, daß es, um mit den Italienern zu reden, f u r o r e machte* [...] *und in vier Jahren hatte 'Tancred' seine triumphierende Reise durch Europa vollendet."*[19] Den *Barbiere* nennt Müller nun ein *"Meisterstück"*.[20]

Zurück zu der Auseinandersetzung mit Müllner. Müllers nächstes Plädoyer zielt auf Toleranz: Während die genaue Kenntnis *"von den dramatischen Leistungen der Deutschen"* dem Theaterpublikum *"anzumuthen"* sei, erwartet Müller auch *"eine verhältnismäßig gleiche Umsicht in der deutschen Opernmusik, so wie einen unbefangenen, durch allzu häufigen fremden und schlechten Genuß unverwöhnten, aber auch durch allzu enge Abgeschlossenheit von allem Fremden nicht verstockten Geschmack."*[21]

Müller räumt selbst ein, daß er bei der *"Prüfung des Besten der deutschen Oper nicht so streng wäre, wie beim Schauspiel"*[22], gleichwohl gibt er *"der deutschen Oper im Allgemeinen den Vorrang vor dem Schauspiel in Bezug auf jene selbstbewußte äußere Vollendung"*[23]. Weil im Gegensatz zum Schauspiel *"der Willkür des Musikers und des Sängers fast gar kein Spielraum"*[24] gegeben sei, gäbe es mehr gute Orchester als gute Schauspielertruppen, mehr gute Sänger als gute Schauspieler[25].
Müller fragt nun nach dem Besten der deutschen Oper und nennt Mozart, Gluck und Dittersdorf; mit Ausnahme von Beethoven und Johann Friedrich Reichardt mag er keinen zeitgenössischen Komponisten erwähnen, weil er seiner *"Umsicht"* und seinem *"Urtheil* [...] *in diesem Felde"*[26] mißtraut.

Konkreter äußert sich Müller über die Berliner Theatersituation, die für ihn zwei Hauptmängel aufweist: Erstens kritisiert er, daß das Berliner Theater keinen Generaldirektor, sondern einen Generalintendanten habe. *"Mit Iffland war es etwas Anderes: er war neben dem Künstler auch Direktor, Ritter und Schriftsteller."*[27] Zweitens wirft Müller dem Berliner Theater vor, *"daß Oper und Schauspiel, fast in jeder Hinsicht, vermischt werden."*[28]

Durch den [...] *Mißbrauch der Künstler zu den beiden Künsten ist gewiß manches für e i n e Kunst mit Talent ausgestattete Individuum für beide verloren gegangen. Ich nenne es Mißbrauch, besonders hier, wo es nicht noth ist: einer kleinen Wandertruppe ist es zu verzeihen, aber einem Königlichen Hoftheater, das eine eigene Truppe für die Oper und für das Schauspiel hält, ist es ein entschuldigungsloser Vorwurf.*[29]

Zur Verteidigung des Intendanten sei erwähnt, daß ihm eine Entflechtung beider Ensembles in späteren Jahren gelang. Was Müllers Kritik am Intendanten anlangt, scheint er um Objektivität bemüht. So verteidigt er den Herrn von Brühl gegenüber dem Vorwurf, er nähme übertriebene Kassenrücksichten bei seiner Spielplangestaltung, mit der Bemerkung, daß ja ein Generalintendant auch immer Finanzminister sei und *"die Aufführung von etwa zwei bis drei Trauerspielen* [...] *in einer Woche, der Kasse einen so gewaltigen Stoß versetzen muß, daß nur die Stützen einer 'Frau Rußkachel'* [...] *im Stande sind, das wankende Theater zu halten."* Aber, und das geht Müller dann doch zu weit,

daß Ludwig Devrient *"die Rolle der 'Frau Rußkachel' übernommen hat, dient ihm, wie der Generalintendantur zum Vorwurf."*[30]
Von der auf Müllers Beitrag folgenden Entgegnung Müllners mit dem Titel *Genugthuung für die Oper,* von der darauf folgenden Erwiderung Müllers mit dem Titel *Genugthuung für Herrn Hofrath A. Müllner,* von *Müllner's Antwort an Herrn Wilhelm Müller* und schließlich von der öffentlichen Verzichtserklärung des Adolf Müllner sei jetzt nicht die Rede.

Festzuhalten ist, daß sich Müller – die Berliner Theatersituation betreffend – sehr dezidiert äußert, was den Schluß zuläßt, daß er eifriger Besucher sowohl von Oper als auch von Schauspiel in seiner Berliner Zeit gewesen sein muß. Seine *"über die Oper im Allgemeinen"* vorgebrachten Ansichten sind die eines interessierten 23jährigen Musikliebhabers, den die ästhetischen Auseinandersetzungen um die Erneuerung der deutschen Oper noch wenig tangieren. Der Höhepunkt dieser Auseinandersetzungen, also die Aufführung von Gasparo Spontinis *Olympia* im Mai 1821 einerseits und Webers *Freischütz* einen Monat später andererseits, fällt allerdings nicht mehr in Müllers Berliner Zeit. Voller Ehrfurcht vor einer Kunst, die ihm *"göttliche Kosmopolitin"*[31] ist, erscheint Müllers Urteil in Musikangelegenheiten im Jahre 1817 noch unsicher, was sich aber – wie wir anhand eines späteren Zeugnisses sehen werden – ändern sollte.

Insbesondere seine enge Freundschaft mit Carl Maria von Weber dürfte Müllers musikalische Bildung nicht unwesentlich beeinflußt haben. Seine Wertschätzung des um acht Jahre älteren Freundes hat Müller mit der Widmung des 2. Waldhornistenbandes für den *"Meister des deutschen Gesanges* [...] *als ein Pfand seiner Freundschaft und Verehrung"* (1–128) öffentlich gemacht. Daß Weber allerdings niemals Müllersche Verse vertonte, bleibt merkwürdig.

Nicht nur Müller und Weber, sondern auch beider Familien waren befreundet; wenn Müller die Webers in Dresden besuchte, wurde er mit *"gewohnter Herzlichkeit"* (5–304) aufgenommen. Den *Freischütz* hörte Müller, wie seine Briefe an Adelheid belegen, dreimal[32]. Überdies rezensierte der Publizist Müller den Musikschriftsteller Weber: Im sechsten Abend seiner *Literarischen Abendunterhaltungen auf dem Lande,* erschienen in den *Blättern für literarische Unterhaltung* im Todesjahr Webers, 1826, läßt Müller die Baronin, Eduard und Paul über Webers *Bruchstück aus 'Tonkünstlers Leben'*[33] urteilen; besonders angetan zeigen sich die drei über jene kleine Karikatur, die der französischen Oper gilt. Die in Rede stehende Passage, von Weber 1810 verfaßt und offensichtlich sowohl von E. T. A. Hoffmann, namentlich den *Phantasiestücken in Callot's Manier,* wie auch von Jean Paul und Ludwig Tieck beeinflußt, ist folgende:

Die große französische Oper erscheint.
Eine wohlgeborene Pariserin geht auf dem Soccus einher und bewegt sich sehr höflich in dem sie etwas unbequem beengenden griechischen Gewande. Das Corps de Ballet umgibt sie beständig: verschiedene Götter lauern im Hintergrunde. Die Handlung spielt zwischen 12 Uhr und Mittag.

Erster Akt

La Princesse: *Cher Prince, on nous unit.*
Le Prince: *J'en suis ravi, Princesse;*
Peuple, chantez, dansez, montrez votre allégresse!
Choeur: *Chantons, dansons, montrons notre allégresse!*

Zweiter Akt

La Princesse: *Amour!*
(Kriegerisches Getöse. Die Prinzessin fällt in Ohnmacht. Der Prinz erscheint kämpfend gegen seine Feinde und wird erschlagen.)
Cher Prince!
Le Prince: *Hélas!*
La Princesse: *Quoi?*
Le Prince: *J'expire!*
La Princesse: *O Malheur!*
Peuple, chantez, dansez, montrez votre doleur!
Choeur: *Chantons, dansons, montrons notre douleur!*

Ein Marsch schließt den zweiten Akt.

Dritter Akt

Pallas erscheint in den Wolken.
Pallas: *Pallas te rend le jour.*
La Princesse: *Ah quel moment!*
Le Prince: *Où suis-je?*
Peuple, chantez, dansez, célébrez ce prodige!
Choeur: *Dansons, chantons, célébrons ce prodige!*

Fin.

Da Müller nur auf eine partielle Publikation aus Webers Romanfragment eingeht, eine erste zusammenhängende Veröffentlichung erschien erst 1827, läßt er in der *Literarischen Abendunterhaltung* Herrn Paul noch beklagen, daß eine Skizze der deutschen Oper fehle. Auch diese blieb Weber nicht schuldig, die allerdings kommt als *"romantisch-vaterländisches Tonspiel"* daher, trägt den Titel *Agnes Bernauerin,* schreibt vor: *"Personen, soviel vonnöten. Handlung im Herzen von Deutschland"* [35] und steht den anderen Opernskizzen an Ironie in nichts nach. Da Müller Webers Skizze der deutschen Oper offenbar nicht bekannt war, läßt er die Abendgesellschaft ein Bild von selbiger entwerfen, und das sieht so aus:

Paul: Etwa "Jerichos Fall". Hundert Trompeter, die Mauern stürzen; auf dem einen Steine, der in der Luft schweben bleibt, tanzt die Primadonna ein Solo mit dem Kehlkopf, und Samiel akkompagniert dazu mit zusammengeschlagenen Totenschädeln. Im Hintergrund ein Regenbogen und bengalisches Feuer, und aus der Ferne hört man alle Sünden vergeben.
Baronin: Unsinn genug und doch zu wenig für die deutsche Oper der neuesten Mode. Konnte doch der geniale Weber selbst einem Anfluge dieses Zeitgeschmacks nicht entgehen, so eifrig und herzlich er auch rang, ihm in seinen mannichfachen Äußerungen entgegenzuarbeiten. (4–376)

Diese Kritik an Webers Oper, die im Laufe der Abendunterhaltung auch noch auf die *Euryanthe* ausgedehnt wird, läuft schließlich auf folgendes Urteil hinaus, das Eduard vorzubringen hat: *"Aber die helle Seligkeit des Kunstgenusses, mit der wir z. B. eine Oper von Gluck oder Mozart verlassen, können sie* [= die Opern Webers] *uns nicht gewähren."*
Die Baronin faßt die Kritik an Weber zusammen: *"Webers Melodien haben oft eine sentimentale Gewalt, die das Herz auflösen und zerreißen kann. Aber es scheint, daß in seinen Opern dieser Sentimentalität ein Kontrast fehle* [...]
Eduard: Geben Sie Webers Werken dieses kontrastierende Element, und er ist ein musikalischer Jean Paul." (4–376 f.)

Diese kritische Distanz zu Webers Opern überrascht. Nicht die Libretti von Friedrich Kind und Helmina von Chezy sind Gegenstand der Kritik, sondern *"Webers Melodien"*, deren *"Innigkeit"* und *"lyrische Tiefe"* zu groß seien (4–376).
Die Musik zur *"Wolfsschlucht"*-Szene indessen gehe – so Eduard – über die Grenzen der Kunst hinaus. Abgesehen davon, daß die Zielrichtung der formulierten Kritik in sich etwas widersprüchlich zu sein scheint, macht der Vorwurf der Sentimentaltät hellhörig. Müller tritt nicht als Repräsentant der Partei Spontinis auf. Inwieweit ihm der Berliner Opernstreit überhaupt gegenwärtig war im fernen Dessau, bleibt unklar. Seine Position – was die wundersamen Rituale der *"Wolfsschlucht"*-Szene anlangt – korrespondiert mit

Zelters kritischen Auslassungen über *"Kohlen- und Pulverdampf"* [36], mit Heines *Briefen aus Berlin* von 1822 [37], vor allem aber mit Franz Grillparzers dramatischer Satire *Der wilde Jäger* [38], die 1822 erschienen war.

Wilhelm Müllers Auseinanderstzung mit musikalischen Phänomenen war erstaunlich intensiv: Aus seiner anfangs uneingeschränkten Ehrfurcht gelangte er mit zunehmenden Kenntnissen zu einem durchaus kritischen Urteilsvermögen. Sein Wunsch jedoch, daß viele seiner Gedichte eine *"musikalische Belebung"* (5–237) erfahren sollten, ging auf so spektakuläre Weise in Erfüllung, daß sein Name jetzt, wo er nicht mehr ist, nur noch mit dem Anderen zusammen genannt wird. *"Die Nähe des Genies hat dem Talent im Urteil der Nachwelt geschadet."* [39]

Anmerkungen:

1 5–10

2 Gustav Schwab rezensierte den 2. Waldhornistenband, der auch die Sammlung *Ländliche Lieder* enthält (darin: *Des Jägers Leid*) in *Hesperus: "Voll Wahrheit und Gefühl ist auch 'Jägers Leid', nur den Anfang müssen wir bestreiten."* (Zit. nach 5–491) Darauf reagierte Müller in dem Brief an Schwab am 20.7.1825 (5–344 f.).

3 Wilhelm Müller an Heinrich Brockhaus am 19.2.1827 (5–413).

4 E. T. A. Hoffmann: *Der Musikfeind.* In: E. T. A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden.* Hrsg. von Hartmut Steinecke. Bd. II, 1. Frankfurt a. M. 1993, S. 428 f.

5 Heinrich Heine an Wilhelm Müller am 7.6.1826. In: Heine: *Werke und Briefe in zehn Bänden.* Hrsg. von Hans Kaufmann. Bd. 8. Weimar 1972, S. 237 f.

6 E. T. A. Hoffmann (s. Anm. 4), S. 435.

7 E. T. A. Hoffmann (s. Anm. 4), S. 437.

8 E. T. A. Hoffmann(s. Anm. 4), S. 654.

9 Vgl. dazu: *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personalverhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885. Zusammengestellt von C. Schäffer und C. Hartmann.* Berlin 1886. Von dem Singspiel *La Molinara* sind zwischen dem 16.10.1793 und dem 8.12.1837 105 Aufführungen verzeichnet.

10 [Wilhelm Müller:] *Klopstock's Säkularfeier in Quedlinburg.* Erster Brief. In: *LCB* 1824, Nr. 174, S. 693.

11 Heinrich Lohre: *Lebensbild.* In: Lohre, S. 70.

12 Wilhelm Müller: *Oper und Schauspiel, nebst einigen Bemerkungen über das Theater im Allgemeinen und das Berliner Theater im Besonderen.* In: *Gesellschafter,* 1.Jg. 1817, 61. bis 69. Blatt (12. bis 26. April).

13 Jakob Minor: *Das Schicksalsdrama.* (= *Deutsche National-Literatur, historisch kritische Ausgabe.* Hrsg. von Joseph Kürschner. Bd. 151) Berlin und Stuttgart o. J., S. 302.

14 Wilhelm Müller: *Oper und Schauspiel, nebst einigen Bemerkungen über das Theater im Allgemeinen und das Berliner Theater im Besonderen.* Im folgenden zit. nach: *Geistige Feldzüge. – Bedeutsam bleibende literar-geschichtliche Kämpfe.* Hrsg. von Friedrich Wilhelm Gubitz. Berlin 1857, S. 1.

15 Eduard Devrient zit. nach: Günther Bellmann: *Schauspielhausgeschichten.* Berlin 1993, S. 57.

16 Frank Schneider: *Der Tochter Ungehorsam. Karl Mickel, der Librettist.* In: *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag.* Bd. 2. Hamburg 1993, S. 229.

17 Müller (s. Anm. 14), S. 6 f.

18 Diese Feststellung könnte sich auf Rossinis Melodramma eroico *Tancredi* von 1813, das Dramma giocoso per musica *L'italiana in Algeri* ebenfalls von 1813, die Commedia *Il barbiere di Siviglia* von 1816 und eventuell noch auf *Otello ossia il moro di Venezia* (1816) und *La Cenerentola ossia La bontà in trionfo* (1817) beziehen.

19 [Wilhelm Müller:] *Rossini's Leben und Werke.* In: *LCB* 1824, Nr. 35, S. 139.

20 [Wilhelm Müller:] *Rossini's Leben und Werke (Beschluß aus Nr. 35).* In: *LCB* 1824, Nr. 36, S. 143.

21 Müller (s. Anm. 14), S. 9.

22 Müller (s. Anm. 14), S. 16.

23 Müller (s. Anm. 14), S. 21.

24 Müller (s. Anm. 14), S. 23.

25 Vgl. dazu: Müller (s. Anm. 14), S. 24.

26 Müller (s. Anm. 14), S. 27.

27 Müller (s. Anm. 14), S. 35.

28 Müller (s. Anm. 14), S. 37.

29 Müller (s. Anm. 14), S. 38.

30 Müller (s. Anm. 14), S. 46. Müller führt als schlecht besuchte Vorstellungen *Tasso* und *Iphigenie* an.

31 Müller (s. Anm. 14), S. 17.

32 Müller schreibt im Juli 1821 an Adelheid aus Leipzig: *"Denke Dir aber, liebe Puppe, – denke Dir –, Mittwoch wird 'Der Freischütz' gegeben. Alle Welt ist entzückt davon."* (5–179)
Am 4. August 1822 schreibt Müller an Adelheid aus Dresden: *"Vorige Woche habe ich auch den 'Freischütz' gehört. Weber dirigierte selbst u ich ward seiner nach der Oper habhaft."* (5–225)
Aus Berlin schreibt Müller am 29. Juli 1823 an Adelheid: *"Ich komme eben aus dem 'Freischützen'."* (5–271)

33 Carl Maria von Weber: *Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Romans 1809–1820.* Erstdrucke in verschiedenen Zeitschriften, vgl. dazu: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber, kritische Ausgabe von Georg Kaiser.* Berlin und Leipzig 1908. Anmerkung zu den Urdrucken Seite CXXI f.

34 Weber: *Sämtliche Schriften* (s. Anm. 33), S. 482 f.
Weber nimmt hier Bezug auf eine Parodie aus dem Jahr 1778, die in der Comédie italienne in Paris aufgeführt worden ist.

35 Ebd., S.486.

36 Karl Friedrich Zelter an Goethe am 20. August 1821. Zit. nach: *Karl Friedrich Zelter – Johann Wolfgang Goethe. Briefwechsel. Eine Auswahl.* Hrsg. von Hans-Günter Ottenberg. Leipzig 1987, S. 229: *"Die Musik findet großen Beifall und ist in der Tat so gut, daß das Publikum den vielen Kohlen- und Pulverdampf nicht unerträglich findet."*

37 Heinrich Heine: *Briefe aus Berlin. 1822.* In: Heine (s. Anm. 5), Bd. 3, S. 510 ff.

38 Franz Grillparzer: *Der wilde Jäger. (Parodie der Wolfsschlucht) 1822.* In: *Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen.* Hrsg. von Felix Hasselberg. Berlin 1921, S. 115 ff.

39 Bruno Hake: *Wilhelm Müller. Sein Leben und Dichten.* Kap. IV: *Die schöne Müllerin.* Berlin 1908, S. 1.

JOCHEN MATTERN

"Will kein Gott auf Erden sein, / Sind wir selber Götter." Wilhelm Müller – ein 'potentieller Intellektueller'[1]

Die Titelzeile ist Wilhelm Müllers Gedicht *Mut!* entnommen. Im Zyklus der *Winterreise* steht es an vorletzter Stelle; Schubert hingegen rückt es in seinem Liederzyklus um einen Platz nach vorn. *Die Nebensonnen* und *Der Leiermann* schließen sich an. Einmal abgesehen von der eigenwilligen Abfolge der Lieder bei Schubert sowie den textlichen Eingriffen, stützt besonders die Plazierung von *Mut!* vor den *Nebensonnen* das gängige Verständnis des Schubertschen Zyklus als eines tragisch schicksalsschweren. Seine Lieder lassen am tödlichen Ausgang der *Winterreise* keinen Zweifel aufkommen.

Besonders deutlich wird das im zweiten Teil des Zyklus, der einen *"finalen Sog"*[2] strukturiert, dem das lyrische Subjekt schließlich unterliegt. Sogar von einem *"doppelten Schluß"*[3] ist die Rede. Bereits *Das Wirtshaus,* bei Schubert an viertletzter Stelle befindlich, sei, so der allgemeine Tenor in der Schubert-Forschung, von *"abschließende*[r] *Wirkung"*[4]. Zwar weise der *"Totenacker"*, in sarkastischer Verkehrung als *Wirtshaus* tituliert, das von steter Unruhe getriebene lyrische Ich noch einmal ab, dessen sich anschließendes Aufbäumen gegen den Tod in *Mut!* bedeute jedoch ein lediglich sporadisches, mithin vergebliches Aufflackern des Lebenswillens. Dem folge die unweigerlich *"letzte Szene"*[5], *Die Nebensonnen,* nach denen sich der Vorhang schließe. *"Nach dem Schluß"*[6], gleichsam vor dem Vorhang gesungen, erklinge dann als Epilog *Der Leiermann.* In ihm kommt eine Grundbefindlichkeit zum Ausdruck, die dem Prediger Salomo abgelauscht sein könnte, dem bekanntlich alles Tun unter der Sonne eitles Tun bedeutete. Die Interpretation, die Feil, einer der prominentesten Schubert-Forscher, vom *Leiermann* gibt, legt eine solche Assoziation durchaus nahe.[7] Aus dieser Perspektive erlangt die Frage nach dem Wozu des Aufbegehrens in *Mut!* einen eher rhetorischen Charakter.

Für den Liederzyklus Schuberts mag das dominante Grundmotiv eines übermächtigen Getriebenseins zum Tode hin die adäquate Deutung abgeben; die Gedichte Wilhelm Müllers dagegen verweigern sich solcher Eindeutigkeit. Die Vermutung, daß der Lyriker mit den Vertonungen Schuberts, so er sie denn gekannt hätte, nicht einverstanden gewesen wäre, erscheint keinesfalls abwegig.[8] Am Text jedenfalls findet die Annahme eines tödlichen Ausgangs der *Winterreise* keine Bestätigung. Müllers Verse zeichnet ein insgeheimes Einverständnis mit dem Untergang gerade nicht aus. Die Frage, ob Müllers *Winterreise* vergleichbar *"schauerlichen"*[9] Charakters wie die des Komponisten überhaupt zu sein habe, wird von der Schubert-Forschung kaum thematisiert. Nach ihrem Urteil habe erst die Musik die Verse veredelt und demzufolge Schubert als der weitaus genialere der beiden zu gelten. Ein fragwürdiger Vergleich zuungunsten Müllers, der dessen originäre poetische Leistung nicht sehen will.
Müllers *Winterreise*-Zyklus – so die These – kann als poetisches Zeugnis prekärer, jedoch gelingender Selbstvergewisserung unter den Bedingungen wachsender

sozialer und kultureller Entfremdung zu Beginn des vorigen Jahrhunderts gelesen werden. Im Akt des Widerstehens und nicht im Unterliegen des lyrischen Ich besteht das Element des Erhabenen in der *Winterreise* Müllers. Dem Gedicht *Mut!* kommt dabei eine interpretatorische Schlüsselrolle zu. Denn allen Depravationstendenzen zum Trotz artikuliert sich darin ein modernistischer Protestantismus, der fatalistische Schicksalsergebenheit verneint. Demzufolge ist *Die Winterreise* kein Dokument der Vergeblichkeit und Ausweglosigkeit menschlichen Tuns. Ihre Tragik ist von anderer Art. Welt- und Selbsterkenntnis sind in ihr auf eigentümliche Weise vereint. Die vorwiegend negativ erfahrene Welt – der Verlust metaphysischer und sozialer Geborgenheit – bewirkt einen fluchtartigen Ausbruch aus entfremdeten Zuständen, die als kalt empfunden werden. Einhergeht mit der Flucht ein schmerzhafter Selbstfindungsprozeß, an dessen vorläufigem Ende eine hochreflektierte, stets gefährdete Subjektivität steht. Die Flucht des *Winterreise*-Ich steht damit unter dem unerbittlichen Imperativ des 'Erkenne dich selbst!' Musik und Dichtung notieren zwar dieselbe Botschaft, die Adorno als die *"Botschaft von der qualitativen Veränderung des Menschen"* [10] bezeichnet, allein sie tun dies mit unterschiedlichem Ergebnis.

Schon in *Gute Nacht,* dem Auftaktgedicht, wird diese Botschaft dem Leser mitgeteilt. 'Nacht' verweist im zeitgenössischen literarischen Kontext metaphorisch auf einen umfassenden Entfremdungszustand, der sowohl die Hölderlinsche Nacht der Götterferne als auch eine soziale Unbehaustheit einbegreift. Beides ist mit den Eingangsversen *"Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus"* (1–170) gemeint. Heimisch zu werden im prosaischen Bürgeralltag, war dem lyrischen Ich nicht vergönnt. Nachhaltig bekräftigt es daher den Vorsatz, die *"Stadt der Unbeständigkeit"* (1–176) verlassen zu wollen: *"Was soll ich länger weilen, / Bis man mich trieb' hinaus?"* (1–170)

Bestärkt wird das lyrische Subjekt in seinem Vorsatz durch eine gescheiterte Liebe. Der im Vorübereilen an die Liebste entbotene Gruß zur *"gute*[n] *Nacht"* (1–170) zeugt von gehörigem *"Spottgeist"* [11]; wünscht er doch, mit einigem Zynismus, ein geruhsames Verweilen in Verhältnissen, denen das lyrische Ich zu entfliehen trachtet. Diesem ist es unmöglich, sich den prosaischen Verhältnissen anzubequemen. Darob radikal ernüchtert, sucht das lyrische Ich aus dem Entfremdungszustand auszubrechen. Gezwungen, sich *"selbst den Weg* [zu] *weisen / In dieser Dunkelheit"* (1–170), gerät der Flüchtling im Dunkel der Ungewißheit in einen dramatischen inneren Konflikt, dem Müller mit dem Mittel der Korrespondenz von äußerer und innerer Topographie lyrische Gestalt gibt: Die äußeren Wegmarken markieren eine reale Ausgliederung, welcher die psychischen Stationen einer qualvollen Selbstvergewisserung entsprechen.

Die Winterreise, gelesen als ein Dokument negativer Erfahrung, gestaltet einen konfliktreichen Fremdwerdungsprozeß. Dem lyrischen Subjekt wird eine *"fremde Erfahrung"* zuteil, die die Erfahrung einer fremden Welt ist. [12] Fremdheit bzw. Fremdwerdung nimmt der Flüchtling als einen Kälteschock wahr. Dieser ist Ausdruck von versachlichten privaten und gesellschaftlichen Verkehrsformen. Das Geld erzwingt den Sachcharakter im zwischenmenschlichen Umgang und schafft eine gewisse Distanz zwischen den Individuen, die letztlich stets den eigenen Vorteil im Auge haben müssen. – *"Was fragen sie nach meinen Schmerzen? / Ihr Kind ist eine reiche Braut."* (1–171) – Vor allem die literarische Romantik reagiert auf den Temperatursturz im Übergang zur gesellschaftlichen Moderne. Der Wunsch, gemeinschaftliche Wärme und Geborgenheit wiederzuerlangen, führt schließlich zu einer wachsenden Politisierung der Romantik, deren politische Ausrichtung immer stärker rückwärtsgewandte, reaktionäre Züge annimmt. Auch Müller betätigt sich während seiner Studienzeit in Berlin aktiv in Kreisen der politischen Romantik. Wie aber der *Winterreise*-Zyklus zeigt, kann Müller sich jedoch nach seiner unfreiwilligen Rückkehr ins anhaltische Dessau von romantischen (Politik-)Vorstellungen befreien. Auf die soziale und metaphysische Kälte antwortet *Die Winterreise* nicht mit einem Rekurs in romantisierende Phantasien von Harmonie und Geborgenheit. Der Flüchtling, dies ist sein Schicksal, harrt im Frost aus. Wie übrigens der Dichter selbst, erfährt und erleidet das lyrische Ich die Außeralltäglichkeit einer modernen Künstlerexistenz. Spätere Zeiten sprechen von den *"freischwebenden Intellektuellen"* [13], die gleichsam über den verschiedenen sozialen Gruppierungen stehen.

Auf dem Wege zur Erkenntnis der sozialen Außenseiterstellung des Künstlers erlangt die Natur in der *Winterreise* eine entscheidende Funktion. Auch hier, wie in der Metaphorik der Nacht, verschließt sich der Text jeglicher Transzendenz. Die kristalline Natur weist den Flüchtling ab, sie gewährt keinen Trost. Weder die arkadischen Phantasien eines ursprünglichen Naturzustands, zu dem zurückzukehren sei, noch ein pantheistisches Naturvertrauen sprechen aus der *Winterreise*-Lyrik. Ihr lyrischer Grundtenor ist vielmehr der einer radikalen Ernüchterung und Verzweiflung. Jegliche Idyllik ist verschwunden. In einer Situation doppelter Entzweiung – mit der natürlichen und mit der bürgerlichen Ordnung – macht Müller die Natur zum Schauplatz eines massiven Identitätskonflikts des Flüchtlings. Zwei Funktionen erfüllt dabei die Winterlandschaft: Sie dient zum einen der genauen Selbstbeobachtung des lyrischen Subjekts und zum anderen als Projektionsfläche von dessen subjektiver Befindlichkeit. Die Natur hält dem Flüchtling gleichsam den Spiegel vor. Indem dieser das, was er erlebt, beständig zu Gleichnissen formt [14], entstehen Lieder, die Selbsterfahrenes und -durchlittenes zu Kunst formen. Solcherart poetische Verfahrensweise, die Gad als *"egozentrische Perspektive"* [15] analysiert, gibt den Flüchtling als einen Poeten bzw. Sänger zu erkennen [16], dessen

"dichterische[r] *Gestaltungswillen"* [17] zugleich von einem unablässigen Drang zur Selbstreflexion zeugt.

Abermals erhellt eine Bemerkung Adornos das ganze Ausmaß des zutagetretenden Identitätskonfliktes. Auf *"die Botschaft von der qualitativen Veränderung des Menschen"* antworte laut Adorno *"zurecht das Weinen"*, und zwar dergestalt, daß *"die Träne aus dem Auge"* stürze, *"ohne erst die Seele zu befragen"*. [18] *Gefrorene Tränen,* das dritte Gedicht im Zyklus, hat solch unbewußt geschehendes Weinen zum Gegenstand. Die erste Strophe lautet:

Gefrorne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Und ist's mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab? (1–172)

Gestaltet wird ein Zustand extremer Selbstentfremdung, der einer völligen Anomie gefährlich nahe kommt. Der da weint, registriert sein Weinen als Beobachter seiner selbst, als einer, der sich selbst fremd gegenübersteht. Diese ver–rückte Perspektive ist Ausdruck einer radikalen Dezentrierung des Ich. Verursacht ist die Zentrumslosigkeit wohl weniger durch den Liebesschmerz. Wie ein Blick in die zeitgenössische Literatur zeigt, bildet eine unglückliche Liebe oftmals nur den Auftakt für eine weiterreichende Ausgliederung aus der Gesellschaft. Die Liebe, die das Wandern liebt, wird so zur Epochensignatur, die auf umfänglichere Entfremdungstendenzen verweist. Das unbewußte Weinen ist die seismographische Reaktion des modernen (Künstler-)Individuums auf diese unaufhebbare Schmerzstruktur des Daseins.

Ausgestattet mit einem feinsinnigen Sensorium, vermögen echte Künstlernaturen nicht *"unter den Schläfern* [zu] *säumen"* (1–179), sind sie verdammt zum klaren Blick. Verdammt deswegen, weil Hellsichtigkeit, die den Trennungsschmerz nicht verdrängt, absondert. Wer andere beobachtet, steht außerhalb, nimmt nicht teil; ein Beobachter hat keinen Anteil und findet demzufolge auch keine Anteilnahme. Wer abseits steht, steht allein, isoliert, und wünscht doch, die Einsamkeit durchbrechen zu können. *Erstarrung* thematisiert die schier unerträglichen Qualen des Sichverzehrens nach Nähe und Geborgenheit, besonders eindringlich die zweite Strophe:

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh. (1–172)

Gülke zieht zur Kommentierung der Verse ein *Blütenstaub*-Fragment des Novalis heran, das hier seiner Trefflichkeit wegen ebenfalls zitiert sei:

[...] *im höchsten Schmerz tritt zuweilen eine Paralysis der Empfindsamkeit ein. Die Seele zersetzt sich. Daher der tödliche Frost, die freie Denkkraft, der schmetternde unaufhörliche Witz dieser Art Verzweiflung. Keine Neigung ist mehr vorhanden; der Mensch steht wie eine verderbliche Macht allein. Unverbunden mit der übrigen Welt, verzehrt er sich allmählich selbst und ist seinem Prinzip nach Misanthrop und Misotheos.* [19]

Allein der Flüchtling endet keineswegs im *"tödliche*[n] *Frost"*; im Gegenteil: Die Erstarrung wird überwunden, wie das nächste Gedicht, *Der Lindenbaum,* deutlich macht. Den tödlichen Verlockungen des Lindenbaumes, dessen Zweige verführerisch rauschen, gibt der Flüchtling nicht nach. Er durchbricht die *"Paralysis der Empfindsamkeit"*, indem er, anders als der Müllerbursche aus der *Schönen Müllerin,* der den Lockungen des Baches willenlos Folge leistet, genug Kraft aufbringt, den tödlichen Ort hinter sich zu lassen. Ausdrücklich vermerkt der Text: *"Ich wendete mich nicht."* (1–173)

Dieser erste Akt des Widerstehens bedeutet einen energischen Schritt im Prozeß der Selbstfindung. Damit markiert *Der Lindenbaum* eine verhalten positive Wendung im Schicksal des Flüchtlings, obschon der Identitätskonflikt im folgenden an Schärfe noch zunimmt. Von steter Unrast erfüllt, führt der Fluchtweg des lyrischen Subjekts weiter ins ziellos Ungewisse. Dennoch signalisiert gerade *Der Lindenbaum* kein resignatives Sichfügen in das Unvermeidliche, sondern ein trotziges Widerstehen. Bekräftigt wird diese Deutung durch die auffällig *"buntere Reihenfolge"* der nachfolgenden Gedichte, die sich, Gülke zufolge, *"der Strebung aufs Ende verweigert"* [20]. Während Schubert seinen Wanderer in immer tiefere Einsamkeit und Isolation hineintreibt – in den *"tödlichen Frost"* –, geht derjenige Müllers einen anderen Weg. Auf diesem tauchen wiederholt *"Motive des Windes und Sturms"*[21] auf. Sie zeugen von einer heftigen Gemütsbewegung, einem im Innern tobenden Kampf. Schließlich, so stellt Hartung fest, gelangen die das innere Ringen spiegelnden dynamischen Naturmotive *"am Ende zur Herrschaft"*.[22]

Müllers Text strukturiert eine dramatische Zuspitzung: Die Motive des Kampfes und Aufbegehrens werden deutlich stärker herausgearbeitet, und dadurch wird das Todesverlangen des Flüchtlings abgeschwächt. Die Dramaturgie der Müllerschen *Winterreise* konstituiert keinen *"finalen Sog"*: Ein wesentliches Indiz für das Erhabene in der *Winterreise*-Lyrik. Ein anderes ist die elegische Klage über verlorengegangene Handlungspraxis in *Einsamkeit:*

Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht. (1–184)

Wiederum opponiert das Sturm-Motiv gegen Ersticken machende statische Zustände. Allein schon die Dynamik des Fluchtmotivs kontrastiert hier mit der scheinbar ausweglosen Statik. Die letzten beiden Zeilen der Strophe werden von Heise als die Schlüsselverse des Zyklus gewertet, weil sich aus ihnen am besten der Charakter der Wanderergestalt erschließen lasse. *"Die Reise"*, so die Quintessenz der Analyse Heises, *"wird zum Lebensweg des Aufbegehrenden, Verzweifelten, dessen, der sich nicht integriert in die Gesellschaft der Restaurationszeit, in ihre gefroren-erstarrte Welt."* [23]

Sich aus den elendigen und erniedrigenden Zuständen zu erheben, treibt den Flüchtling an. Dabei läßt er, hierin der poetischen Vorgängergestalt des Wanderers aus der Sturm-und-Drang-Periode vergleichbar, *"Gott und die Götter*[...] *hinter sich"*.[24] Kein neuer Gott ist in Sicht. Müllers modernistischer Protestantismus, dem das Wissen um unüberbrückbare Entzweiungen zugrundeliegt, zeitigt atheistische Konsequenzen. Jede Hoffnung auf Versöhnung ist damit abgeschnitten. Die aus den Fugen geratene Welt läßt sich nicht wieder zusammenfügen – weder im Denken noch in der Praxis. Auch Fausts Praxisutopie wird damit verworfen. Das ist die furchtbare Erkenntnis des fluchtartigen Aus- und Aufbruchs, die den Flüchtling nirgends zur Ruhe kommen läßt. Deswegen die Klage in *Einsamkeit.*

Und dennoch ist der Flüchtling kein vollends Verzweifelter, keiner, der in seinem Aufbegehren scheitert. Außer der dramaturgischen Abfolge der Gedichte unterstützen insbesondere Plazierung und Inhalt des Gedichtes *Mut!* die These von der gelingenden Selbstvergewisserung. Bei Müller folgt *Mut!* unmittelbar auf *Einsamkeit.* Wegen seiner zentralen Bedeutung sei das Gedicht vollständig wiedergegeben:

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing ich hell und munter.

Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren.
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.

Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter. (1–185)

Eingedenk der skizzierten Vorgeschichte, der erheblich *"bunteren Reihenfolge"*, können die Verse nicht als *"Fichte-Parodie"* [25] interpretiert werden. Nur im Kontext des Schubertschen Zyklus vermag ein solches Urteil zu überzeugen. Müller dagegen parodiert nicht fichteanische Selbstbestimmung, sondern fordert sie ein.
"Lustig in die Welt hinein / Gegen Wind und Wetter!", so lautet nicht die zynische Devise eines endgültig Verbitterten, dem nur der Tod als Ausweg in die Transzendenz bleibt. Müllers *Winterreise* bleibt ganz diesseitig. Das Schicksal des Flüchtlings gestaltet sich ungleich unerbittlicher, eben weil ihm jede Versöhnungsperspektive verdunkelt ist. Das Pathos von *Mut!* ist ein gebrochenes, das Gottesebenbürtigkeit, wo alle Götter tot sind, nicht länger als prometheische Provokation verstehen kann, sondern einzig noch als ein *"Standhalten"*.[26] In eben diesem *"Standhalten"*, das ohne metaphysische Rückendeckung vor der Übermacht des Negativen bestehen muß, artikuliert sich das Erhabene der *Winterreise*-Dichtung.[27] Was Wellmer für die moderne Kunst insgesamt konstatiert, trifft im besonderen für die *Winterreise* zu. Moderne Kunst, so Wellmer, öffne sich *"einer Erfahrung der Welt, die sich nicht mehr auf einen letzten, übergreifenden Sinn hin auslegt, sondern den Einbruch des Sinnfremden in die Welt sprachlich erschlossenen Sinns, den Abgrund des Sinnfernen inmitten der Welt des Sinns aushält"*.[28]
Mit dem *"Einbruch des Sinnfremden"* werde der Kunst eine Zunahme konstruktiver und reflexiver Elemente aufgenötigt, ein Vorgang, den die *Winterreise*-Lyrik geradezu paradigmatisch vor Augen führt.
Im Gestus des *"Standhalten*[s]*"* vibriert eine für die Moderne charakteristische polare Spannung zwischen dem auf sich selbst verwiesenen Subjekt und der Übermacht des Negativen. Dem nach einem Sinn in der Welt fragenden Individuum erschließt sich keine übergreifende Synthese mehr. Ihm bleibt allein der schwere Mut, der im Wissen um die Ungewißheit und Kontingenz allen Denkens und Handelns gründet. Der englische Romantiker John Keats (1795–1821) hat die Schwermut einmal als eine negative Befähigung – *"negativ capability"* – ausgezeichnet [29], und zwar als ein Aushalten-Können im trostlosen Ungefähr, ohne reizbares Greifen nach vermeintlichen Gewißheiten.

Eine nachhaltige Beeinflussung der *Winterreise* durch die englische romantische Dichtung, namentlich Byron, ist nachgewiesen, wenngleich nicht für Keats. Den Schwermut auslösenden Weltschmerz kannten jedenfalls beide, Keats und Byron, und

vermittelt über den letzteren lernte ihn womöglich auch Müller kennen. In Bildern von selten erreichter Qualität und Expressivität verleiht ihm der Dessauer lyrische Gestalt.

Schließlich wird am Schluß der *Winterreise* das *"Standhalten"* vor der schier übermächtigen Erfahrung des Negativen als Voraussetzung von Kunst erkennbar, der *"Einbruch des Sinnfremden"* also produktiv gewendet.

Im letzten Gedicht des Zyklus, *Der Leiermann,* wird die *"egozentrische Perspektive"* aufgebrochen [30]. Die qualvolle Selbstanalyse, die das Handeln des lyrischen Ich bis dahin paralysiert hatte, scheint nun überwunden. Zum ersten Mal nimmt der Flüchtling einen anderen Menschen wahr, ohne in zwanghafte Distanzierungsversuche zu verfallen. Demonstriert nicht die angestrebte Verständigung neu erworbenes Selbstvertrauen? Das Faktum, daß Müller erstmalig im gesamten Zyklus die direkte Rede verwendet, und zwar in eindeutig dialogischer Absicht, erscheint überaus bedeutsam. Nach beständigem innerem Zwiegespräch richtet der Flüchtling am vorläufigen Ende seines Weges eine Frage an den Leiermann, die als Aufforderung verstanden werden kann:

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn? (1–186)

Diese Zeilen beschließen den Zyklus. Der da fragt, mag wohl *"zu Ende mit allen Träumen"* (1–179) sein, nicht aber mit dem Leben und der Kunst. Der Kälte des Negativen begegnet *Die Winterreise* mit Gesang.
Indem der Flüchtling im Leiermann den *"deklassierten Bruder"* [31] erkennt, findet er endlich zu sich selbst. Freilich entsteht ein höchst fragiles Selbst, das immer neu stabilisiert werden muß und das dennoch niemals restlos, weder mit der Welt, wie sie ist, noch mit dem eigenen Selbst, übereinstimmt. Der Zwang zu beständiger kritischer Eigen- und Fremdwahrnehmung bedingt die Distanz zu den *"Schläfern"* (1–179) in ihrer Selbstgenügsamkeit und unreflektierten Einzelheit. Hegel hat deren bloße Partikularität als *"unaufgeschlossenes Gemüt"* und *"nordisch in sich konzentrierte Innerlichkeit des Gemüts"* [32] charakterisiert. In beinahe wörtlicher Übereinstimmung kritisiert Müller im italienischen Reisebild deutsche Insichgekehrtheit, indem er das *"Einsiedlerwesen nordischer Menschen"* (3–63) der mediterranen Lebensweise gegenüberstellt.
In der angesprochenen Distanz kommt die *"Fremdheit zur Welt"* zum Vorschein, die Adorno wiederum zu einem *"Moment der Kunst"* [33] erklärt. *"Wer anders denn als Fremdes sie* [= die Welt] *wahrnimmt"*, fügt Adorno zur Bekräftigung hinzu, *"nimmt sie überhaupt nicht wahr."* [34] *"Fremdheit zur Welt"* ist folglich die Voraussetzung für den Gesang des Flüchtlings aus der *Winterreise.*

Der *Winterreise*-Zyklus klingt demnach nicht mit *"zeitlosem"* Gesang als Ausdruck *"vom Menschen und vom Menschsein gelösten Geschehens"* [35] aus. Müllers Lyrik ist wesentlich irdischeren Gehalts. Seine Dichtung führt nicht in den Untergang, wohl aber in ein trostloses Ungefähr. Die Formel *"Will kein Gott auf Erden sein, / Sind wir selber Götter"* artikuliert einen atheistischen Anspruch, sie ist Vermittlungsformel, die keinem passiven Nihilismus huldigt, sondern Kunstpraxis intendiert. Indem das lyrische Ich die Außeralltäglichkeit der Künstlerexistenz verarbeitet, begreift es auch die Kunst in einem verändertem sozialen Kontext.
Und wird schließlich gefragt, welchen Inhalts die Lieder sein werden, die da gesungen werden sollen, dann könnte die Antwort lauten: Lieder, wie die aus der *Winterreise,* dem endgültigen Verstummen stets nahe; Lieder eines *"Zerrissenen"*, wie sie auch Heine später zu schreiben verstand, Lieder, gemacht aus den eigenen Schmerzen.[36]
Der intendierte Gesang macht deutlich, daß Müllers *Winterreise*-Zyklus nicht in Verlustrhetorik endet. Versöhnung ist, falls die vorgeschlagene Lesart plausibel ist, allein um den Preis des Rückfalls hinter die ernüchternden Einsichten der *Winterreise* zu haben, d. h. um den Preis ästhetischer und politischer Regression. Die traurige Rezeptionsgeschichte des Liedes vom *"Lindenbaum"* bezeugt das. Müller selbst ist die *"Retour-Perspektive"* (Brief an F. A. Brockhaus, 16.12.1821; 5–205) einstiger Mitstreiter und vieler seiner Zeitgenossen, die er insbesondere in den Tafelliedern aufs Korn nimmt, ein Greuel gewesen. Er hat den literarischen Widerspruchsgeist auch gelebt. Die späten Dessauer Jahre geben beredtes Zeugnis davon. Aus der zunächst literarischen Kultur des Widerspruchs wird erst nach dem Tode Müllers, während des Vormärz, eine öffentliche politische Opposition hervorgehen, deren liberaler politischer Geist sich im Werk Wilhelm Müllers ankündigt. Insofern soll hier vom Dichter der *Winterreise* als einem *"potentiellen Intellektuellen"* gesprochen werden, und zwar im Sinne eines *"Geburtshelfers einer politischen Öffentlichkeit"* [37]. Das Kriterium, aufgrund dessen es gerechtfertigt erscheint, vom Verfasser der *Winterreise* als einem potentiellen Intellektuellen zu reden, ist einzig und allein ein soziologisches: nämlich das Fehlen einer autonomen, vom Staat unabhängigen Öffentlichkeit. Dieses Kriterium ist rein formaler und nicht inhaltlicher Art.

Anmerkungen:

1 (1–185). Zum Begriff des 'potentiellen Intellektuellen' vgl. Jürgen Habermas: *Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland.* In: Habermas: *Eine Art Schadensabwicklung. Kleine politische Schriften VI.* Frankfurt a. M. 1987, S. 27–54.
2 Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit.* Laaber 1991, S. 260.
3 Arnold Feil: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin / Winterreise.* Stuttgart 1975, S. 146.
4 So Feil (s. Anm. 3), aber auch Georgiades. In: Thrasybulos Georgiades: *Schubert. Musik und Lyrik.* Göttingen 1967, S. 388 f.
5 Feil (s. Anm. 3), S. 147.
6 Ebd.
7 Vgl. ebd, S. 147 f.
8 Günter Hartung: *Wilhelm Müller und das deutsche Volkslied.* In: *Weimarer Beiträge.* 23. Jg. Berlin, Weimar 1977, Vgl. Heft 5, S. 50.
9 Als einen *"schauerlichen Kranz"* von Liedern kündigt Schubert seinem Freund Mayrhofer den Zyklus an. In: *Schubert im Freundeskreis. Briefe, Erinnerungen, Tagebücher.* Hrsg. von Felix Braun. Leipzig 1951, S. 77.
10 Theodor W. Adorno: *Schubert.* In: Adorno: *Gesammelte Schriften 17 – Musikalische Schriften IV.* Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982, S. 33.
11 Gad, S. 128.
12 Vgl. hierzu Jochen Hörisch: *"Fremd bin ich eingezogen". Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der "Winterreise".* In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik.* 1. Jg. Paderborn, München, Wien, Zürich 1991, Heft 1, S. 41-67.
13 Karl Mannheim: *Das konservative Denken.* In: Mannheim: *Wissenssoziologie.* Eingel. und hrsg. von Kurt H. Wolff. Berlin, Neuwied 1964, S. 454.
14 Vgl. Gülke (s. Anm. 2), S. 238.
15 Gad, S. 132.
16 Vgl. Gülke (s. Anm. 2), S. 239.
17 Gad, S. 132.
18 Adorno (s. Anm. 10), S. 33.
19 Novalis zit. nach: Gülke (s. Anm. 2), S. 249.
20 Gülke (s. Anm. 2), S. 260.
21 Hartung (s. Anm . 8), S. 77.
22 Ebd.
23 Wolfgang Heise: *Zehn Paraphrasen zu "Wandrers Nachtlied". Über Wahrheit im Gedicht.* In: Heise: *Realistik und Utopie.* Berlin 1982, S. 150.
24 Ebd.
25 Manfred Frank: *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text.* Frankfurt a. M. 1979, S. 136.
26 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie.* Frankfurt a. M. 1992, S. 66.
27 Vgl. ebd., S. 296: Adorno definiert das Erhabene mit Kant als *"den Widerstand des Geistes gegen die Übermacht"*, und zwar hier des Negativen als dem Sinnfremden.
28 Albrecht Wellmer: *Adorno, die Moderne und das Erhabene.* In: Wellmer: *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne.* Frankfurt a. M. 1993, S. 186.

29 John Keats: *Richtmaß des Schönen. Briefe.* Hrsg. von Horst Höhne. Leipzig 1985, S. 38.
30 Vgl. hierzu Hörisch, (s. Anm. 12), S. 64 f.
31 Gülke (s. Anm. 2), S. 261.
32 Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Ästhetik.* Hrsg. von Georg Bassenge; Bd. 2. Berlin, Weimar 1984, S. 500.
33 Adorno (s. Anm. 26), S. 274.
34 Ebd.
35 Feil (s. Anm. 3), S. 147.
36 Vgl. Heinrich Heine: *Die Bäder von Lucca.* In: Heine: *Werke in 10 Bänden.* Hrsg. von Hans Kaufmann. Bd. 3. Berlin, Weimar 1980, S. 286.
37 Habermas (s. Anm. 1), S. 30.

ULLA JABLONOWSKI

Dessau – Alltag der kleinen Residenz um 1800

In der kritischen Auseinandersetzung des Dichters mit seiner Zeit haben die kleinen anhaltischen Verhältnisse kaum eine Rolle gespielt. Das Herzogtum Anhalt-Dessau war mit 17 Quadratmeilen Fläche und rund 31 000 Einwohnern einer der kleinsten Flecken auf dem bunten Teppich der Landkarte des Deutschen Bundes, seine Hauptstadt Dessau nur eine von 37 deutschen Residenzen, aber eben darum exemplarisch für die Wirklichkeit des damaligen Deutschlands, die Büchner später in *Leonce und Lena* so treffend karikieren sollte. Nicht die wachsende preußische Metropole und Universitätsstadt Berlin oder der Buch- und Verlagsort Leipzig stellten die Normalität dar, sondern die vielen kleinen Zentren, Aufenthaltsorte der über Deutschland verstreut und vereinzelt lebenden spätromantischen Dichtergeneration.

Dessau hatte im Jahr 1818 [1] 946 Häuser und 9136 Einwohner, darunter 807 Israeliten, ein herzogliches Schloß, drei Kirchen und eine Synagoge, drei Hospitäler, ein Waisenhaus und andere mildtätige Anstalten, ein Armen- und Arbeitshaus (eine Verbindung, die den Studenten Müller irritierte und zu einer Tagebuchnotiz veranlaßte), drei Druckereien und eine Buchhandlung, die Christian Georg Ackermann kurz zuvor gegründet hatte, die Herzogliche Hauptschule als wichtigste Bildungseinrichtung des Landes, in der die künftige geistige Elite auf die Universität vorbereitet wurde, das Herzogliche Hoftheater, ab 1820 auch die öffentliche Herzogliche Bibliothek, eine Singakademie und dank Friedrich Schneiders und Wilhelm Müllers gemeinschaftlichem Wirken die Dessauer Liedertafel. Eine über das Abitur hinausgehende geistige Anregung war in diesem engen Kreise kaum zu schöpfen.

Die Stadt war von Mauern und Toren umgeben, die abends geschlossen wurden – ein Bild, das bei Wilhelm Müller mehrfach wiederkehrt und die geistige Enge auch äußerlich sinnfällig macht. Die Vorzüge der natürlichen Umgebung, in die die Hand des Menschen Akzente gesetzt hatte, waren in der vorindustriellen Gesellschaft augenfälliger als heute: Die Stadt grenzte sich gegenüber der Landschaft stärker ab und breitete sich nicht unkontrolliert aus, die Auenwälder mit herrlichen Eichenbeständen waren im wesentlichen noch intakt, die Fluren vor den großen, um die Mitte des Jahrhunderts beginnenden Separationen noch nicht ausgeräumt, und im klaren Wasser der Mulde sprangen zur Laichzeit die Lachse über das jahrhundertealte Wehr.

Noch zehrte Dessau von dem Ruhm, ein Menschenalter zuvor ein Zentrum der Aufklärung und des Frühklassizismus in Deutschland gewesen zu sein. Überall vor den Toren der Stadt und in der weiteren Umgebung trafen Einheimische und Besucher auf die Gartenschöpfungen des Herzogs Franz – er hatte von 1758 bis 1817 regiert – und den ideellen Gehalt, den sie verkörperten. Aber die Zeichen von Stagnation und beginnendem Verfall waren schon unübersehbar. Dessau war in die Reihe der kleinen und mittleren Residenzstädte zurückgetreten, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr anglichen, und genoß jetzt *"eines ruhigen, schläfrigen Greisenalters"* [2], wie

Wilhelm Raabe im *Hungerpastor* mit Blick auf diesen weitverbreiteten Typus der deutschen Stadt Anfang des 19. Jahrhunderts formulierte.

Dieses Bild von äußerer Ruhe und Unversehrtheit war trügerisch, sowohl in wirtschaftlicher als auch in politischer Hinsicht. Das Zeitalter stand unter dem Eindruck der großen Revolution in Frankreich, die das Ende des ancien régime eingeleitet hatte; die Befreiungskriege gegen Napoleon hatten in Deutschland Hoffnungen auf Freiheit, nationale Einheit und die Reform des Staatswesens geweckt. Doch die Zeitgenossen erlebten nur die Abwehrreaktionen des alten autokratischen Systems. Der Wiener Kongreß und die deutsche Bundesakte vom 8. Juni 1815 zementierten die deutsche Kleinstaaterei, die versprochenen Konstitutionen blieben aus oder erschienen bis zur Unkenntlichkeit verändert, und eine 'Heilige Allianz' der Schirmherren Österreich, Rußland und Preußen unterdrückte alle freiheitlichen Regungen in Europa durch Demagogenverfolgungen und Pressezensur – wie in den Karlsbader Beschlüssen des Deutschen Bundes vom August 1819 formuliert. Zwischen dem obrigkeitlichen Staat, der in den Jahren 1815 bis 1848 seine vollkommenste Ausbildung erfuhr, und den bürgerlich-liberalen Forderungen der Gesellschaft entstand ein unüberbrückbarer Gegensatz. Wie die meisten Gebildeten und insbesondere die Teilnehmer am Befreiungskampf war Wilhelm Müller enttäuscht, aber er wußte auch, daß die Welt sich nicht, wie im Schauspiel *Prinz Zerbino, "retour schrauben"* (5–204) ließ, in die Zeit vor der großen Revolution zurück.[3] Er verfolgte aufmerksam alle Anzeichen für die Schwächung des alten Systems und den Beginn eines neuen, bürgerlichen Zeitalters – sei es in der Erhebung des griechischen Volkes (1821–1830), im Kampf der spanischen Cortes um die Verfassung von 1812 (vgl. 5–243 ff.) und selbst im Widerstand der Linken in der französischen Deputiertenkammer gegen die Zensurgesetze (vgl. 5–220 f.). Es war die Hoffnung, noch nicht die Gewißheit des Vormärz auf das Ende der alten Zeit. Es lohnt sich, die Wirkungen der Jahre 1794 und 1819, die auch im Leben des Dichters entscheidende waren, bis in die kleine Residenzstadt Dessau zu verfolgen.

Im Geburtsjahr des Dichters, 1794, strebte die Revolution in Frankreich ihrem Höhe- und Wendepunkt zu. Die Auswirkungen waren bis Dessau zu spüren. Im Juni des Jahres kam es zum Ausstand der Schneidergesellen, der auch ein Thema der Literatur wurde. Um die gleiche Zeit hielt sich nämlich der Publizist Georg Friedrich Rebmann in der Stadt auf, der hier zusammen mit dem Buchhändler Vollmer – in Anbetracht der Tatsache, daß in Dessau eine Zensurbehörde noch nicht installiert war – eine Buchhandlung einrichten und mit dieser ein politisches Journal verbinden wollte.[4]

Bald nach seiner Ankunft in Dessau wurde Rebmann

Zeuge eines höchst ärgerlichen Auftritts, mir um so verdrüßlicher, da er mich in den Ideen störte, die ich mir eben so mahlerisch über das Glück eines kleinern guten Fürsten entworfen hatte.

Ein Mann in einer rothen Uniform zu Pferde rief mir, doch ganz höflich, zu, mich zu Hause zu halten, und nicht auf den Straßen blicken zu lassen, wenn ich nicht Ungelegenheiten mich aussetzen wolle. Verwundert über diese Weisung dachte ich eben darüber nach, ob etwa hier das Spazierengehen in der Stadt verboten seyn könne, als ich einen andern Mann, gleichfalls zu Pferde, in einer rothen Uniform erblickte, der einen Schneidergesellen mit eigner Hand ausprügelte, und bey den Haaren raufte. Ein anderer rother Mann, noch jünger, schrie: Haut die C...en zusammen! – Schon wußte ich nicht recht, ob ein Bataillon der so vortreflich disziplinirten englischen Truppen sich etwa bis nach Dessau verlaufen habe, und suchte mich durch Fragen zu unterrichten. Und so erfuhr ich denn, daß die beyden rothen Herren – der Fürst und der Erbprinz gewesen seyen. [...]
Um doch den Aufschluß dieser wunderbaren Geschichte zu vernehmen, sezte ich mich an die Table d'Hote [im Goldenen Ring]. *Hier hörte ich denn, daß die ganze Geschichte ein unbedeutender Handwerks-Auflauf sey. Ein Schneider hatte nemlich vor ein paar Jahren jemanden erschlagen, und seine Handwerksgenossen wollten nun, nachdem der Todschläger seine Strafe ausgestanden hatte, nicht bey ihm arbeiten, wozu noch der Umstand kam, daß der Losgelassene sich sehr brutal betrug, und drauf trozte, daß seine Schwester eine Maitressen des Fürsten war. Der Fürst, der diese Affaire durch gütliches Zureden hätte schlichten und sich auf jeden Fall darauf verlassen können, daß diese Schneiderfehde keinen Bürger oder Bauer interessirt haben würde, ließ zwey Tage hintereinander zur Flucht gesattelte Pferde in den Straßen auf- und abführen, (vielleicht weil er sich schon in Ludwig XVI. Lage glaubte) und nahm zulezt die obengedachte Exekution eigenhändig vor, nach welcher alles stille wurde.*[5]

Diese anschauliche Schilderung Rebmanns kann und muß durch die Aussage der Akten korrigiert und ergänzt werden.[6] Hier sei nur erwähnt, daß der Schneidermeister Eberius jun., der den verhängnisvollen Schlag geführt hatte und der – vom Fürsten offensichtlich begünstigt – den Anlaß für die Unruhen gab, der Schwager von Schneidermeister Heinrich Leopold Müller und damit der Onkel von Wilhelm Müller war. Es verwundert daher nicht, daß sich Schneidermeister Müller mit einer Parteinahme in dem Streit sehr zurückhielt. Außerdem stellte sich bei der Vernehmung der Schneidergesellen, die drei Tage lang auf der fürstlichen Regierung stattfand, die für uns wichtige Tatsache heraus, daß von den anwesenden 45 Gesellen allein sieben bei Meister Müller in Arbeit standen. Das war ungewöhnlich, denn lt. Handwerksordnung durfte ein Meister nur zwei Gesellen beschäftigen. Vielleicht hatte Fürst Franz diese Regelung vorübergehend gestattet, nachdem ihn Müller im Februar 1794 zum zweiten Male um Unterstützung in schwieriger familiärer Situation gebeten hatte.[7] Es ist aber auch bekannt, daß Heinrich Leopold Müller ein tüchtiger und unternehmender Meister war.[8] An dieser Stelle muß ein Blick auf das Handwerk und die wirtschaftlichen Verhältnisse der Zeit um 1800 geworfen werden.

Noch in dieser Spätphase der feudalen Gesellschaft wurde das Wirtschaftsleben der anhalt-dessauischen Städte durch das in Zünften organisierte kleine Handwerk bestimmt. Die Zünfte erfüllten wichtige Funktionen bei der Organisation und Verteilung einer geringer werdenden Menge Arbeit und bei der beruflichen Ausbildung, sie achteten auf die Einhaltung obrigkeitlicher Vorschriften, auch in Hinblick auf die Gesellenschaft, und die Wahrung des inneren Friedens, und sie erfüllten endlich soziale Aufgaben. Einen Teil dieser Pflichten übernahm später der Staat.
Von wenigen Ausnahmen abgesehen, war die Lage der Handwerksmeister um 1800 schwierig, denn die Innungen waren überbesetzt und die Konkurrenz erdrückend. Auch dort, wo die wirtschaftliche Lage einer Familie gesichert schien, konnte infolge von Krankheit und Unglücksfällen rasch eine Wende eintreten, denn Rücklagen waren nirgends vorhanden. Schon seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts bedrängten verschiedene größere Innungen die Regierung, Anordnungen zum Erhalt ihrer 'Nahrungsgrundlage' zu treffen. So baten die Schneider darum, ihre Innung bei einer Mitgliederzahl von 50 zu schließen, auch diejenigen Meister, die mehr als die erlaubten zwei Gesellen hielten, zu bestrafen; den sogenannten Pfuschern und Störern sollte von Amts wegen 'das Handwerk gelegt' werden usw. In ihrer Verzweiflung griffen die Meister auch zu außerordentlichen Maßnahmen. 1782 saßen acht von ihnen in Arrest, weil sie gegen einen 'Störer' eigenmächtig vorgegangen waren.[9] Der Anlaß war an sich geringfügig und zeigte dadurch umso mehr, wie wenig Spielraum vorhanden war. Schon 1782 war im Verhältnis zwischen Meistern und Regierung jene Spannung zu spüren, die sich 1794 entlud. Eine andere Möglichkeit, das Einkommen zu verbessern, war die Umgehung der fürstlichen Akzise. Im Oktober 1792 wurden die beiden Schneidermeister und Schwäger Eberius jun. und Müller dabei ertappt, wie sie nachts heimlich Waren durchs Leipziger Tor schmuggelten, ohne die dafür vorgesehene Steuer zu entrichten.[10]
Nach 1789 gerieten die Zünfte zunehmend unter politischen Druck. Wie ein Schatten legten sich die revolutionären Ereignisse in Frankreich, besonders die der Jahre 1793/94, auf das öffentliche Leben. Die Zusammenkünfte oder Quartale der größeren Innungen, der Zimmerleute, Tischler, Schuhmacher und Schneider, aber auch einiger kleinerer, fanden von jetzt an in Gegenwart staatlich verordneter Beisitzer (Assessoren) statt, die für ihre Tätigkeit, wozu auch die Führung des Protokolls gehörte, von der Innung bezahlt werden mußten. Die Beisitzer waren auch bei der Abnahme der Meisterstücke zugegen, sie fertigten die Urkunden mit aus, kurz, keine Handlung von Bedeutung konnte ohne sie stattfinden. Über die städtischen Innungen wurden auch die Landmeister, die dort pflichtgemäß Mitglied waren, kontrolliert. – Es muß allerdings um des besseren historischen Verständnisses willen hinzugefügt werden, daß dieses System nicht in Anhalt erfunden wurde; Preußen und Kursachsen waren schon wesentlich weiter darin.

Auch in anderen Gremien, wie z. B. der 1793 gegründeten Medizinalkommission, wurde, wenn schon nicht eine spezielle Aufsicht geführt, so doch wenigstens 'gehorcht'. In einer persönlichen Instruktion für den Vorsitzenden der Kommission Dr. Olberg wird dieser ausdrücklich ermahnt, *"die von Uns ihm anvertrauten Sachen niemanden ohne Unser Geheiß* [zu] *offenbaren, in keinen Rat oder Versammlung kommen, da wider Uns oder die Unsrigen gehandelt werden wollte, auch falls er dergleichen erfahren sollte, Uns insgeheim anzeige".*[11]
Die Zensur wurde in Dessau offiziell erst 1807, in Verbindung mit dem Beitritt Anhalt-Dessaus zum Rheinbund, eingeführt; doch gab es schon lange vorher Bestrebungen, die im Lande kursierende Literatur mittels der Buchhandlungen, Leihbibliotheken und Lesezirkel zu kontrollieren. Schon im Februar 1792 erbat die Regierung vom Fürsten Verhaltensmaßregeln *"wegen der Aufruhr anfachenden Schriften"* und schlug vor, die vom Reich und vom Obersächsischen Reichskreis deshalb eingegangenen Verordnungen zwar den fürstlichen Untergerichten mitzuteilen, damit sie auf die Verfasser, Urheber und Verbreiter solcher Schriften wachsame Aufsicht hätten, aber sonst vor der Öffentlichkeit geheimzuhalten[12].

Als Rebmann und Vollmer 1794 nach Dessau kamen, in der Hoffnung, die preußischen und kursächsischen Preßgesetze umgehen zu können, existierte hier nur die mit einem Verlag verbundene Druckerei von Heinrich Heybruch; die Verhältnisse waren kleinräumig und überschaubar. Das bekam auch Rebmann zu spüren, der bald als Übersetzer einer Rede Robespierres ausgemacht und zusammen mit Vollmer des Landes verwiesen wurde. 1798 kam die mit Didotschen Lettern ausgestattete, modernere Druckerei von Johann Christoph Fritsche hinzu, die Müller später für den Druck der *Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts* empfahl (vgl. 5–161), und 1806 die von Christoph Schlieder (später Hermann Neubürger). Im Fall der Druckereien war die Verantwortlichkeit auf die Besitzer delegiert, die lt. ihren Privilegien und bei Gefahr des Verlusts derselben eine innere Zensur ausübten.
Auch in seiner geliebten Hauptschule mußte Fürst Franz Zeichen von Unruhe und Insubordination bemerken. Er äußerte sich darüber später (1811) im Gespräch mit dem Wörlitzer Propst Reil folgendermaßen:

'Ich schätzte ihn [= Carl Gottfried Neuendorf] *sehr* [...] *Ich überließ ihm ganz die Leitung der Schulangelegenheiten. Dennoch bin ich einmal mit ihm zerfallen. Ich war wirklich sehr aufgebracht und böse. Als nämlich die Revolution ausgebrochen und im vollen Gange war, hatte er versäumt, die Lehrer zu überwachen. Zwei von ihnen waren eingefleischte Revolutionäre. Sie hatten es ordentlich darauf angelegt, ihre Schüler zu Jakobinern zu machen.'*[13]

Und Reil, der unter den Schülern gewesen war, bestätigte, daß man damals in den Unterrichtsstunden den *Moniteur* und andere revolutionäre Schriften gelesen und die *Marseillaise* gesungen habe.
Nach dem Tode Neuendorfs im Jahre 1798 entfielen die Rücksichten auf dessen Verdienste; Fürst Franz leitete nun die Demontage der eigenen, 1785 begonnenen Schulreform ein: Das Schulwesen des Landes, bis dahin unter der Direktion Neuendorfs, der dem Fürsten unmittelbar verantwortlich war, wird unter die Aufsicht des Konsistoriums [14] gestellt. Die Inspektion der höheren Schulen in Dessau und Zerbst erhält der Superintendent Ludwig de Marées (1799). Die Inspektion der Dessauer Landschulen, die zuerst Neuendorf und nach dessen Tode Schuldirektor Vieth innehatten, wird dem Archidiakonus an der Dessauer Marienkirche Johann Friedrich de Marées übertragen. Damit sind im Jahre 1800 alle fünf Schulinspektionen des Landes mit Geistlichen besetzt. Wie auch in anderen Zusammenhängen sichtbar, trat Fürst Franz der Kirche um diese Zeit näher und räumte der Geistlichkeit des Landes, an deren Spitze der dogmatisch-konservative Superintendent de Marées stand [15], größeren Einfluß ein.
Schließlich traten Anfang des 19. Jahrhunderts neue Umstände ein, die noch andere Teile der Schulreform in Gefahr brachten. Die Bevölkerungskurve begann zu steigen. Wachsende Schülerzahlen (in Dessau stiegen sie allein zwischen 1803 und 1811 von 977 auf 1191) führten bald zu einer drangvollen Enge in den Klassenzimmern, denn es wurden weder neue Klassen eingerichtet noch zusätzlich Lehrer eingestellt. Bis hinauf in die oberen Klassen der Hauptschule, die zur Universitätsreife führten, machten sich Disziplinlosigkeit und mangelnde Qualität des Unterrichts breit.[16]
Gleichzeitig wirkten Einflüsse des Neuhumanismus ein, die vor allem von der 1810 gegründeten Berliner Universität ausgingen. Den gestiegenen Anforderungen, die besonders an die Qualität der altsprachlichen Ausbildung gestellt wurden, vermochte die Dessauer Gesamtschule immer weniger zu entsprechen.
So war ein Menschenalter nach der vorbildlichen Dessauer Schulreform von 1785 wiederum eine Reform des Schulwesens fällig; sie durchzuführen, fand der alternde Herzog Franz nicht mehr die Kraft. Diese Aufgabe blieb seinem Enkel und Nachfolger überlassen.
1817 übernahm der jugendliche Herzog Leopold Friedrich die Regierung, ein Mann von konservativer Gesinnung und, wie sich herausstellen sollte, ein unbedeutender Herrscher, der das Land patriarchalisch und vor allem lange regierte, von 1817 bis 1871. Er war verheiratet mit der preußischen Prinzessin Friederike. Die Gefahr, von Preußen mediatisiert zu werden, war noch einmal glücklich abgewendet, doch waren die drei anhaltischen Herzogtümer Dessau, Köthen und Bernburg nach dem Wiener Kongreß zu neun Zehnteln von preußischem Territorium umschlossen. Nach einem 10jährigen aussichtslosen Kampfe, der Gewerbe und Handel – damit auch den

Buchhandel und die Druckereien – in Anhalt außerordentlich schädigte, traten Bernburg (1826), Köthen und Dessau (1828) dem preußischen Zollverein bei.
Nach 1789 hatte der absolut regierende Fürst das Wörtchen *aufgeklärt* fallengelassen, nach 1815/19 war eine neue Stufe des obrigkeitlichen Staates erreicht.
Die Stellung der leitenden Gremien in den Innungen und anderen Korporationen wurde gestärkt. Sie führten immer mehr staatliche Aufgaben aus und nahmen selbst den Charakter von 'Obrigkeiten' an. Diese Praxis machte selbst vor den jüdischen Gemeinden nicht halt, bei denen die Stellung der Gemeindedeputierten (Coscher Cohel) zugunsten der Befugnisse der Vorsteher oder Ältesten zurückgedrängt wurde.[17] Gleichzeitig wurde das oben vorgestellte System der Überwachung perfektioniert. Von 1820 an hatte auch die kleinste Innung mit drei oder vier Meistern einen aufsichtführenden Assessor, der sie oft jahrzehntelang 'betreute'. Die Aufsicht in den Gesellenversammlungen, die nicht minder beargwöhnt wurden, führte der jüngste Innungsmeister. Denn konnte es bei solchen Zusammenkünften nicht leicht, vor allem wenn die Lade geschlossen war und der allgemeine Umtrunk begonnen hatte, zu unkontrollierten oder gar staatsgefährdenden Reden kommen?!
Die sehr beengten Verhältnisse nach 1815/19 waren jedoch nicht allein den politischen, sondern fast ebensosehr den ökonomischen Verhältnissen geschuldet. Die wirtschaftliche Grundlage der vorindustriellen Gesellschaft war noch schmaler geworden. Es fehlte an Arbeit, während Arbeitskräfte überreichlich vorhanden waren. In die Innungsbriefe, die gemäß der neuen Innungsordnung von 1821 sämtlich überarbeitet werden mußten, wurde eine Reihe neuer, die Wirtschaft bis ins Detail regelnder Vorschriften aufgenommen. Neu war vor allem die Bestimmung, daß die herzoglichen Untergerichte (Magistrate, Justizämter) das Niederlassungsrecht erteilt haben mußten, bevor ein Bewerber zur Meisterprüfung antreten konnte. Das wiederum war nur möglich, wenn der künftige Meister eine freie Werkstatt und ein Mindestvermögen nachwies. So wurde mit restriktiven Mitteln versucht, die 'Nahrungsgrundlagen' des Handwerks zu erhalten, d. h. jeder Werkstatt einen, wenn auch begrenzten, Absatz zu sichern. Denn die Zahl der 'nahrlosen' Einwohner im Lande war schon groß genug.[18]
Es war diese Verquickung von politischer u n d wirtschaftlicher Überwachung und Reglementierung, die so niederdrückend auf die Zeitgenossen wirkte.
Herzog Leopold Friedrich begann, wie sein Großvater Leopold Friedrich Franz, mit einer Reform des Schulwesens, beschränkte sich jedoch, im Gegensatz zu diesem, auf die höheren Knabenschulen in Dessau und Zerbst. Der einheitliche Bildungsweg der Hauptschule, das Vermächtnis der bürgerlichen Bildungs- und Erziehungsreform des 18. Jahrhunderts, wurde aufgegeben. Nach dem gemeinschaftlichen Besuch der vierklassigen Vorschule trennten sich nun die Wege; die Mehrzahl der Schüler besuchte die dreiklassige Bürgerschule, während die künftigen Akademiker auf die vierklassige

(ab 1823 fünfklassige) Gelehrtenschule wechselten [19], die besonderen Wert auf den Unterricht in den alten Sprachen legte. Die Trennung der Gelehrten- von der Bürgerschule war auch der eigentliche Anlaß für die Rückkehr Wilhelm Müllers nach Dessau und an seine alte Schule, in die er nun nicht mehr als Schüler, sondern als Lehrer ging.
Es wurde eine Reform bei knappen Kassen, denn Herzog Franz hatte bei seinem Tode einen Schuldenberg von rund einer Million Talern hinterlassen. Das ganze Ausmaß der Staatsverschuldung wurde erst nach und nach sichtbar. Im Personalbereich beschränkte man sich darauf, den bisherigen, naturwissenschaftlich orientierten Schuldirektor Vieth durch einen Altphilologen – Christian Friedrich Stadelmann aus Plauen – zu ersetzen, der, wie man hoffte, auch ein tüchtiger und erfahrener Schulmann sein würde, sowie zwei Kollaboratoren zusätzlich einzustellen; einer davon war Wilhelm Müller, den seine Studien an der Berliner Universität empfahlen. Diese Kollaboratoren oder Hilfslehrer waren akademisch gebildete Lehrer ohne pädagogische Ausbildung, während die Lehrer der unteren und mittleren Klassenstufen zwar das Seminar besucht, aber keine fachwissenschaftliche Ausbildung genossen hatten.
Die neue Schulreform war das Lieblingskind des Regenten. Als der Direktor der Bürgerschule Heinrich de Marées eine Bemerkung über die vergleichsweise ärmliche Besoldung der Schullehrer im Vergleich zu anderen Staatsdienern machte, sah sich das Konsistorium veranlaßt, *"Zweifel an seinen Gesinnungen"* zu erheben, ja, ihm sogar vorzuwerfen, *"die gnädigsten Gesinnungen Serenissimi für die hiesige Hauptschule ganz verkannt zu haben"*, worauf sich de Marées schnell zurückzog.[20]
Die Neueinrichtung der höheren Schulen ließ sich sehr gut mit der Erweiterung von Aufsicht und Kontrolle verbinden. 1819 wurden in Dessau und Zerbst Schulephorate als Zwischenbehörden zwischen Schule und Konsistorium eingerichtet. Mitglieder des Dessauer Ephorats waren Superintendent und Konsistorialrat de Marées, als Fachmann für pädagogische Fragen Gerhard Ulrich Anton Vieth mit dem neu verliehenen Titel eines Schulrates sowie Amtsrat Richter als Vertreter des herzoglichen Justizamtes. Es waren die Schulephoren, die den Probelektionen Wilhelm Müllers beiwohnten und die seine Anstellung an der Hauptschule befürworteten. In den späteren Auseinandersetzungen zwischen Müller und Stadelmann ergriffen sie stets die Partei des Schuldirektors, während das Konsistorium in Mutmaßung der *"gnädigsten Gesinnungen Serenissimi"* etwas vorsichtiger verfuhr.
Denn inmitten aller Beschränkungen gab es noch die Möglichkeit, die Instanzen zu übergehen und immediat zum Herzog vorzudringen. Andererseits war der Herzog imstande, die eigenen Verfügungen und Verordnungen, wenn es der Fall erforderte, außer Kraft zu setzen – ein nicht zu unterschätzender Vorteil des absoluten Regenten. Bereits der Erbprinz kannte den Studenten Wilhelm Müller, den er vor der Universität in Berlin ansprach (vgl. 5–33). Dieses patriarchalische Verhältnis des Regenten zu seinen

Untertanen, Vorteil und Nachteil der kleinen Staaten, mußte dem Bürgertum als Entschädigung für fehlende Freiheit und Selbstbestimmung dienen.
Wilhelm Müller schwebte keine Laufbahn im Schuldienst vor. Er überwand bald die durch Herkunft und gesellschaftliche Stellung gegebenen Schranken und verkehrte – als Dichter – in den ersten Familien, zu denen er, nach der Eheschließung mit Adelheid Basedow im Jahre1821, selbst gehörte. Er genoß anscheinend bald die allerhöchste Protektion. Der Herzog gewährte ihm viele Vergünstigungen, wie die Sonderstellung eines außerordentlichen Lehrers, die eigentlich im Widerspruch zu den Bedürfnissen der Hauptschule stand, er ernannte ihn 1824 zum Hofrat und gewährte dem Kranken im Frühjahr 1826 den Aufenthalt im Luisiumsgarten. Das alles ließ ihn das Leben in Dessau erträglicher erscheinen – befriedigt hat es ihn nicht.
Am 11. Dezember 1819 wurde auch in Dessau das *"von E. hohen deutschen Bundesversammlung beschlossene Preßgesetz und dessen Handhabung in dem Herzogthume Anhalt-Deßau"*[21] publiziert und damit in Kraft gesetzt, entsprechende Verfügungen ergingen an die Buchdrucker und -händler in Dessau und Zerbst. Die Bücherzensur war jene Seite des obrigkeitlichen Staates, die der Dichter vom ersten Tag seines literarischen Auftretens an, als die Berliner Zensur die Ankündigung der *Bundesblüten* in den Berliner Zeitungen auf Veranlassung des Staatskanzlers v. Hardenberg strich (vgl. 5–63 ff.), intensiv kennenlernte. Ein Austausch über die Zensur in Leipzig und die Möglichkeiten, sie zu umgehen bzw. bloßzustellen, durchzieht Müllers Briefwechsel mit den beiden Verlegern Brockhaus bis zum Ende; mit Nachdruck kämpfte er besonders um die Veröffentlichung weiterer Hefte der *Griechenlieder,* nachdem die beiden ersten in Dessau relativ unproblematisch durch die Zensur gegangen waren.
Denn es gab durchaus lokale Unterschiede in der Handhabung der Zensur. Die vergleichsweise beachtliche Liberalität der Dessauer Zensur rührte m. E. daher, daß man hier relativ unerfahren und auch auf eine gewisse anhaltische Eigenständigkeit bedacht war. Diese Liberalität endete spätestens mit den Bundestagsbeschlüssen von 1834.[22]
Die Zensur zwang den Dichter, sein gesellschaftliches Anliegen zu verhüllen bzw. verhüllend anzudeuten, wobei er sich auf einen allgemeinen, unausgesprochenen Konsens über den Zustand der Zeit verlassen konnte. Infolge der Zensur und anderer Formen der Überwachung war eine geistig-literarische und politische Öffentlichkeit (das Wort 'politisch' hatte schon die moderne Bedeutung angenommen) praktisch nicht vorhanden. Die geistige Kultur der Zeit lebte in den Häusern einer kleinen gesellschaftlichen Oberschicht, zu der in Dessau auch die Familien Müller und Basedow zählten. Man traf sich zu literarischen Lesungen, Konzerten und Theateraufführungen, aber auch zu Spaziergängen in der gepflegten Natur – die 'Gesellschaftsgärten' erlebten eine Blütezeit –, in der Singakademie und später auf den großen regionalen Musikfesten. Fast überflügelte die Musik das Wort, da ihre Sprache den Vorzug hat, unzensierbar zu sein.

In Dessau baute sich Wilhelm Müller einen Freundeskreis auf. Er hatte in seinen letzten Lebensjahren die Gewohnheit angenommen, für seine Freunde literarische Abende zu veranstalten, wo er in Tieckscher Manier Shakespeare, aber auch, wie sich der Sohn Friedrich Max Müller später erinnerte, Dante und Calderón in den Originalsprachen las, und seit Wilhelm Müllers letztem Geburtstag am 7. Oktober 1826 stand auch Tiecks Büste mit dabei. Es war die Zeit, wo sich der Dichter innerlich darauf eingestellt hatte, in Dessau zu bleiben.
Eine kurze Zeit lang schien es, als könnte auch Dessau eines der vielen kleinen literarischen Zentren in Deutschland werden, dann neigte sich die Lebensbahn des Dichters ihrem Ende zu.

Anmerkungen:

1 Ausführliche Angaben in: Heinrich Lindner: *Geschichte und Beschreibung des Landes Anhalt.* Dessau 1833, S. 220–257.
2 Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke.* I. A. der Braunschweig. wiss. Ges. hrsg. von Karl Hoppe. Bd. 6: *Der Hungerpastor.* Freiburg i. Breisgau u. Braunschweig 1953, S. 18.
3 Diese Wendung hat Wilhelm Müller in Briefen an seine Freunde mehrfach gebraucht; vgl. an Friedrich Arnold Brockhaus am 16.12.1821 (5–205) und an Per Daniel Atterbom am 2.5.1822 (5–221).
4 Landesarchiv Oranienbaum (im folgenden LAO), Abt. Dessau A 12 c Nr. 15^{33} Nr. 955 und 1096; Georg Friedrich Rebmann: *Vollständige Geschichte meiner Verfolgungen und meiner Leiden. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Aristokratism.* Amsterdam 1796.
5 [A. F. G. Rebmann:] *Wanderungen und Kreuzzüge durch einen Theil Deutschlands, von Anselmus Rabiosus dem jüngern.* Altona [in Commission bei der Verlagsgesellschaft] 1795, S. 74 f.
6 LAO Abt. Dessau C 2 a II^{h} Nr. 64. In einer neueren Arbeit ist auf die besondere Rolle der Handwerksgesellen in revolutionären Auseinandersetzungen dieser Zeit, ihre überregionale Kommunikation und detaillierte Information über den Verlauf der Revolution in Frankreich hingewiesen worden. Vgl. Anne-Katrin Henkel, Christine Seeger und Elke Zacharias: *Göttingen – eine der Revolution ergebene Stadt?* In: Reinhard Oberschelp (Hrsg.): *Die Französische Revolution und Niedersachsen 1789–1803.* (= Katalog zur Ausstellung der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover) Hildesheim 1989, S. 29–46.
7 Hermann Wäschke: *Aus Wilhelm Müllers Jugendzeit.* In: *Zerbster Jahrbuch 1914,* S. 60.
8 Franz Brückner: *Häuserbuch der Stadt Dessau.* Hrsg. vom Stadtarchiv. Dessau 1975 ff., S. 888.
9 LAO Abt. Dessau A 12 c Nr. 15^{16} Nr. 524 und 563.
10 LAO Abt. Dessau A 12 c Nr. 15^{29} Nr. 1545 und 1638.
11 Wilfried Heinicke: *Ergebnisse des Medizinalwesens in Anhalt-Dessau während der Regierung des Fürsten Franz (1758-1817), unter besonderer Berücksichtigung der Pockenimpfung.* In: *Dessauer Kalender 1993,* S. 46 (LAO Abt, Dessau C 9 d Nr. 1^{I} fol. 10).

12 LAO Abt. Dessau A 12 c Nr. 15[28] Nr. 403 .
13 Friedrich Reil: *Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau* [...]*nach seinem Wirken und Wesen.* Dessau 1845, S. 279.
14 Das Konsistorium stellte nichts weiter dar als die um den an zweiter Stelle stehenden Superintendenten erweiterte Regierung.
15 Rebmann schonte auch ihn nicht: *"Seitdem Simon in Paris eine Rolle gespielt hat, sieht der Fürst überall einen Propagandisten, und verrammelt alles, um die Menschenrechte nicht ins Land zu lassen, von welchen ihm sein Superintendent versichert, daß sie aus den Bürgerschulen kommen, und seine Parforcejagd unwiederbringlich zerstören würden. Demarrée predigt seine Menuet, und der Fürst tanzt darnach."* Rebmann (s. Anm. 5), S . 79 f.
16 Vgl. LAO Abt. Dessau C 18 b Nr. 8 fol. 1.
17 S. die Geschäftsordnung für die Ältesten und Officianten der Israelitischen Gemeinden von 1821. Zit. nach: Peter Puschendorf: *Juden in Sandersleben.* 2. Teil. In: *Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Landeskunde.* 3. Jg. Köthen 1995, Heft 3.
18 Auch das Leben der Familie Müller war über den Tod des Dichters hinaus von wirtschaftlichen Sorgen überschattet. Noch am 21.1.1828 verzichtete vor dem herzoglichen Justizamt in Dessau die Witwe Marie Müller geb. Gödel, die Stiefmutter Wilhelm Müllers, für sich und ihre Tochter Wilhelmine auf alle Ansprüche gegen die verwitwete Frau Hofrätin Adelheid Müller, wohingegen ihr diese 500 Taler in preußisch Courant in jährlichen Raten von 50 Talern zahlen wollte (dieser Revers befindet sich im Nachlaß Friedrich Max Müller in der Bodleian Library in Oxford, Großbritannien).
19 Um das Ziel einer 'Klasse' zu erreichen, mußten oft mehrere Schuljahre durchlaufen werden; d. h. die beiden Begriffe deckten sich damals nicht.
20 LAO Abt. Dessau C 18 b I (Nachtrag) Nr. 6[1]
21 *Publication des von E. hohen deutschen Bundesversammlung beschlossenen Preßgesetzes und dessen Handhabung in dem Herzogthume Anhalt-Dessau.* Gedruckt als Beilage zu den Herzoglich Anhalt-Dessauischen wöchentlichen öffentlichen Nachrichten Nr. L vom 11. Dezember 1819.
22 Über die Auswirkungen der Bundestagsbeschlüsse bzw. der landesherrlichen Verordnung vom 12.4.1835, die dann den Sohn Friedrich Max Müller betrafen, berichtet Otto Franke: *Geschichte der Herzogl. Hauptschule zu Dessau. 1785–1856.* Dessau 1885, S. 80.

MICHAEL PERRAUDIN

Wilhelm Müller und seine Zeitgenossen. Zum Charakter nachromantischer Poesie

Das, was laut Wilhelm Müller die lyrische Poesie zu sein hatte, war seine eigene Dichtung in überwältigender Weise, nämlich *"zeitgemäß"* (4–304). Das heißt: obwohl sie nicht immer unbedingt zeittypisch zu nennen ist, finden sich in ihr in erstaunlicher Vielfalt Eigenschaften und Tendenzen, die auf den poetologischen, intellektuellen und sozialen Charakter Müllers eigener Epoche hinweisen wie auch auf bedeutende Entwicklungslinien, die seine Vorgänger und Nachfolger verbinden. Seine Dichtung ist zunächst – wie manche Kommentatoren schon bemerkt haben [1] – frappierend kollektivistisch. Schon Müllers strukturelle Präferenzen bezeugen diese Anlage, sein Faible für die in Richtung des Dramas weisende Form des Rollengedichts sowie für narrative zyklische Arrangements seiner Gedichte – also für kommunikativere Formen als die Lyrik per se. Auch die Inhalte seiner Zyklen deuten wiederholt auf kollektive Erfahrungsformen: Wein trinken, Krieg führen, Bonbons essen, Kuren, auf die Bräuche bestimmter Volkskulturen usw. Sogar seine individualistischsten Zyklen, *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise,* zeigen ihre Helden eigentlich in gemeinschaftlichen Kontexten, wenn auch im Konflikt damit. Schließlich ist Müllers (allerdings doch zeittypische) Vorliebe für ein poetisches Sprechen in Reminiszenzen, also voller Echos anderer Leute Gedichte, auch hiermit in Verbindung zu setzen.[2] Diese Neigung Müllers ist zum ersten generell als ein Symptom der (von Friedrich Sengle und anderen) vielfach erörterten 'Geselligkeitskultur' des Biedermeier anzusehen, vor allem jener der f r ü h e n Restaurationszeit, als sich die ökonomischen und sozialen Entwicklungen, die nach 1830 zur sich beschleunigenden Herausbildung einer modernen kulturellen und politischen Öffentlichkeit in Deutschland führen sollten,[3] kaum manifestiert hatten. Sie widerspiegelt zum anderen aber Müllers Biographie. Es ist klar, daß er selbst ein ausgesprochen geselliger Mensch war, der ein starkes empathisches Vermögen besaß (wie auch seine poetischen Rollenprojektionen bezeugen), und dem die Isolation schwerfiel. *"Ich bin nicht gern allein"* heißt tatsächlich der Anfang eines Gedichts (1–137). Sogar der romantisch anmutenden Wanderlust, die Müller wirklich empfand, wurde immer nur in Gesellschaft anderer gefrönt, und stets mit geselligen Reisezielen. Seine *Winterreise,* von allen thematischen Absichten abgesehen, ist ein fast neurotisch unlustgeladener Ausdruck des Gefühls des Alleinseins. Schließlich ist Müllers kollektive Dichtung aber auch in Verbindung mit der damaligen Stellung der Poesie zu setzen. Die Jahre um 1820 waren eine Zeit äußerster Popularität für die Versdichtung unter dem gebildeten Lesepublikum – wie auch ihre Vorherrschaft in den belletristischen Publikationsformen, die den Markt dominierten, bezeugt.[4] Der Vers war zu einer Form des öffentlichen Diskurses geworden, geläufig, leicht zu verwenden und fast transparent. Das zeigt sich in der phraseologischen und metrischen Geschmeidigkeit, die Müllers Gedichte kennzeichnet (und für die er sich auch theoretisch einsetzte; vgl. 4–304, 422, 433 f.) – eine äußerst gewandte tonale Konsistenz, die für den heutigen, nicht

mehr an diesem Diskurs beteiligten Leser schlimmstenfalls zur Monotonie werden kann. Dies ist ein Problem, das für Müllers Zeitgenossen Byron, der im Englischen kaum mehr lesbar ist, in noch stärkerem Maße gilt. Den für diese Zeit (auch tonal) weitaus unbequemeren Heine betrifft es viel weniger.

Die damalige besondere Marktsituation der Versdichtung widerspiegelt sich zudem in Müllers eigener unbestreitbarer Marktorientiertheit. Müllers Poesie – sein poetisches Talent – war absetzbar, und als das deutlich wurde, nützte er es verständlicherweise aus. Sein Publikumsbewußtsein macht sich auf verschiedene Art bemerkbar. Er war extrem produktiv. Das frappierendste Beispiel dafür wie für die dahinterstehende Haltung bietet wohl der Brief, in dem er ungeniert bekundet, die letzten sieben seiner Lieder aus Franzensbad an einem einzigen Morgen geschrieben zu haben (vgl. 5–388). Auch andere Äußerungen über zu publizierende Gedichte bestätigen diese Orientierung, wie etwa die Bemerkung zu den *Neuen Liedern der Griechen,* daß *"dergleichen poetisch-politische Ware warm genossen werden muß"* (5–230), oder der erheiternd nüchterne Begleitbrief an Brockhaus zu seinem qualvoll weltschmerzhaften *Winterreise*-Zyklus: *"Sie erhalten meine poetischen Beiträge zur Urania 1823"* [5], oder aber die unverschämt begeisterte anonyme Selbstrezension seiner *Muscheln von der Insel Rügen,* die er 1826 in den *Blättern für literarische Unterhaltung* veröffentlichte [6]. Müllers Zeitgenosse, der Heine des *Buches der Lieder,* gilt immer – nicht ganz zu Unrecht – als stark publikumsbezogen.[7] Im Vergleich zu Müller aber war er das offenbar nur in sehr unvollständigem Maße – mit seinem für die 1820er Jahre doch *"gewagten"* poetischen Idiom [8]. Heines bestes Publikum für seine Gedichte der 20er Jahre fand sich eigentlich erst im kritischeren Jahrzehnt nach 1830, wie die Verkaufszahlen des *Buches der Lieder* erweisen [9]. Müllers ideales Publikum dagegen war das seiner eigenen Epoche, und er wußte sich tatsächlich wirkungsvoll danach zu richten.

Die 'Zeitgemäßheit' von Müllers Dichtung darf man jedoch nicht nur als ökonomische Reaktion sehen, sondern auch und vor allem als geistesgeschichtliche. Mir erscheint in diesem Zusammenhang die einflußreiche These Sengles zu Müller, daß er vor allem eine Art Reinkarnation der Anakreontik sei, problematisch und irritierend, da sie zu einer Unterschätzung von Müllers Seriosität als Vertreter seiner Zeit führt. [10] Was seine Poesie in erster Linie artikuliert – was noch zu beobachten sein wird – ist die abnehmende Lebensfähigkeit der romantisch-klassischen Weltsicht angesichts eines neuen, zur Hegemonie gelangenden Empirismus; Müller ist aber unvorstellbar ohne eben diesen romantisch-klassischen Hintergrund. Am deutlichsten zeigt sich diese – im wesentlichen instinktive, unvorsätzliche – Stellung in Müllers gewissermaßen Heine antizipierende Vorliebe für ironische Rahmengedichte (vgl. *Prolog* und *Epilog* im

Müllerin-Zyklus u. a.) sowie für flüchtige Hinweise auf poetische Künstlichkeit, die gelegentlich innerhalb von sonst wenig reflexiv anmutenden Gedichten auftauchen. Die Geste mag, wie u. a. Gerhard Kaiser andeutet, nicht unmodisch gewesen sein; [11] das widerspricht aber nicht ihrem symptomatischen Status.

Weniger auffällig, aber eigentlich bedeutender, ist die Veränderung, die gleichsam innerhalb der lyrischen Welt Müllers gegenüber der Generation seiner Vorgänger und Vorbilder stattgefunden hat. Müller teilt mit seinen deutschen Vorgängern (und seinen Nachfolgern durch mindestens das nächste halbe Jahrhundert hindurch) die Prämisse, daß sich Lyrik vornehmlich auf die Interaktion von Naturwelt und liebendem Herzen zu konzentrieren hat. Bei Müller aber ändert sich die Beziehung. Emil Staiger spricht abschätzig von Müllers *"Nutzanwendung"* seiner Naturbilder, seinen "[über]*deutlich formulierten Vergleichen von Innen und Außen"* [12] (ähnlich Gerhard Kaiser in dessen *Vineta*-Interpretation[13]). Es ist wahr, daß solche Vergleiche durchaus als Standardstruktur bei Müller fungieren – etwa im Gedicht *Auf dem Flusse* (1–175 f.), wo der vereiste Fluß und das verfrorene Gemüt des Wanderers unmittelbar analog sind, oder in *Die Wetterfahne* (1–171), wo Wind und Wetterfahne dem Helden und seiner wechselhaften Geliebten direkt gleichen, oder in *Der Berghirt* (1–187), wo der begeistert sehnsüchtige Hirt in verschiedenen Naturphänomenen – hochfliegendem Adler, lustig springender Gemse, schäumenden Flüssen – seine Entsprechung findet, u. a. m. Dies stellt aber in der Tat ein neues geistesgeschichtliches Bewußtsein dar. Bei Müllers romantischem Vorgänger Eichendorff z. B. wird zum ersten eine Natur vorausgesetzt, die zwar dualistisch (göttlich oder dämonisch, heilsam oder verderblich), aber auf jeden Fall für den Menschen zugänglich und verbindungsfähig ist; zum zweiten wird Natur auf poetischer Ebene (in der Fiktion des Gedichts) so verwendet, daß sie nicht eigentlich als objektiv existierend erscheint, sondern als imaginative Projektion des Ich. In Goethes Gedichten wird die materielle Natur doch beschrieben oder impliziert; aber erstens als phänomenale Manifestationen noumenaler Wahrheiten, und zweitens (wie bei Eichendorff) als ein Bereich des Seins, mit dem sich der Mensch wiedervereinigen kann und soll (*"Und so lang du das nicht hast, / Dieses: Stirb und werde! / Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde"* [14]). Bei Müller ist die Natur ein Teil der empirischen Welt; und das Verhältnis des Menschen dazu ist ein abgetrenntes – nur noch Metapher.

Diese Frage von Müllers Empirie läßt sich weiter verfolgen. Natur und Landschaft bei Müller, selbst in seinen preziösesten Gedichten, ist immer ein topographisch visualisierter (wenn auch fiktiver) Ort, in dem der Held existiert und den er wahrnimmt. Der Lindenbaum im gleichnamigen Gedicht (1–173) mag ein konventionelles

Liebessymbol sein, er ist aber auch eine echte Linde, plausibel plaziert an einem Ort, wo tatsächlich Linden zu erwarten sind. Der Bach in *Die schöne Müllerin* mag eine unheilvolle Anziehung auf den liebeskranken Müllersknecht ausüben, aber er ist auch ein konkreter Bach, an dem dieser und seine Freundin sitzen können, den sie verlassen kann, in dem er sich ertränken kann, usw. Man darf diesen Bach mit dem Fluß in Eichendorffs *Frische Fahrt* kontrastieren, einem Fluß, der ausschließlich als Projektion der beseelten Imagination seinen Bestand hat:

Laue Luft kommt blau geflossen,
Frühling, Frühling soll es sein!
Waldwärts Hörnerklang geschossen,
Muth'ger Augen lichter Schein;
Und das Wirren bunt und bunter
Wird ein magisch wilder Fluß,
In die schöne Welt hinunter
Lockt dich dieses Stromes Gruß. [15]

– oder etwa mit Goethes genialischem Strom in *Mahomets Gesang,* wo hinter der Metapher eindeutig eine Identität steckt, wie auch mit Hölderlins Strom als Lebenssymbol in *Der Rhein* etc.[16] Müllers Bach hat eine empirische Solidität – real und eigentlich einmalig –, die den Gewässern dieser anderen Dichter abgeht. Sogar trotz der Geste der ironischen Rahmengedichte ist die Implikation von Müllers Gedichten ein Nicht-Infragestellen des existentiellen Status der materiellen Welt. Das braucht nicht unbedingt als Kritik aufgefaßt zu werden, sondern kann als ein Zug des Zeitgeists gesehen werden. *"Unsere Zeit ist rein materiell",* wie ein berühmter Zeitgenosse sagte.[17]

Was uns stattdessen bei Müller – manchmal – begegnet, ist eine Unsicherheit des Subjekts angesichts einer stumpfen, gleichgültigen Natur. Die Natur erscheint als eigentlich unbewußt und stumm – verbildlicht etwa durch die indifferente Elementargeistfigur im Meerbusen-Gedicht *Die glückliche Fischerin: "Sie ließ es sich gefallen, / Und dacht, es muß so sein"* (2–17). Naturgeborgenheit ist bei Müller Illusion – nicht nur in *Die Winterreise,* sondern auch, und hier vielleicht noch schmerzhafter, in *Die schöne Müllerin.* Wie schon Heinz Wetzel argumentiert hat, sind die Helden dieser Zyklen von der Natur entfremdet.[18] Die Frage stellt sich aber: Warum? Weil die Natur d a ist. Müllers Natur ist unbelebt. Das sehen wir symbolisch dargestellt in der toten Welt der *Winterreise,* aber es ist im Grunde auch allgemein so. Dies ist die Krise, wenn man es so nennen will, die Müller am engsten mit dem frühen Mörike teilt, dem Mörike des Gedichts *Besuch in Urach* (1827) mit dessen unbewußter Natur:

– Doch ach, sie bleibt, mehr als der Mensch, verwaist,
Darf nicht aus ihrem eignen Rätsel steigen!
Dir biet ich denn, begierge Wassersäule,
Die nackte Brust, ach, ob sie dir sich teile!

Vergebens! und dein kühles Element
Tropft an mir ab, im Grase zu versinken.[...]
Du bleibest, was du warst seit Tag und Jahren,
Ohn ein'gen Schmerz der Zeiten zu erfahren. [19]

Auch generell haben Welt und Natur bei Mörike einen Status, der dem Müllerschen sehr ähnlich ist: Die Welt besteht, und die dichterische Persona nimmt sie wahr. Man denke an Gedichte wie *An einem Wintermorgen, Vor Sonnenaufgang, Früh im Wagen, Im Frühling,* in denen bei aller Konzentration auf das subjektive Bewußtsein des dichterischen Ich doch ein Kontext in der gegenständlichen Welt unmißverständlich impliziert wird. Müllers und Mörikes Krise, der Zusammenbruch der Naturtranszendenz, kommt natürlich auch bei Heine zum Ausdruck, wenn auch in anderer Form. Heines Landschaften sind unvermeidbar und selbstbewußt literarisch – man denke an bekannte Nicht-Szenen wie *"Die Luft ist kühl und es dunkelt, / Und ruhig fließt der Rhein" (Heimkehr 2)* oder *"Mein Herz, mein Herz ist traurig, / Doch lustig leuchtet der Mai; / Ich stehe, gelehnt an der Linde, / Hoch auf der alten Bastei" (Heimkehr 3),* oder *"Die Welt ist so schön und der Himmel so blau, / Und die Lüfte die wehen so lind und so lau, / Und die Blumen winken auf blühender Au* [...] *" (Lyrisches Intermezzo 31).*[20] In diesen und unzähligen anderen Gedichten wird die Nicht-Authentizität der Naturszene selbst zu einer Quelle tragischen Gefühls. Die Natur, mit dem sich der romantische Dichter vereinigen konnte, zeigt sich jetzt als nur in seiner Einbildung vorhanden: Die reale Natur – von der wir in Heines Lyrik wenig sehen – ist im Grunde ein separater und uninspirierter Ort.

Bei Müller mag der Status des Empirischen zu einer gewissen metaphorischen Einfachheit (oder Brutalität) führen. Zugleich aber ist die Kombination des Romantischen und des Materiellen wirklich einer der interessantesten und reizvollsten Aspekte seines Werkes.[21] Das bekannteste Beispiel ist vielleicht die *Winterreise*-Zeile *"Der Hut flog mir vom Kopfe"* (1–173), wo der Held – mit seiner konkret vorgestellten Kopfbedeckung – in einem Winde wandernd imaginiert wird, welcher ihn böig anweht, sobald er aus dem Schutz der Stadt herauskommt.[22] Ähnlich ist das Moment in *Auf dem Flusse,* wo der Fluß frappierend und distinktiv als *"im Sande hingestreckt"* dargestellt wird (1–175) – die Anthropomorphisierung ist konventionell, nicht aber der Sand –, oder in *Im Dorfe* die

Zeile *"Die Menschen s c h n a r c h e n in ihren Betten"* (1–179; Hervorhebung von mir. – M. P.) – wohl ein Echo romantischer Antiphilisterei, aber auch eine Wahrnehmung aus der realen Welt. Besonders reizend ist das Gedicht *Die Post:*

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
Mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich:
Was drängst du denn so wunderlich,
Mein Herz? (1–174)

Das erinnert etwa an Eichendorffs Gedicht *Sehnsucht:*

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte [...][23]

Das Posthorn ist eigentlich Eichendorffs Bild – aber man bemerke den Unterschied: Eichendorffs Posthorn ertönt nur bzw. es entsteht nur als Korrelat der Sehnsucht des Helden; in Müllers Gedicht dagegen existiert die Post als Institution (sozusagen die Bundespost anno 1824), Müllers Postbote kommt sowieso – *"bringt k e i n e n Brief"*! (1–174; Hervorhebung von mir. – M. P.)[24] Diese Beispiele stammen alle aus der *Winterreise,* aber es gibt sie nicht nur dort. Man denke auch an das Fenster in Eichendorffs *Sehnsucht ("Am Fenster ich einsam stand")* – wieder ein Eichendorffsches Standardbild. In Müllers 'Griechenlied' *Alexander Ypsilanti auf Munkacs* (1–236) sehnt sich der gefangene Freiheitsheld am Kerkerfenster eichendorffisch nach der Heimat:

Und er öffnete das Fenster, sah ins öde Land hinein;
Krähen schwärmten in den Gründen, Adler um das Felsgestein.

Die Landschaftsszene ist natürlich teils symbolisch (Krähen, Adler) – aber es ist das visualisierte Detail vom Ö f f n e n des Fensters, das bezeichnend ist. Auch zeigt sich diese Tendenz nicht nur beim späteren Müller, sondern bereits (wenn auch etwas schwächer) in *Die schöne Müllerin:*

Eine Mühle seh ich blicken
Aus den Erlen heraus,
Durch Rauschen und Singen
Bricht Rädergebraus. (Halt!; 1–44)

Um zu extrapolieren: durch romantische Bildlichkeit bricht materiell plausible Realität hindurch. Oder man kann das bekannte Beispiel von *Tränenregen* wieder anführen (1–52), wo mitten unter Pseudo-Volksliedechos und romantischen Nixenphantasien ein Paar bei einem Bach sitzt, er weint, seine Tränen fallen buchstäblich in das Wasser, kräuseln die Wasseroberfläche und verzerren die Spiegelung. Auch wenn man von der desillusionierenden realistischen Schlußgeste absieht (die triviale Geliebte, welche die Tränen für Regen hält), ist dies eine Szene, in der detaillierte kausale Prozesse der empirischen Welt vonstatten gehen. Interessant ist die Tatsache, daß, als Heine den Anfang von *Tränenregen* für sein *Lyrisches Intermezzo 42* adaptierte – *"Mein Liebchen, wir saßen beisammen, / Traulich im leichten Kahn* [...] *"*[25] –, die Geister, das Wasser wie auch die abschließende Desillusionierung wiederkehren, nicht aber die empirischen Details.

Ein weiterer bezeichnender Aspekt dieser neuen empirischen Welt, in der Müllers Dichtung heimisch ist, ist Stimmung. Stimmung – im Sinne eines momentanen emotionalen Zustands, in dem sich das Individuum befindet, der bald durch einen anderen solchen Zustand abgelöst werden wird, und durch den die Um- oder Außenwelt im wesentlichen unangetastet bleibt, wenn auch deren Wahrnehmung durch das Individuum schon beeinflußt wird, – Stimmung so verstanden ist im Grunde nicht eine Angelegenheit der romantisch-klassischen Poesie. In der Mitte des 19. Jahrhunderts dagegen kann ein Dichter wie Theodor Storm eine ganze Ästhetik um dieses Prinzip bauen. Es ist ein zentrales Konzept in Storms theoretischen Äußerungen zur Lyrik,[26] und es erklärt die eigenartige Kombination von emotionaler Kraft und thematischer Ergebnislosigkeit in Gedichten wie *Hyazinthen,* wo man sich am Ende, ergriffen aber verunsichert, fragt: Worum ging es da eigentlich? In Müllers Zyklen ist das Stimmungsprinzip wirksam, und es ist von Bedeutung etwa als Erklärung gewisser scheinbarer Ungereimtheiten innerhalb der Zyklen. *Die schöne Müllerin* z. B. ist eine Stimmungsgeschichte, eine Sequenz sich ablösender oder kombinierender Gefühle: Zutrauen, Begeisterung, Unsicherheit, selbsttäuschender Triumph, Desillusion, Ressentiment und Verzweiflung – alle fiktiv erlebt durch ein einzelnes Empfinden. Ähnliches gilt, wenn auch nicht so stark ausgeprägt, für den Zyklus *Johannes und Esther. Die Winterreise* variiert weniger, ist emotional gleichbleibender; aber der Fremdkörper im Zyklus, das Gedicht *Mut!* (1–185), ist durch Stimmung erklärbar – als ein Moment trotziger Hybris, der Verzweiflung vorangeht und folgt. Man könnte hinzufügen, daß die zyklische Form, welche anderen Ursachen sie

auch haben mag, in gewissem Sinne als Auswirkung dieser Tendenz zu sehen ist – als eine Struktur, die die neue Vorrangigkeit der Stimmung in der Lyrik widerspiegelt (und auch unterstützt). Z. B. impliziert die zyklische Organisation vieler der frühen Gedichte Heines *(Lyrisches Intermezzo, Die Heimkehr, Die Nordsee I, Die Nordsee II)* – obwohl hier der starke narrative Faden, der Müllers Zyklen meist zusammenhält, fehlt – als übergreifenden, verbindenden Faktor die sich verändernde Stimmung einer poetischen Persona.

Was sich bei Müller aber nicht häufig findet, sind Stimmungsveränderungen innerhalb eines einzelnen Gedichts. Dieser weitere Schritt wird durch den (allgemein wenig zu Zyklen neigenden) Mörike getan. Man kann in diesem Zusammenhang zwei möglicherweise verwandte Gedichte vergleichen, Müllers *Des Jägers Weib* (1–96 f.) und Mörikes *Der Jäger*[27]. Um Müllers Gedicht zu zitieren:

Den Kopf gestützt auf meinen Arm,
Steh ich am Fensterlein –
Die Stirn wird mir so schwer und warm,
Es schläft der Arm mir ein.

[...]
Die Büchsen hängen hinter mir
Und schlagen an die Wand.
Ist es der Zug des Fensters hier?
Ist's eine Geisterhand?

So starr ich in den Wind hinaus
Und friere, was ich kann,
Und überläuft mich dann ein Graus,
Stimm ich ein Liedchen an.

Das treibt die Grillen in die Luft
Und macht die Brust mir leicht,
Wenn's wiederhallt von Kluft zu Kluft,
Von Berg zu Berge steigt.

Doch, Liebster, dringt zu Ohren dir
Einmal der helle Klang,
Glaub nicht, es sei das Herze mir
So froh, wie mein Gesang.

Bezeichnend sind einerseits die präzise Beobachtung *"Es schläft der Arm mir ein"*, andererseits der Bezug auf romantische Elementarmythologie – *"eine Geisterhand"*. Bei Mörike findet sich – obwohl aus der entgegengesetzten Perspektive – eine frappierend ähnliche Szene, in der insbesondere das gleiche elaborierte Echomotiv vorkommt:

Nun sitzt sie wohl und weinet laut
Im Kämmerlein, in Sorgen;
Mir ist es wie dem Wilde traut,
In Finsternis geborgen.

Kein Hirsch und Rehlein überall!
Ein Schuß zum Zeitvertreibe!
Gesunder Knall und Widerhall
Erfrischt das Mark im Leibe. –

Doch wie der Donner nun verhallt
In Tälern, durch die Runde,
Ein plötzlich Weh mich überwallt,
Mir sinkt das Herz zu Grunde.
[...]

Und auf! Und nach der Liebsten Haus!
Und sie gefaßt ums Mieder!
"Drück mir die nassen Locken aus,
Und küß und hab mich wieder!"

Mörikes Gedicht jedoch weist eine fast neurotische Reihe emotionaler Veränderungen auf, durch eine Kombination von Idee und physischem Reiz hervorgerufen: der Gedanke an die ferne Geliebte, Mitleid, Einsamkeit und Langeweile, Aufmunterung, als er sein Gewehr abschießt, Niedergeschlagenheit, als das Echo vergeht, Ressentiment, Begeisterung, Zuneigung und schließlich Begehren. Diese sehr komplexe, aus Stimmungen zusammengesetzte Fiktion stellt ein Vorrücken in Richtung detaillierter psychologischer Empirie in der Lyrik dar, das schon um einiges über Müller hinausgeht, der gemeinsamen bildlichen Grundlage der beiden Gedichte zum Trotz.

Auf eine weitere interessante Art weist Müller in Mörikes lyrische Richtung. Mörike gilt (mit späten Werken wie *Der alte Turmhahn, Auf eine Lampe, Auf eine Christblume, Auf ein altes Bild*[28]) als erster bekannter Exponent des sogenannten Dinggedichts –

eines Gedichts, in dem das Wesen eines unbelebten oder nicht empfindungsfähigen Gegenstands der realen Welt angeblich festgehalten wird. Einem literaturwissenschaftlichen Gemeinplatz zufolge war das Mörikes Weg, der dämonischen (romantischen) Gefährdung seiner selbst zu entgehen. In Wirklichkeit bringen Mörikes Dinggedichte kaum die Art von Aufhebung des lyrischen Subjekts mit sich, die uns etwa bei Conrad Ferdinand Meyer, und erst recht in Rilkes *Neuen Gedichten,* begegnet. Vielmehr sind sie eine Interaktion von wahrnehmendem und imaginierendem Subjekt und Gegenstand. Auf jeden Fall aber sind sie wieder symptomatisch für die neue lyrische Wertschätzung der phänomenalen Welt. Und man könnte sagen, daß dies mit Müller beginnt.

Seine volkstümlichen Rollen sind gleichsam ein erstes Stadium – der Dichter als Müller und reisender Waldhornist, Postillion (1–84), Fischerbube (2–15), Glockengießer (1–110) etc. Dann spricht er häufig als Volksmädchen (*Des Jägers Weib,* 1–96 f.; *Der Schiffer auf dem Festlande,* 2–59 f.; *Bräutigamswahl,* 2–62 f.), ferner auch in anderen Charakteren. Die meisten seiner *Lieder der Griechen* werden durch griechische Widerstandskämpfer selbst gesprochen, individuell oder kollektiv. Und schließlich gerät die Rolle ins Nichtmenschliche. In *Die Eule* (1–242 f.) und *Schiff und Vogel* (1–91 f.) sprechen Vögel (*"Vogel der Weisheit/ Ward ich genannt; / Ich saß auf Minervens Altare"; "Hoch über dem Segel, hoch über dem Mast, / Wer will mir die Lust verwehren?").* An anderer Stelle sprechen Bäche und Quellen oder ihre Perspektive wird wiedergegeben (*Des Baches Wiegenlied,* 1–63 f.; *Juli,* 1–105 f.). Durch einen ganzen Zyklus hindurch sprechen uns die Monate des Jahres jeder für sich an (1–101 ff.). Einmal werden wir durch eine Stimme angesprochen, die sich als die des Gedichts selbst identifiziert (*"Da wollt ich mich schreiben / Auf seidnes Papier, / Und wollte mich schicken / Per Post zu ihr." Hier und Dort;* 1–83*).* Vielleicht ist dies noch nicht eine vollständig ausgeprägte Ästhetik der Empathie in Objekte, aber es deutet in diese Richtung. Das Dinggedicht bahnt sich wohl an.

Für mich jedoch bleibt der frappanteste Aspekt poetischer Neuheit bei Müller der in seiner Dichtung artikulierte Verlust des Transzendentalen. Zwar bekundet er in theoretischen Äußerungen (5–412) – auch in Gedichten [29] – konventionelle christliche Gläubigkeit, doch existiert sie (relativ unreflektiert) neben Symptomen der Säkularisierung des Zeitgeistes. Gewiß ist letzteres die Wurzel des nihilistischen Weltschmerzes, von dem der *Winterreise*-Zyklus ein so bedeutendes Dokument ist. Doch ist sie auch in vielen anderen Aspekten seiner Dichtung vernehmbar, besonders dann, wenn er sich auf Vorgänger und Vorbilder bezieht. Wenn Müller etwa im Gedicht *Selbstbeschauung* auf Goethes *Gesang der Geister über den Wassern* [30] anspielt:

Seele des Menschen, du gleichest dem Monde!
Aus den tobenden Stürmen der Brust,
[...]
Hebst du verklärt und geläutert
Dein ewiges Auge
Und beschauest im Spiegel des Himmels
Dich und die Erde. (2–265)

ist das Verhältnis wirklich nur Gleichnis, und nicht, wie implizit bei Goethe, fundamentale Identität. Oder man denke an Müllers Trinklieder, die auf mehrerlei Weise (tonal, motivisch, thematisch) mit dem *Schenkenbuch* in Goethes einflußreichem *West-östlichen Divan* eng verbunden sind – mit ihren Bezügen auf die Figur des 'Schenken' selbst sowie andere Echos. [31] Was aber bei Müller fast gänzlich fehlt, ist die zu einem guten Teil ernst gemeinte Wein-Transzendenz Goethes, die Union mit dem Kosmos – metaphorisch als Eingang ins Paradies dargestellt – durch eine Berauschung, welche die Schranken des rationalen Selbst durchbricht und die Phantasie befreit. Bei Müller finden sich sogar ausdrücklich anti-transzendente Gesten. Der Dichter der Tafellieder schaut in sein Glas und tritt nicht in eine Welt des befreiten Bewußtseins ein: *"Und ich blick als frommer Zecher* [...] / *Nicht hinaus in blaue Fernen"* (1–134). Er sieht lediglich sich selbst: *"Und wer in den Grund* [des Glases] *will schauen, / Sieht sein eigenes Gesicht"* (1–141). Bekanntlich widersetzt sich Müller aktiv solch romantischer Vertiefung als fruchtlos und irreführend:

Es reizt der dunkle Sumpf mich nicht, hineinzugehn:
Wie tief dein Werk auch sei, ich mag es nicht verstehn.
(*Tiefe und Dunkelheit;* 2–117)

Müllers *Divan*-Rezeption nimmt Goethes Motiv transzendentaler Berauschung wirklich nur einmal klar auf, im Gedicht *Die Reise ins Paradies,* und auch dort fehlt ein gewisser Ernst:

Laßt unsrem Wein ein Lied uns singen!
Juchhe! Juchhe!
Er will ins Paradies uns bringen,
[...]
In der Seligen Gewimmel
Trägt er uns durch sieben Himmel
Bei der Sternenlichter Schein
Grad ins Paradies hinein. (2–182).

Die *Divan*-Rezeption Heines dagegen – in mehreren Gedichten, aber am bemerkenswertesten im Nordsee-Gedicht *Im Hafen (Die Nordsee II, 9)* – handelt vornehmlich und im Grunde viel ernsthafter von transzendentem Bewußtsein und der Kraft irrationaler poetischer Imagination:

Wie doch die Welt so traulich und lieblich
Im Römerglas sich wiederspiegelt,
Und wie der wogende Mikrokosmos
Sonnig hinabfließt ins durstige Herz!
Alles erblick ich im Glas [...] [32]

Müller, so möchte man zusammenfassen, ist sozusagen ein Post-Enthusiast (im romantischen Verständnis des Begriffes Enthusiasmus). Wenn der Heine der *Harzreise* noch begeistert proklamierte:

Auf die Berge will ich steigen,
[...]
Wo die Brust sich frei erschließet,
Und die freien Lüfte wehen. [33]

– so entgegnet ernüchtert und mürrisch der späte Müller:

Nicht auf die Höhe will ich steigen,
Nicht in die Ferne will ich sehn. (*In Schönberg;* 2–71)

In einem letzten wichtigen Bereich ist diese Anlage Müllers zu sehen – und zwar wieder im Vergleich zu Heine –, nämlich in der Verwendung volkstümlichen Materials. Heines Volksliedrezeption ist natürlich in bedeutender Hinsicht 'moderner' als diejenige Müllers. *"Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder"*, sagte Heine in dem bekannten Brief an Müller, *"und sämmtlich sind es Volkslieder. In meinen Gedichten hingegen ist nur die Form einigermaßen volksthümlich, der Inhalt gehört der conventionnellen Gesellschaft"*[34]: im Gegensatz zu Müllers Volksrollen ist die poetische Persona von Heines Gedichten ein modernes Individuum, das sich durch Volkstümliches – aber auch verschiedentlich im Widerstreit dazu – ausdrückt. Heines spezifische Rezeption von Müllers Pseudo-Volksliedern jedoch konzentriert sich stark auf Müllers Dichtung und Bildlichkeit der Elementargeister – und eigentlich auf eine Weise, die diesen Geistern mehr Glaubwürdigkeit verleiht als Müller selbst.[35] Die Nixenmythologie in den für Heine wichtigen *Schöne Müllerin*-Gedichten *Tränenregen, Wohin?* und *Des Baches Wiegenlied* erweist sich im

Kontext als kompensatorische Illusion. Die Stimme, die den Müllerburschen aus dem Bach anspricht, ist seine eigene Sehnsucht nach Geborgenheit, die am Ende zu seinem Todeswunsch wird. In den gleichfalls für Heine sehr wichtigen 'italienischen' Meergedichten (später den *Liedern aus dem Meerbusen von Salerno* zugeordnet) in Müllers erster Waldhornisten-Sammlung (den *Sieben und siebzig Gedichten*) von 1820/21, *Doppelte Gefahr, Schifferreigen* und *Die glückliche Fischerin* (2–14 ff.), ist die Elementarmythologie viel stärker *("Du liebliche Sirene, / Sirene von dem Strand"* etc.; 2–16*)*, aber in gewissem Sinne doch durch die volkstümliche Persona des Sprechers des Gedichts relativiert. Als Heine um Motive und Ausdrücke aus all diesen Nixengedichten von Müller eigene Gedichte konstruiert – besonders im Sub-Zyklus von Gedichten der Nordsee in *Die Heimkehr (Die Heimkehr 7–12* und *14),* [36] aber auch anderswo –, geschieht das mit einer viel klareren (und im wesentlichen romantischen) Botschaft der Unzulänglichkeit modernen Bewußtseins sowie der Notwendigkeit, einen verlorenen Zustand harmonischen, intuitiven, imaginativen Seins wiederzuerlangen oder ihm wenigstens nachzustreben.

Diese Ansicht wird in Heines eigenen Zyklen *Die Nordsee I* und *II* (1825 und 1826) sowie seinem Prosastück *Die Nordsee III* (1826–27) bestärkt und weiterentwickelt. Das Fischervolk wird hier in irrationaler Gemeinschaft mit den Elementen gezeigt, während es dem Dichter selbst nur vorübergehend und teilweise gelingt, eine äquivalente Vereinigung zu erreichen:

Oft wird mir sogar zu Mute, als sei das Meer eigentlich meine Seele selbst; [...] *so kommen zuweilen auch wunderbare Blumenbilder heraufgeschwommen aus der Tiefe meiner Seele und duften und leuchten und verschwinden wieder* – [...] *Die Geschichte ist wahr; denn das Meer ist meine Seele* – [37]

Müller war um diese Zeit dabei, seine *Muscheln von der Insel Rügen* zu schreiben. Das zu dieser Sammlung gehörende Atlantis-Gedicht *Vineta* wird auch von Heine in *Die Nordsee III* in Verbindung mit dem Motiv *"das Meer ist meine Seele"* zitiert. Sein eigenes Gedicht *Seegespenst* ähnelt *Vineta* in auffälliger Weise, und diese und andere Ähnlichkeiten in Heines beiden *Nordsee*-Gedichtzyklen deuten darauf hin, daß er Müllers Zyklus vor dessen Veröffentlichung zu sehen bekam[38]. Trotz einer solchen Vereinnahmung aber waren Müllers Vorhaben und dasjenige Heines sehr verschieden. Gerhard Kaiser kritisiert *Vineta* im Vergleich zu *Seegespenst,*[39] weil es ersterem nicht gelingt, gleichsam die existentielle Kluft zwischen der poetischen Persona und der Mythe zu überbrücken. Vineta bleibt Bild, während Heines Atlantis – wie Kaiser feststellt – ein subtileres Verhältnis präsentiert. Doch als Ganzes sucht Müllers Zyklus bei seiner

Volksliedadaptierung einem Weg zu folgen, der in gewisser Hinsicht über Heine hinausweist. Diese Gedichte Müllers sind eine differenziert ausgebildete poetische Darstellung einer Volkskultur und ihres natürlichen Kontextes: wirtschaftliches Leben und die Erfahrung desselben (*Der Seehund;* 2–61), Trachten (*Einkleidung;* 2–61 f.), gesellschaftliche Bräuche und Strukturen (*Bräutigamswahl;* 2–62 f.), spezifische Landschaft (*Der Gang von Wittow nach Jasmund;* 2–60), Fauna (*Die Mewe;* 2–56), Flora, sogar Geologie (*Eiersteine;* 2–58), und Geschichte und Glaube (*Das Hünengrab, Vineta;* 2–64 ff.), das alles wird hier vermittelt. Der empirisch-ethnographische Impuls des Zyklus wird zudem durch das ihn begleitende Glossar bekräftigt.

Es ist deutlich, daß dies eine Art Verwirklichung von Müllers theoretischen Äußerungen darüber ist, daß *"*[j]*ede echte Poesie* [...] *Provinzialcharakter"*(4–324) hat. Der Zyklus ist nicht ohne Naivität. Er ist aber bemerkenswert vorwärtsweisend – in mancher Hinsicht wesentlich mehr als Heines zeitgenössische Dichtung. Der Kommentator, demzufolge die *Lyrischen Reisen,* in denen *Muscheln von der Insel Rügen* publiziert wurden, *"nichts wegweisend Neues mehr"* enthalten, hat sicherlich unrecht.[40] In Wirklichkeit deutet der Zyklus auf literarische Überlegungen der Jahrhundertmitte voraus, insbesondere auf Werke Theodor Storms. Storms genau beobachtete, düstere, strikt anti-idyllische Naturgedichte der Nordsee wie *Die Stadt, Meeresstrand* und *Ostern* – und sogar die Landschafts- und sozialen Rekonstruktionen seiner (manchmal ebenfalls mit Glossaren versehenen) Nordsee-Erzählungen – sind gewiß durch Müllers Rügen-Zyklus beeinflußt. Dies, so ließe es sich beinahe sagen, ist die Modernität der Mitte des Jahrhunderts in Deutschland: und es ist Müller (weit mehr als der romantische Nostalgiker Heine), der dorthin führt.

Anmerkungen:

1 Vgl. Heinz Wetzel: *Wilhelm Müller, "Die schöne Müllerin" und "Die Winterreise": Die Frage nach den Zusammenhängen.* In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft.* 53. Jg. Sigmaringen 1993, S. 139–171 (S. 139: *"gemeinschaftsfördernd"*). – Ursula Heukenkamp: *Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik.* Berlin 1984, S. 166 f.

2 Vgl. Anm. 29 und 31.

3 Vgl. hierzu: Norbert Altenhofer: *Harzreise in die Zeit. Zum Funktionszusammenhang von Traum, Witz und Zensur in Heines früher Prosa.* In: Altenhofer: *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine.* Frankfurt a. M. 1993, S. 7–57 (s. S. 54).

4 Vgl. Michael Perraudin: *Heinrich Heine: Poetry in Context. A Study of "Buch der Lieder".* Oxford 1989, S. 3; Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848.* Bd 2. Stuttgart 1972, S. 817.

5 Lohre, S. 157.

6 *Blätter für literarische Unterhaltung.* Leipzig. Nr. 115 vom 17.11.1826; vgl. Hatfield, S. 482. Dies war auch keineswegs seine einzige Selbstrezension. Vgl. Karl Goedeke: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung.* Bd. 8. Dresden 1905, S. 74, 106, 266 f., 270, 272, 274 f., u. a. m.

7 Vgl. Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion.* Stuttgart 1969. S. 10 ff. Dagegen jedoch Jeffrey Sammons: *Heinrich Heine. A Modern Biography.* Princeton 1979, S. 114 f., 120 ff.

8 Sengle (s. Anm. 4), Bd. 3, S. 557.

9 Vgl. Pierre Grappin: *Kommentar zu "Buch der Lieder".* In: Heinrich Heine: *Sämtliche Werke.* [Düsseldorfer Ausgabe]. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. 1/2. Hamburg 1975. S. 585 f., 605, 611.

10 Sengle (s. Anm. 4), Bd. 1, S. 395 f., 408, 617; Bd. 2, S. 319, 502 f., 517 f.; Bd. 3, S. 524 f. u. a.

11 Gerhard Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine.* 3 Bde. Frankfurt a. M. 1988. Bd. 1, S. 132. Vgl. auch Sengle (s. Anm. 4), Bd. 2, S. 517.

12 Emil Staiger: *Musik und Dichtung.* 5., veränderte Ausg. Zürich 1986, S. 190. Vgl. auch Wetzel (s. Anm. 1), S. 143.

13 Vgl. Kaiser (s. Anm. 11), Bd. 2, S. 372.

14 Johann Wolfgang von Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche.* Hrsg. von Ernst Beutler. Bd. 3. Zürich 1948, S. 299.

15 Joseph von Eichendorff: *Sämtliche Werke.* [Historisch-kritische Ausgabe.] Hrsg. von Wilhelm Kosch, August Sauer u. a. Bd. 1/1. Stuttgart 1993, S. 9.

16 Vgl. Goethe (s. Anm 14), Bd. 1, S. 304; Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke.* [Große Stuttgarter Ausgabe]. Hrsg. von Friedrich Beißner. Bd. 2. Stuttgart 1951, S. 142.

17 Brief vom Anfang Juni (?) 1836 in: Georg Büchner: *Werke und Briefe.* [Münchner Ausgabe]. Hrsg. von Karl Pörnbacher u. a. München 1988, S. 319.

18 Vgl. Wetzel (s. Anm. 1), S. 159.

19 Eduard Mörike: *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Herbert Göpfert. München 1964, S. 33.

20 Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften.* Hrsg. von Klaus Briegleb. Bd. 1. München 1969, S. 107 f., 87. Vgl. den Satz Gerhard Kaisers zu Heine in: Kaiser (s. Anm. 11), Bd. 2, S. 376: *"Welt als Literatur".*

21 Vgl. Günter Hartung: *Wilhelm Müller und das deutsche Volkslied.* In: *Weimarer Beiträge.* 23. Jg. Berlin, Weimar 1977, Heft 5, S. 46–85, s. S. 75 f.

22 Ich kann nicht mit Hartung darin übereinstimmen, daß der Hut in *Der Lindenbaum* als bürgerliche Kleidung gedacht ist (Hartung [s. Anm. 21], S. 74). Es handelt sich doch vielmehr um einen grünen Hut mit einer Feder darin, wie der, den das zeitgleiche Gedicht *Ausforderung* (1–194) beschreibt!

23 Eichendorff (s. Anm. 15), Bd. 1/1, S. 33. *Sehnsucht* wurde erstmals 1834 veröffentlicht.

24 Man denkt dabei auch an Spitzwegs schönes Gemälde *Der Liebesbrief.*

25 Heine (s. Anm. 20), Bd. 1, S. 92.
26 Theodor Storm: *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1988, S. 331 f., 393 f.
27 Mörike (s. Anm. 19), S. 18 f.
28 Mörike (s. Anm. 19), S. 141, 85, 119.
29 Vgl. das Gedicht *Pfingsten* (2–53) mit seiner christianisierenden Reminiszenz an Goethes *"Über allen Gipfeln".* S. a. *Christnacht, Gebet in der Christnacht, Unsichtbares Wirken, Sonntag* (1–66 f., 67; 2–109, 154 f.) u. a. m.
30 Goethe (s. Anm. 14), Bd. 1, S. 306.
31 Siehe etwa: 1–153 (der Schenke); 1–142, 2–182 (Paradies des Weins); generell die thematische Verbindung von Hedonismus und (auch politischer) Resignation (z. B. 1–155 f.); die spezifische Verwandtschaft zwischen Müllers Geselligkeit *("Ich bin nicht gern allein / Mit meinem Glase Wein* [...]*";* 1–137*)* und Goethes *Schenkenbuch*-Gedicht, *"Sitz ich allein, / Wo kann ich besser sein? / Meinen Wein / Trink ich allein* [...]*"* in: Goethe (s. Anm. 14), Bd. 3, S. 371; u. a. m.
32 Heine (s. Anm. 20), Bd. 1, S. 209.
33 Heine (s. Anm. 20), Bd. 2, S. 103.
34 Brief vom 7.6.1826 in: Heinrich Heine: *Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse.* [Säkularausgabe.] Bd. 20. Berlin, Paris 1984, S. 250.
35 Vgl. Perraudin (s. Anm. 4), S. 37–71. Vorher abgedruckt in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen.* 137. Jg. Berlin 1985, S. 22–46.
36 Heine (s. Anm. 20), Bd. 1, S. 111 ff.
37 Heine (s. Anm. 20), Bd. 2, S. 224.
38 Vgl. Perraudin (s. Anm. 4), S. 67 f.
39 Kaiser (s. Anm. 11), Bd. 2, S. 372.
40 Hartung (s. Anm. 21), S. 50.

ROSWITHA SCHIEB

Metaphernreflexion im Liederzyklus *Die schöne Müllerin*

Keiner der Gedichtzyklen Wilhelm Müllers besitzt eine solch zusammenhängende Erzählstruktur wie *Die schöne Müllerin,* ein Zyklus, der dadurch beinahe epischen Charakter annimmt. Er entstand über einen Zeitraum von vier Jahren hinweg, von 1816 bis 1820, was für einen äußerst hastig arbeitenden Schriftsteller wie Müller eine lange Spanne darstellt. Hervorgegangen aus einem Stegreifspiel, in dem Müller selbst die Rolle des Müllerburschen übernahm, und das wiederum auf der Oper *La Molinara* (1788) von Giovanni Paisiello basierte, läßt sich der Inhalt der offenbar schwer errungenen Gedichte mit einem Satz zusammenfassen und streift damit vermeintlich die Regionen der Trivialität: Ein wandernder Müllergesell verliebt sich in eine Müllerstochter, die aber dem Jäger den Vorzug gibt, woraufhin sich der Müllergesell schließlich in einem Bach ertränkt. Bedeutsam ist damit nicht so sehr die Geschichte als ein Geflecht aus Strängen, Figuren und romantischen Archetypen, als vielmehr der neuartige Gebrauch des konventionellen Materials und letztlich die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen romantischen Sprechens. Gerade aber diese Frage und die sich auf unsicherem Terrain bewegenden, schüchternen Antwortversuche veranlassen viele Kritiker dazu, den *Müllerin*-Zyklus aufgrund von Heterogenität der einzelnen Teile und jugendlicher Unreife des Verfassers als literarisch eher unbedeutend abzuwerten. Akribisch werden die einzelnen Quellen benannt, aus denen Müller sicherlich geschöpft hat: so Goethes *Vier Romanzen von der Müllerin,* darin besonders das Gespräch zwischen dem Gesellen und dem Bach (1797), so einige Gedichte der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* [1], der allegorische Bilderschatz deutscher Barockdichter [2] und sogar die Gedichte des elisabethanischen Dichters Edmund Spenser [3]. Kaum aber wird die innovative Kraft beschrieben, mit der Müller die vorgegebenen Motive und sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten bereits im *Müllerin*-Zyklus durch Anverwandlung auf sehr subtile Weise problematisiert hat.

So erscheint die rollenhafte Einkleidung sowohl des lyrischen Ich als auch des gesamten Schauplatzes ins Müllermilieu, das ja noch von der dahinterliegenden Großmaske des Waldhornisten überlagert ist, zwar als eine der romantischen Konvention verpflichtete, eine Konvention, die sich auf die traditionelle Bewertung der Mühle als gleichzeitig faszinierendem und verrufenen Ort sexueller Freizügigkeit und betrügerischer Machenschaften stützen konnte [4]. Aber die Ausweitung des Mühlenbachs zu einem ständigen Begleiter, der zu einer Art alter ego anwächst, zeigt bereits die Vorliebe Müllers, das Repertoire romantischer Mühlentopoi auf unmerkliche Weise zu verzerren: Denn der Bach ist nicht einfach ein rauschender Stimmungsträger, sondern e r ist es, der als ein mit Bedeutungen aufgeladener Strom den gesamten Zyklus erst zustande kommen läßt.

Der Bach verbürgt aber nicht nur die epische Kontinuität – immerhin spielt er in neunzehn von fünfundzwanzig Gedichten eine Rolle –, sondern auch den Zusammenhalt

zwischen Welt und lyrischem Ich. Dabei stellt der Bach anfänglich für den Müllergesellen den Beginn eines Schicksalsfadens dar, den er begierig ergreift, er markiert als Seelenspiegel des Müllergesellen die Wendepunkte auf dessen Lebensweg und bietet sich dem Lebensmüden schließlich als letzte Rückzugsmöglichkeit im Tode an. Bis auf die Gedichte *Der Müller und der Bach* sowie *Des Baches Wiegenlied,* die die Perspektive des Baches annehmen, spricht der Müllergesell, der den Bach als Projektionsfläche für das Drama seiner unglücklichen Liebe benutzt. Ständig vermeint der Geselle, interpretationsbedürftige Zeichen in den unterschiedlich starken Bewegungen des Baches zu erkennen, die er in stark antropomorphisierender Manier als für oder gegen sich wertet: *"Ist das denn meine Straße? / O Bächlein, sprich, wohin?"* (1–44) *"War es also gemeint, / Mein rauschender Freund* [...] *// Hat s i e dich geschickt?"* (1–45) *"O Bächlein meiner Liebe, / Wie bist du heut so stumm![...]// Sag, Bächlein, liebt sie mich?"* (1–47) *"Wohin so schnell, so kraus, so wild, mein lieber Bach?"* (1–56)

Das Wanderer-Motiv, das in der *Winterreise* sehr weit entfaltet ist und in beunruhigender Weise die Frage nach Identität stellt, ist im *Müllerin*-Zyklus nur ansatzweise entwickelt; lediglich das zweite Gedicht – ein fröhliches Wanderlied in Uhland-Tradition – präsentiert den Müllergesellen als einen ungebundenen Wanderer. Doch bereits mit dem ersten Auftauchen des Baches *(Wohin?)* und der Mühle *(Halt!)* wird der freie Wanderer eingebunden in ein dreipoliges Kräfteverhältnis, das ihn festhält und bis zum Schluß nicht mehr aus seinem Bann freigibt.

Der Radius des Müllergesellen läßt sich im Gegensatz zu dem des in die Ferne ausgreifenden Wanderers als ein wie magnetisch festgehaltenes Umhertappen in einem umgrenzten Gartenbezirk beschreiben. Dieser wird allerdings vom Bächlein, dem einzigen tatsächlichen Wanderer dieses Zyklus, durchflossen und durch dessen Dynamik und in die Ferne und Exotik weisenden Ziele *("Meer", "ferne Insel";* 1–57) an die Welt angeschlossen. Auf diese Weise wird die Utopie des Müllergesellen von einem zusammen mit der Müllerstochter bewohnten hortus conclusus permanent konterkariert. Diese Utopie kann aber nur als Negativvision in den Zyklus Einlaß finden und zwar zu einem Zeitpunkt, an dem der Müllergesell, betrogen von der Untreue der Müllerin, keine Hoffnung auf eine positive Erfüllung mehr hegen kann. Das zunächst harmlos klingende Gedicht *Blümlein Vergißmein* nämlich entwirft das schauerliche Bild eines unterweltlichen Todesgartens, in dem nur schwarze Gewächse zu finden sind:

[...]
Hat keine grüne Blätter,
Hat keinen Blütenduft.
Es windet sich am Boden
In nächtig dumpfer Luft.

Wächst auch an einem Ufer,
Doch unten fließt kein Bach,
Und willst das Blümlein pflücken,
Dich zieht der Abgrund nach.

Das ist der rechte Garten,
Ein schwarzer, schwarzer Flor:
Darauf magst du dich betten -
Schleuß zu das Gartentor! (1–60)

Dieses Gedicht – das einundzwanzigste von fünfundzwanzig – markiert einen unversöhnlich-resignativen Punkt, an dem dieser Zyklus nicht stehenbleiben darf: Fließt – als Zeichen absoluter Beziehungslosigkeit – im negativen hortus conclusus noch nicht einmal ein Bach, so ist es zum Schluß zumindest das Zusammenhalt stiftende Bächlein, das sich als eine Art gläsern-kristallener Schneewittchensarg den Qualen des Müllergesellen in tröstlicher Weise annimmt. Auf diese Weise wird die ersehnte Vereinigung mit der Müllerin, wie sie im Gedicht *Tränenregen* kurzzeitig, nämlich durch die vermischende Spiegelinstanz des Baches, zu gelingen scheint, aber sofort grausam desillusioniert wird, umgedreht zu der letalen Vereinigung mit dem Bach, bei der auch die Müllerin noch schattenhaft präsent ist *(Des Baches Wiegenlied).* Es handelt sich dabei um zwei Vereinigungsgedichte, eines mit hoffnungsvollem, das andere mit melancholischem Vorzeichen, die nicht nur formal, als Nummer zwölf und vierundzwanzig des Zyklus, aufeinander bezogen sind, sondern auch die beiden poetischen Höhepunkte des Zyklus darstellen.

Das Gedicht *Tränenregen* stellt auf höchst kunstvolle Weise die Frage nach der Tauglichkeit romantischen Ausdrucks, vor allem hinsichtlich des metaphorischen Sprechens. Wirkt die Metaphorik des *Müllerin*-Zyklus auf den ersten Blick fast ausnahmslos traditionell bis banal, so macht doch bereits ihre unverhüllt tautologische Struktur stutzig: Wenn blaue Augen mit Vergißmeinnicht-Blüten und diese mit blauen Augen verglichen, wenn Tau mit Tränen und Tränen mit Tau metaphorisiert werden, dann bekommt der Umfang der Ausdrucksmöglichkeiten etwas von der Enge und Eingeschlossenheit einer Gefängniszelle. Dieser Art von Metaphern – und das ist Müller durchaus bewußt – haftet ein Betrugsmoment insofern an, als daß sie das Hauptcharakteristikum einer gelungenen Metapher, zwei Identitäten durch ein verbindendes Drittes einander aufzuschließen, desavouieren. Die Hoffnung, durch metaphorisches Sprechen die Außenwelt, vorzüglich die Natur, in sich einzusaugen und im Gegenzug sich in die Außenwelt erweitern zu können, wird durch die in der Konvention erstarrten Metaphern enttäuscht.

Im *Müllerin*-Zyklus finden sich nun drei Möglichkeiten, dieses Dilemma zu überwinden. Die erste Möglichkeit besteht darin, die Metaphern, so die zum Vergleich der Augen herangezogenen Vergißmeinnicht, in die Wirklichkeit der Gedichte herauszustülpen, um sie dort mit einem Eigenleben zu versehen – ein äußerst realistisches Verfahren, das in der *Winterreise* noch perfektioniert werden wird. Denn diese bildspendenden Blumen können ausgegraben und vor das Fenster der Müllerin gepflanzt werden *(Des Müllers Blumen)*, sie wachsen auf allen Wiesen und besonders am Bachrand, sie sprießen aus dem phantasierten Grab des Müllergesellen heraus und blicken schließlich – immer sehr eng mit der Augenbedeutung legiert – vom Ufer in seine letzte Ruhestätte hinein.

In konzentrierter Form erschließt sich jene die Tautologie überwindende Realpräsenz der beiden Metaphernteile – Augen der Müllerin und Vergißmeinnicht – im Blickwechsel zwischen diesen beiden Teilen, wie er in der vierten Strophe des Gedichts *Tränenregen* in scheinbar einfachen Worten, tatsächlich aber hochreflektiert und artifiziell, gefaßt ist:

[...]
Ich sah nach keinem Monde,
Nach keinem Sternenschein,
Ich schaute nach ihrem Bilde,
Nach ihren Augen allein.

Und sahe sie nicken und blicken
Herauf aus dem seligen Bach,
Die Blümlein am Ufer, die blauen,
Sie nickten und blickten ihr nach.
[...] (1–52)

Die zweite Möglichkeit der Metaphernreflexion besteht in der kunstvollen Anlage der Figurenkonstellation – Müllergesell, Müllerin und Bach – als eine, die auf selbstreflexive Weise den hoffnungsvoll ersehnten und schließlich enttäuschten Akt des Metaphorisierens spiegelt. Es handelt sich um zwei Identitäten, den Müllergesellen und die Müllerin, die durch den Bach, ein Drittes, zwar räumlich getrennt sind, aber durch ihn, indem sie sein Angebot als tertium comparationis annehmen, wie es das Gedicht *Tränenregen* beabsichtigt, vereinigt werden könnten. Denn hier gelingt kurzzeitig eine wenn auch nur blickhafte Vereinigung zwischen dem lyrischen Ich und seiner Geliebten in dem Wasserspiegel des Baches, die für das Ich zu einer kosmischen Inversion anwächst:

[...]
Und in den Bach versunken
Der ganze Himmel schien,
Und wollte mich mit hinunter
In seine Tiefe ziehn.
[...] (1–52)

In dem Moment aber, in dem der Müllergesell das materielle tertium comparationis zwischen dem Bach und dem am Ufer sitzenden Paar, das vereinigende Wasser nämlich, sichtbar werden lassen will und zu weinen beginnt, desavouiert die Geliebte den Wunsch nach gelungener Übertragung durch den Hinweis auf den allgemeinen Regen, entzieht sich und läßt das lyrische Ich betrogen zurück:

[...]
Da gingen die Augen mir über,
Da ward es im Spiegel so kraus;
Sie sprach: Es kommt ein Regen,
Ade, ich geh nach Haus. (1–52)

Resigniert muß der Müllergesell im weiteren Verlauf einsehen, daß die Müllerin nicht dem subtilen tertium comparationis als Übertragungsmöglichkeit, sondern dem plumpen Steg über das Bächlein den Vorzug gibt, ein Steg, der schließlich vor allem vom Jäger benutzt und dessen Einsturz vom Müllergesellen herbeiphantasiert wird *(Erster Schmerz, letzter Scherz)*:

[...]
Und wenn der stolze Jäger
Ein Blättchen mir zertritt,
Dann stürz, o Steg, zusammen
Und nimm den Grünen mit!
[...] (1–57)

Noch in dem Gedicht *Des Baches Wiegenlied* (Nr. 24) ist es der Steg, die betrügerische Brücke, von der die Müllerin weggescheucht wird. Je weiter sich diese vom lyrischen Ich entfernt, desto mehr wird es gewahr, wie sehr das metaphorische Sprechen an Kraft eingebüßt hat und nichts mehr zu bewirken vermag:

[...]
Ihr Blümlein alle,
Wie welk, wie blaß?
Ihr Blümlein alle,
Wovon so naß?

Ach, Tränen machen
nicht maiengrün,
Machen tote Liebe
Nicht wieder blühn
[...] (*Trockne Blumen;* 1–61).

Mit dem Gedicht *Des Baches Wiegenlied* eröffnet sich schließlich die dritte Möglichkeit, konventionelles metaphorisches Sprechen zu überwinden: Indem dort die kosmische Inversion aus *Tränenregen ("Und in den Bach versunken / Der ganze Himmel schien";* 1–52*)* wiederum umgedreht und aus der tröstlichen Perspektive des sorgenden und wiegenden Baches der Himmel betrachtet wird, gelingt am Ende kurzzeitig eine metaphernfreie, hochpoetische Selbstaussprache, in der wie durch einen Spalt eine neue sprachliche Intensität des schwebenden Ausdrucks sich ankündigt:

[...]
Gute Nacht, gute Nacht!
Bis alles wacht,
Schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein Leid!
Der Vollmond steigt,
Der Nebel weicht,
Und der Himmel da oben, wie ist er so weit! (1–64)

Symptomatischerweise folgt diesem gelungenen Ausdruck sofort das letzte Gedicht, der relativierende Rahmen nämlich, in den der Zyklus offenbar als eine Art dritte Maske von Müller noch eingespannt werden mußte, und der sich durch einen selbstverspottenden Tonfall, auf den die *Winterreise* wird verzichten können, hervorzutun bemüht.

Nach diesen Betrachtungen des *Müllerin*-Zyklus als keineswegs einfältigem, sondern sehr komplexem Gebilde mutet es eigentümlich an, daß Müller von Zeitgenossen als *"Musterschüler der Romantik"*[5] tituliert wurde. Nicht nur seine Metaphernreflexion, sondern auch das durch seine Mittelstellung im Zyklus besonders hervorgehobene Gedicht *Mein!,* das romantische Diminutive und den immergleichen volksliedhaft-eintönigen

Reim 'ein' ironisch überdehnt, dabei aber den wichtigsten Reim, 'Nein', vermeintlich vergißt, verraten eine Bewußtheit über das Ungenügen romantischen Ausdrucks, ohne daß bereits ein neuer zur Verfügung stünde, die ihresgleichen sucht. Der Wechsel von der blauen Blume Vergißmeinnicht zu der schwarzen Blume der Unterwelt Vergißmein läßt bereits in dem noch sehr versöhnlich endenden *Müllerin*-Zyklus einen nachtschwarzen Bezirk aufscheinen, in dem sich die *Winterreise* dauerhaft bewegen wird.

Anmerkungen:

1 Der Bezug von Müllers Gedicht *Ich hört ein Bächlein rauschen* zum Gedicht *Ich hört ein Sichlein rauschen* [...] */ Laß rauschen, Lieb, laß rauschen* aus *Des Knaben Wunderhorn* ist sehr deutlich. Vgl. in: Clemens Brentano: *Sämtliche Werke.* Bd. 7. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976, S. 50 f.

2 Hier seien vor allem Martin Opitz, Andreas Gryphius, Friedrich von Logau und Paul Gerhardt genannt.

3 Müllers Gedicht *Ungeduld ("Ich schnitt es gern in alle Rinden ein")* wird von mehreren Sekundärautoren, vor allem von Cecilia Coughly Baumann, auf Spensers Gedicht *Colin Clouts come home againe ("Her name in every tree I will endosse")* bezogen. Vgl.: Cecilia Coughly Baumann: *Wilhelm Müller. The Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works.* The Pennsylvania State University 1981, S. 42 f.

4 Vgl. dazu: Werner Danckert: *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe.* Bern 1963; darin bes. das Kapitel: *Müller,* S. 125–145; vgl. weiterhin: Johannes Werner: *"Du Müller, du Mahler, du Mörder, du Dieb". Berufsbilder in der deutschen Literatur.* München 1990; darin bes. das Kapitel *Ich will einen Fluch über die Mühle sprechen – Der Müller,* S. 452–471.

5 Zit. nach: Klaus Günther Just: *Wilhelm Müllers Liederzyklen. "Die schöne Müllerin" und "Die Winterreise".* In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 83, 1964, S. 452–471.

KONRAD BOEHMER

Bedeutungsfelder einiger Müller-Vertonungen

Wilhelm Müller lebte in einer Epoche, die in musikgeschichtlicher Hinsicht zwei historisch bedeutende Umwälzungen hinter sich hatte: die Phase des radikalen Umbruchs von spätfeudalen polyphonen Denkweisen (die sich innerhalb des deutschen Bürgertums länger und hartnäckiger gehalten hatten als in anderen Ländern) zum musikalisch rudimentären Stil des bürgerlichen Liedes, der seine Bestandteile von gewissen Elementen des Rokoko sowie des süddeutsch-alpinen Volksliedes entlehnte, und schließlich die Phase der Genese des klassisch-dramatischen Konzertstils. Wiewohl das bürgerliche Lied, welches sich ab etwa 1740 sturmhaft ausgebreitet hatte, in musikalischer Hinsicht als Primitiv-Stil betrachtet werden muß, bezeichnete es dennoch einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit, nicht zuletzt, weil es sich ostentativ anti-polyphon gebärdete. Der Vergleich gegenwärtiger Popmusik in ihrem Verhältnis zur Kunstmusik liegt auf der Hand. Obwohl das bürgerliche Lied vornehmlich funktionelle Musik war, zeichnen sich in ihm dennoch erste Versuche einer neuen musikalischen Bildsprache ab, deren Fortsetzung man dann unter anderem in der instrumentalen Musik der 'Mannheimer Schule' finden kann. Wo im damaligen Lied klangliche 'Bilder' sich einstellen, sind sie durchgehend bedingt durch den Inhalt der Texte. Schon damals führten rauschender Bach oder Mühlrad zu kreisenden, durch gebrochene Akkorde ausgedrückten Bewegungen, wurden Zögern, Scheu oder Verlegenheit durch zart getupfte Akkorde ausgedrückt, oder es wurde der Umschlag von Gefühlen durch jene Technik der 'Dur-Moll-Trübung' ausgedrückt, wie man sie noch in Schuberts Liedern vielfältig antrifft. An der Schwelle zu einer entwickelten dramatischen Konzertmusik schufen die Mannheimer Komponisten eine Reihe von sehr bildhaften Klangfiguren, unter denen der 'Seufzer' (ein gedehnter Vorhalt), das 'Vögelchen' (ein kurzer Triller) und die 'Rakete' (ein melodisch emporschießender [meist] Quart-Sext-Akkord) wohl die bekanntesten sind.
Solche Bildsuche ist in der Musikgeschichte nichts Neues. Die Qualität und Substanz der Klangbilder unterscheidet sich von Epoche zu Epoche beträchtlich. Diese Bilder können symbolischer Natur sein – wie oft in der Musik des hohen Mittelalters oder der Renaissance. Sie sind dementsprechend hermetisch, erschließen sich nur dem vorab schon Eingeweihten. Sie können außermusikalische Gegebenheiten simulieren, wie dies oftmals in der (Programm-)Musik der Romantik der Fall ist, oder sie können rein imitativer Natur sein: die Stürme, Windesrauschen, Totenglocken, Wasserbrunnen, Waldesweben der Romantik, Eisenbahnen, Flugzeuge oder Waffengerassel der Musik unseres Jahrhunderts sind Ihnen gewiß geläufig.

Wo Musik zur poetischen Vorlage hinzutritt, tut sie dies, um deren Bedeutungsfelder auszuloten, zu explizieren oder ihnen neue Dimensionen – neue Farbwerte gewissermaßen – hinzuzufügen. Es gibt in dieser Hinsicht eine lange Reihe von begabten

Komponisten, die sich den Texten gegenüber dumm oder naiv verhalten haben, und, wie tief ihre Musik als solche uns auch berühren mag, zu ihren jeweiligen Textvorlagen leider die falsche Musik schrieben. Schubert, Debussy und Stravinsky wären hier als Beispiele zu nennen. Weitaus weniger Komponisten ließen sich nennen, die über genügend literarische Einsicht verfügten, um den poetischen Vorlagen souverän zu begegnen. Hier würde ich an Schumann, Berg oder Eisler denken, Komponisten, die ja auch in der Wahl ihrer literarischen Vorlagen recht kritisch waren.

Umgekehrt stellt sich die Frage, was manchen Komponisten dazu bewogen haben mag, sich 'zweitrangige' literarische Vorlagen zum Kompositionsvorwurf zu wählen. In Bezug auf Wilhelm Müller und Schubert habe ich auf der Schule gelernt, daß dieser große Komponist in der Wahl zweitrangiger Texte halt naiv gewesen sei, daß er es jedoch immer verstanden habe, sie gewissermaßen zu 'verzaubern' und im Kompositionsprozeß in ein einzigartiges Artefakt einzubinden. Die 'Zweitrangigkeit' Wilhelm Müllers ist jedoch nur jenen eine weiter nicht zu erörternde Tatsache, die nicht begriffen haben, daß seine Gedichte eine Bildqualität besitzen, deren radikale Modernität auf dem Fundament jenes poetischen Prinzips beruht, welches als romantische Ironie zu umschreiben wäre, also Aufhebung oder Negation des jeweiligen Bildes durch den formalen Kontext, innerhalb dessen es auftaucht. Radikaler noch: bei Müller hebt das Bild im Augenblick seiner Setzung sich manchmal selber auf: *"Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus."* (1–170) Oder ist es bewußt als romantischer Gemeinplatz gewählt, um gewissermaßen durch solch eine Stilfigur nach seiner Aufhebung zu schreien? *"Am Brunnen vor dem Tore, / Da steht ein Lindenbaum:"* (1–173), welch friedliche Ankündigung eines Beinahe-Erfrierungstodes, in dessen Agonie jenes beinahe biedermeierliche Bild vom idyllischen Dorfplatz r ü c k w i r k e n d als Illusion entlarvt wird. Unsere Frage nach den musikalischen Bedeutungfeldern von Müller-Vertonungen kann nicht am dialektischen Kern seiner Poetik (den Komponisten begriffen haben oder auch nicht) vorbeigehen. Bevor wir uns diesem Problem nähern, scheint es mir sinnvoll, darauf hinzuweisen, daß das Bildproblem in der Musik einstmals auch seinen dialektischen Apologeten hatte, und zwar in Monteverdi, der, als Ferdinando Gonzaga von ihm (1616) eine Hochzeits-Favola mit säuselnden Lüften, flatternden Nymphen und sonstigen Imitations-Tricks haben wollte, bündig auf das heilige Gesetz k o m p o s i t o r i s c h e r V e r m i t t l u n g hinwies, aus dem musikalische Bilder sich erst ergeben. Monteverdis These läßt sich so zusammenfassen: Will man den Bildcharakter noch des einzelnen Wortes musikalisch ausloten, so gerät das Ganze zum unerträglichen Sammelsurium. Pfropft man dem gesamten Text nur ein einziges Bild auf, so wird man ihm nicht gerecht *("Wie, lieber Herr kann ich die Sprache der Winde imitieren, wenn sie nicht sprechen?"* [1]*).* Letzteres läßt sich oft bei Schubert beobachten, der seine

Texte in eine einzige musikalischen Terrine eintunkt wie der Bauer sein Brot in die Kaffetasse, ganz egal, was da draufgeschmiert ist.
Zurück zu Wilhelm Müller und den musikalischen Bedeutungsfeldern. Da ich nicht im Sinne habe, Sie hier musikwissenschaftlich-enzyklopädisch zu maltraitieren, will ich Ihnen das Problem an einem einzigen Gedicht verdeutlichen, welches Sie als Schlußlied aus der *Schönen Müllerin* gewißlich kennen: *Des Baches Wiegenlied.* In seiner anzüglichen Kälte höchstens Brechts *Ballade vom ertrunkenen Mädchen* vergleichbar, giert der Bach gewissermaßen nach dem potentiellen Selbstmörder, dem an ländlichem, kleinkapitalistischem Klassenkonflikt gescheiterten Müllerburschen. Der Bach muß locken, er muß sich erotisch anzüglich gebärden, denn er ist gewissermaßen das objektivierte Todesverlangen, welches Eros an und für sich ist. *"Wandrer, du müder, du bist zu Haus."* – *"Sollst liegen bei mir, / Bis das Meer will trinken die Bächlein aus."* – *"Schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein Leid!"* – *"Wirf mir herein / Dein Tüchlein fein, / Daß ich die Augen ihm halte bedeckt!"* (1–63 f.) und so weiter: Der ewig fließende Bach ist dem aufmerksamen Leser das Symbolon einer schon vollzogenen Selbsttötung des verzweifelten Individuums. Er ist Symbolon der Zeit, die alles verschlingt, bis sie selber von ihrer eigenen Substanz – hier dem Meer, Inbegriff unendlichen Wassers und Fließens – ausgetrunken wird. An welche 'Bilder' hält sich Schubert? Vor allem an eines, welches er geschickt vertont, nämlich das des fließenden Baches, das – auch lange vor der Erfindung der Chaos-Theorie – ruhende, konstante Elemente in der großen Linie und ewig wechselnde, veränderliche Strudel im Kleinen aufweist. Das 'Große' liegt in der Oberstimme, einer 'Einton-Melodie' in halben Noten sowie in der Unterstimme. Dazwischen findet sich eine wie Wellen kreisende Bewegung in kürzeren Notenwerten, die in einen punktierten Rhythmus, gewissermaßen das Klappern des Mühlrads – ein fester Topos in vielen Liedern jener Zeit –, mündet. Die Gesangsmelodie greift die kreisende Bewegung auf, die sich erst erweitert, wo im Gedicht *"[...] das Meer will trinken die Bächlein aus".* Die optischen Codes des Mühlbachs sind vom Komponisten getreu übersetzt, der somit an der Außenseite des Müller-Gedichtes bleibt, wie empfindsam seine kompositorischen Trouvailles auch sein mögen. Zum psychischen Kern und der Symbol-Ebene des Gedichts dringt des Komponisten Bilderwelt nicht durch.

(Musikbeispiel 1)[2]

Von der Frühklassik her dringt noch ein anderer musikalischer Bildtypus in die klassische und frühromantische Musik ein. Es ist einer gereizter Nerven, spannungsvoll. Seine klanglichen Grundlagen sind die Moll-Tonart und verminderte Akkorde, oft gepaart mit Tremolos, mithin 'zitternden' Tonbewegungen. Die Klangbilder, die auf

dergleichem Material beruhen, stehen (denken Sie an die Wolfsschlucht-Szene im *Freischütz*) für's Geheimnisvolle, für Angst, für psychische Spannung, für Tod und manch anderes rational nicht zu Fassende. Solche Klangbilder geistern schon in langsamen Sätzen und häufiger in späten Werken Beethovens herum, Schubert nähert sich ihnen manchmal, indem er – wie etwa in der *Winterreise* – Dur-Melodien im Moll-Ton 'eintrübt'.
Einige Jahre vor Schubert komponierte ein anderer Gedichte aus dem ursprünglichen Liederspiel *Die schöne Müllerin;* es war der Musiklehrer des jungen Mendelssohn, Ludwig Berger. Auch ihn zieht es zum rauschenden Bach und dessen tödlichem Wiegenlied. Berger bedient sich ausschließlich jener Klangmittel der psychischen Spannung und fügt ihnen eine Melodie bei, die ganz dem Typus des Lamento zuzurechnen ist, wie er mit Monteverdis großen Klageliedern in die Musik trat. Im Gegensatz zu Schubert baut Berger ein Spannungsfeld zwischen nervös getrübtem Klaviersatz und Lamentoso auf, das es ihm musikalisch ermöglicht, die psychische Innenseite des Müller-Gedichts musikalisch zu transformieren in die Richtung jenes *"Wandrer, du müder, du bist zu Haus".* Die Grundhaltung dieses Liedes unterscheidet sich fundamental von der Schubertschen Version. Es gibt hier keinen Versuch einer deskriptiven Bilderwelt, weil Berger nur am 'Innenraum' des Wiegenlieds, am Bilde der Wiege als Grab, und nicht am Wellengeplätscher gelegen ist. Noch vor Schuberts deskriptiver Bilderwelt hat es also schon Bergers Versuch einer psychischen Durchdringung des Texts mit musikalischen Mitteln gegeben. Und das schafft eine gänzlich andere Bild-Ebene.

(Musikbeispiel 2)[3]

Die musikalische Bilderwelt der Romantik ist verschwunden und vom Prinzip der romantischen Ironie – also der sich selbst aufhebenden Setzung – weiß die zeitgenössische Musik ohnehin nichts. Schon gar nicht deren Vertreter, die unter dem Alibi der 'Neuen Einfachkeit' – nennen Sie es ruhig: alte Simplizität – in zum Cliché verkommenen topics der romantischen Musik herumwühlen, ohne deren semantische Implikationen auch nur im geringsten zu verstehen. Ich will über diese 'Eindimensionalisierung' der Musik hier nicht lamentieren und stelle mir nur vor, wie ein heutiger Komponist sich verhalten würde, hätte er *Des Baches Wiegenlied* heute zu komponieren. Versuchen wir, die Koordinaten solch einer Unternehmung zu umschreiben: Die soziale Situation – jene tragische Mischung von feudalen Rückständen, innerlich erstarrten Patrimonien innerhalb der agrarischen Bourgeoisie und einer recht rückständigen klappernd-mechanischen Produktionsweise, wie sie in Müllers Gedichten zur Sprache gebracht und gleichzeitig kurzgeschlossen wird – existiert heute nicht mehr. Obendrein: Die Spannungen und semantischen Konnotationen der frühromantischen Müller-Vertonungen

sind heute nur noch in der Theorie verständlich. Und die Müller-Gedichte – sofern sie noch erinnert werden – sind entweder in den Sumpf falscher deutscher Männerchor-Folklore *("Am Brunnen vor dem Tore")* hineingezogen worden, oder sie haben sich als marginale Relikte des Bildungsbürgertums erhalten, das ihnen schon lange – wie etwa auch manchem Gedicht Lenaus – den revolutionären Stachel genommen hat. Wer sich traut, diese Gedichte heute zu komponieren, hat all diesen historischen Fakten Rechnung zu tragen und muß sich davor hüten, selber in musikalischer Hinsicht bloß zu 'historisieren': Denn zu leicht stellt die Gefahr sich ein, daß die historischen Relikte, auf die der Komponist sich berufen möchte, nur noch Schutt sind, nämlich jener postmoderne Schutt à la Lyotard, der jegliche Basis ästhetischen Zusammenhangs in kompositorischen Geflechten leugnet. Wie also mit jenen verschütteten oder falsch gepflegten Traditionen umgehen, ohne sie insgesamt zu ironisieren? In unserer Situation geht das kompositorisch nur, wenn man die – historisch verkommenen – Bilder erneut symbolisiert, und dies auf ironische Weise. So geht denn in Reiner Bredemeyers sehr junger Vertonung desselben Zyklus die Geschichte im Kulturgut verschütteter Müller-Texte selber ein: Da singt denn der Bach – dreimal dürfen Sie raten – wie 'der Bach', Deutschlands musikalische Lieblings-Perücke.

(Musikbeispiel 3)[4]

Und wo Bredemeyer an *Des Baches Wiegenlied* sich heranpirscht – die Verwendung des (Jagd)Horns erlaubt diesen Ausdruck –, ist der Bach inzwischen Kloake, rieselt er nicht mehr über Kiesel und Steine, sondern schleppt er sich mühsam durch chemischen Abfall und Colaflaschen sowie McDonalds-Plastik-Schutt hindurch. Der Bach ist der Bach nicht mehr, da er inzwischen von der (Kultur- oder Tourismus-)Industrie entdeckt wurde. Im kümmerlichen Rinnsal, das übrigblieb – achten Sie gleich auf die Stockungen im musikalischen Fluß – hat selbst der entschlossenste Selbstmörder keine Chance mehr zu ertrinken. Die Koordinaten möglicher Klang-Bilder haben sich radikal verändert. Ein kleines Beispiel: In der dritten Verszeile des Gedichtes gibt es bei Müller schmiegende, lockende Worte in allen fünf Strophen: (1) *"liegen bei mir"*, (2) *"wiegen kann"*, (3) *"Blümelein"*, (4) *"Tüchlein fein"*, und (5) *"Nebel weicht"*. Wo Schubert diese Trugbilder nach einer sanften Modulation in die Subdominant-Region für bare Münze nimmt, sich an's Wort und nicht an den Kontext klammert, beißt auch Bredemeyer sich in den sprachlichen Wendungen fest, allerdings um die Stockung, die er ihnen aufzwingt, zum Symbolon eines Gesamtbildes zu machen. Genau an jener Stelle, wo doch dem naiven Leser alles lieblich fließt, wiegt, blümelt, tüchelt oder nebelweicht, stockt bei Bredemeyer der melodische und rhythmische Fluß. Wo an anderer Stelle (in der ersten Strophe) der Bach sich morbide anpreist *"Die Treu ist hier"*, knallt Bredemeyer

da eine scharfe Dissonanz (As-f) gegen den Melodieton (a): Selbst im Tod und Grab ist heute keine Treue mehr, und T r e u e b i s z u m T o d e ist eh schon zur bedenklichen politischen Metapher verkommen. – Was zählen da noch die Knochen, in denen das Leiden eines namenlosen Müllerburschen sich sedimentiert hat? Ironie und Desillusion nähren Bredemeyers Klangbilder, und deren verbindendes Element ist Kälte, engagierte allerdings: Schon die merkwürdige Instrumentation – hie die anrückenden Hörner als Relikte versteinerter Natur, da die sich im Laufe des Zyklus verdrückenden Streicher als Symbolon kultureller Sublimation – konstituiert ein ganz eigenes Klangbild, – gewiß nicht eines romantischer Süße, sondern innerlicher Zerrissenheit. Und so ist denn Bredemeyers *Schöne Müllerin* post festum die Bestätigung der literarischen 'doppelten Böden', die Müller in seinen Zyklus reichlich eingebaut hat. Im gesamten Lied-Zyklus – ich kann das hier leider nicht weiter ausführen – hat Bredemeyer obendrein zahlreiche musikalische (Stil-)Zitate sedimentiert, die gewissermaßen die verkommenen Bach-Ufer sprachlich und geschichtlich abstützen. Schon das 'Fugato', mit dem *Des Baches Wiegenlied* einsetzt, ist solch ein geschichtliches Klang-Bild. Das barocke Relikt stand in Eislers Kantate *Die Mutter* noch für rechtschaffene Arbeit. Bei Bredemeyer 'klappert' das Fugato als Symbolon schon entfremdeter (mechanischer) Produktionsprozesse einher: wie die Fuge, so das Mühlrad.

(Musikbeispiel 4)[5]

Die Klang-Bild-Typen der drei Beispiele lassen sich als externe und musikalisch-immanente unterscheiden. Externe Bilder sind musikalisch nur da möglich, wo ihr äußerer Anlaß selber schon akustische Eigenschaften besitzt (der Bach, das Mühlrad) oder sie ihm zumindest – meist im Zusammenhang mit einer bestimmten Gestik, wie etwa in Debussys *Nuages* – assoziiert werden können. Musikalisch-immanente Klangbilder beziehen sich auf musikalische Idiome oder Stil-Figuren, die historisch schon etabliert sind und sich im allgemeinen Bewußtsein verankert haben: Bach (Johann Sebastian), Fuge, Konsonanz/Dissonanz, stockende Melismatik oder gar die mit den Klangfarben der Instrumente verbundenen Konnotationen gehören in diese Kategorie, auf die sich Bredemeyers Lied deutlich bezieht: Ironie, bittere gar, unter Zuhilfenahme metasemantischer Elemente und Prozeduren. Schuberts und Bergers Vertonungen sind deutlich der ersten Kategorie zuzurechnen, an die Schubert sich pittoresk hält, während Berger sie eigentlich schon überschreitet. Eine pure Beschreibung der Klang-Bilder ist nicht ausreichend, denn erst ihre kompositorische Vermittlung transformiert sie in Bedeutungsfelder. Diese Bedeutungsfelder können historisch so fest umrissen sein, daß sie unverständlich werden, wo ihr materielles Substrat (egal, ob es extern oder musikalisch-immanent war) verschwunden ist. Dies braucht dem Verständnis der betreffenden

Kompositionen jedoch nicht im Wege zu stehen, denn sie gehen nicht in diesen Bedeutungsfeldern auf oder gar in ihnen unter. Dennoch sind diese Felder dort nicht ganz ohne Belang, wo sie aus Texten oder Poesie hervorgehen, die der Musik unverbrüchlich verbunden sind. Diese Texte – bei Wilhelm Müller ist dies gewiß der Fall – tragen ihre verschiedenen Bedeutungsebenen über ihre jeweiligen Kompositionen hinaus in sich. Und es ist selbstredend, daß diese sich jeder Epoche auf andere Weise erschließen, und das mag dann auch Komponisten unserer eigenen Zeit dazu reizen, sich ihnen auf jeweils eigene Weise anzunähern. Bei glücklicher Konjunktur entsteht dann Neues.

Anmerkungen:

1 Zit. nach: Denis Arnold und Nigel Fortune: *The Monteverdi Companion.* London 1968, S. 42.

2 Einspielung: Wilhelm Müller, Franz Schubert: *Des Baches Wiegenlied* (Nr. 20). Aus: *Die schöne Müllerin* (op. 25, D 795). Interpreten: Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore.

3 Einspielung: Wilhelm Müller, Ludwig Berger: *Des Baches Lied* (Nr. 10). Aus: *Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiele 'Die schöne Müllerin' mit Begleitung des Pianoforte* (op. 11). Interpreten: Studenten der Hochschule für Musik "Hanns Eisler", Berlin.

4 Einspielung: Wilhelm Müller, Reiner Bredemeyer: *Der Müller und der Bach* [daraus: Mittelteil: *Der Bach* : *"Und wenn sich die Liebe ... "*](Nr. 23). Aus: *'Die schöne Müllerin' – Monodramistische Szene für einen tiefen Müller und acht Instrumentalisten.*[=vier Hörner, Streichquartett]. Georg Christoph Biller, Bariton; Instrumentalsolisten der Komischen Oper Berlin, Sprecher: Michael Schweighöfer, Leitung: Winfried Müller. RIAS-Produktion, Berlin 1992.

5 Einspielung: Wilhelm Müller, Reiner Bredemeyer: *Des Baches Wiegenlied* (Nr. 24). Aus: *'Die schöne Müllerin'* (s. Anm. 4).

CECILIA CLOUGHLY BAUMANN

Auf den Spuren Wilhelm Müllers. Zur amerikanischen Rezeptionsgeschichte des Müllerschen Werkes

Zwei Bemerkungen möchte ich meinen Ausführungen voranstellen. Zunächst zu einer Behauptung in einem seitenfüllenden Artikel der *Zeit* vom 7. Oktober d. J., die besagt, daß auf unserer Konferenz die Rezeption von Wilhelm Müller in den USA leider nicht zur Sprache käme. Aber, wie Sie an meiner Person sehen, wird das Thema hier sehr wohl berührt. Zum zweiten: Da einige Teilnehmer Dessau nicht aus eigener Anschauung kennen, werde ich anhand einiger Fotos aus den Jahren 1971 und 1994 einen 'Dessauer Ausflug' veranstalten, Ihnen ein besonderes Stück Wirkungsgeschichte präsentieren, sozusagen 'Sieben und siebzig Bilder aus den hinterlassenen Erfahrungen eines reisenden Literaten'.

Ich lad euch, schöne Damen, kluge Herrn,
Und die ihr hört und schaut was Gutes gern
Zu einem funkelnagelneuen Spiel
Im allerfunkelnagelneusten Stil;
[...]
Das mag genug mir zur Empfehlung sein,
Wem die behagt, der trete nur herein. (1–41)

Auf diese Weise hat Wilhelm Müller im Jahre 1820 im Prolog zur *Schönen Müllerin* seine schlichte Versgeschichte vorgestellt. Ich lade Sie nun zu einem komplizierten, aber lohnenden Spiel ein.

Im Gegensatz zur *Schönen Müllerin* ist die Geschichte der Müller-Forschung seit 1827 keine geradlinige. Sie strotzt vor merkwürdigen Zufällen und interessanten Persönlichkeiten. Betrachtet man die 170 Jahre seit dem Tod des Dichters, bemerkt man, daß sowohl welterschütternde Ereignisse als auch Fußnoten der Geschichte die Überlieferung und die Müller-Kritik beeinflußt haben. Weil meine persönliche Geschichte diese Zufälligkeit auch der Literaturgeschichtsschreibung unterstreicht, möchte ich sie Ihnen nicht vorenthalten.

Ich bin seit meiner Jugend Hornistin und habe Musik als Hauptfach an der Universität studiert. 1964/65 schrieb ich meine Abschlußarbeit über das Thema *Das Waldhorn als literarisches Symbol in der Romantik.* Damals war mein Schwerpunkt Eichendorff. Eines Tages bekam ich im Bibliotheksmagazin zufällig das Bändchen *Sieben und siebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* in die Hand.

Zwei Jahre später, als Studentin an der Northwestern University, suchte ich ein Thema für eine germanistische Doktorarbeit in der Romantik. Mir war bekannt, daß ein gewisser James Taft Hatfield im Jahre 1906 die gesammelten Gedichte von Müller herausgegeben hatte. Besagter Hatfield war der erste Leiter der germanistischen Fakultät an der Northwestern University gewesen. In der Universitäts-Bibliothek entdeckte

ich, daß Hatfield einige schwer zugängliche Bücher und Artikel über Wilhelm Müller der Northwestern University Library übergeben hatte. Zudem recherchierte ich, daß in den vorangegangenen Jahren wenig über Müller geschrieben worden war. Seitdem 1927 resp. 1931 Lohres und Wahls Bücher erschienen waren, hatte bis zum Jahre 1968 niemand diese Fülle von Briefen und das Rheinreise-Tagebuch in das Gesamtbild der Müller-Forschung integriert. Diese Arbeit nahm ich mir nun vor, nicht ahnend, daß sie sich über 14 Jahre erstrecken würde. Plötzlich hatte mir das Schicksal ein Thema für eine Doktorarbeit geschenkt. Als Doktorvater konnte ich Erich Heller, den bekannten Goethe-, Thomas Mann- und Kafka-Forscher, gewinnen. Der Zufall, daß ich Germanistik an der Universität Hatfields studierte, erlaubte es mir also, seinen Spuren nachzugehen.
Erst 1981 erschien meine Monographie, in der ich versucht habe, das ganze Werk von Müller sowie alle Forschungsarbeiten über ihn bis etwa 1980 zusammenzufassen. Da Wilhelm Müller in seinem zu kurzen Leben als Dichter, Übersetzer, Literaturkritiker, politisch engagierter Freiheitsredner und Prosaschriftsteller ungeheuer viel geleistet hat, sollte mein bescheidenes Buch anderen Forschern den Weg erleichtern. Die Fülle von wissenschaftlichen Publikationen, die in den letzten Jahren erschienen sind, sowie der große Erfolg dieses Jubiläumsfestes geben Zeugnis davon, daß intensive Forschung andere zur Weiterarbeit motiviert. Sicher wird auch die große Arbeit von Dr. Maria-Verena Leistner uns alle auf Jahre anspornen.

Zurück ins Jahr 1968. Damals begann ich, eine rege Korrespondenz mit der Landesbibliothek Dessau zu führen. Man war sehr hilfsbereit und schickte mir etliche Fotokopien nach Chicago.
1970 war meine Dissertation an der Northwestern University abgeschlossen, aber der 'Fall Müller' beschäftigte mich noch jahrelang. Schon 1971, nach intensivem Briefwechsel mit diversen DDR-Behörden, hatte ich endlich das notwendige Visum und die Hotelreservierungen per Telegramm erhalten – einen knappen Tag vor meiner geplanten Einreise. Was aber war 1971 der Stand der Forschung? Eine ausführliche Bibliographie bis 1980 ist in meinem Buch zu finden [1]. Die Weltereignisse und die 'Auswanderung' vieler Müller-Manuskripte nach Oxford und sogar nach Tokyo, wo sie leider durch einen Brand vernichtet wurden, haben die Müller-Forschung behindert. Nach dem Müller-Jubiläum 1927 fand wider Erwarten kein Aufschwung in der Forschung statt: Die Zeiten waren literarischer Erkundung nicht gewogen. Nach dem 2. Weltkrieg hatte Dessau wegen der großen Zerstörung der Stadt durch die Bomben wenig Zeit und Geld für die Pflege des Müllerschen Rufes. Zudem erschwerte der Papiermangel die Möglichkeiten, Literarisches drucken zu lassen. Noch 1970 war es kompliziert, Fotokopien zu erhalten, weil die Bibliothekarinnen die Materialien nach Halle schicken mußten.

Trotz solch erheblicher Schwierigkeiten haben einige engagierte Literaturwissenschaftler zu Müller gearbeitet und in verschiedenen DDR-Zeitschriften veröffentlicht (u. a. sind Günter Hartung, Ulla Machlitt-Jablonowski, Johannes Irmscher, Erhard Hirsch und Ute Wollny-Bredemeyer zu erwähnen). Auch gab es in den letzten 100 Jahren eine Reihe heimatlicher Müller-Kenner, die – trotz widriger Umstände – wichtige Beiträge geleistet haben. Leider sind ihre Artikel selten über die Grenze in den Westen vorgedrungen. Hätte Dessau im Westen gelegen, wäre die Müller-Forschung wahrscheinlich einen anderen Weg gegangen.
Ein passendes Symbol für Jubiläumsfeste ist der römische Januskopf; es würde dem Latein- und Griechischlehrer Müller gefallen haben. Der Philologe mit starkem Interesse am Altertum wußte sehr wohl, daß man, um die Zukunft zu verbessern, in die Vergangenheit schauen muß. Die zweiköpfige Napoleon-Karikatur von Johann Michael Voltz *Sein Denkmal. Blicke in die Vergangenheit und Zukunft beim Anfang des Jahres 1814* in der Dessauer Müller-Ausstellung verweist auf diesen Zusammenhang.
Janusköpfig also ist seine Wirkungsgeschichte. Betrachtet man die Herausgabe der hinterlassenen Papiere Müllers und die amerikanische Rezeption des Dichters, fragt man sich zunächst: Warum hat sein Sohn Friedrich Max Müller den väterlichen Nachlaß derart verstreut und stückweise zur Veröffentlichung gebracht? Dann stellt sich die Frage, wie es kam, daß das wichtige Berliner Tagebuch und die gesammelten Gedichte von Amerikanern, die zudem keineswegs deutscher Abstammung waren, herausgegeben worden sind? Bedenkt man, daß Müller ein ausgesprochen europäischer Dichter war, der sich im Druck n u r e i n m a l mit etwas Amerikanischem beschäftigt hat – er schrieb eine Rezension zu Washington Irving –, erscheint diese Tatsache besonders bedeutsam. Die anschließende Zeittafel zeigt gleichfalls, daß Müller relativ häufig im amerikanischen Kulturleben und in der Sprachwissenschaft Erwähnung findet.
Obwohl Müllers Gesamtwerk völlig im europäischen Denken beheimatet war, wurden seine Gedichte in Amerika recht populär. Der bedeutende und damals vielgelesene amerikanische Schriftsteller Henry Wadsworth Longfellow hatte schon 1833 in *Outre-Mer. A Pilgrimage Beyond the Sea* Müller zitiert. In seinen *Hyperion* (1837) hatte Longfellow zwei eigene Müller-Übersetzungen aufgenommen. Longfellow hat 1839, 1845 und 1851 weitere Übersetzungen von Müller-Gedichten herausgegeben. Die bekannte amerikanische Transzendentalphilosophin Margaret Fuller rezensierte schon 1842 in der wichtigen Zeitschrift *The Dial* Wilhelm Müllers Schriften. In vielen Gedichtsammlungen erschienen in den darauffolgenden Jahren einige Müllersche Gedichte. Eine sechs Seiten umfassende Biographie wurde im Jubiläumsjahr 1894 in Boston herausgegeben.
In Pochmanns *German Culture in America* (1953) gibt es eine numerisch geordnete Liste von deutschen Dichtern, deren Schriften zwischen 1865 und 1899 erschienen

sind. Müller ist hier 'der Dreizehnte' – zu seiner Novelle dürfte diese Tatsache in keinem direkten Zusammenhang stehen. Nach Pochmann wurde Müller häufiger zitiert als z. B. Eichendorff, Novalis, Tieck, Gerhardt und Claudius.

Zur 200jährigen Jubiläumsfeier der ersten deutschen Siedlung auf amerikanischem Boden im Jahre 1883 wurde Friedrich Max Müller als Vertreter seines Vaters eingeladen. Man schrieb ihm im Einladungsbrief: *"We think that we can count upon your presence with us at least in spirit, for your immortal father, as he lives in his songs, has been companion to us Germans everywhere in America, and will add his sanction to our Festival"*[2] ("Euer unsterblicher Vater, der in seinen Liedern weiterlebt, war uns Deutschen in Amerika überall ein Weggefährte; er wird auch seinen Segen zu unserem Fest geben." Übersetzung von mir. – C. C. B.)

Meine erste Frage zu den 'hinterlassenen Papieren eines reisenden Literaten' betrifft die Persönlichkeit und Karriere Friedrich Max Müllers. Obwohl er den Amerikanern Hatfield und Allen geschrieben hatte, daß die Bibliothek seines Vaters *"durch Feuer vollständig zerstört"*[3] worden sei, wissen wir, daß dies eine Ausrede für das Zurückhalten des Nachlasses gewesen ist; bislang nicht herausgegebene Müller-Manuskripte wurden zu den Jubiläumsfesten 1894 und 1927 von Friedrich Max oder seiner Familie freigegeben. Über Jahrzehnte hinweg vermutete man, daß Friedrich Max Müller, der sich in der englischen Adelsgesellschaft etabliert hatte, die bürgerliche Herkunft seines Vaters und dessen schlichte 'Volkslieder' sozusagen unter den Teppich kehren wollte. Man fragte sich weiter, ob Max fürchtete, daß die liberale Weltanschauung seines Vaters ihn hätte in Verlegenheit bringen können und seiner politischen und wissenschaftlichen Stellung in England schädlich geworden wäre. Nachdem ich in den vergangenen Tagen mit einigen Dessauern gesprochen habe, die sich intensiv mit dieser Frage befaßt haben, stimme ich mit ihnen darin überein, daß die beste Erklärung eine zutiefst menschliche ist: Friedrich Max Müller, belastet mit seiner eigenen Arbeit und dem alltäglichen Leben, fand einfach keine Zeit, die Fülle der Papiere zu ordnen. Seine eigene fünfzigbändige Ausgabe der *Sacred Books of the East* und andere Schriften waren schon genug Arbeit. Der deutsch-amerikanische Friedrich Max Müller-Kenner Professor Kurt Jankowsky von der Georgetown University meinte, der weltbekannte Sanskrit-Experte habe selbst so viele Papiere hinterlassen, daß bis zum heutigen Tage noch nicht alle seine Schriften aufgearbeitet worden seien. Es ist kein Wunder, daß Friedrich Max die Papiere seines Vaters so lange in einer Kiste schmoren ließ.

Dies führt uns zur zweiten Frage: Warum hatten gerade die Amerikaner James Taft Hatfield und Philip Schuyler Allen das ungeheure Glück, von der Engländerin Georgiana Grenfell Müller, der Witwe von Friedrich Max, wichtige Manuskripte ihres Gatten zu bekommen? Wer waren diese zwei nichtdeutschen Germanisten? Bis heute

war Müller-Forschern nur bekannt, daß Hatfield an der Northwestern University unterrichtete und Allen an der University of Chicago lehrte.

Mein Beitrag zu diesem Jubiläumsfest ist es, zu versuchen, diese Lücke in Bezug auf Hatfield und Allen teilweise zu schließen. Die Archive der Northwestern University in Evanston (einem Vorort von Chicago) und die University of Chicago schenkten mir eine Fülle von Informationen.

James Taft Hatfield war Professor in führender Stellung an der Northwestern University. Er gründete die bekannte germanistische Fakultät und war 44 Jahre lang, von 1890 bis 1934, ihr Leiter. Sohn eines Methodistenpfarrers aus Evanston (Bundesstaat Illinois) und keineswegs deutscher Herkunft, wurde ihm die deutsche Sprache erst in der Schule nahegebracht. 1883 lernte er auf einer zehnmonatigen Reise nach China, Japan und Indien in nur sechs Monaten umfassend Sanskrit. Das Studium dieser Sprache setzte er fort, während er an der John Hopkins University in Latein promovierte – wie Müller konzentrierte er sich auf die klassischen Sprachen. 1890 studierte er in Bonn und vertiefte sich dort in die deutsche Literatur. Hatfields erster Artikel über Müller, *Der Glockenguß zu Breslau,* war schon 1893 erschienen, aber sicher hat sich sein Interesse während eines Studienaufenthaltes in Deutschland anläßlich des Jubiläumsfestes 1894 vertieft. Die Vielfalt von Hatfields Schriften in diesem Jahrzehnt ist bemerkenswert; er arbeitete unter anderem über Sanskrit, über Goethe, Schiller, Felix Dahn, Uhland und Zinzendorf. *The Poetry of Wilhelm Müller* erschien 1895, und *Wilhelm Müllers Dichtungen* im Jahre 1898.

Das Sächsische Staatsarchiv Leipzig ist heute noch im Besitz von Visitenkarten und Briefen Hatfields sowie von Notizen der Mitarbeiter des Brockhaus-Verlages, von Bemerkungen, die Hatfields Kontakte mit dem Verlag zwischen 1896 und 1915 sowie das Verhalten der Verlagsleitung ihm gegenüber beschreiben.[4] Bereits 1896 war Hatfield persönlich beim Brockhaus-Verlag gewesen, um die Müller-Korrespondenz einzusehen. Die Briefe wurden ihm aber nicht gezeigt. Erst im Dezember 1905 durfte er die Briefe Müllers an Brockhaus (Vater und Sohn), die er für die biographische Einleitung zu seiner Ausgabe der Gedichte nutzen wollte, durchsehen. Die Veröffentlichung jedoch behielt sich der Verlag vor. Im Mai 1906 war Hatfield wieder im Verlag. Zu dieser Zeit erschien seine Ausgabe der *Gedichte von Wilhelm Müller: Vollständige kritische Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts,* Nr.137 (Berlin, B. Behr Verlag). Hatfield aber gab sein Interesse an der Müller-Brockhaus-Korrespondenz nicht auf. Acht Jahre später, am 25.11.1914, war er wieder im Verlag und versuchte, die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Briefe zu erhalten. Am 16.3.1915 schrieb der Verlag, daß man ihm eventuell die Herausgabe der Briefe übertragen wolle. Zu diesem Zweck sollten im Verlag Abschriften der Briefe angefertigt

werden. *"Wenn er dann hierher komme, könne er diese Abschriften kollationieren; ... Seine Kollationen müssen in unserem Archiv liegenbleiben, bis wir selbst uns zur Herausgabe entschließen würden."*[5] Das Schicksal in Form des 1. Weltkrieges hat diese Pläne zerstört. Heinrich Lohre – nicht James Taft Hatfield – veröffentlichte 1927 im Brockhaus-Verlag *Wilhelm Müller als Kritiker und Erzähler. Ein Lebensbild mit Briefen an F. A. Brockhaus und anderen Schriftstücken.*

Leider wissen wir nicht genau, wie und wann sich Friedrich Max Müller und James Taft Hatfield kennenlernten. Einige Punkte sind klar: Beide Männer teilten das Interesse für Sanskrit und waren Mitglieder der Oriental Society. Hatfield ist in Oxford gewesen und hatte dort sicher Kontakt mit Max und dessen Frau Georgiana. Professor Kurt Jankowsky teilte mir mit, daß Friedrich Max Müller 1898 auf einem Sanskrit-Kongreß in Chicago weilte. Es ist sehr wohl vorstellbar, daß die beiden Sprachwissenschaftler bei geselligem Anlaß im bekannten Germania-Club gesessen und über Wilhelm Müller gesprochen haben. Das mag so gewesen sein; Tatsache ist, daß Georgiana Grenfell Müller kurz nach dem Tode ihres Mannes die Manuskripte nach Chicago schickte. Die daraus entstandenen Bücher sind fast 100 Jahre lang, bis 1994, den Müller-Forschern Hauptquellen gewesen. Im Ganzen hat Hatfield neben den oft zitierten Büchern (1903, 1906) dreizehn Artikel (1895, 1898a, 1898b, 1902a, 1902b, 1903, 1906a, 1906b, 1908, 1915, 1928, 1933, 1936) über Müller herausgegeben. Zwei Studenten von Hatfield – Koepke und Spiecker – verfaßten Dissertationen zu Müller. Auch Alan Cottrell hat 1963 und 1970 den Hatfield-Nachlaß für seine wertvolle Arbeit über die Liederzyklen genutzt. Hatfield war als Ehrengast zum Dessauer Jubiläumsfest 1927 eingeladen. 1933 wurde er zum Präsidenten der Modern Language Association gewählt. Er starb am Oktober 1945 im Alter von 83 Jahren an einem Herzinfarkt.

Hatfields heute achtzigjähriger Sohn Professor Henry Hatfield, selbst erfolgreicher Sprachwissenschaftler, lebt in Cambridge, Massachusetts; er war lange Zeit Chef der germanistischen Fakultät der Harvard University. Leider hat Henry Hatfield, der einige Jahre nach den Müller-Veröffentlichungen seines Vaters geboren wurde, nie mit diesem über Müller gesprochen, da er, wie er betonte, andere Forschungsgebiete gehabt habe. Professor Henry Hatfield läßt die Konferenzteilnehmer herzlich grüßen.

Philip Schuyler Allen verbrachte seine ganze akademische Laufbahn an der University of Chicago. Neben der Herausgabe des Berliner Tagebuches von Müller hat Allen seine Dissertation an der University of Chicago (1899) und fünf Artikel über den Dichter (1899a, 1899b, 1899c, 1901, 1926) veröffentlicht.

Allen wurde 1871 ebenfalls in der unmittelbaren Nachbarschaft der Northwestern University geboren. Wie der neun Jahre ältere Hatfield war auch er nicht deutscher Herkunft. Sein Vater Ira Allen hatte gemeinsam mit dem einflußreichen Pädagogen

Horace Mann das bekannte Antioch College in Ohio gegründet. Später war Ira Allen fünf Jahre lang Schuldirektor der Lake Forest Academy, einer ausgezeichneten Privatschule, die heute noch existiert. Danach gründete Ira Allen die Allen Academy, die erste Privatschule für Jungen in Chicago.

Der Sohn Philip hat das Williams College in Massachusetts besucht. Danach unterrichtete er an der väterlichen Academy in Chicago. Zwei Jahre lang, von 1892 bis 1894, studierte er an der Universität Berlin und der École des Hautes Études in Paris. Festzuhalten bleibt, daß Allen und Hatfield zur gleichen Zeit in Deutschland studierten. Man darf vermuten, daß die zwei jungen amerikanischen Sprachwissenschaftler, die sich wahrscheinlich seit der Jugendzeit in dem damals noch sehr exklusiven Intellektuellenkreis von Chicago gut kannten, in Deutschland Kontakt miteinander hatten. Sie waren beide im Jubiläumsjahr 1894 dort.

1895 wurde Allen Student an der Universität Chicago, wo er 1897 promovierte. Seine Dissertation über Müller erschien 1899, im gleichen Jahr begann Allen seine lebenslange Laufbahn als Professor an dieser Universität, ähnlich wie Hatfield, der sein ganzes akademisches Leben an der Northwestern University verbrachte. Sechs Jahre später, 1903, veröffentlichten beide Chicagoer Germanisten *Diary and Letters of Wilhelm Müller* im Verlag der University of Chicago.

Philip S. Allen war einer der Gründer der wichtigen und weltbekannten sprachwissenschaftlichen Zeitschrift *Modern Philology*, die er als Hauptredakteur von 1900 bis 1908 anführte. Als leitender Redakteur für drei bedeutende Verleger (Scott-Foresman, Ginn und Thomas S. Rockwell Publishing Companies) hat er die Herausgabe Hunderter von Schulbüchern in den modernen Fremdsprachen bewirkt. Als Autor verfaßte er fünfzig Bücher, darunter viele Textbücher. Sein Spezialgebiet war mittelalterliche Literatur, seine Hauptstudien waren *The Romanesque Lyric* und *Medieval Latin Lyrics* (1908–10). 1926, 23 Jahre nach der Herausgabe des *Berliner Tagebuches*, veröffentlichte Allen mit K. M. Klier *Wilhelm Müller und das deutsche Volkslied.* Philip Schuyler Allen starb am 27. April 1937 in Chicago.

Kehren wir zurück zum Symbol des vorwärtsblickenden Januskopfes. Wir haben gesehen, daß Schicksal und Zufall eine Rolle in der Müller-Forschung gespielt haben. Zum Beispiel wären wir reicher, wenn der junge Bruno Hake nicht im 1. Weltkrieg gefallen wäre. So bleibt nur das *Schöne Müllerin*-Kapitel aus seiner unvollendeten Dissertation an der Universität Berlin. Die Brockhaus-Briefe (Lohre 1927) und das Tagebuch der Rheinreise (Wahl 1931) sind leider in ungünstigen Zeiten erschienen. Nun zu den Bildern, die ich eingangs angekündigt habe. Die Fotos, die aus den Jahren 1971 und 1994 stammen, zeigen anschaulich den großen Fortschritt in Müllers Heimatstadt. Vor zwanzig Jahren war der Nachlaß noch nicht katalogisiert, teilweise ungeordnet und in Schloß Mosigkau eingelagert. So befand sich das Stammbuch des

Hofdichters Friedrich von Matthisson mit einem Müller-Autogramm unter den anderen zerstreuten Papieren. Müllers Skizzenbuch aus seiner Jugendzeit dokumentiert sein zeichnerisches Talent.
1994 findet sich der Nachlaß sorgfältig geordnet und in verschiedenen Bibliotheksgebäuden aufbewahrt. Die verschiedenen Abteilungen der Dessauer Bibliothek, in der Müller der erste Bibliothekar war, befinden sich heute in einigen schön restaurierten Gebäuden. Neben den Schreibmaschinen verfügt die Bibliothek jetzt auch über Computer und Faxgeräte, was die Arbeit der Forscher wesentlich erleichtert. Die dem Gedenken Wilhelm Müllers gewidmete Marmortafel hängt heute im Eingang der Dessauer Hauptbibliothek. Im Lesesaal der Altbestandsabteilung, die sich neuerdings im restaurierten Palais Dietrich befindet, steht dem an Müller Interessierten eine kleine Sammlung von Nachschlagewerken und Bibliographien über den Dichter zur Verfügung. Für die Müller-Festwoche 1994 in Dessau hat man sich viel Mühe gegeben, insbesondere mit Konzerten und Veranstaltungen im Anhaltinischen Theater, das in diesem Jahr selbst sein 200. Jubiläumsfest feiert. Die interessantesten Schriften aus Müllers Nachlaß wurden in attraktiven Vitrinen ausgestellt. Im Schloß Mosigkau wurde eine wundervolle Austellung *Das Wanderermotiv in der Romantik* gezeigt, begleitet von einem sehr gelungenen Katalog mit einigen wissenschaftlichen Beiträgen [6].

Müllers Grab auf dem historischen Friedhof und das Denkmal im Stadtpark sind aus Anlaß des Jubiläums gesäubert und festlich restauriert worden. Der Friedhof ist bemerkenswert als Parallelbild zur *Winterreise*. Die Gräber liegen direkt in einer Mauer. Die Gedenktafeln sehen aus wie eine Flucht kleiner Schlafzimmertüren in Hotels. Was unserem liberalen Müller wahrscheinlich gefallen hätte, ist die Tatsache, daß dieser Friedhof der erste in Deutschland war, auf dem Bürger beider Konfessionen bestattet werden durften. (Allerdings gab es davon getrennt einen jüdischen Friedhof, der sich nicht weit entfernt von Müllers Geburtshaus befindet.) Der Berliner Grafiker Ingo Arnold, dessen Ausstellung unsere Konferenz so hervorragend einstimmte, hat über hundert Aufnahmen von diesem Friedhof gemacht, um seine *Winterreise*-Montagen [7] zu schaffen. Die Aufnahmen vom historischen Dessauer Friedhof machen m. E. seine Graphik zum Lied *Wirtshaus* besonders treffend.
Leider gibt es keine Aufnahmen vom Geburtshaus oder vom Sterbehaus Müllers in meiner Sammlung, weil beide während des schrecklichen Bombenangriffes im März 1944 völlig zerstört wurden. Stattdessen zeige ich Ihnen Bilder vom Landschloß Luisium und dem sogenannten Schlangenhaus mit den komischen schlangenförmigen Wasserspeiern. Seit einem Jahr restauriert man das schöne Landhaus; allerdings hat Wilhelm Müller, als er das Gedicht *Morgengruß aus Luisium* schrieb, nicht im Schloß Luisium, sondern im Gartenhäuschen gewohnt.

Erst am 7. Oktober 1994 bekam man endlich zum ersten Mal die wichtigsten Schriften von Müller in übersichtlicher Form in der wissenschaftlich exakten Ausgabe von Maria-Verena Leistner präsentiert. Nun werden wir Müllers Worte endlich als ein ganzes Werk lesen können und werden neue Zusammenhänge erkennen. Dem Jubiläumsfest und der damit verbundenen Werkausgabe werden fraglos weitere Beiträge folgen. Der zurückblickende und zugleich zukunftsorientierte Januskopf und Wilhelm Müller dürften heute mit Freude registrieren: Die Zukunft der Müller-Forschung sieht nach vielen, vielen Jahren des Mangels wieder vielversprechend aus.
Müller hat seine Zukunftswünsche für uns alle selbst am besten geäußert:

Die liebe kleine Zeit will Kleines haben,
Drum bring ich ihr so viele kleine Gaben.
Aus vielen Tagen wird ja doch ein Jahr –
Sei ganz und sieh ein Ganzes in der Schar. (2–118)

Die vielfältigen Beiträge dieser 1. internationalen wissenschaftlichen Wilhelm-Müller-Konferenz haben der Welt nachdrücklich gezeigt, daß Wilhelm Müller mehr als 'nur der Schubert-Dichter' war. Unsere neue Werkausgabe präsentiert Müller als einen verdienstvollen, aufgeklärten Literaten seiner Zeit, der zugleich, über sie hinaus, noch anregend und richtungsweisend für unsere Gegenwart ist.

Anmerkungen:
1 Cecilia Cloughly Baumann: *Wilhelm Müller. The Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works.* The Pennsylvania State University 1981, S. 171–184.
2 Ebd., S. 135. Zit. nach: Philip Schuyler Allen: *Wilhelm Müller and the German Volkslied.* Diss. Chicago 1899, S. 6.
3 Friedrich Max Müller zit. nach James Taft Hatfield: *Wilhelm Müllers unveröffentlichtes Tagebuch und seine ungedruckten Briefe.* In: *Deutsche Rundschau,* 110. Bd., 28.Jg., Berlin 1902, S. 362.
4 Diese Information erhielt ich von Dr. Maria-Verena Leistner nach der 1. internationalen Wilhelm-Müller-Konferenz im Oktober 1994.
5 Sächsisches Staatsarchiv Leipzig. Konvolut F. A Brockhaus, Nr. 286: Wilhelm Müller, Blatt 332.
6 Norbert Michels (Hrsg.): *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters. (= Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau,* Bd. 1*)* Weimar 1994.
7 Ingo Arnold: *Die Winterreise. Vierundzwanzig Metrische Montagen zu den Gedichten von Wilhelm Müller und den Liedern von Reiner Bredemeyer* (1987/88). Edition 1991.

1827 *In der Nacht vom 30.9. zum 1.10. stirbt Wilhelm Müller in Dessau.*

1830 Wilhelm Müller: *Vermischte Schriften.* 5 Bändchen. Hrsg. von Gustav Schwab. F. A. Brockhaus, Leipzig 1830.

1833 Henry Wadsworth Longfellow: *Outre-Mer. A Pilgrimage Beyond the Sea.* Houghton Mifflin, Boston, New York 1833.

1839 Henry Wadsworth Longfellow: *Hyperion.* 2 Bände. Samuel Colman, New York 1839.

1842 Margaret Fuller: *Review of "Neugriechische Volkslieder" by Claude Fauriel and Wilhelm Müller.* In: *Dial. A Magazine for Literature, Philosophy, and Religion.* 3. Jg. (1842) Heft 2, S. 153–180.

1868 Wilhelm Müller: *Gedichte.* Hrsg. von Friedrich Max Müller. F. A. Brockhaus, Leipzig 1868.

1871 Friedrich Max Müller: *Chips from a German Workshop.* 3. Bd. Scribner, New York 1871, S. 110–115.

1884 John Snodgrass: *Heine and Wilhelm Müller.* In: *Academy.* Heft 644 (1884), S. 152 ff.

1885 Friedrich Max Müller: *Wilhelm Müller.* In: *Allgemeine Deutsche Biographie.* Bd. 22. Leipzig 1885, S. 683–694.

1891 *Einweihung des Müller-Denkmales in Dessau.*

1894 *100. Geburtstag von Wilhelm Müller.*
Henry Wadsworth Longfellow: *Outre-Mer. A Pilgrimage Beyond the Sea.* Houghton Mifflin, Boston, New York 1894.
Guido Stempel: *Wilhelm Müller. A Sketch of His Life and Works.* In: *Germania.* 6. Jg. (1894) Heft 1/2, S. 14–19 und 65.

1895 James Taft Hatfield: *The Poetry of Wilhelm Müller.* In: *Methodist Review* (1895) Heft 77, S. 581–594.

1898 James Taft Hatfield: *Earliest Poems of Wilhelm Müller.* In: *Publications of the Modern Language Association.* 13. Jg. (1898) Heft 2, S. 250–285.
James Taft Hatfield: *Wilhelm Müllers Dichtungen.* In: *Der Westen.* 44.Jg. (1898) Heft 6, S. 2 ff.
Friedrich Max Müller: *Auld Lang Syne.* Scribner, New York 1898.

1899 Philip Schuyler Allen: *Wilhelm Müller and the German Volkslied.* Dissertation. University of Chicago. Chicago 1899. Dass. in: *The Journal of Germanic Philology.* Vol. II (1900), No. 3, S. 283–322; Vol. III (1901), No.1, S. 35–91 und No. 4, S. 431–491.
Philip Schuyler Allen: *Wilhelm Müller and Italian Popular Poetry.* In: *Modern Language Notes.* 14. Jg. (1899) Heft 2, S. 165–166.
Philip Schuyler Allen: *Martin Opitz and Wilhelm Müller.* In: *Modern Language Notes.* 14. Jg. (1899) Heft 7, S. 213 f.
Anna Elizabeth Miller: *Wordsworth and Wilhelm Müller.* In: *Americana Germanica.* 3. Jg. (1899) Heft 2, S. 206–211.

1900 *Friedrich Max Müller stirbt am 28. Oktober.*

1901 *Seine Witwe Georgiana Grenfell Müller schickt zwei Pakete mit Manuskripten an Hatfield.*
Friedrich Max Müller: *My Autobiography. A Fragment.* Scribner, New York 1901.
Philip Schuyler Allen: *A Volkslied as a Source of Two of Wilhelm Müller's Songs.* In: *Modern Language Notes.* 16. Jg. (1901) Heft 2, S. 37–38.

1902 *The Life and Letters of the Right Honorable F. Max Müller.* Hrsg. von Georgiana Adelaide Grenfell Müller. 2 Bde. Longmans, Green, London 1902.
Philip Schuyler Allen: *Unpublished Sonnets of Wilhelm Müller.* In: *The Journal of Germanic Philology.* Vol. IV, (1902) S. 1–9.
James Taft Hatfield: *Another Unpublished Sonnet of Wilhelm Müller.* In: *The Journal of Germanic Philology.* Vol. IV, (1902) S. 517.
James Taft Hatfield: *Wilhelm Müllers unveröffentlichtes Tagebuch und seine ungedruckten Briefe.* In: *Deutsche Rundschau.* 28. Jg., 110. Bd. (1902) Januar–März, S. 362–380.
John Nollen: *Wilhelm Müller and Heine.* In: *Modern Language Notes.* 17. Jg. (1902) Heft 4, S. 103–110 und Heft 5, S. 131–138.

1903 James Taft Hatfield: *Unpublished Letters of Wilhelm Müller.* In: *American Journal of Philology*. Vol. XXIV (1903) Heft 2, S. 121–148.
Wilhelm Müller: *Diary and Letters.* Hrsg. von Philip Schuyler Allen und James Taft Hatfield. University of Chicago Press, Chicago 1903 (Berliner Tagebuch und Briefe).

1905 Friedrich Max Müller: *Deutsche Liebe. Aus den Papieren eines Fremdlings.* Hrsg. von James C. Johnston. Ginn Publishing Company, New York 1905.

1906 Wilhelm Müller: *Gedichte. Vollständige kritische Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen.* Hrsg. von James Taft Hatfield. (= *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts,* Nr. 137) B. Behr, Berlin 1906. Reprint in: *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts.* Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein, New York 1973.
James Taft Hatfield: *Newly-discovered Political Poems of Wilhelm Müller.* In: *Modern Language Review.* 1. Jg. (1906) Heft 3, S. 212–221.

1908 James Taft Hatfield: *Berichtigung des Datums und Inhalts eines Goetheschen Gespräches mit Kanzler Friedrich von Müller.* In: *Goethe-Jahrbuch 29.* Hrsg. von Ludwig Geiger, Frankfurt a. M. 1908, S. 184–190.

1915 James Taft Hatfield: *Review of "Les Chants des Grecs et le Philhellénisme de Wilhelm Müller" by Gaston Caminade.* In: *Modern Language Notes.* 30. Jg. (1915) Heft 2, S. 54–55.

1923 Margaret E. A. Richardson: *Wilhelm Müller's Poetry of the Sea.* In: *Modern Language Review.* 18. Jg. (1923) S. 323–334.

1924 Richard Paul Koepke: *Wilhelm Müllers Dichtung und ihre musikalische Komposition.* Dissertation. Northwestern University Press, Evanston, Ill. 1924.

1926 Philip Schuyler Allen und K. M. Klier: *Wilhelm Müller und das deutsche Volkslied.* In: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege.* 28. Jg. (1926) Heft 5, S. 57–77.

1927 *100. Todestag von Wilhelm Müller.*
Heinrich Lohre (Hrsg.): *Wilhelm Müller als Kritiker und Erzähler. Ein Lebensbild mit Briefen an F. A. Brockhaus und anderen Schriftstücken.* F. A. Brockhaus, Leipzig 1927.

1928 James Taft Hatfield: *Zu "Wilhelm Müller als Kritiker und Erzähler" von Lohre – eine Buchbesprechung.* In: *Modern Language Notes.* 43. Jg. (1928) Heft 8, S. 564–566.

1931 Paul Wahl (Hrsg.): *Wilhelm Müllers Rheinreise von 1827 s owie Gedichte und Briefe.* Walther Schwalbe, Dessau 1931.

1933 Frank X. Spiecker: *Luise Hensel and Wilhelm Müller.* Dissertation. Northwestern University Press, Evanston, Ill. 1933.
James Taft Hatfield: *New Light on Longfellow with Special References to His Relations with Germany.* Houghton Mifflin, Boston, New York 1933.
Frank X. Spiecker: *Luise Hensel and Wilhelm Müller.* In: *Germanic Review.* 8. Jg. (1933) Heft 4, S. 265–277

1934 Paul Wahl: *Die Berichte über Wilhelm Müllers Tod.* In: *Anhaltische Geschichtsblätter.* Dessau (1933/34) Doppelheft 8/9, S. 46–50 und 62.

1936 James Taft Hatfield: *Longfellow, a Transmitter of German Culture.* In: Hatfield: *Four Lectures given at German Universities in February 1936 (Original and Translation).* Northwestern University Press, Chicago 1936.

1936 Paul Martin Bretscher: *The History and Cultural Significance of the Taschenbuch "Urania".* Dissertation. University of Chicago Press, Chicago 1936 (wahrscheinlich entstanden auf Anregung von Philip Schuyler Allen).
Frank X. Spiecker: *Luise Hensel als Dichterin. Eine psychologische Studie ihres Werkes.* Northwestern University Press, Evanston, Ill. 1936 (entstanden wahrscheinlich durch den Einfluß von James Taft Hatfield).

1937 *Philip Schuyler Allen stirbt am 4. Oktober.*

1945 *James Taft Hatfield stirbt am 27. April.*

1946 Helen Meredith Mustard: *The Lyric Cycle in German Literature.* Columbia University German Studies. Heft 17. King's Crown Press, New York 1946.

1960 Joseph Cullen Blair: *Wilhelm Müller as Poet and Translator of Christopher Marlowe's "Dr. Faustus".* M. A. Thesis. University of Maryland, College Park, Maryland 1960.

1963 Alan P. Cottrell: *Wilhelm Müllers lyrische Liederzyklen.* Dissertation. Ohio State University, Columbus 1963.
Wolfgang Stechow (Oberlin College). *"Der greise Kopf". Eine Analyse.* In: *Festschrift für Werner Neuse.* Die Diagonale, Berlin 1967.

1970 Cecilia Cloughly Baumann: *The Life and Works of Wilhelm Müller.* Dissertation. Northwestern University, Evanston, Ill., 1970.
Alan P. Cottrell: *Wilhelm Müller's Lyrical Song-Cycles: Interpretation and Texts.* University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, Heft 66. University of North Carolina Press, Chapel Hill 1970.
David B. Greene: *Schubert's "Winterreise". A Study in the Aesthetics of Mixed Media.* In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 29. Jg. (1970) Heft 2, S. 181–193.
Nigel Reeves: *The Art of Simplicity. Heinrich Heine and Wilhelm Müller.* In: *Oxford German Studies.* 5. Jg. (1970), S. 48–66.

1973 H. Lowen Marshall: *Symbolism in Schubert's "Winterreise".* In: *Studies in Romanticism.* 12. Jg. (1973), S. 601–632.

1974 Julian Armitage-Smith: *Schubert's "Winterreise". Part I: The Sources of the Musical Text.* In: *Musical Quarterly.* 60. Jg. (1974) Heft 1, S. 20–36.

1977 *150. Todestag von Wilhelm Müller*
Gedenkfeier in Dessau. Herausgabe einer Müller gewidmeten Ausgabe in der Reihe "Zwischen Wörlitz und Mosigkau", darin eine Auflistung des Müller-Bestandes der Stadtbibliothek Dessau von der Bibliothekarin Irmgard Lange.

1981 Cecilia Cloughly Baumann: *Wilhelm Müller. The Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works.* The Pennsylvania State University 1981.

1984 Jeannette Frazier Swent: *Register as a Structural Element in Schubert's "Die Schöne Müllerin" and "Winterreise".* Dissertation. Yale University. New Haven 1984.

1991 Susan Youens: *Retracing a Winter's Journey: Schubert's "Winterreise".* Cornell University Press, Ithaca, NY 1991.

1992 Susan Youens: *Schubert: The "Schöne Müllerin".* Cambridge University Press, Cambridge 1992.

1992 Ulrich Hartung. *"Die Winterreise": An Argument for Performing the Cycle of Songs by Franz Schubert in the Order of the Poems by Wilhelm Müller.* Dissertation. New York University, New York 1992.

1994 *Gründung der Internationalen Wilhelm-Müller-Gesellschaft e. V.*
200. Geburtstag von Wilhelm Müller
Festwoche in Dessau
1. internationale wissenschaftliche Wilhelm-Müller-Konferenz in Berlin 7.–10. Oktober

ERHARD HIRSCH

Wilhelm Müller, der Schüler F. A. Wolfs, und die *Homerische Vorschule*

Wilhelm Müllers *Homerische Vorschule* [1], 1824 im Todesjahr Friedrich August Wolfs erschienen, möchte mit einigen Sätzen doch Erwähnung finden, will man das Gesamtwerk des Frühverstorbenen erfassen und würdigen. Mit seinen knapp 200 Seiten ist es nach *Rom, Römer und Römerinnen* das umfangreichste Buch, das Müllers Feder entsprossen ist, und so sehr die *Homerische Vorschule* in den Fußtapfen Wolfs läuft, ist sie die Hauptarbeit, die Müller nach den vielen kleinen Aufsätzen, Rezensionen und Almanach-Beiträgen auf seinem eigentlichen Studiengebiet, der klassischen Philologie, geliefert hat. Zugleich ist die *Homerische Vorschule* das Werk eines Gymnasiallehrers für Alte Sprachen, der er ja hauptberuflich war, und Bibliothekars, von denen man im vorigen Jahrhundert solche Arbeiten erwarten konnte.
Das beim heutigen Forschungsstand der 'homerischen Frage' nach 170 Jahren natürlich längst überholte Werk fand damals einen guten Absatz und somit Verbreitung, weil es drei Jahrzehnte nach dem Erscheinen von Wolfs *Prolegomena* (1795)[2] dieses epochale, Aufsehen erregende Werk, das aber in gar nicht so leicht zu lesendem Latein geschrieben war, endlich einem breiten Publikum deutsch unterbreitete.
Das Interesse an der homerischen Frage war groß, so groß, daß neun Jahre nach Müllers Tod, zwölf Jahre nach dem Erscheinen der *Homerischen Vorschule* sogar noch eine unveränderte Neuauflage, eingeleitet von Detlev Carl Wilhelm Baumgarten-Crusius, ebenfalls bei Brockhaus erschien [3]. Das ist umso bemerkenswerter und bedeutet eine hohe Anerkennung des Müllerschen Opus, als es sich bei Baumgarten-Crusius um einen Schüler Gottfried Hermanns wie auch F. A. Wolfs handelt, der als Gymnasiallehrer in Merseburg, später an der Landesschule Meißen ein beachtliches philologisches Œuvre hinterließ und als gestandener Philologe und ausgewiesener Kenner der Problematik von Müllers *Prolegomena*-Adaption, die *"geistreiche Entwickelung"* [4] der Wolfschen Gedanken noch immer der Neuauflage für wert erachtete. Baumgarten-Crusius hatte bereits 1827 die *Homerische Vorschule* in *Jahns Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik* [5] mit lautem Beifall besprochen, wovon Müller aber wohl keine Kenntnis mehr erhalten hat. Natürlich erhielt Müller nicht nur Zustimmung, sondern hatte auch all die Gegnerschaft auf dem Hals, die seinen berühmten Lehrer verfolgte: einerseits die alte kleinliche Philologie und andrerseits die erklärten Unitarier, die das *"Schaf nicht vom Wolf zerrissen"* haben wollten, wie man damals unter Philologen und Schulmännern zu sagen pflegte.

Dabei erfreute sich Wolf der höchsten Anerkennung, er war der Vollender dessen, was Lessing in der Schlammschlacht gegen Klotz, der übrigens lange vor Wolf den Lehrstuhl für Rhetorik in Halle besetzt hatte, von den Altertumskundlern und ihrer Wissenschaft gefordert hatte. In der Hauptarbeit gegen Klotz, in *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769), gibt Lessing dieser Stoßrichtung Ausdruck in der Formulierung:

Ein anderes ist der Altertumskrämer, ein anderes der Altertumskundige. Jener hat die Scherben, Dieser den Geist des Altertums geerbt. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, Dieser sieht auch mit seinen Gedanken [...][6]

Der Erbe dieses Geistes des Altertums, der Vollender des Lessingschen Gedankens war F. A. Wolf, der schon und besonders in seiner halleschen Zeit nicht nur durch die der breiteren Allgemeinheit unzugänglichen *Prolegomena*, sondern – nach Gründung des Philologischen Seminars 1787 [7] – vor allem durch seine Vorlesungen und ihre zum Teil erst posthum aus Vorlesungsnachschriften gedruckten Resümées zur Einleitung in die Altertumswissenschaft [8], noch mehr aber durch seine stark wirkende Persönlichkeit auf seine Studenten eine zündende Wirkung ausübte. Er hat den modernen Philologen geschaffen, der nun endgültig, sogar gesetzlich durch das Gründungsstatut, vom Theologen getrennt war. Durch seine praktische Tätigkeit – er wollte immer mehr Lehrer als Schriftsteller sein – hat Wolf das humanistische Gymnasium Humboldtscher Prägung vorgebildet; und er hätte bei seinem ohnehin hohen Einfluß auf das Ministerium, wie Humboldt, das Zeug auch zum Staatsmann gehabt. Friedrich Schlegel, der gerade die *Geschichte des griechischen Epos* innerhalb seiner *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* schrieb, hatte die Bedeutung der *Prolegomena* erkannt. Er setzte sie hier zuerst allgemeinverständlich um und machte sie so einem breiten Publikum in Deutschland schon 1798 zugänglich. Für ihn sind sie ein *"Meisterstück des Scharfsinns und der Gelehrsamkeit"* [9], so wie umgekehrt für unseren jungen Philologen Müller *"die Künstler in der deutschen Rede* [...] *Goethe, Voß, die Schlegels, F. A. Wolf, Manso etc."* (4–75) gewesen sind.
Wolf hatte über 50 Gegenstände gelesen, auch über Enzyklopädie der Altertumswissenschaften; der Ausdruck Altertumswissenschaft, also auch Altertumswissenschaftler – bei Lessing noch Altertumskundiger – ist erst durch ihn aufgekommen, und er hat sie in der *Darstellung der Altertumswissenschaft*, einem von Goethe bewunderten Aufsatz,[10] erörtert. Auch wenn er dann kaum zu reifen Arbeiten gelangen konnte, so war die Wirkung auf die Zeitgenossen und vor allem auf seine Schüler ungeheuer. Gerade im Jahr vor dem Erscheinen der *Prolegomena* liegen (nach Karl August Boettigers umfangreichen Notizen, die wir in *Goethes Gesprächen* von Biedermann [11] ausführlich abgedruckt finden) genügend Hinweise vor, wie intensiv sich Goethe gerade unmittelbar vor 1795 und um diese Zeit mit Homer beschäftigt und mit den Weimarer Kennern um das Verständnis des Homer gerungen hatte. Wie mußte da die Bekanntschaft mit Wolf Goethes eigne Forschungen befruchten – und sie befruchtete auch sein Dichten und Denken: Entstanden doch damals *Hermann und Dorothea* wie auch die unvollendet gebliebene *Achilleis: "Einen Tag mit diesem Manne zuzubringen"*, hat Goethe geäußert, *"trägt ein ganzes Jahr gründlicher Belehrung ein"* [12].
Er hat Wolf, diesen *"so höchst tüchtigen Mann"* [13], bei aller Kritik am Menschen wie

am Gelehrten, über alles geschätzt. Als Dichter stand er auf einer andern Warte: *"Wolf hat den Homer zerstört, doch dem Gedicht hat er nichts anhaben können"*, sagte er am 1.2.1827 zu Eckermann. Aber er bekennt im Hinblick auf seine eignen epischen Dichtungen: *"den größten Einfluß übten Wolfs 'Prolegomena'"* [14], so sehr er die 'Chorizonten' 1798 mit schwerem Fluche belegen will und an Schiller zur gleichen Zeit sich erklärt: *"Die Ilias erscheint mir so rund und fertig, man mag sagen was man will, daß nichts dazu noch davon gethan werden kann."* [15]
Müller hat Wolf schon vor seiner Teilnahme am Freiheitskrieg gehört und dann dessen und Böckhs sowie Philipp Buttmanns Kollegs nach der Rückkehr weiter belegt; er hat sich stets, im Vorwort der *Homerischen Vorschule* wie in seinem Nachruf auf Wolf, auch ausdrücklich auf seinen Lehrer berufen und sich zu ihm bekannt, und er hatte noch mehr vor.[16]
Wolf löste die Altertumswissenschaften nicht nur aus der Altertumskrämerei, es gelang ihm auch, die Philologie auf die Kultur und Philosophie der Zeit zu beziehen und sie für diese nutzbar zu machen; insofern war er einer der bedeutendsten Professoren der Universität Halle, wie der Philologe Nietzsche 1873 es noch in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* würdigt:

Das klassische Altertum ist zu einem beliebigen Altertum geworden und wirkt nicht mehr klassisch und vorbildlich; wie seine Jünger beweisen, welche doch wahrhaftig keine vorbildlichen Menschen sind. Wohin ist der Geist Friedrich August Wolfs hinverflogen, von dem Franz Passow sagen konnte, er erscheine als ein echt patriotischer, echt humaner Geist, der allenfalls die Kraft hätte, einen Weltteil in Gärung und Flammen zu versetzen – wo ist der Geist hin? [17]

Daß Wolf seine Wirkung gerade auf unseren Wilhelm Müller nach allen Richtungen ausüben konnte, belegen wir noch einmal mit einem Wort Goethes; der spricht über eine hinter einer Tapetentür in Wolfs Haus in der Brüderstraße in Halle belauschte Vorlesung Wolfs als von *"einer aus der Fülle der Kenntnis hervortretenden Überlieferung, aus gründlichstem Wissen mit Freiheit, Geist und Geschmack sich über die Zuhörer verbreitende Mitteilung"* [18]. Müller selbst, der ihn erst um die Zeit der Befreiungskriege in Berlin hörte, schreibt enthusiastisch:

Sein Geist regenerierte gleichsam das Altertum, er war gleichsam selbst Grieche und Römer, wenn er uns die griechische und römische Welt darstellte. Welch feine Urbanität charakterisierte sein ganzes Wesen, wenn er Horazens Satyren erklärte! Wer die ungezogene Grazie des Aristophanes nicht aus den Versen des alten Komikers herauslesen konnte, der mußte Wolfs Vorträge über die Wolken hören. Und endlich wer sich mit allem Studium nicht in

die Ansichten über den Homerischen Naturgesang hineinfinden konnte, dem ward das Unbegreifliche zur Wirklichkeit, wenn er diesen Rhapsoden singen hörte.[19]

Zu Wolf hat Müller auch in einem engen persönlichen Verhältnis gestanden, ist schon als Student zum Sonntags-Frühstück (5–47) oder zum Diner öfters in seinem Hause zu Gast geladen gewesen, wo *"Wolf* [...]*sich wohl eine Stunde lang freundschaftlich mit mir unterhielt"* (5–20) oder mit ihm spazieren gegangen ist. *"Wolf war ziemlich gesprächig, wie ja immer, aber auch sehr vertraulich."* (5–34) Er sieht ihn dabei durchaus kritisch, z. B. seine Ruhmsucht [20], und es ist durchaus nicht positiv gemeint, wenn er ihn im Tagebuch *"O du Alleszermalmer"* (5–42) apostrophiert, weil er ihn über seine anderen Lehrer von Rang, Böckh, Buttmann, Schleiermacher oder Niebuhr, herziehen hörte. *"[...] ich muß mir den Vorwurf machen, ihm zu viel nachzugeben und mich von ihm verleiten zu lassen, hie und da einen andern meiner Lehrer zu beklatschen."* (5–43) Aber er hielt sich zurück, ehrlich vertraut er seinem Tagebuch an: *"Es ist eine Schwachheit von mir, daß ich seiner Schwachheit gefällig bin, ich denke aber, es schadet ja nichts, und – mir kann es vielleicht helfen."* (5–43)[21] Wolf hat ihm übrigens gegen die Zensurmachenschaften geholfen: Bei seiner letzten Einladung zu Wolf, sieben Jahre nach Abschluß seiner Studien, bezeichnet er ihn witzig als einen *"alten Erz-Gourmand"* (29.7.1823), und damals riet ihm Wolf auch, die Berliner und Leipziger Zensur durch Ausweichen auf Cotta bei Verlegung seines 3. Heftes der Griechenlieder zu unterlaufen (30.7.1823; 5–273)[22].
Ganz gewiß hat Müller die Grundgedanken der *Homerischen Vorschule,* die ohnehin eng den Ansichten des Lehrers folgen, mit dem Meister in Berlin in der Entstehungsphase des Buches durchgesprochen, und er hat sich dann auch über Varnhagen sehr bemüht, Wolfs Adresse in der Provence zu erkunden, um ihm die *Homerische Vorschule* zukommen zu lassen, die Wolf durch seinen plötzlichen Tod in Marseille wohl nicht mehr zu Gesicht bekommen hat.[23] Wolf hatte selbst mit Goethe nach dem Erscheinen der *Prolegomena* darüber nachgedacht, wie man in einer deutschen Darstellung die Homerische Frage verbreiten könne.[24] Und Goethe nahm auch von Müllers *Homerischer Vorschule* Kenntnis, wie wir seinem Tagebuch entnehmen können.[25] Wolf hat Müller anvertraut, daß Herders Homer-Aufsatz in der *Adrastea* ihm dieses Unternehmen verleidet habe.[26] So konnte er froh sein, daß einer seiner treuesten Schüler sich dieser Aufgabe unterzog; ja es handelte sich nach Müllers Darstellung bei der ersten Erwähnung des Manuskripts der *Homerischen Vorschule* an Heinrich Brockhaus am 21.2.1824 sogar um eine *"Aufforderung und Anregung"* (5–289) Wolfs. Es war eine in der Absicht gleichgelagerte kürzere Arbeit durch Francesons *Essai sur la question, si Homère a connu l'usage de l'écriture et si les deux poèmes sont en entier de lui,* Berlin 1818, vorausgegangen, die aber wegen der französischen Sprache wohl kaum große Verbreitung fand. Müller aber hat sie natürlich gekannt und benutzt.

Im Briefwechsel mit seinem Verleger und Herausgeber der Conversationsblätter Heinrich Brockhaus, an denen Müller auf Einladung (des Vaters) Friedrich Arnold Brockhaus' engagierter Mitarbeiter war, taucht das im Winter 1823/24 entstandene Manuskript, wie gesagt, zum ersten Mal am 21. Februar 1824 auf; er erbittet die schnellstmögliche Drucklegung für die Arbeit und schreibt:

Das vorliegende Werk biete ich aber umso unbefangener an, da ich es für das Bedeutendste halten muß, was ich – die nicht in Vergleich tretenden poetischen Versuche abgerechnet – als Schriftsteller bisher geleistet habe. Es verdankt seinen Ursprung der Aufforderung und Anregung des größten Philologen unserer Zeit, F. A. Wolf's, meines ehemaligen Lehrers, mit dessen Urtheile über meine homerischen Studien ich Sie jedoch nicht bestechen will. [27]. (Hervorhebungen von mir. – E. H.)

Möglicherweise kommt bald der Titel *Homerische Studien* ins Gespräch; über den nicht ersichtlichen ursprünglichen Titel gibt es zwischen Müller und Heinrich Brockhaus ein Hinundher im Briefwechsel. Am 11. März heißt es zur Titelfrage:

Wegen eines andern Titels werde ich nachdenken. Ich kann nur die umschreibenden Titel nicht leiden, etwa wie: Einleitung in die homerischen Gedichte – oder Untersuchungen über Homer und seine Gedichte pp. Wollen Sie vielleicht: Homerische Studien? freilich ist auch dieser Titel nicht inhaltbezeichnend, aber so wird jeder sein, wenn wir einen einfachen, sich dem Gedächtnisse leicht einprägenden wählen, und nicht das Titelblatt zu einer Art von Inhaltsanzeige machen wollen. [28]

Am 16.4.1824 schickt er bereits den unterschriebenen Vertrag an Brockhaus zurück, aber der Titel steht noch immer nicht fest. Brockhaus' Vorschlag 'Homerica' [29] findet nicht Müllers Billigung. Erst im Juni schreibt er von Kalckreuths Villa Grassi im Plauenschen Grund bei Dresden aus (hier ist auch die Vorrede geschrieben und auf den 5. Juni 1824 datiert) an Brockhaus [30] und läßt ihm die Entscheidung zwischen zwei Titeln, wobei er den an Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* angelehnten favorisiert (den andern Vorschlag erfahren wir wieder nicht), und so haben sich beide schließlich auf die *Homerische Vorschule* geeinigt und auf den Untertitel: *Eine Einleitung in das Studium der Ilias und der Odyssee.* Das Motto aus Platons Ion: Τὴν τοῦτον διάνοιαν ἐκμανδάνειν, μὴ μόνον τὰ ἔπη, ζηλωτόν ἐστιν [31] stand schon vom Anbeginn der Titeldiskussion fest.
Wolfs *Prolegomena,* 1795 in Halle erschienen, sind zweimal, ebenfalls in Halle, nachgedruckt worden: 1859 und, herausgegeben von Pepmüller, 1884. Für das unvermindert anhaltende Interesse aber spricht vor allem, daß sie noch 1908 in Leipzig von

Hermann Muchau ins Deutsche übersetzt erschienen. Nie ist eine philologische Diskussion so anhaltend und oft auch erbittert geführt worden wie um den einen Homer, und sie ist sogar noch Gegenstand gegenseitiger Volksverhetzung geworden, als nach dem Ersten Weltkrieg Frankreich den Ursprung der Homerischen Frage für sich zurück beanspruchte und mit Worten wie *Eine Lüge der deutschen Wissenschaft* um sich warf (Victor Bérard, *Un mensonge de la science allemande,* Paris 1917). Es war Max Pohlenz, der maßvoll aber entschieden deutscherseits und mit einem amüsanten Nachtrag 1919/20 [32] dazu Stellung bezog, was ihm bei der Bedeutung Wolfs für die Geschichte der Wissenschaft auch nicht schwergefallen sein dürfte.
Denn während im 19. Jahrhundert die Wolfsche Rhapsoden- und Diaskeuasten-Theorie neben der Erweiterungstheorie der Hermannschen Schule einen weiteren Ausbau durch Lachmanns Lieder-Theorie erfuhr und Lachmann diese Thesen dann auch noch auf die mittelhochdeutsche Epik übertrug, hatten sich seit dem hausbackenen Georg Finsler, vor allem aber mit Albin Lesky und Wolfgang Schadewald die Lehrstuhlinhaber der Gräzistik über drei Generationen hinweg zu einer mannhaften Unitarierfront zusammengefunden. Gleichwohl ist die Querelle keineswegs entschieden, die Standpunkte der Analytiker und Unitarier haben sich aber angenähert. Müller wie sein Neu-Herausgeber Baumgarten-Crusius hatten dazu bereits ein klein wenig beigetragen. Denn nicht nur Goethe und Schiller hatten sich bei aller Freundschaft des ersteren zu Wolf für die Einheit Homers entschieden. Analyse und 'Neo-Analyse' dienen heute nur noch als Grundlagenforschung für die letzte, die uns vorliegende Einheit.[33]
Als der Historiker der Hohenstaufen, Friedrich von Raumer, auf die Übersendung der *Homerischen Vorschule* hin Müller seine diesbezüglichen Einwände ausführlich bereits in einem Brief vom 9.10.1824 [34] vorgetragen hatte, entgegnet Müller, der dem großen Historiker, von dem man doch nur lernen könne, hohe Reverenzen erweist, suaviter in modo:

Die Einheit der Homerischen Poesie in dem Geiste und der Form des Ganzen, und wenn wir über einzelnes hinwegsehen, was spätere Einfüger hinzugetan haben, erkenne ich mit Ihnen an. Aber ich trenne diese innere Einheit bestimmt von dem äußern Zusammenhange eines großen Gedichts." (5–322)

Aber dann fortiter in re:

Die Gründe, warum dieser äußere Zusammenhang in der 'Ilias' und 'Odyssee' nicht ist u nicht sein kann, glaube ich ziemlich erschöpfend in dem Buche selbst vorgetragen zu haben. Die innere Einheit aber bringt den Totaleindruck hervor, freilich auch mit Hülfe der durch Vorurteile, die wir aus unserm Knabenalter mitbringen, bestätigten Einheit oder Vereinigung der später aufgedrungenen Form der Epopöe. (5–322)

Hier gibt er also die innere Einheit zu, ohne freilich Grundaxiome der Wolfschen Schule aufzugeben, und es bleibt ein Rätsel, daß ein Dichter seines Formats und ein kenntnisreicher und geschmackvoller Philologe wie er sogar den großartigen Bauplan der *Ilias* um die im Proömium genannte Menis, den Zorn des Achilleus, leugnet. Dabei möchte man alles unterschreiben, was z. B. Richard Volkmann, Gymnasiallehrer in Jauer, 1881 in seiner Wolfschen Arbeit zu den Interpolationen der *Odyssee* schreibt, daß

Müllers Buch, das sich auch durch Gewandheit der Darstellung und eine gewisse jugendliche Frische in der Behandlung auszeichnete und mit der Darstellung der Wolfschen Gedanken, wie sie im Geiste des Verfassers aus dem Studium der Prolegomena, aus Vorlesungen und dem persönlichen Umgang mit dem Meister lebendige Gestalt gewonnen hatten, einige Ansichten von Fr. Schlegel, auch Heyne, sowie Bemerkungen von Koes und B. Thiersch verband. [35]

Müller, fügen wir hinzu, verstand, Stoff und Gedankengänge logisch klar aufzubauen; seine Folgerungen sind schlüssig.
Dort, wo Müller aber Abweichungen von Wolfs Ideen sah, wies er 'Abtrünnige' wie Payne-Knight oder auch den genannten Bernhard Thiersch [36] energisch zurecht, woran schon die zeitgenössischen Rezensionen Anstoß nahmen, auch wenn es sonst positive Besprechungen des Müllerschen Buches sind [37]. Homer wird freilich mehr als bei Wolf im romantischen Sinne zum Naturdichter [38] – wir hörten es schon mit Müllers Worten – was doch, so Volkmann, ein recht schwankender, verschwommener Begriff sei. Aber so wunderlich es von Müller mit den *"heulenden Gesängen des rohen Wilden"* [39] formuliert ist: Es wurde ein methodischer Ansatz – für den Müller ein früher Vorreiter war –, daß in der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts die Homerkritik aus der vergleichenden Epen-Forschung naturnäherer oder 'jüngerer' Völker [40] (so deute ich *"alle älteste natürliche Poesie"* und den *"rohen Wilden"*) mehr Gewinn gezogen hat *"als irgend ein gelehrter Alexandriner"* [41] uns im Verständnis der Homerischen Gedichte noch weiterführen konnte. Müller selbst verweist in diesem Forschungsansatz bereits auf die *Dschangariade* der Kalmücken, das Dschanggar-Heldenepos aus 360 Gesängen; in unserem Jahrhundert sind die Volksepen der Finnen und die der südslawischen Völker zum Vergleich der Entstehung herangezogen worden.
In seinen zahlreichen Rezensionen hat Müller wiederholt auch *Homerica* [42] seiner Kollegen (oft auch mit beißendem Spott) besprochen und auch hier sogar expressis verbis wiederum die Wolfsche Position bezogen. Und dennoch hat Müller eigenständig Urteile zugefügt, und, obwohl sein Buch durch den Gang der Homerforschung zweier Jahrhunderte – ohnehin *"das fragwürdigste Kapitel philologischer Forschung"* [43] – natürlich weitgehend überholt und nur noch von historischem Interesse ist, und bei aller Kritik

an Müllers Vorgehensweise – schon die zeitgenössischen Rezensenten übten sie – gilt dennoch die Einschätzung Wilhelm Krolls, die er in seiner *Geschichte der Klassischen Philologie* 1908 gibt, *"daß Wilhelm Müller, der Dichter der Griechenlieder, in seiner 'Homerischen Vorschule' (1824) gute Bemerkungen über die Entstehung der homerischen Poesie gemacht hat"* [44]. Man kann Müllers Buch auch heute noch durchaus mit Genuß lesen. Krolls Anmerkung blieb denn freilich auch die letzte Erwähnung von Müllers *Homerischer Vorschule* in einer Geschichte der Klassischen Philologie.
Die Klassizität des Werks anerkannte auch der Herausgeber der Neuauflage, Detlev Carl Wilhelm Baumgarten-Crusius 1836, indem er am Text nicht das geringste meinte ändern zu dürfen und lediglich durch eine längere Einleitung auf den damals neuesten Stand der wissenschaftlichen Kontroverse orientierte. Dort schrieb er:

Wilh. Müller's homerische Vorschule erschien zur rechten Zeit [...] *Der geistreiche Verfasser* [...] *als ein Mann, der, mit dem Gegenstand vertraut, für Homer begeistert, und von der Natur mit reichen Dichtergaben ausgestattet,* [hat] *fremden Unterricht in sein Eigentum zu verwandeln und so in schöner Gestalt wiederzugeben* [verstanden]; *er hat auch die schwebende Frage auf's Neue in Anregung gebracht und dadurch neue Untersuchungen hervorgerufen, die der Wissenschaft ersprießlich geworden sind,* [so] *daß einem so gelungenen Werke, das so viele Anerkennung gefunden, in der Idee, die überdies nur die Ausführung einer fremden ist, und in der schönen Form, die dem Verfasser eigentümlich war, durchaus nichts genommen werden dürfe.* [45]

Anmerkungen:

1 Wilhelm Müller: *Homerische Vorschule. Eine Einleitung in das Studium der Ilias und der Odyssee.* Leipzig, F. A. Brockhaus 1824.
Ich habe meinen Kollegen Joachim Ebert und Günter Hartung für Beratung und Hinweise zu danken und vor allem Frau Maria-Verena Leistner, die mir aus ihrer Kenntnis auch des philologisch-kritischen Œuvres heraus die Mehrzahl der Rezensionen von Wilhelm Müllers Buch nachwies.

2 *Prolegomena ad Homerum sive de Operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi scripsit Frid. Aug. Wolf.* Halis Saxonum 1795. Volumen I (der beabsichtigte 2. Band ist nie erschienen).

3 Wilhelm Müller: *Homerische Vorschule. Eine Einleitung in das Studium der Ilias und Odyssee. Zweite Auflage mit Einleitung und Anmerkungen von Detlev Carl Wilhelm Baumgarten-Crusius.* Leipzig 1836.

4 Ebd. S. LVI. S. XX spricht Baumgarten-Crusius von *"einem so gelungenem Werke* [...] *und in der schönen Form, die dem Verfasser eigenthümlich war"*, die er also – mit höchstem Respekt vor dem Autor – im Textbestand nicht antasten wolle.

5 Baumgarten-Crusius in: *Jahrbücher für Philologie und Pädagogik.* Hrsg. von Joh. Chr. Jahn. Bd. 1. Leipzig 1827, 2. Heft, S.18–24.

6 Gotthold Ephraim Lessing: *Werke.* Hrsg. von Wilfried Barner, Klaus Bohnen u. a. Bd. 6. Frankfurt a. M. 1985, S. 757.

7 Zum 200 Anniversaire erschien der Protokollband einer Tagung: Joachim Ebert und Hans-Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Konferenz zur 200. Wiederkehr der Gründung des Seminarium philologicum Halense durch Friedrich August Wolf am 15.10.1787.* (= *Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 1989/36 [C 47]).

8 Die schon 1787 in Halle gedruckten *Antiquitäten von Griechenland* erschienen in nuce im Rahmen von Joh. Daniel Gürtler (Hrsg.): *Friedrich August Wolf's Vorlesungen über die Altertumswissenschaft.* 5 Bde. Leipzig 1831–35. Zum 1. Band *(Encyklopädie der Altertumswissenschaft)* s. Wilhelm Körte: *Leben und Studien Friedr. Aug. Wolf's des Philologen.* Essen 1833, S. 183, sowie die Rezension in *Blätter für die literarische Unterhaltung.* Leipzig 1831, S. 1116. Franz Passow hatte nämlich die Schüler Wolfs animiert, ihre Nachschriften Wolfscher Vorlesungen zu publizieren. Zur gleichen Zeit erschienen: S. M. Stockmann (Hrsg.): *Encyclopädie der Philologie.* Leipzig 1831; Samuel Friedrich Wilhelm Hoffmann (Hrsg.): *Darstellung der Altertumswissenschaft.* Leipzig 1833; Leonhard Usteri (Hrsg.): *Vorlesungen über die vier ersten Gesänge von Homers Ilias.* Bern 1830. Wolf selbst hatte sein zusammen mit Philipp Buttmann begründetes *Museum der Alterthumswissenschaft* Berlin 1807 (Goethe gewidmet) mit einer *Darstellung der Alterthumswissenschaft* eröffnet, die jetzt von Samuel Friedrich Wilhelm Hoffmann (er hat auch Anteil an Bd. 4 und 5 von Gürtlers Ausgabe) neu ediert wurde (Leipzig 1833). Es erschien sogar noch 1849 von Joh. Gottl. Erdmann Föhlisch eine Erklärung zweier Oden des Horaz (I,4 und 11) von F. A. Wolf. Am Ende seiner *Darstellung...* (s. o.) gibt Wolf eine Auflistung seiner Vorlesungsschwerpunkte, und es ist interessant, wie sich dies Specimen in den Publikationen Gürtlers (Bd.1) und Stockmanns widerspiegelt. Körte (s. o.) gibt in Band 2, S. 214–218, alle Vorlesungen an, die Wolf in Halle und Berlin gehalten hat.

9 Friedrich Schlegel: *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer.* Ersten Bandes erste Abtheilung. Berlin 1798, S. 157, Anm. 67.

10 S. Anm. 8. Vgl. Johann Wolfgang Goethe an Carl Friedrich Zelter am 16.12.1807. In: *Goethes Werke* [Weimarer Ausgabe]. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 4. Abt. Bd. 19. Weimar 1895, S. 476.

11 Flodoard Freiherr von Biedermann (Hrsg.): *Goethes Gespräche.* Gesamtausgabe. Bd. 1. Leipzig 1909, S. 215 ff., 225, 228.

12 Johann Wolfgang Goethe: *Tag- und Jahreshefte* 1802. In: Goethe (s. Anm. 10), 1. Abt. Bd. 35. Weimar 1892, S. 135. Vgl. dazu: Michael Bernays: *Goethes Briefe an Friedrich August Wolf.* Berlin 1868, S. 37.

13 Johann Wolfgang Goethe an Carl Friedrich Zelter am 19.6.1805. In: Goethe (s. Anm. 10), 4. Abt. Bd. 19. Weimar 1895, S. 20.

14 Johann Wolfgang Goethe: *Tag- und Jahreshefte* 1797. In: Goethe (s. Anm. 10), 1. Abt., Bd. 35. Weimar 1892, S. 76. Vgl. Bernays (s. Anm. 12), S. 25, Anm. 45.

15 Johann Wolfgang Goethe an Friedrich Schiller am 29.4. und am 16.5.1798. In: Goethe (s. Anm. 10), 4. Abt. Bd. 13. Weimar 1893, S. 126 bzw. 148.

16 Vgl. Wilhelm Müller: *Einige Worte über Friedrich August Wolf. Bei Gelegenheit der Gedächtnißschrift vom Prof. Hanhart* (Basel 1825). In: *LCB*, 1826. Nr. 41 f., S. 161–163 bzw. S.165 f. Nachdruck in: Schwab, Bd. IV, S. 163–179. – Müller versuchte zweimal, Varnhagen zu einer Biographie oder wenigstens zu einem Nachruf für den *Neuen Nekrolog der Deutschen* zu bewegen, wozu man ihn selbst aufgefordert hatte (vgl. Briefe Müllers vom 14.9.1824 und 4.1.1825 in: 5–318 und 5–328), da er sich nicht in der Lage sah, etwas dem verehrten Lehrer Würdiges zustandezubringen, *"eine armselige Kompilation kann ich u. will ich nicht geben"* (5–328). Varnhagen hat dann auch eine Rede zu Wolfs Gedächtnis gehalten, s. *Haude & Spenersche Zeitung*. Berlin 1824, Nr. 204.

17 Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. 3. Stück. In: Nietzsche: *Werke in 3 Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. Bd 1. München 1966, S. 362 f.

18 Johann Wolfgang von Goethe zit. nach: Körte (s. Anm. 8), S. 343. Vgl. dazu: Bernays (s. Anm. 12), S. 58.

19 Wilhelm Müller: *Einige Worte über F. A. Wolf...* (s. Anm. 16), S. 162 bzw. Schwab, Bd. IV, S. 171.

20 Das dürfte auch einer der Gründe für Wolfs Aversion gegen Herder gewesen sein, s. Anm. 26.

21 Vgl. Tagebucheintragungen am 26. und 30.11.1815 (5–43)

22 *"Erz-Gourmand"* nennt Müller F. A. Wolf im Brief an seine Frau vom 29.7.1823 (s. 5–272 und *Diary* S. 113); vom Besuch bei Wolf, *"der mich aufgefordert hat, das Manuskript ohne Verzug an Sie u zwar in seinem Namen zu schicken, u mit seinem Gruße"* berichtet Müller an Johann Friedrich Cotta am 30.7.1823 (s. 5–273 und Heinrich Lohre: *Lebensbild*. In: Lohre, S. 79); s. auch Wahl S. 12 und 64.

23 Vgl. den Brief an Varnhagen vom 22.6.1824 (5–316). Natürlich hatte er auch sein *Rom*-Buch dem Lehrer sofort zukommen lassen *"als einen schwachen Beweis meiner Dankbarkeit"*. S. Müller an Wolf am 4.6.1820 (3–481 und 5–157).

24 Vgl. Heinrich Lohre: *Lebensbild*. In: Lohre, S. 79.

25 Goethe wird mit Wolf durch Wilhelm von Humboldt schon im Jahr des Erscheinens 1795 in Jena zusammengebracht, er liest Wolfs *Prolegomena* sofort, 1797 und, mit erneuten *Ilias*-Studien, 1820, dann 1825; es gibt häufig gegenseitige Besuche in Weimar und Halle, wobei sich Wolf auch an Goethes Farbenlehre interessiert zeigt. 1807 gibt Wolf in Weimar einem Damenkreise *"einen kleinen Abriß von dem Alterthumsstudium"* (der Vortrag wird sowohl von Henriette v. Knebel in einem Brief an ihren Bruder, 15.4.1807, als auch von Riemer erwähnt). Am 5.6.1825 heißt es: *"Geh.Rath Wolfs Verdienste um Belebung alter Literatur. Ähnlichkeit mit Bentley. Müller neuerlich über den Homer. Wolfs Prolegomena fortgesetzt"* (Johann Wolfgang Goethe: *Tagebücher*. In: Goethe [s. Anm. 10], 3. Abt. Bd. 10. Weimar 1899, S. 64.) Müller besuchte Goethe gemeinsam mit Simolin am 24.8.1826 und mit seiner Frau am 21.9.1827, worüber uns der Kanzler Müller am 23.9.1827 wenig

Schmeichelhaftes für Wilhelm Müller aus Goethes Munde berichtet: *"Er ist mir eine unangenehme Personnage, sagte er, suffisant, über dies Brillen tragend, was mir das Unleidlichste ist"* (Kanzler Friedrich von Müller: *Unterhaltungen mit Goethe*. Hrsg. von Renate Grumach. Weimar 1982, S. 173). Hier schließt sich Eckermanns Bericht (24.9.1827) an, daß Goethe die Äußerungen in Müllers Stammbuch für *"schwaches Zeug"* deklariert und die ganze Richtung dieser poetischen Jugend als *"Lazarett-Poesie"* bezeichnet (zit. nach: Biedermann [s. Anm.11], S. 449 und 450). Goethe, der Wolf oft auch als Störenfried seiner Ruhe im Haus am Frauenplan empfand, ihn auch in seiner Streitsucht *"ironisierte"* (Eckermann) und 1816 zu Tennstedt sogar von seiner Geburtstagsfeier ausschloß, ging wie Herder und Schiller als Dichter auf Distanz. Goethe schreibt: *"Als Dichter habe ich also eine unübersteigbare Scheidewand zwischen mir und dem heillosen Beginnen des Kritikers gezogen, aber ich kann nun doch des Kritikers in hundert Fällen nicht entbehren. Ich lese meinen Homer mit Bewunderung, stoße aber auf einmal auf Szenen und einzelne Stellen, die allen Eindruck stören und mich aufs Unangenehmste situieren. Hier weiß ich dem Kritiker unendlichen Dank, wenn er mir sagt: ja, gerade diese Stelle ist unecht"* (zit. nach: Biedermann [s. Anm. 11], S. 228 f.) Dazu ordnet sich (vom ersten Eindruck der Lektüre des Vorworts der *Prolegomena*) Goethes Brief an Schiller vom 17.5.1795.

26 Herder hat sich lebenslang von den ersten *Kritischen Wäldern* an (1769) in seinen Schriften mit Homers Werk und Welt auseinandergesetzt und war mit dessen philosophischen Herausgeber Samuel Clarke ebenso wie mit Thomas Blackwell und Robert Wood voll vertraut; vielfach nur beiläufig wie natürlich in der Auseinandersetzung mit Lessings Laokoon und Winckelmann. Spezialaufsätze sind: *Homer und Ossian, Der unsterbliche Homer* oder *Homer ein Günstling der Zeit* (anonym zuerst in Schillers *Horen* 1795 und 1796, vgl. Bernhard Suphans *Werke*-Ausgabe Bd.18). Der letztgenannte Beitrag löste Wolfs sarkastische Replik *"Ankündigung eines Deutschen Auszugs aus Prof. Wolfs Prolegomenis ad Homerum und Erklärung über einen Aufsatz im IX. Stücke der Horen"* in der *Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Int.-bl. Nr.122, Sp. 979-982, 24.10.1795; s. Wolf, *Kleine Schriften*. Bd. 2. Halle 1869, S.724–728) aus, weil Herder – anerkennend – sich Wolfs Position weitgehend zu eigen machte und schrieb, ihm habe sie schon lange selbst vorgeschwebt. Joachim Ebert spricht von *"Äußerung gekränkter Eitelkeit"* (In: Ebert, Zimmermann [s. Anm. 7], S. 23). Der Aufsatz von Herder in der *Adrastea* IX (Bd. 5, 1. St. 1803, S. 127–164) mußte Wolf erneut in Harnisch bringen. Er ist *Samuel Clarke* überschrieben (schon die Cottasche Ausgabe von *Herder's Werke zur schönen Literatur und Kunst*. 10. Teil, S. 279–310 titelt 1828 zu Recht: *Homer und das Epos*), offenbar um die Stoßrichtung zu verunklaren. Darin läßt Herder alle Homer-Zerstückler Revue passieren, auch d'Aubignac (auf den doch Wolf nur allzu kurz Bezug genommen hatte), *"der Iliade und Odyssee für einen zusammengenäheten Teppich vieler Gesänge ansah und den Homer so gut als in Läugnen stellte"* (Bernhard Suphan: *Herders sämmtliche Werke*. Bd. 24. Berlin 1886, S. 226). Aber Wolf wurde von Herder keiner Erwähnung gewürdigt!

27 Wilhelm Müller an Heinrich Brockhaus am 21.2.1824. (Lohre, S. 216 sowie 5–289).

28 Lohre, S. 222

29 Unter *Homerica* hatte Müller mehrfach philologische Arbeiten zu Homer rezensiert (oder

verrissen): In Brockhaus' *LCB*, 1826 I, Nr. 142 f., S.565–567 bzw. 569 f., sowie in dessen Fortsetzung *Blätter für Litterarische Unterhaltung* Leipzig 1826 II, Nr. 99 f., S. 393 f. bzw. S. 397 f. und 1827, Nr.141, S. 561–563. Als *Homerica* ist auch die Besprechung Bernhard Thierschs in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* Halle 1824 tituliert (s. Anm. 36). – Außerdem: *Über die deutschen Übersetzungen des Homer. Mit besonderer Rücksicht auf die neuesten Versuche von F. A. Wolf, K. L. Kannegießer und Konrad Schwenck.* In: Schwab, Bd. IV, S. 245–326.

30 Vgl. den Brief vom 7.6.1824 (Lohre, S. 226 sowie 5–306 f).

31 *"Den Sinn voll verstehen, nicht nur die Wörter, muß das Ziel sein."* Platon: *Ion* 530 b.

32 Max Pohlenz: *Un mensonge de la science allemande?* In: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte, deutsche Literatur und Pädagogik.* 22. Jg. Leipzig 1919, S. 340–375 bzw. 23. Jg. 1920, S. 186–188.

33 Über den heutigen Forschungsstand der Homerischen Frage informieren am besten Alfred Heubeck: *Die homerische Forschung der letzten Jahrzehnte.* Darmstadt 1974 (von ihm zahlreiche weitere Arbeiten) sowie Joachim Latacz: *Homer, der erste Dichter des Abendlands.* 2. Aufl. München, Zürich 1989, mit ausführlichem Literaturverzeichnis, sowie die von Latacz herausgegebenen Sammelbände: *Homer. Tradition und Neuerung.* Darmstadt 1979, und *Homer. Die Dichtung und ihre Deutung.* Darmstadt 1991, mit nachgedruckten Aufsätzen aller namhaften Autoren zur Problematik seit Gottfried Hermann; dort auch Latacz' eigene Beiträge *Einführung* sowie *Tradition und Neuerung.*

34 Vgl. Friedrich von Raumer: *Erinnerungen und Briefwechsel.* Bd. 2. Berlin 1861, S. 164 (Raumers Brief an Müller vom 9.10.1824 ebd., S. 160–163), s. 5–322.

35 Richard Volkmann: *Geschichte und Kritik der Wolfschen Prolegomena.* Leipzig 1874, S. 173 f.

36 Richard Payne-Knight: *Prolegomena in Homerum.* (mit Bedacht gegen Wolfs *Proleg. ad Hom.* gewählter Titel seines 109 S. umfassenden Traktats, rezensiert von Baumgarten-Crusius in: *Jahrbücher...*[s. Anm. 5], 1. Bd. 1827, 1. Heft) In: Richard Payne-Knight: *Ilias und Odyssee.* London, Paris, Straßburg 1820. Deren Absonderlichkeiten im Druck geißelt auch der Wolf/Müller-Gegner Georg Ludolph Dissen in den *Göttinger gelehrten Anzeigen* 1821, St. 192, hart. Bernhard Thiersch (1793-1855, ein Bruder Friedrich Thierschs. Er ist der Dichter des Preußenliedes) steht auf Wolfs Standpunkt und scheidet die angeblichen Interpolationen aus (in: *Urgestalt der Odyssee, oder Beweis, daß die Homerischen Gesänge zu großen Parthieen interpoliert sind.* Königsberg 1821. Vgl. Volkmann [s. Anm. 35], S. 172 f.). Die Besprechung Thierschs durch Baumgarten-Crusius findet sich nach der Homerischen Vorschule Müllers (in: *Jahrbücher...* [s. Anm. 5], 1. Bd. 1827, 2. Heft, S. 4). Bernhard Thierschs *Ueber das Zeitalter und Vaterland des Homer und Urgestalt der Odyssee* hatte Müller selbst ausführlich besprochen in: *Allgemeine Literatur-Zeitung* Halle 1824 Nr. 269 f., Sp. 481–487 bzw. Sp. 489–492 (Autorschaft gesichert, s. Goedeke *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung.* Bd. 8. Dresden 1905, S. 709).

37 Z. B. im *Pädagogisch-Philologischen Literaturblatt zur allgemeinen Schulzeitung* Darmstadt 1825, Nr. 31, S. 254, 264. – Eingesehen wurden folgende weitere sechs Rezensionen: In: *LCB*, Nr. 253 vom 3.11.1824, S. 1011 f., Verf. (nach Goedeke, [s. Anm. 36], Bd. 9. 1910, S. 221) ist Ernst von der Malsburg (Mitarbeiter an Müllers *Askania*); ebd. 9.5.1825,

Nr. 107, S. 425–427, Nr. 108, S. 429–432; von Baumgarten-Crusius in: *Jahrbücher...* [s. Anm. 5], 1. Bd. 1827, 1. Heft, S. 18–24; *Göttinger gelehrte Anzeigen* 1827, Stück 3–5, S. 25–44 ist ein völliger Verriß, der schließt: *"Nach allem bisherigen können wir nicht glauben, daß die Arbeit des Verfassers besonders nützlich sey, wohl aber, daß sie auch abgesehen von der Hauptfrage, manches Irriges verbreiten werde."* Es war kein Geheimnis, daß der Verfasser der Heyne-Schüler und Wolf-Gegner Georg Ludolph Dissen (1784–1837) gewesen ist, wie auch der nochmalige Abdruck in Dissens *Kleinen lateinischen und deutschen Schriften* (Göttingen 1839, S. 318–336) zu erkennen gibt. (Dissen schrieb auch eine *Kurze Anleitung für Erzieher, die Odyssee mit Knaben zu lesen.* Göttingen1809, mit einer Vorrede von Joh. Friedrich Herbart). Rezensionen zur 2. Aufl. in: *Literatur-Blatt zum Morgenblatt,* 1838, Nr. 112, S. 447 f. (d.); sowie in: *Literarische Zeitung* vom 18.4., Nr. 16. Berlin, 1838, Sp. 291 f.

38 Auch Raumer (s. Anm. 34, S. 160) nennt Homer einen 'Naturdichter'. Aufgebracht hat den Begriff Thomas Blackwell (in: *An Enquiry into the Life and Writings of Homer.* London 1735. Deutsch von Roß: *Untersuchung über Homers Leben und Schriften.* Leipzig 1776). Die Diskussion beherrschte die Ästhetik der Genie-Zeit seit Percy oder seit Woods 'Original-Genie' (bei dessen Besprechung Heyne es auf die Formel brachte: *"Homer ist original, weil er nichts als die Natur vor sich hatte."*) und wirkte noch bis in die Romantik nach.

39 *Homerische Vorschule* (s. Anm. 1), S. 5 sowie S. 34 (2. Aufl. [s. Anm. 3], S. 5 und 29).

40 S. die Standard-Aufsätze von Engelbert Drerup: *Homer und die Volksepik* (1921) und Mathias Murko: *Neues über südslavische Volksepik* (1919), die Joachim Latacz in seinem Sammelband (s. Anm. 33) aufgenommen hat.

41 *Homerische Vorschule* (s. Anm. 1), S.34, (2. Aufl. [s. Anm. 3], S. 29). – Die Dschangariade: Ebd., S. 49 (2. Aufl. S. 42).

42 S. Anm. 29.

43 Albin Lesky: *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im homerischen Epos.* Zuerst 1954. In: Lesky: *Gesammelte Schriften.* Bern, München 1966, S. 63, sowie in: Latazc: *Homer. Tradition...* (s. Anm 33), S. 297.

44 Wilhelm Kroll: *Geschichte der Klassischen Philologie.* Leipzig 1908, S. 110, Anm.

45 Baumgarten-Crusius (s. Anm. 3), S. XIX f.

PASCALE SCHULTE

Das Rätsel um Batuschkoff

Im Rahmen der Ausstellung *"Wilhelm Hensel 1794–1861. Portätist und Maler. Werke und Dokumente"*, die im Dezember 1994 in Berlin stattfand [1], wurde ein bislang unbekanntes Bildnis gezeigt, das angeblich Wilhelm Müller darstellt. Die Vermutung, daß der Abgebildete Müller sei, bezieht sich auf einen Vermerk auf dem Passepartout: *"Wilhelm Müller (der Dichter) Dessau 1794–1827"*. Nach Rücksprache mit Frau Lowenthal-Hensel, Urenkelin des Malers und Organisatorin der Ausstellung, war zu erfahren, daß dieser Vermerk nicht von Wilhelm Hensel, sondern möglicherweise von Luise oder Sebastian Hensel stammt.

Wilhelm Hensel:
Wilhelm Müller (?), 1817.

Das Original [2], welches sich im Kupferstichkabinett befindet, ist in zweierlei Hinsicht merkwürdig: Zum einen steht auf dem Bild der Name *"Batuschkoff"*, zum zweiten ist auf der Rückseite die Angabe *"bey der Neapolitanischen Gesandtschaft"* zu lesen. Dem Ausstellungskatalog ist zu entnehmen, Batuschkoff sei der Spitzname Müllers gewesen. Sollte dies der Fall sein, muß man sich fragen, warum man Müller ausgerechnet nach einem zeitgenössischen russischen Dichter hätte benennen sollen? Die Literaturwissenschaft kennt einen russischen Lyriker namens Konstantin Nikolajewitsch Batjuschkow (Graphie schwankt je nach Transkription), der von 1787 bis 1855 lebte. Als Soldat hat er an den Feldzügen gegen Napoléon teilgenommen, war u. a. 1813 in Dresden

und an der Völkerschlacht bei Leipzig beteiligt und ist 1814 in Paris einmarschiert, wo er zwei Monate weilte. Auch ist Batjuschkow 1819 bis 1821 Attaché der russischen Gesandtschaft in Neapel gewesen.

Eine bemerkenswerte Parallele zu Wilhelm Hensel, der in der Zeit der Befreiungskriege ähnliche Wege gegangen ist, fällt auf. Könnte es sein, daß die beiden sich in Paris oder an einem anderen Ort kennengelernt haben? Selbst unter koalierten Armeen scheint es kaum wahrscheinlich, daß derartige Kontakte zwischen fremden Soldaten entstanden sind. Ausschließen kann man es aber nicht.

Wo aber liegt die Verbindung zu Müller? Kommt man zu einem Spitznamen allein auf 'kongeniale' Weise? Und kann Konstantin Batjuschkow damals – wohlgemerkt in Deutschland – so berühmt gewesen sein? Welcher Art sollte die Anspielung sein, zumal sich die beiden nicht ähnlich sehen?

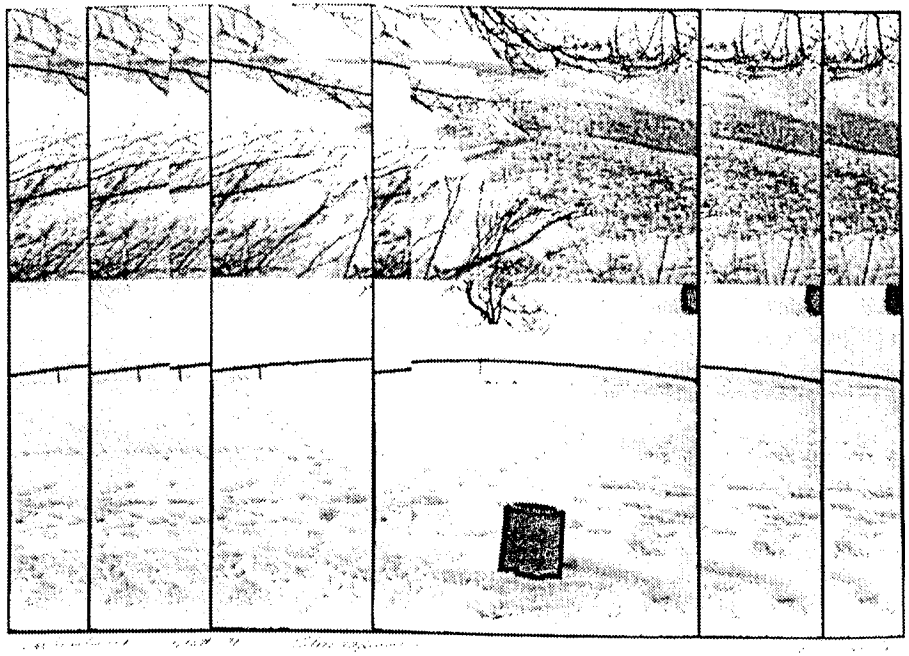
Dafür, daß die Zeichnung in Berlin vor der Abreise Müllers entstand, scheint das Datum (2. August 1817) zu bürgen. Also kann sie nicht erst in Neapel gemacht worden sein, zumal Hensel zum Zeitpunkt des Aufenthalts Müllers in Neapel gar nicht in Italien war.

Der Vermerk bezüglich der neapolitanischen Gesandtschaft (einer Vereinigung in Berlin? eines Gebäudes?) bleibt im Dunkel.

Anmerkungen:

1 Vgl. dazu: Cécile Lowenthal-Hensel (Hrsg.): *Wilhelm Hensel 1794–1861. Porträtist und Maler. Werke und Dokumente. Ausstellung zum 200. Geburtstag, veranstaltet vom Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz. 15.12.1994–29.1.1995.* (= Ausstellungskataloge, Neue Folge 11) Wiesbaden 1994. Die Ausstellung wurde gezeigt im unteren Sonderausstellungsraum der Staatlichen Museen zu Berlin am Kulturforum. Anläßlich des 100. Todestages von Wilhelm Müller wurde das Bild in der *1. Beilage zu Nr. 229 des Anhalter Anzeigers* am 30. 09. 1927 schon einmal veröffentlicht. Die Bildunterschrift lautet: Wilhelm Müller – nach einer bisher noch unveröffentlichten Bleistiftzeichnung von Wilhelm Hensel.

2 Lt. Katalog (s. Anm. 1), S. 23, sind zu dem Porträt folgende Angaben ausgewiesen: Bleistift, weiß gehöht auf braunem Papier, 115 x 90 mm; bez. WH (ligiert), den 2. Au[gust] 1817; Batuschkoff. Unterschrift: Wilhelm Müller (Der Dichter) Dessau 1794–1827; SH-Kat. Batuschkoff [von anderer Hand:] W. Müller?



Ingo Arnold: *Letzte Hoffnung.* Blatt 12 aus dem Zyklus *Die Winterreise,* 1987/88.

1. internationale wissenschaftliche Wilhelm-Müller-Konferenz aus Anlaß seines 200. Geburtstages

KONFERENZPROGRAMM

Veranstalter: literaturWERKstatt berlin
in Zusammenarbeit mit dem Konzerthaus Berlin

KONFERENZORTE

7. und 8. Oktober 1994:
literaturWERKstatt berlin, Majakowskiring 46/48, 13156 Berlin-Pankow

9. Oktober 1994:
Konzerthaus am Gendarmenmarkt (Musikclub), Gendarmenmarkt, 10117 Berlin

6. OKTOBER 1994

19.00 Uhr
Ausstellungseröffnung
Ingo Arnold *Die Winterreise* – Graphischer Zyklus
zu den Gedichten von Wilhelm Müller und den Liedern von Reiner Bredemeyer.
Zur Eröffnung liest Norbert Hummelt (Köln) aus seinem Zyklus *Winterreise.*
Ort: DOMizil im Berliner Dom am Lustgarten

21.00 Uhr
***"Nun laßt uns scheinen bis wir werden... "* – Romantik-Transplantationen**
Barbara Thalheim, Gesang und Sprache
Jean Querlier, Saxophone
René Bottlang, Klavier
Ort: Konzerthaus am Gendarmenmarkt, Musikclub

7. OKTOBER 1994

Konferenzeröffnung
Thomas Wohlfahrt, literaturWERKstatt berlin
Dietger Pforte, Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten

Karl Mickel, Berlin
Festvortrag: **Wilhelm Müller, der Wanderer**

Peter Horst Neumann, Erlangen
Wilhelm Müller – ein singend verkannter Dichter?
Zur ästhetischen Wertung romantischer Sangeslyrik*

Bernd Leistner, Zwickau
Wilhelm Müllers sogenannte Brüsseler Sonette

DISKUSSION

Hildegard Eilert, Trento
Die Sommerreise Wilhelm Müllers.
Überlegungen zur Bedeutung von Italien im Werk des Dessauer Dichters

Heinz Hoffmann, Berlin
Schnorr von Carolsfeld – ein Reisegefährte Müllers auf seiner Italienreise 1818

Hans-Georg Werner, Pisa
Wilhelm Müllers *Rom, Römer und Römerinnen*
im Kontext zeitgenössischer Italiendarstellungen

Rita Unfer Lukoschik, Berlin
Die Welt der commedia dell'arte in Müllers Reisebuch
Rom, Römer und Römerinnen

DISKUSSION

Günter Hartung, Halle
Die *Lieder der Griechen* in ihrem kulturhistorischen Kontext

Stavroula N. Patsourakou, Köln
Wilhelm Müller und das neugriechische Volkslied*

Konstantinos Exadaktylos, Halle
Die Griechen an den Griechenliederdichter*

DISKUSSION

Abendveranstaltung im Konzerthaus am Gendarmenmarkt, Kammermusiksaal
Reiner Bredemeyer / Wilhelm Müller
Die schöne Müllerin – Monodramistische Szene für einen tiefen Müller
und acht Instrumentalisten
Dietrich Henschel, Bariton
Michael Schweighöfer, Sprecher
Instrumentalsolisten der Komischen Oper Berlin, Leitung: Winfried Müller

Franz Schubert / Wilhelm Müller
***Winterreise* op. 89, D 911**
Olaf Bär, Bariton
Helmut Deutsch, Klavier

8. OKTOBER 1994

Hanspeter Padrutt, Zürich
Epochale Anklänge in den *"hinterlassenen Papieren"* des Wilhelm Müller

Frieder Reininghaus, Köln
Solide Melancholie, stürmischer Morgen – Zum Zeitgefühl der Epochen.
Ein Essay: Versuch einer Interpretation, ausgehend von der *Winterreise*
Wilhelm Müllers und Franz Schuberts

Heinz Wetzel, Toronto
Das volle Herz im Zwang der Reime. Über Wilhelm Müllers Verskunst

Christiane Wittkop, Tübingen
Orpheus im Winter – Zur poetologischen Bedeutung des Leiermanns
in der *Winterreise*

Wolfgang Popp, Siegen
"Habe ja doch nichts begangen, daß ich Menschen sollte scheun."
– Die Winterreise:
Ein Kunstwerk zwischen Autor, Komponisten und Interpreten*

DISKUSSION

Empfang der Konferenzteilnehmer durch Herrn Staatssekretär Winfried Sühlo,
Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten

Ludger Rémy, Bremen
Inwiefern Plus mal Plus ein Minus ergibt.
Persönliche Betrachtungen eines Musikers zu Schuberts *Winterreise*

Ludger Rehm, Osnabrück
Walzer und *Winterreise* *

Ulrich Hartung, New York
Wilhelm Müllers Beziehung zur Freimaurerei – eine Reflexion der *Winterreise*

Hans-Rüdiger Schwab, München
Unter Schicksalszwang? Wilhelm Müllers novellistische Arbeiten

Günter Hartung, Halle
Wilhelm Müllers Verhältnis zum Judentum

DISKUSSION

Abendveranstaltung im Konzerthaus am Gendarmenmarkt, Kammermusiksaal

Franz Schubert / Wilhelm Müller
***Die schöne Müllerin* op. 25, D 795**
Olaf Bär, Bariton
Helmut Deutsch, Klavier

Reiner Bredemeyer / Wilhelm Müller
Die Winterreise
Dietrich Henschel, Bariton
Nina Tichmann, Klavier
Sebastian Weigle, Horn

9. OKTOBER 1994

Konrad Boehmer, Amsterdam
Bedeutungsfelder einiger Müller-Vertonungen

Johannes Irmscher, Berlin
Max Müller, der Biograph Wilhelm Müllers

Hans-Rüdiger Schwab, München
Gegengesellschaftliche Phantasien.
Bemerkungen zu Wilhelm Müllers *Tafelliedern für Liedertafeln*

Rainer Leptihn, München
Anpassungsgenie? – Psychologische Aspekte der Berliner Jahre

DISKUSSION

Andreas Klenner, Dessau
Konturen des Lyrikverständnisses Wilhelm Müllers
im Spiegel seiner Rezensionen

Ute Wollny-Bredemeyer, Berlin
***"Ich kann weder spielen noch singen"* – Wilhelm Müllers Beziehung zur Musik**

Jochen Mattern, Potsdam
"Will kein Gott auf Erden sein, / Sind wir selber Götter."
Wilhelm Müller – ein 'potentieller Intellektueller'

Ulla Jablonowski, Dessau
Dessau – Alltag der kleinen Residenz um 1800

Michael F. Perraudin, Birmingham
"... nicht bloß zufällige Ähnlichkeit ... "
– Neue Bemerkungen zu Müller und Heine

DISKUSSION

Roswitha Schieb, Berlin
Metaphernreflexion im Liederzyklus *Die schöne Müllerin*

Musikalisches Intermezzo

Ludwig Berger ***Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiele. "Die schöne Müllerin" – mit Begleitung des Pianoforte* op. 11 nach Gedichten von Wilhelm Müller, Luise Hensel, Wilhelm Hensel und Hedwig von Staegemann**
Bettina Eismann, Sopran
Kim Schrader, Tenor
Axel Pleß, Bariton
Klaus Kirbach, Klavier

Maria-Verena Leistner, Leipzig
Neu aufgefundene Briefe Wilhelm Müllers

Cecilia Cloughly Baumann, Claremont, California
Auf Müllers Spuren in 1968: Anfang der Müller-Renaissance der 80er Jahre

Erhard Hirsch, Halle
Wilhelm Müller, der Schüler F. A. Wolfs, und die *Homerische Vorschule*

DISKUSSION

Abendveranstaltung im Konzerthaus am Gendarmenmarkt, Kammermusiksaal

***Die schöne Müllerin* – Komisches Singspiel von Giovanni Paisiello in der Bearbeitung von Gerhard Müller und Reiner Bredemeyer**
Studenten der Hochschule für Musik "Hanns Eisler", Berlin
Dirigent: Michael Nündel
Regie: Martin Schneider
Bühnenbild / Ausstattung: Wencke Hunger

***Rose, die Müllerin* – Ländliches Singspiel von Adalbert vom Thale und Adolph Baron Lauer von Münchofen in der Bearbeitung von Willi Schmidt, Elmar Budde und Caspar Richter**
Studenten der Hochschule für Musik "Hanns Eisler", Berlin
Dirigent: Michael Nündel
Regie: Kristina Wuss
Bühnenbild / Ausstattung: Tina Kitzing

10. OKTOBER 1994

MITGLIEDERVERSAMMLUNG
DER INTERNATIONALEN WILHELM-MÜLLER-GESELLSCHAFT e.V.

Die mit einem * gekennzeichneten Beiträge konnten nicht zum Druck gelangen. Der Beitrag von Peter Horst Neumann: *Wilhelm Müller – ein singend verkannter Dichter? Zur ästhetischen Wertung romantischer Sangeslyrik* erschien unter dem Titel *Singend verkannt? Wilhelm Müller und das literarische Rezeptions-Dilemma der Sangverslyrik* in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft.* 55. Jg. Sigmaringen 1995, S. 169–181.
Einige Referenten haben den Titel ihres Beitrages für die Schriftfassung präzisiert. Herr Gernot Gad konnte auf Grund eines Auslandsaufenthaltes nicht an der Konferenz teilnehmen.

KONRAD BOEHMER
Kompositionsstudium bei G. H. König, Studium der Philosophie, Soziologie und Musikwissenschaft in Köln; lebt in Amsterdam, Professor für Musikgeschichte und Theorie der modernen Musik an der Königlichen Musikhochschule Den Haag, Direktor des Institutes für Sonologie.
Publikationen: u.a. *Das böse Ohr.* Köln 1993.

CECILIA CLOUGHLY BAUMANN
Studium der Germanistik und Musik (Horn) am Oberlin College in Ohio, 1965/65 Fulbright-Stipendium in München, Dissertation 1970 über Wilhelm Müller; unterrichtet Deutsch und Latein an der Polytechnic School in Pasadena/Kalifornien.
Publikationen: *Wilhelm Müller. The Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works.* The Pennsylvania State University 1981.

HILDEGARD EILERT
Studium der Germanistik, Pädagogik und Theologie in Bochum und Münster; 1979–1984 Lektorin des DAAD in Italien; lebt seit 1984 als freie Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin in Trento/Italien.
Publikationen auf dem Gebiet der Literatur der frühen Neuzeit, des 19. Jh. und der italienisch-deutschen Kulturbeziehungen.

GÜNTER HARTUNG
Studium der Germanistik und Musikwissenschaft in Halle (Saale); 1977–1992 o. Professor für Geschichte der deutschen Literatur daselbst; lebt als Emeritus in Halle (Saale).
Publikationen zur deutschsprachigen Literatur des 18., des frühen 19. und des 20. Jh. sowie zur Vokalmusik des gleichen Zeitraumes, außerdem zur Literaturtheorie und Ästhetik.

ULRICH HARTUNG
Studium der Music Performance in New York; lebt als Sänger und Manager für Opern- und Konzertsänger in New York.
Publikationen: *Die Winterreise: An Argument for Performing the Cycle of Songs by Franz Schubert in the Order of the Poems by Wilhelm Müller.* Dissertation, New York 1992.

ERHARD HIRSCH
Studium der Klassischen Philologie und Germanistik; Lehrer der klassischen Sprachen an der Martin-Luther-Universität Halle, lebt als Emeritus in Halle (Saale).
Arbeiten zur griechischen Anthologie, Germanistik, Wissenschaftsgeschichte, zur Terminologie naturwiss. Fächer, zum Nachleben der Antike und zum Dessau-Wörlitzer Kulturkreis.

HEINZ HOFFMANN
Studium der Theologie in Berlin; 1966-1988 Pfarrer am Dom zu Brandenburg, 1974–1994 Leiter des Kunstdienstes der Evangelischen Kirche; lebt als Emeritus in Berlin.
Publikationen: u.a. *Werk deiner Hände. Plastik aus der DDR im Dialog mit der Bibel.* Berlin 1990.

JOHANNES IRMSCHER
Studium der Klassischen Philologie, Byzantinistik und Neogräzistik in Leipzig; von 1953 an Honorarprofessor an der Humboldt-Universität Berlin, ab 1955 Direktor des Institutes für griechisch-römische Altertumskunde der Deutschen Akademie der Wissenschaften; lebt als Emeritus in Berlin.
Publikationen: u.a. *Einführung in die Byzantinistik.* Berlin 1971; *Einleitung in die klassischen Altertumswissenschaften.* Berlin 1986; *Lexikon der Antike.* 10. Aufl. Leipzig 1990.

ULLA JABLONOWSKI
Studium der Germanistik, Geschichte und Pädagogik sowie der Archivwissenschaften; seit 1972 Leiterin des Stadtarchivs Dessau, Kuratoriumsmitglied der Wilhelm-Müller-Stiftung.
Publikationen zur Geschichte der Stadt Dessau bzw. des Landes Anhalt.

ANDREAS KLENNER
Studium der Germanistik und Geschichte in Leipzig, seit 1993 Forschungsstudium zur volkstümlichen Lyrik an der Universität Leipzig.
Publikationen: *Wilhelm Müllers kritische Auseinandersetzung mit der Lyrik seiner Zeit.* Diplomarbeit, Universität Leipzig 1991.

CHRISTIANE LANGE
Studium der Kulturwissenschaften und Literaturgeschichte in Leipzig; akademische Mitarbeiterin an der FU Berlin, Geschäftsführerin der Wilhelm-Müller-Stiftung, Vorstandsmitglied der Internationalen Wilhelm-Müller-Gesellschaft.
Publikationen: *Mimesis und mimetisches Verhalten.* Dissertation. Berlin 1990; zahlreiche kulturjournalistische Veröffentlichungen.

BERND LEISTNER
Studium der Germanistik und Geschichte in Leipzig; wissenschaftlicher Oberassistent daselbst, Gastprofessuren an den Universitäten Skopje/Mazedonien, Oldenburg, Frankfurt am Main, Tübingen; seit 1992 Professor für Deutsche Literatur der Neuzeit an der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau.
Publikationen: *Johannes Bobrowski. Studien und Interpretationen.* Berlin 1981; Arbeiten zu Goethe, Schiller, Kleist und Heine sowie zu Autoren des 20. Jahrhunderts.

MARIA-VERENA LEISTNER
Studium der Germanistik und Geschichte in Leipzig; 1965–1992 Assistentin bzw. Lektorin an der Universität Leipzig, Gastlektorin an der Universität Skopje/Mazedonien; Kuratoriumsvorsitzende der Wilhelm-Müller-Stiftung, lebt als freie Literaturwissenschaftlerin in Leipzig.
Publikationen: Herausgabe *Wilhelm Müller – Werke. Tagebücher. Briefe.* Berlin 1994; Herausgaben von Eichendorff, Hauff, Mörike, Aufsätze zur deutschen Romantik.

RAINER LEPTIHN
Jurist, Leiter der Landesanwaltschaft Regensburg, lebt in Regensburg und München; arbeitet seit 1991 an einer Biographie Wilhelm Müllers.
Arbeiten zu William Golding: *Lord of the Flies* und zu juristischen Themen.

JOCHEN MATTERN
Studium der Geschichte und Germanistik in Leipzig, Studium der Politikwissenschaft im Potsdam; Tätigkeit als Lehrer, lebt als Politikwissenschaftler und Pädagoge in Potsdam.
Publikationen in Tageszeitungen zu Wilhelm Müller und Peter Joseph Lenné.

KARL MICKEL
lebt als Autor in Berlin; Zusammenarbeit mit den Komponisten Paul Dessau, Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Schenker u.a.; Professor für Verssprache und Versgeschichte an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch" Berlin.
Aufsätze und Studien zur deutschen Dichtungsgeschichte, Gedichte, Stücke, Prosa.

HANSPETER PADRUTT
Facharzt für Psychiatrie und Psychotherapie, lebt in Zürich.
Publikationen: *Die Autopest.* Zürich 1978; *Der epochale Winter. Zeitgemäße Betrachtungen.* Zürich 1984; *Und sie bewegt sich doch nicht. Parmenides im epochalen Winter.* Zürich 1992.

MICHAEL F. PERRAUDIN
Studium der Germanistik, Anglistik und Niederlandistik in Cambridge, Freiburg i.Br., Amsterdam; Senior Lecturer in German Studies an der Universität Birmingham.
Publikationen: *Heinrich Heine: Poetry in Context. A Study of „Buch der Lieder".* Oxford 1989; Aufsätze u.a. zu Kleist, Eichendorff, Büchner, Mörike, Storm und Böll.

FRIEDER REININGHAUS
Studium der Musik, Musikwissenschaft, Germanistik und Soziologie in Stuttgart, Tübingen und Berlin; lebt als Publizist in Köln.
Publikationen: *Schubert und das Wirtshaus - Musik unter Metternich.* Berlin 1979; Urtextfassung von Albert Lortzings Oper *Regina* 1981; zahlreiche Publikationen zur Musik- und Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts

LUDGER RÉMY
Cembalist und Hammerclavierist, konzentriert sich ausschließlich auf die Alte Musik und ihre Aufführungspraxis, Dozent für Cembalo und alte Musik an der Folkwang-Hochschule Essen/Duisburg, Leiter des Telemann-Kammerchores Kloster Michaelstein, ausgedehnte Konzerttätigkeit im In- und Ausland, zahlreiche Rundfunk- und Plattenaufnahmen (u.a. Schuberts *Winterreise*).

ROSWITHA SCHIEB
Studium der Neueren deutschen Philologie und Kunstwissenschaft in Köln und Berlin, lebt als Literaturwissenschaftlerin und Autorin in Berlin, Lehrauftrag an der Freien Universität.
Publikationen: *Moskau.* In: *Sprache im technischen Zeitalter* 3/1994; *Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahnn und Peter Weiss.* Stuttgart 1997.

PASCALE SCHULTE
Studium der Germanistik und Ökologie in Metz und Berlin; lebt als Übersetzerin und Publizistin in Berlin.
Publikationen: (Pascale Terrin:) *Der Müller und der Tod. Analyse und Interpretation von Müllers Liederzyklus „Die schöne Müllerin".* Magisterarbeit, Metz 1983.

HANS-RÜDIGER SCHWAB
Promotion u.a. zur Wilhelm Müller; bis 1995 Leiter der Redaktion Kunst und Literatur beim Fernsehen des Bayerischen Rundfunks; lebt in Münster.
Publikationen: *'...die Zeit beherrscht die Kunst. Studien zum politischen und sozialen Bewußtsein in der Literatur der deutschen Spätromantik.* Diss. München 1986; Hrsg. u.a. Wilhelm Müller: *Die Winterreise und andere Gedichte.* 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1994; zahlreiche Aufsätze zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

LUDWIG STOFFELS
Studium der Musikwissenschaft, Philosophie, Ethnologie und Physik in Bonn; seit 1993 Musikreferent im Deutschen Rundfunkarchiv Frankfurt a.M.
Publikationen: *Die Winterreise.* Bd. 1: *Müllers Dichtung in Schuberts Vertonung.* Bonn 1987; Bd. 2: *Die Lieder der ersten Abteilung.* Bonn 1991; Aufsätze zu Bach, Mozart, Bruckner, Draeseke.

RITA UNFER LUKOSCHIK
Studium der Germanistik, Slavistik, Kunstgeschichte und Geschichte in Venedig; lebt als Übersetzerin und freie wissenschaftliche Autorin in Berlin.
Publikationen: *Der erste deutsche Gozzi. Untersuchungen zu der Rezeption Carlo Gozzis in der deutschen Spätaufklärung.* Frankfurt a.M., Berlin u.a. 1993.

HANS-GEORG WERNER
Studium der Germanistik in Halle (Saale); 1969–1994 o. Professor für Neuere deutsche Literatur , seit 1994 o. Professor für deutsche Sprache und Literatur in Pisa.
Publikationen: u.a. *E.T.A. Hoffmann.* 2. Aufl. Berlin 1971; *Geschichte des politischen Gedichtes in Deutschand.* 2. Aufl. Berlin, Weimar 1971; *Bausteine zu einer Wirkungsgeschichte: G.E. Lessing.* Berlin, Weimar 1984; *Literarische Strategien.* Stuttgart, Weimar 1993.

HEINZ WETZEL
Studium der Germanistik in Berlin, Hamburg und Göttingen; Lehrtätigkeit an Universitäten in Deutschland, Frankreich, USA und Kanada, lehrt als Professor of German an der University of Toronto.
Publikationen: Arbeiten zu Autoren des 19. und 20. Jh., vor allem zu Heine, Büchner, Trakl, T. S. Eliot, Jurek Becker, Aufsätze zu Wilhelm Müller.

CHRISTIANE WITTKOP
Studium der Germanistik und Philosophie in Tübingen; Mitarbeit in der Hölderlin-Gesellschaft daselbst.
Publikationen: *Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Müllers Gedichtzyklus „Die Winterreise".* Stuttgart 1994.

UTE WOLLNY-BREDEMEYER
Studium der Musikwissenschaft in Halle, Vorstandsvorsitzende der Internationalen Wilhelm-Müller-Gesellschaft e.V. und Kuratoriumsmitglied der Wilhelm-Müller-Stiftung.
Publikationen: Herausgabe Wilhelm Müller: *Die schöne Müllerin.* Frankfurt a.M., Leipzig 1994, Aufsätze zu Wilhelm Müller und zur Musik des 20. Jh.

60 Julius Schnorr von Carolsfeld: *Der hl. Rochus, Almosen verteilend.*
© Museum der bildenden Künste Leipzig.

64 Julius Schnorr von Carolsfeld: *Wilhelm Müller in Rom.*
© Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien.

174 Wilhelm Hensel: *Wilhelm Müller.* Skizze vom 8.12.1822. Der Fundort dieser Zeichnung konnte bis zum Redaktionsschluß nicht ausfindig gemacht werden. Erstveröffentlichung (?) in: *Diary and Letters of Wilhelm Müller.* Hrsg. von Philip Schuyler Allen und James Taft Hatfield. Chicago 1903.

263 *Neuester Grundriß von Berlin 1810* (berichtigt 1818).
© Landesarchiv Berlin, Kartenabteilung.

264 *Barthold Georg Niebuhr.* Kupferstich von J. Groll nach einer Zeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld, 1823.
© Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1995.

264 *Friedrich August Wolf.* Porträtgemälde von Johann Eduard Wolff, 1823.
© Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1995.

265 *Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher.* Stahlstich von F. Lehmann, o. J.
© Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1995.

265 *Philipp August Böckh.* Gemälde von Carl Begas, um 1845.
© Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1995.

370 Wilhelm Hensel: *Wilhelm Müller (Der Dichter), "Batuschkoff".*
© Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

372 Ingo Arnold: *Letzte Hoffnung.* Blatt 12 aus dem Zyklus *Die Winterreise.*
© Ingo Arnold, Berlin.

Abeken, Hedwig 269
Ackermann, Christian Georg 31, 88, 97, 302
Acosta, Uriel 216
Adorno, Theodor W. 292, 294, 298, 300
Aeneas 27
Aischylos 234
Alexander I., Zar von Rußland 88
Ali Pascha von Jannina 87
Allen, Ira 348 f.
Allen, Philip Schuyler 7, 32, 125, 346 ff., 353 ff.
Allende, Salvador 30
Anakreon aus Teos 20
Aristophanes 359
Aristoteles 107 f.
Arndt, Ernst Moritz 67
Arnim, Ludwig Achim von 51, 183, 238, 274
Arnold, Ingo 8f., 350, 372, 373
Arnold, Robert F. 7, 86, 91, 97
Atterbom, Per Daniel Amadeus 55, 59, 70 f., 91, 97, 141, 175 f., 210, 243, 311
Aubignac, Abbé d' (eigtl. François Hédelin) 367

Bach, Johann Sebastian 140, 340 f., 383
Balzac, Honoré de 28
Basedow, Adelheid s. Müller, Adelheid
Basedow, Johann Bernhard 261
Basedow, Ludwig von 233, 310
Batuschkoff, Konstantin Nikolajewitsch (auch: Batjuschkow) 370 f.
Baumann, Cecilia Cloughly s. Cloughly Baumann, Cecilia
Baumgarten-Crusius, Detlev Carl Wilhelm 357, 362, 364 f., 368
Beethoven, Ludwig van 281, 283 f., 339
Benn, Gottfried 14
Bentley, Richard 366
Béranger, Pierre Jean de 25, 30, 190, 249 f.
Bérard, Victor 362
Berg, Alban 337
Berger, Ludwig 267, 339, 341, 378
Bernhardi, August Ferdinand 126, 266
Biedermann, Flodoard Freiherr von 358
Biermann, Wolf 172
Blackwell, Thomas 367, 369
Blair, Joseph Cullen 355
Blankensee, Georg Friedrich Alexander Graf von 232

Blume, Wilhelm Hermann 225
Böckh, Philipp August 68, 264, 266, 359, 360
Boehmer, Konrad 336, 377, 380
Böhme, Jakob 175 f.
Bopp, Franz 234
Börne, Ludwig 111
Bornemann, Ludwig 35
Böttiger, Karl August 223, 225 ff.
Brecht, Bertolt 101, 338
Bredemeyer, Reiner 11, 140, 340 f., 373, 375 f., 378, 382
Bredemeyer, Ute s. Wollny-Bredemeyer, Ute
Brentano, Clemes 210, 250
Brockes, Barthold Hinrich 20
Brockhaus, Friedrich Arnold 7, 88, 97, 180, 182, 184, 223, 229, 233, 299, 310 f., 314, 347, 361, 367
Brockhaus, Heinrich 8, 89, 95, 97, 134, 184, 221, 288, 310, 347, 357, 360 f.
Brockhaus, Hermann 233
Brühl, Karl von 282 ff.
Bruyn, Günter de 257
Büchner, Georg 302, 382, 384
Budde, Elmar 379
Büning, Eleonore 15
Bunsen, Christian Karl Josias von 62, 234
Bürger, Gottfried August 123, 126, 276, 279
Burnouf, Eugène 234
Büsching, Johann Gustav Gottlieb 57
Buttmann, Philipp 68, 266, 359 f., 365
Byron, George Gordon Noël Lord 89, 176, 193, 297, 314

Calderón de la Barca, Pedro 21, 215, 223, 311
Canova, Antonio 70
Capell, Richard 141
Carolsfeld, Julius Schnorr von s. Schnorr von Carolsfeld, Julius
Carolsfeld, Veit Hans Schnorr von s. Schnorr von Carolsfeld, Veit Hans
Castro, Fidel 30
Catalani, Angelica 281
Chailly, Jaques 180
Chamisso, Adelbert von 220, 238, 249
Chezy, Wilhelmine Christiane von (genannt Helmina) 41, 68, 287
Chopin, Frédéric 111
Clarke, Samuel 367
Claudius, Matthias 238, 346

Cloughly Baumann, Cecilia 7, 343 ff., 355 f., 378, 380
Cornelius, Peter von 70
Cotta von Cottendorf, Johann Friedrich Freiherr von 97, 184, 223, 229 f., 250, 360, 366
Cottrell, Alan P. 143, 148, 348, 355
Curtius, Julius 222

Dahn, Felix 347
Dante Alighieri 266, 311
Debussy, Claude 337, 341
Delacroix, Eugène 97
Delavigne, Jean François Casimir 190
Descartes, René 100
Devrient, Eduard 282
Devrient, Ludwig 216, 282 f., 285
Diderot, Denis 216
Dissen, Georg Ludolph 368 f.
Dittersdorf, Karl Ditters von 284
Dormitzer, Julie Joachim 208, 221
Draeseke, Felix August Bernhard 283
Drieberg, Friedrich 283

Eberius jun., Schneidermeister 304 f.
Ebert, Friedrich Adolph 223 ff.
Ebert, Joachim 364, 367
Ebneth, Bernhard 237
Eckermann, Johann Peter 359, 367
Eckhart, Meister 108
Eichendorff, Joseph Freiherr von 67, 238, 315 f., 318, 343, 346, 381 f.
Eilert, Hildegard 40, 85, 374, 380
Eisler, Hanns 337, 341
Endres, Franz Carl 181
Exadaktylos, Konstantinos 99, 374

Fauriel, Claude 225
Feil, Arnold 291
Ferdinand VII., König von Spanien 216
Finsler, Georg 362
Fleischer, Heinrich Leberecht 234
Fleming, Paul 30, 224
Föhlisch, Joh. Gottlieb Erdmann 365
Förster, Friedrich 139, 195
Förster, Luise 226

Forster, Georg 174
Förster, Karl August 38, 200, 223, 225 f.
Fouqué, Friedrich Heinrich Karl Baron de la Motte 89, 94 f., 197, 253 f., 257, 264
Franceson, Charles Frédéric 360
Freiligrath, Ferdinand 20
Freud, Sigmund 259
Friederike Louise Wilhelmine Amalie, geb. Prinzessin von Preußen, Herzogin von Anhalt-Dessau 307
Friedlaender, Max 267
Friedländer, David 219
Friedrich II., Friedrich der Große, König von Preußen 28, 241
Friedrich, Caspar David 27, 120
Friesen, Johann Georg Friedrich Freiherr von 227
Fritsche, Johann Christoph 306
Fuller, Margaret 345, 352
Furchau, Adolph Friedrich 223

Gad, Gernot 7, 140, 143 f., 152, 184, 188, 293, 379
Galilei, Galileo 104 f.
Gatza, Mathias 8, 12 f., 15
Gay, John 101
Gebauer, Christian August 232
Gehlen, Arnold 251
Gelinek, Joseph 281
Gentz, Friedrich 88, 92
Georgiades, Thrasybulos 300
Georgios, Kirchenpatriarch 87
Gerhardt, Paul 116 f., 335, 346
Gerhartz, Leo Karl 120
Germanos, Erzbischof von Patras 87
Giesebrecht, Karl Heinrich Ludwig 266
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 20, 123, 126
Gluck, Christoph Willibald 256, 284, 287
Goethe, Johann Wolfgang von 16, 18, 20, 24 ff., 29 f., 41, 47, 57 f., 66 f., 76, 84, 100, 107, 110, 123, 125 ff., 139, 157, 165, 167, 193, 205, 214, 220, 222, 225, 242, 249, 255, 258, 261, 274, 276 f., 279, 290, 315 f., 322 f., 328 f., 344, 347, 358 ff., 362, 365 ff., 382
Gonzaga, Ferdinando 337
Görres, Joseph 210
Gottsched, Johann Christoph 278
Götz, Johann Nikolaus 20
Gozzi, Carlo 59, 383
Grabbe, Christian Dietrich 220

Graun, Carl Heinrich 283
Grillparzer, Franz 21, 288
Grimm, Jakob Ludwig 98
Grimm, Wilhelm 23
Grüber, Klaus Michael 120
Grün, Anastasius 97f.
Gryphius, Andreas 335
Gubitz, Friedrich Wilhelm 282
Gülke, Peter 295
Günther, Johann Christian 20, 30, 128, 238
Gürtler, Joh. Daniel 365

Hagedorn, Friedrich von 20, 127
Hagen, Friedrich Heinrich von der 57, 94
Hake, Bruno 7, 254, 349
Haken, Christian Ludwig 225
Händel, Georg Friedrich 283
Hardenberg, Friedrich Leopold Freiherr von (genannt Novalis) 19, 175, 191, 226, 295, 346
Hardenberg, Karl August Fürst von 310
Hartung, Günter 7, 11, 86, 128, 140, 143, 195, 295, 327, 345, 364, 374, 376, 380
Hartung, Ulrich 174, 356, 376, 380
Hatfield, Henry 348
Hatfield, James Taft 7, 97, 176, 264, 343 ff., 352 ff.,
Hauff, Wilhelm 183 f., 193, 217, 222 f., 238, 381
Haupt, Moritz 233
Haydn, Joseph 283
Hebel, Johann Peter 226
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 234, 298
Heine, Heinrich 20, 54, 59, 67, 88, 98, 111, 117 f., 120, 125, 127 f., 168, 170 f., 173, 188, 203, 205, 219 f., 248, 259, 288, 299, 314, 317, 319 f., 324 ff., 377, 381 f., 384
Heinse, Johann Jakob Wilhelm 226
Heise, Wolfgang 296
Heller, Erich 344
Heller, Maria s. Schnorr von Carolsfeld, Maria
Helvig, Amalia von (auch Amalie) 90, 232
Hensel, Luise 33, 123, 197 f., 200, 257 f. 263, 265, 267 f., 270
Hensel, Sebastian 370
Hensel, Wilhelm 174, 210, 263, 265, 270, 370 f.
Herbart, Johann Friedrich 234, 369
Herder, Caroline 76, 84
Herder, Johann Gottfried 20, 24, 50, 57 f., 66, 76, 81, 84, 126, 248, 276, 360, 366 f.,
Hermann, Johann Gottfried Jakob 233, 357, 362, 368

Hermes, Justus Gottfried 33, 267, 270
Herrmann, Jan 120
Herwegh, Georg 249
Herz, Henriette 256
Hesekiel, Christoph Friedrich 232
Heubeck, Alfred 368
Heybruch, Heinrich 306
Heyne, Christian Gottlob 363, 369
Heyse, Paul 188
Hirsch, Erhard 345, 357, 378, 380
Hirt, Aloys 266
Ho Chi Minh 30
Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich 133, 249
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 67, 183 f., 190, 214, 216, 242, 261, 280 f., 283, 285
Hoffmann, Heinz 60, 374, 380
Hoffmann, Samuel Friedrich Wilhelm 365
Hofmannswaldau, Christian Hofmann von 278
Hölderlin, Johann Christian Friedrich 101, 107, 120, 292, 316
Holtei, Karl von 240
Homer 357 ff.
Höpcke, Klaus 11
Horaz 45, 82, 90, 365
Hosäus, Wilhelm 7
Houwald, Ernst Christoph von 215
Humboldt, Alexander von 196
Humboldt, Wilhelm von 21, 68, 358, 366
Hummelt, Norbert 373
Hüttenbrenner, Ignaz 119

Ibrahim Pascha, Vizekönig von Ägypten 89
Iffland, August Wilhelm 282, 284
Immermann, Karl Leberecht 98
Ipitis, Dr. 177
Irmen, Hans Josef 179
Irmscher, Johannes 86, 233, 345, 377, 381
Irving, Washington 345

Jablonowski, Ulla 7, 302, 345, 377, 381
Jacobs, Friedrich 223, 225
Jacobson, Israel 196
Jagor, Gastwirt 269
Jahn, Friedrich Ludwig 59, 195 f., 267

Jakob, Therese von 30
Jankowsky, Kurt 346, 348
Jean Paul s. Richter, Johann Paul Friedrich
Jörg, Johann Christian Gottfried 177
Josty, Johann 271
Just, Klaus Günther 143
Juvenal 82

Kafka, Franz 101, 344
Kaiser, Gerhard 315, 325, 327
Kalckreuth, Friedrich Ernst Adolph Karl Graf von 176, 226 f., 232, 361
Kanngießer, Peter Friedrich 225
Kant, Immanuel 234, 300
Keats, John 297
Keller, Gottfried 95
Keller, Heinrich 57
Kerner, Justinus 110, 127, 139, 175, 189, 231, 272, 274
Kind, Friedrich 287
Kirsten, Wulf 61, 77, 84, 153
Klenner, Andreas 272, 377, 381
Klier, K. M. 349, 354
Klopstock, Friedrich Gottlieb 20, 93, 123, 126 f., 134, 275, 281
Klotz, Christian Adolf 357
Knebel, Henriette von 366
Koepke, Richard Paul 348, 354
Koes, Georg Heinrich Carl 363
Kopernikus, Nikolaus 104 f.
Körner, Karl Theodor 90
Kralowsky, Friedrich 268
Kramer, Kanzleigerichts-Sekretär 268
Kroll, Wilhelm 364
Krug, A., Arzt 233
Krug, Wilhelm Traugott 177, 234
Kuhn, Friedrich Adolf 232
Kull, Hartmut 99
Kunze, Reiner 114
Kurz, Hermann 188
Küster, Samuel Christian Gottfried 268

Lachmann, Karl Konrad Friedrich 23, 98, 362
Lange, Christiane 9, 12 f., 381
Lange, Irmgard 355

Latacz, Joachim 368 f.
Lauer von Münchofen, Adolph Baron 379
Leistner, Bernd 32, 256, 374, 381
Leistner, Maria-Verena 7, 12, 15, 223, 250, 344, 351, 364, 378, 381
Lenau, Nikolaus 340
Lennhoff, Eugen 179
Leopold Friedrich, Herzog von Anhalt-Dessau 223, 239, 307 f.
Leopold III. Friedrich Franz, Herzog von Anhalt-Dessau 223, 256, 302, 304, 306 ff.
Leptihn, Rainer 251, 377, 382
Lersch, Philipp 252, 254, 260
Lesky, Albin 362
Lessing, Gotthold Ephraim 220, 357 f., 367
Logau, Friedrich von 335
Lohenstein, Daniel Casper von 278
Lohre, Heinrich 75, 97, 195, 200, 259 f., 344, 348, 354
Longfellow, Henry Wadsworth 345, 352
Lorenz, Konrad 252
Lortzing, Albert 112, 382
Lowenthal-Hensel, Cécile 370
Lücke, Friedrich 62
Ludwig I., König von Bayern 90
Lukoschik, Rita Unfer s. Unfer Lukoschik, Rita
Lyotard, Jean-François 340

Mahler, Gustav 259
Mahlmann, Siegfried August 175
Malsburg, Ernst Georg Friedrich Otto Freiherr von der 223, 226, 368
Mann, Horace 349
Mann, Thomas 344
Manso, Johann Kaspar Friedrich 358
Mao Tse Tung 30
Mappes, Wirtsleute 264
Marées, Heinrich de 309
Marées, Johann Friedrich de 307
Marées, Ludwig de 307, 309
Marlowe, Christopher 57, 175, 216, 355
Marshall, H. Lowen 355
Martial 82
Marx, Karl 102 f.
Massin, Brigitte 180
Maßmann, Ernst Ferdinand 59
Mattern, Jochen 167, 291, 377, 382

Matthisson, Friedrich von 350
Mayrhofer, Johann 300
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 339
Menzel, Wolfgang 59
Metternich, Klemes Wenzel Lothar Fürst von 88, 115, 152, 172
Metzger, Heinz-Klaus 121
Meusebach, Karl Hartwig Gregor von 223 f.
Meyer, Conrad Ferdinand 322
Mickel, Karl 13, 16, 374, 382
Miller, Anna Elizabeth 353
Minor, Jakob 97
Monteverdi, Claudio 337, 339
Mörike, Eduard 316 f., 320 ff., 381, 382
Moritz, Karl Philipp 84
Mozart, Wolfgang Amadeus 179, 256, 283 f., 287, 383
Muchau, Hermann 362
Müller, Adelheid, geb. Basedow 228, 233, 271, 285, 289, 310, 312
Müller, Auguste 233
Müller, Friedrich Maximilian (auch Max) 32, 233 ff., 311 f., 345 f., 348, 352 f.
Müller, Georgiana Adelaide Grenfell 346, 348, 353
Müller, Gerhard 378
Müller, Heinrich Leopold 304
Müller, Kanzler Friedrich von 220, 366 f.
Müller, Marie, geb. Gödel 312
Müller, Wilhelmine 312
Müllner, Amandus Gottfried Adolf 77 f., 188, 214 ff., 229 f., 256, 261, 281 f., 284 f.
Mustard, Helen Meredith 355

Napoleon I. Bonaparte 26, 68, 71, 216, 246, 303, 345, 370
Neubürger, Hermann 306
Neuendorf, Carl Gottfried 306 f.
Neumann, Peter Horst 374, 379
Niebuhr, Barthold Georg 68, 264, 266, 360
Nietzsche, Friedrich 101, 107, 359
Nollen, John 353
Novalis s. Hardenberg, Friedrich Leopold Freiherr von

Offenbach, Jacques (eigtl. Jakob) 111
Olberg, Franz 306
Olfers, Hedwig von, geb. Staegemann 195, 269, 378
Olivier, Friedrich 62, 65
Opitz, Martin 93, 335, 353

Osterkamp, Ernst 66
Otto I., König von Griechenland 86
Overbeck, Friedrich 61, 70

Padrutt, Hanspeter 100, 375, 382
Paisiello, Giovanni 116, 121, 281, 329, 378
Parmenides 108
Passow, Franz Ludwig Carl Friedrich 225, 359, 365
Patsourakou, Stavroula N. 374
Payne-Knight, Richard 363
Pepmüller, Rudolph 361
Percy, Thomas 369
Perraudin, Michael 313, 377, 382
Persius 82
Pforr, Franz 61
Pforte, Dietger 13 f., 373
Pindar 20
Platen-Hallermünde, August Graf von 21 f., 97 f., 272, 277 f.
Platon 107 f., 361
Plessing, Friedrich 27
Pochmann, Henry A. 345 f.
Poe, Edgar Allan 216, 221
Pohlenz, Max 362
Popp, Wolfgang 143, 167, 375
Posner, Oskar 179
Pustkuchen, Johann Friedrich Wilhelm 209

Quandt, Clara Bianca von 62, 65
Quandt, Johann Gottlob von 62, 65

Raabe, Wilhelm 303
Raumer, Friedrich von 362, 368 f.
Rebmann, Georg Friedrich 303 f., 306, 312
Redschid Pascha, Heerführer des Sultans 89
Reeves, Nigel 355
Rehbenitz, Theodor 62
Rehm, Ludger 376
Reichardt, Johann Friedrich 57, 284
Reil, Friedrich 306 f.
Reininghaus, Frieder 110, 375, 382
Rémy, Ludger 168, 376, 382
Renfner, Heinrich 268

Richardson, Margaret E. A. 354
Richter, Amtsrat 309
Richter, Caspar 379
Richter, Johann Paul Friedrich (genannt Jean Paul) 258, 280, 285, 287, 361
Riego, Rafael (del) (auch Raphael) 89, 177, 216
Riehn, Rainer 121
Riemer, Friedrich Wilhelm 366
Rietschel, Ernst 64
Rilke, Rainer Maria 322
Roberts, Marie 175, 178
Robespierre, Maximilian de 306
Rossini, Gioacchino 283, 289
Rückert, Friedrich 21 f., 30, 97, 126, 205, 209, 272, 277 f.
Ruhl, Ludwig Sigismund 141, 176, 232
Rühs, Christian Friedrich 196, 266
Rumohr, Karl von 41, 141
Ruzzante, Angelo Beolco 59

Sack, Albert Baron von 40, 61, 64, 68, 113, 176, 194, 210
Sajana (auch Sayana) 234
Sappho 23
Schadewald, Wolfgang 362
Schelling, Johann Wilhelm Joseph von 234
Schieb, Roswitha 329, 378, 383
Schikaneder, Emanuel 18
Schiller, Friedrich von 90, 123, 126, 276, 279, 347, 359, 362, 366 f., 381
Schlegel, August Wilhelm von 21, 58, 94, 122, 126, 139, 358
Schlegel, Friedrich von 24, 72, 210, 358, 363
Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel 264, 267, 360
Schlieder, Christoph 306
Schmidt, Willi 379
Schmidt von Lübeck, Georg Philipp 272, 274
Schmidt, Pastor 255
Schmieder, Heinrich Eduard 62
Schneider, Johann Christian Friedrich 178, 239, 281, 302
Schnorr von Carolsfeld, Julius 40, 60 ff., 70
Schnorr von Carolsfeld, Maria, geb. Heller 63, 65
Schnorr von Carolsfeld, Veit Hans 60, 65
Schubert, Franz 7f., 11 f., 14, 24, 100 f., 106, 110 ff., 116 f.,119 ff., 129, 138, 153 ff., 162, 166, 168 ff., 178, 180, 220, 291, 295 f., 300, 336 ff., 351, 375 f., 382
Schulte, Pascale 262, 370, 383
Schumann, Robert 112, 121, 171, 337

Schwab, Gustav 7, 17, 90, 110, 223, 230 f., 238, 277, 280, 288, 352
Schwab, Hans-Rüdiger 183, 238, 376 f., 383
Schwab, Heinrich W. 138
Schwetschke, Gustav 95
Seidl, Johann Gabriel 220
Seiler, Burkhardt Wilhelm 225
Sengle, Friedrich 184, 193, 313 f.
Senn, Johann 111
Seume, Johann Gottfried 67
Shakespeare, William 20, 194, 216 f., 311
Siegfried, Adolf 39, 200, 220
Silcher, Friedrich 138, 170
Simolin, Alexander von 208, 366
Snodgrass, John 352
Sokrates 181
Spenser, Edmund 329, 335
Spiecker, Frank X. 348, 354 f.
Spilleke, August Gottlieb 267 f.
Spinoza, Baruch 216
Spitzweg, Carl 327
Spontini, Gasparo 285, 287
Sprengel, Karl 225
Stadelmann, Christian Friedrich 309
Staegemann, Friedrich August von (auch Stägemann) 195, 262, 267, 271
Staegemann, Hedwig s. Olfers, Hedwig von
Staiger, Emil 315
Stechow, Wolfgang 355
Stempel, Guido 352
Stockmann, S. M. 365
Stoffels, Ludwig 128, 136, 143, 153, 155, 383
Storm, Theodor 319, 326, 382
Stravinsky, Igor 337
Streckfuß, Adolf Friedrich Karl 223, 228
Studnitz, Karl Wolf Wilhelm Hans Scipio von 232
Stülpner, Karl 28
Sue, Eugène 28
Sühlo, Winfried 376
Süvern, Johann Wilhelm 228
Swent, Jeanette Frazier 356

Tasso, Torquato 41, 59
Thale, Adalbert vom (= Karl von Decker) 379

Thiersch, Bernhard 363, 368
Thiersch, Friedrich 368
Thorvaldsen, Bertel 70
Tieck, Johann Ludwig 67, 90, 183 f., 189, 193, 195, 199 f., 207, 209 f., 215, 223, 285, 311, 346
Tinguely, Jean 104
Tucholsky, Kurt 119

Uhden, Staatsrat 266
Uhland, Ludwig 98, 110, 127, 139, 231, 238, 249, 330, 347
Ulbricht, Walter 30
Unfer Lukoschik, Rita 56, 77, 374, 383
Uz, Johann Peter 20

Varnhagen von Ense, Karl August Ludwig Philipp 360, 366
Varnhagen von Ense, Rahel Antonie Friederike, geb. Levin 256
Vetter, Buchhändler 255
Vieth, Gerhard Ulrich Anton 307, 309
Vieweg, Hans Heinrich Eduard 223, 228
Volkmann, Richard 363
Vollmer, Buchhändler 303, 306
Voltaire (eigtl. François Marie Arouet de) 211, 216
Voltz, Johann Michael 345
Voß, Johann Heinrich 358

Wachler, Ludwig 59
Wackernagel, Philipp 59
Wackernagel, Wilhelm 59
Wagner, Richard 112, 135
Wahl, Paul 344, 354
Wambach, Bernhard 172
Wäschke, Hermann 7
Weber, Carl Maria von 248 f., 256, 283, 285, 287, 289
Weber, Gastwirt 269
Weckherlin, Georg Rudolf 224
Weerth, Georg 20, 249
Weise, Adam 225
Wellmer, Albrecht 297
Werner, Hans-Georg 66, 86, 374, 383
Werner, Zacharias 214, 261
Wetzel, Heinz 122, 154, 316, 375, 384
Whitman, Otis 251

Wieland, Christoph Martin 20
Winckelmann, Johann Joachim 66, 367
Winkler, Karl Gottlieb Theodor (Ps. Theodor Hell) 223, 228
Winternitz, Moritz 235
Wittkop, Christiane 141, 167, 375, 384
Wohlfahrt, Thomas 11, 14 f., 373
Wolf, Friedrich August 23, 52, 68, 126, 176, 255, 264 ff., 270, 357 ff., 365 ff., 378
Wolff, Frank 120
Wolff, Oskar Ludwig Bernhard 54, 194
Wolke, Christian Heinrich 256
Wollny-Bredemeyer, Ute 9, 11 ff., 280, 345, 377, 384
Wood, Robert 367, 369
Wordsworth, William 353

Xanthos, Emanuel 176

Youens, Susan 356
Ypsilanti, Alexander 87 f.,176f.
Ypsilanti, Demetrios 87

Zelter, Carl Friedrich 25, 238, 249, 283, 288, 290, 365
Zeune, August 94, 196, 256, 266
Zinzendorf, Nikolaus Ludwig Graf von 347

LAYOUT
Bogomil J. Helm
DRUCK
Pro Business, Berlin
Gedruckt auf Munken Pure 1,3 V

HERSTELLUNG
EDITION *minus* GUT