

WILEY



Wilhelm Müllers "Die Winterreise" und die Erlösungsversprechen der Romantik

Author(s): Andreas Dorschel

Source: *The German Quarterly*, Vol. 66, No. 4, From Goethe to Thomas Mann and Beyond (Autumn, 1993), pp. 467-476

Published by: [Wiley](#) on behalf of the [American Association of Teachers of German](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/407763>

Accessed: 16/01/2014 07:53

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Wiley and American Association of Teachers of German are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The German Quarterly*.

<http://www.jstor.org>

Wilhelm Müllers "Die Winterreise" und die Erlösungsversprechen der Romantik

I

Jede Interpretation von Wilhelm Müllers Zyklus "Die Winterreise," die—wie es lange Zeit gängig war—im Motiv des Liebeskummers oder, minder banal formuliert, des Zerbrechens an einer unglücklichen Liebe jenes Zentrum erblickt, von dem her das Ganze dieses Werks zu interpretieren sei, sieht sich mit eigentümlichen Schwierigkeiten konfrontiert. Denn das "von Liebe" sprechende "Mädchen" ("Gute Nacht") bleibt von Anfang an merkwürdig im dunkeln, und ihre Gestalt verflüchtigt sich im Fortgang der "Winterreise" zur Erinnerung an zwei glühende Augen ("Rückblick") oder zum Traum von "einer schönen Maid" ("Frühlingstraum"). Insbesondere mit Beginn des zweiten Teils der "Winterreise" verliert sich ihre Spur.¹ Die ebenso spärlichen wie unspezifischen—in die Volksliedschablone "Liebchen" und, potenziert, "liebes Liebchen" gefaßten—Kennzeichnungen der verlorenen Geliebten reichen schwerlich hin, aus ihnen die einzige Sinnschicht dieser Dichtung zu gewinnen; die 150 Jahre währenden Versuche der Interpreten, ebendies zu leisten, sind eher ein Beleg der Triftigkeit dieser Vermutung als deren Widerlegung. Denn die Liebesgeschichte, von der her nach Präntention der Deuter die "Winterreise" des lyrischen Subjekts ohne Rest der Erklärung zugänglich wird, bleibt ja nicht nur beinahe befremdlich vage und unprofilert. Ihr stehen darüber hinaus Stellen gegenüber, die sich jeder Subsumption unter sie, auch beim durchaus vorhandenen

besten Willen der Ausleger, hartnäckig widersetzen. So etwa die Schlußzeilen des vorletzten Gedichts des Zyklus, "Muth!":

Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter.²

Denn diese Zeilen lassen sich ohne interpretatorische Gewaltsamkeit kaum auf etwas anderes beziehen als auf jene tiefgreifende Erschütterung religiöser Gewißheiten, die von der europäischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts ausgegangen ist.³ (Und man hat Grund zu vermuten, daß Schubert diese Erfahrung, die in Müllers Zyklus gleichsam in der zweiten Stimme mitredet, bei seiner Lektüre gegenwärtig war; der merkwürdige Choralhorizont der "Winterreise," insbesondere in "Das Wirthshaus" und "Die Nebensonnen," wäre anders kaum zu erklären.)⁴ Insofern die Gründe für das Scheitern und die Fremdheit in der Welt in Müllers Zyklus tatsächlich nirgends psychologisch nachvollziehbar sind⁵—und hierin korrespondieren sie dem "Weltschmerz"⁶ der Zeitgenossen Grabbe, Lenau, Waiblinger und Platen—, ist es ja unumgänglich, einen anderen Bezugspunkt für das Verstehen dieser Dichtung zu eruieren. Wagt man darum die exponierte Hypothese, daß in jenen Zeilen aus "Muth!" eine sonst untergründige⁷ Sinnschicht des Müllerschen Zyklus manifest wird—eine Hypothese, der die Simplität der Oberfläche der Gedichte nicht widersprechen muß, insofern es nach Müller Aufgabe des Dichters ist, "Philosopheme mit den einfachsten Mitteln der allgültigen und allverständlichen Sprache des

Lebens" auszusprechen⁸—, so wäre die "Winterreise" als eine Darstellung des, mit Kant zu reden, "Ausgangs des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit"⁹ zu lesen: und zwar als eine solche, die in dem Leid, von dem sie in nahezu jeder Zeile spricht, gleichsam die Kosten der Aufklärung offenlegt.¹⁰ (In diesem spezifischen Sinne gilt, was Müller einmal in formaler Hinsicht bemerkt hat, von der "Winterreise" auch in inhaltlicher Hinsicht: "Keiner Dichtungsart liegt es mehr ob als der lyrischen, zeitgemäß zu sein.")¹¹

Die Konsequenz, die Kant im Sinne einer "Revolution der Denkart"¹² in bezug auf die Grundlagen der Erkenntnistheorie und Moralphilosophie aus den Prämissen der Aufklärung gezogen hatte, war Müller geläufig; eines seiner Epigramme, "Doppelte Drehung," bringt die Intention dieser (von Kant in einem Sinne paradoxal so genannten) kopernikanischen Revolution,¹³ der Wendung aufs Subjekt, pointiert zum Ausdruck:

Wie die Welt um ihre Achse, dreht der
Mensch sich um sein Ich.
Jene kreist auch um die Sonne: Mensch,
die Sonne kreist um dich!¹⁴

Daß das Ich dergestalt ins Zentrum rückt, hat nach Müller jedoch seinen Preis. Der Ausgang aus der Unmündigkeit, in dem sich nach Kant Autonomie, die eigentliche Freiheit des Subjekts manifestiert, weist in der "Winterreise" nämlich einen eigentümlichen Einschlag von Notwendigkeit, ja Zwang auf. Dieser Ausgang wird genommen unter einer mindestens drohenden Nötigung:

Was soll ich länger weilen,
Bis man mich trieb hinaus?
(*"Gute Nacht"*)

Es handelt sich um ein aufgezwungenes Weichen:

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit . . .
(*Ibid.*)

Daß das Subjekt sich selber den Weg weist, die Autonomie also, die im Namen der Freiheit des Willens proklamiert wird, erscheint im Modus des Müssens:

Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
(*Ibid.*)

Das Gedicht "Der Wegweiser" aber, auf das die Zeile "Muß selbst den Weg mir weisen" vorausdeutet, legt an dem "Müssen" einen im ersten Lied¹⁵ noch nicht erkennbaren Sinn bloß:

Einen Weiser seh' ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch Keiner ging zurück.

Der Tod aber, auf den das lyrische Subjekt sich hiermit verwiesen sieht, erschien in der romantischen Kritik der Aufklärung, etwa bei Novalis, verklärt zur Sphäre der Erlösung.¹⁶ In den "Hymnen an die Nacht" gewährt der Tod, als Aufgehen des Endlichen im Unendlichen, dem Menschen die Suspendierung aller Unzulänglichkeiten des irdischen Lebens.¹⁷ Bei Müller hingegen wird der Tod als Erlösung vom Leiden in dem Gedicht, das auf den "Wegweiser" unmittelbar folgt—"Das Wirthshaus"—, gerade verweigert. (Und insofern Müller etwa mit den Ideen Hardenbergs vertraut war,¹⁸ ist es zulässig, hierin eine bewusste Distanzierung von der frühromantischen Heilsperspektive zu sehen.¹⁹) Das Gedicht schließt folgerichtig mit der Wiederaufnahme des Motivs des Wandernmüssens:

Nun weiter denn, nur weiter,
Mein treuer Wanderstab!

Ein genaueres Verständnis der Thematisierung des Todes bei Müller erschließt sich, wenn man dem Verhältnis von Mensch und Natur in seiner Lyrik nachgeht. Im Gedichtzyklus "Die schöne Müllerin" erscheint dieses Verhältnis in Gestalt eines Zwiegesprächs. Die Rolle der Natur in diesem

Dialog ist freilich zweideutig: sie führt den Liebenden zur Geliebten, scheint im Einverständnis mit dem Müller, bleibt dann aber wieder stumm oder antwortet ängstlich. Der Bach ist einerseits die drohende und lockende, verführende Naturmacht ("Wohin?"), andererseits die wahrhaftige Stimme der Natur ("Der Müller und der Bach"). Zuletzt, in jener erotischen Vision, die der Gesang des Baches—"die Treu' ist hier, / Sollst liegen bei mir"—evoziert, ist Natur die Sphäre der Erlösung.²⁰

Der Vollmond steigt,
Der Nebel weicht,
Und der Himmel da oben, wie ist er so
weit!

(“Des Baches Wiegenlied”)

In Gestalt ihres Repräsentanten, des Baches, umgibt die Natur als heilbringendes Refugium denjenigen, welchen Menschen krank gemacht haben. Justinus Kerner, dessen Ideen Müller kannte,²¹ hat diese Stilisierung der Natur zur Heilung und Genesung schaffenden Macht zu schlichter lyrischer Darstellung gebracht:

Daß du so krank geworden,
Wer hat es denn gemacht?—
Kein kühler Hauch aus Norden,
Und keine Sternennacht.

Kein Schatten unter Bäumen,
Nicht Glut des Sonnenstrahls,
Kein Schlummer und kein Träumen
Im Blütenbett des Tals.

...

Daß ich trag' Todeswunden,
Das ist der Menschen Tun;
Natur ließ mich gesunden,
Sie lassen mich nicht ruhn.²²

In Müllers "Des Baches Wiegenlied" ist zwar der Tod Bedingung jener *unio mystica* von Mensch und Natur, von der das Gedicht kündigt; doch die Erwartung einer Auferstehung bleibt bewahrt:

Gute Nacht, Gute Nacht!
Bis Alles wacht.

Der leibliche Tod scheint, christlicher Überzeugung treu, die heilsgeschichtliche Gewißheit nicht zu trüben; der kosmologische Ausblick, mit dem das "Wiegenlied" schließt, weist noch einmal auf die heile Schöpfung.²³ Allerdings lag Müller, der dem gegenaufklärerischen Katholizismus von Görres, Schlegel und Brentano mit unverhohlener Ablehnung begegnete,²⁴ kaum etwas ferner als die Rückkehr zu einer dogmatischen Affirmation eines höchsten Wesens; er verhält sich zur Aufklärung zwar kritisch, doch nirgends denunziatorisch und regressiv. Die Restauration des Glaubens im XXIV. Gedicht des "Müllerin"-Zyklus, die in diesem Sinne mißdeutet werden könnte, wird denn auch in Frage gestellt durch das ihm folgende Lied, "Der Dichter, als Epilog":

Aus solchem hohlen Wasserorgelschall
Zieht Jeder selbst sich besser die Moral.

Die kosmologische Schau—and mithin jene Ansicht, die nach "Des Baches Wiegenlied" die Natur von sich selber bietet—wird als bloßes Kunstprodukt, nämlich als Theaterspektakel dekuviert:

Wir blasen unsre Sonn' und Sternlein
aus—
Nun findet euch im Dunkel gut nach
Haus.

Nur dieser dem "Epilog" eigentümliche Blick auf eine heillose Welt ist Perspektive auch der "Winterreise"; gegenüber den Binnengedichten von "Die schöne Müllerin" erscheint das Verhältnis von Mensch und Natur in dem späteren Zyklus wesentlich anders bestimmt. Die Idee, daß Natur das Medium der Versöhnung sei—eine Idee, die etwa bei Schelling²⁵ und Novalis²⁶ (und in anderer Weise auch bei Hölderlin)²⁷ eine gegenüber ihrer naiven Artikulation bei Kerner und Müller metaphysische Fassung ge-

anderen aber—in dem Gedicht “Im Dorfe”—der Regression auf unaufgeklärtes Bewußtsein verdächtigt und als solches mit unverhohlenem Spott bedacht.⁴³ Die Einheit von Traum und Erlösung, von der “Des Baches Wiegenlied” so betörend gesungen hatte, löst sich vor den Augen eines Betrachters, dessen Perspektive man, als es Mode war, wohl “ideologiekritisch” genannt hätte, in nichts auf.⁴⁴ Nicht nur faßt Müller die Illusionen des Traumbewußtseins als Kompensation des in der Realität Entbehrten:

Träumen sich manches, was sie nicht
haben.

Er treibt die kritische Diagnose weiter bis zu dem Sarkasmus, daß dem falschen Bewußtsein in seiner illusionären Wunscherfüllung eine Art Gerechtigkeit zuteil wird:

Je nun, sie haben ihr Teil genossen,
Und hoffen, was sie noch übrig ließen,
Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.

Solcher Genügsamkeit wird von seiten des Wanderers ein unmißverständlicher Bescheid zuteil—nämlich der, nichts mit ihr gemein zu haben:

Laßt mich nicht ruhn in der Schlummer-
stunde!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen,—
Was will ich unter den Schläfern säumen?

Während Müller aber wie hier den Traum, so an anderer Stelle Liebe, Natur, Tod und Reflexion als Instanzen der Versöhnung, zu denen die Romantik sie stilisiert hatte, mit—soweit dies seiner poetischen Rede überhaupt zugeschrieben werden kann—einiger Härte und Unzweideutigkeit abweist, verhält er sich zu dem Medium, in dem er selber seine Reaktion auf die Dichtung und Philosophie seiner Zeit artikuliert, also zur Kunst, in einer durchaus schwieriger zu bestimmenden Weise. Ihr Status war von Schelling an der Wende zum 19. Jahrhundert in einer für die gesamte Romantik prägenden Weise gefaßt worden. Die den

Künstler zu seinem Werk befähigende Kraft konzipiert dieser “transzendente Idealismus” als “intellektuelle Anschauung,⁴⁵ die die unlösbaren Widersprüche der endlichen Welt hinter sich lasse und im Absoluten den urbildlichen Grund des Seienden zu erkennen vermöge. Nach Schelling ist die Kunst “dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß;⁴⁶ sie ist der Ort, an dem sich “*Notwendigkeit und Freiheit*,” “*Bewußtloses und Bewußtes*,”⁴⁷ Natur und Geist zur absoluten Indifferenz aufheben und wo sich so die unmittelbare Anschauung des Göttlichen ereignet.⁴⁸ Dabei soll die dem sakralen Bereich zugehörige Sprache—‘das Allerheiligste,’ ‘ewige Vereinigung,’ ‘Flamme’—unverkennbar nicht einfach auf ein Dienstverhältnis, sondern (um es mit einer Eindeutigkeit zu formulieren, die Schelling durchweg zu vermeiden trachtet) auf eine Art Ersatzfunktion der Kunst in bezug auf die Religion hindeuten.⁴⁹ Wie Gadamer bemerkt hat, erwartete die aus ihren religiösen Traditionen herausgefallene Bildungsgesellschaft um 1800 “von der Kunst sogleich mehr, als dem ästhetischen Bewußtsein auf dem ‘Standpunkt der Kunst’ entspricht. Die romantische Forderung einer neuen Mythologie, wie sie bei Friedrich Schlegel, Schelling, Hölderlin und dem jungen Hegel laut wird, aber ebenso beispielsweise in den künstlerischen Versuchen und Reflexionen des Malers Runge lebendig ist, gibt dem Künstler und seiner Aufgabe in der Welt das Bewußtsein einer neuen Weihe. Er ist so etwas wie ein ‘weltlicher Heiland’ (Immermann), dessen Schöpfungen . . . die Versöhnung des Verderbens leisten sollen, auf die die heillos gewordene Welt hofft.”⁵⁰ Bedenkt man, daß dieser Anspruch einem Künstler und Intellektuellen wie Müller zweifellos präsent gewesen ist,⁵¹ so erscheint die bereits zitierte Schlußzeile “Sind wir selber Götter” des vor-

letzten Gedichts der "Winterreise" ("Muth!") in verändertem Licht. Gegenüber dem mittelalterlichen und barocken Poeten, der nur das passive Mundstück Gottes sein wollte, verstand sich der romantische Dichter selber als göttliche Gestalt—auf dieses Selbstverständnis deutet, so die interpretatorische Vermutung, der Sinn jener Zeile. Unter Voraussetzung der aufklärerischen Negation der göttlichen Vorsehung, die hienieden die Geschicke der Menschen trefflich lenke, muß das autonome Subjekt selber Gesetzgeber werden, gewissermaßen den Platz Gottes einnehmen. Die Romantik aber ist darin eher Fortsetzung der Aufklärung denn ihr Dementi, daß sie die Substitution Gottes durch das autonome Subjekt, die sich zunächst auf die moralische Gesetzgebung bezieht, der Kunst appliziert. Liest man die Schlußzeile von "Muth!" nun mit dem ihr unmittelbar folgenden Gedicht zusammen, so verweist der "Leiermann" auf das Scheitern des Versuchs, jenen Anspruch einzulösen, den die Worte "Sind wir selber Götter" den Künstlern zedierte. Ist Autonomie—nicht nur der Moral, sondern auch der Kunst und des Künstlers—das Programm der Aufklärung, so nennt Müller auch an dieser Stelle deren Preis. Der freie Künstler schafft ohne Auftrag. Sein Tun scheint durch völlige Unabhängigkeit ausgezeichnet. Aus der Emanzipation von den persönlichen Bindungen an feudale Auftraggeber begibt er sich jedoch—so Müller—in die sachliche Abhängigkeit von einem anonymen Markt, der seiner Produkte nicht bedarf:

Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Die Autonomie des Künstlers gewinnt für Müller eine eigentümliche Zweideutigkeit. Die Auszeichnung, die in ihr liegt, ist ebenso sehr Stigma, weil sich gerade um ihretwillen dem Künstler gesellschaftlich die Züge eines Außenseiters aufprägen:

Keiner mag ihn hören,

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

Nicht eine kontingente Indifferenz des Publikums ist nach Müllers Befund die Wunde, an der die moderne Kunst laboriert, sondern ein prinzipieller Antagonismus zwischen ihren Produkten einerseits und dem, was sich als gesellschaftlicher Bedarf artikuliert, andererseits. Die deformierenden Tendenzen, die von dem gesellschaftlichen Prozeß ausgehen, der den Künstler ebenso sehr befreit wie marginalisiert, berühren aber—so Müller—keineswegs nur dessen Psyche. Den Bereich, den sie, über alles subjektive Leid hinaus, tangieren, bezeichnet im letzten Lied des Zyklus das Bild der "Leier." Dieses Instrument, die sogenannte "Lyra,"⁵² erscheint in Müllers kritischen Schriften als Metapher für die Dichtkunst.⁵³ Insofern es sich um ein Musikinstrument handelt, steht es jedoch zweifellos auch für die Musik und darüber hinaus, im geschichtsphilosophischen Horizont der "Winterreise," für die Kunst schlechthin. Indem diese als "Leier" erscheint—und daß Müller der pejorative Sinn des Begriffs "Leiern" präsent war, ist angesichts seines eigenen Sprachgebrauchs unabweisbar⁵⁴—, rückt der Dichter sie in ein Licht, das sie kaum minder fragwürdig erscheinen läßt als die zuvor bereits abgewiesenen Heilsversprechen des romantischen Idealismus: die Sphären der Reflexion, des Traumes, des Todes, der Natur und der Liebe. Der Mechanismus der Drehleier ist zunächst Dementi des klassischen Ideals des Kunstwerks als eines Organismus. Mit dieser Entgegensetzung gegen die klassische Ästhetik folgt Müller der von ihm angelegten Sinnschicht, die die "Winterreise" insgesamt als das dunkle Gegenbild des klassischen Bildungsromans erscheinen läßt—denn ihr "Stadium der Reife," das in den Gedichten "Täuschung," "Der Wegweiser," "Das Wirthshaus" und "Das Irrlicht" erreicht ist, zielt auf die Vernichtung der autonomen Person. Goethe, den Müller am 21.

September 1827 besuchte, scheint die Opposition gegen sein ästhetisches Ideal nicht entgangen zu sein; er äußerte nach der Visite zu Eckermann: "Die Poeten schreiben alle, als wären sie krank und die ganze Welt ein Lazarett. Alle sprechen sie von den Leiden und dem Jammer der Erde und von den Freuden des Jenseits . . . Das ist ein wahrer Mißbrauch der Poesie, die uns doch eigentlich dazu gegeben ist, um die kleinen Zwiste des Lebens auszugleichen und den Menschen mit der Welt und seinem Zustande zufrieden zu machen. Aber die jetzige Generation fürchtet sich vor aller echten Kraft, und nur bei der Schwäche ist es ihr gemüthlich und poetisch zu Sinne. Ich habe ein gutes Wort gefunden," fuhr Goethe fort, "um diese Herren zu ärgern. Ich will ihre Poesie die *Lazarettpoesie* nennen".⁵⁵ Mit dieser polemischen Pointe hat Goethe später bekanntlich die Bedeutung von "klassisch" und "romantisch" bestimmen wollen: "Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke."⁵⁶

Liest man das letzte Gedicht des "Winterreise"-Zyklus als metaphorischen Ausdruck einer ästhetischen Position, so steht diese jedoch nicht nur dem klassischen, sondern ebenso sehr dem romantischen Kunstideal schroff entgegen.⁵⁷ Letzteres verweist, wie Goethe zu Recht bemerkte, auf ein "Jenseits," eine religiöse oder quasi-religiöse Transzendenz; insofern aber ist Müller—entgegen Goethe—dem romantischen Kunstideal nicht subsumierbar. Daß er die "Leier" für die Musik stehen läßt und dabei die Konnotation von Monotonie ausbeutet, grenzt in Konfrontation mit jener Erneuerung des Topos von der Tonkunst als Offenbarung des Göttlichen, die den Zeitgenossen in den Konfessionen der Wackenroder, Tieck und Hoffmann vor Augen stand, an Blasphemie. Das letzte Lied der "Winterreise" ist nichts Geringeres als eine Destruktion der romantischen Kunstreligion. Daß Müller damit das Medium in Frage stellt, in dem er selber spricht, hat er in der letzten Strophe des Zyklus noch reflektiert:

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

Mit diesem Ende, das keines ist, legt Müller, in der Form der Frage, Rechenschaft ab über die Paradoxie der als "Winterreise" durchlaufenen radikalen Selbstaufklärung; die ästhetische Produktion, als Sphäre der Versöhnung abgewiesen, wird, insofern nur sie den unversöhnten Zustand der Welt auszudrücken vermag, zum Gegenstand einer wahrhaft verzweifelten Hoffnung.

Anmerkungen

¹Vgl. Wolfgang Popp, "Die Dichtung Wilhelm Müllers: Ein Beitrag zum Problem sekundärer dichterischer Erscheinungen in der Literaturgeschichte" (Diss. Konstanz, 1967) 99.

²Zu dieser Stelle vgl. Michael Tanner, "Sentimentality," *Proceedings of the Aristotelian Society*, N.S. LXXVII (1976–77): 127–47; hier, S. 142.

³Vgl. Jürgen Theobaldy, "Die Zeit der Götterferne. (Wilhelm Müller: Mut.)," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1. 6. 1985.

⁴Zu Schuberts Komposition des Müllerschen Zyklus jetzt grundlegend Susan Lee Youens, *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise* (Ithaca: Cornell UP, 1991).

⁵Klaus Günther Just, "Wilhelm Müller und seine Liederzyklen," *Übergänge: Probleme und Gestalten der Literatur* (Bern und München: Francke, 1966) 133–52; hier, S. 149. Vgl. Gert Oberembt, "Die Winterreise," *Kindlers Literatur Lexikon*, hrsg. Wolfgang von Einsiedel u.a., Bd. VII (Zürich: Kindler, 1964) 1169–71; hier, 1170.

⁶Vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848* (Stuttgart: Metzler, 1972) II: 517.

⁷Für die Identifikation von Tiefenschichten poetischer Werke reklamiert die Psychoanalyse Zuständigkeit. Ihr steht fest, daß Reise und Wanderschaft Todes- und Sexualsymbole sind—"Verkehr" steht für den Koitus, "die letzte Reise antreten" ist ein Euphemismus für das

Sterben. Doch damit ist nichts dechiffriert, was zu dechiffrieren wäre; Tod und wenn schon nicht Sexualität, so doch Liebe sind als Thema dieser Lyrik selber explizit.

⁸Wilhelm Müller, "Dante," *Vermischte Schriften*, hrsg. Gustav Schwab (Leipzig: Brockhaus, 1830) IV: 327–400; hier, S. 355.

⁹"Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?" *Berlinische Monatsschrift* (Dez. 1784): 481–94; hier, S. 481.

¹⁰Heinrich Poos, "Fragmentarische Einleitung zu einem hermeneutischen Versuch über die 'Winterreise'" (ungedrucktes Manuskript).

¹¹Wilhelm Müller, "Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen: Ludwig Uhland und Justinus Kerner," *Vermischte Schriften* IV: 95–162; hier, S. 105. Vgl. Günter Hartung, "Am Brunnen vor dem Tore . . .: Über ein Lied von Wilhelm Müller und Franz Schubert," *Interkurs '77: Internationaler Hochschulferienkurs für Germanistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Reden und Vorträge*, hrsg. Dietrich Löffler u. Dieter Bähzt (Halle: Martin-Luther-Universität, 1978) 23–38; hier, S. 25.

¹²*Kritik der reinen Vernunft* B XI.

¹³Vgl. *Kritik der reinen Vernunft* B XVI.

¹⁴Müller, *Vermischte Schriften* II: 330.

¹⁵Vgl. auch das fünfte Lied ("Der Lindenbaum"), in dem es heißt: "Ich muß' auch heute wandern / Vorbei in tiefer Nacht."

¹⁶Vgl. Hans Joachim Schrimpf, "Novalis, Das Lied der Toten," *Die deutsche Lyrik: Form und Geschichte*, hrsg. Benno von Wiese (Düsseldorf: Bagel, 1956) I: 414–29; hier, S. 424.

¹⁷Vgl. Ilse Weidekampff, *Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine* (Leipzig: Mayer und Müller, 1932) 3.

¹⁸Vgl. *Diary and Letters of Wilhelm Müller*, ed. Philip Schuyler Allen and James Taft Hatfield (Chicago: U of Chicago P, 1903) 84; Cecilia C. Baumann, *Wilhelm Müller: The Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works* (University Park and London: Pennsylvania State UP, 1981) 7f., 140.

¹⁹Vielleicht darf ähnliches in bezug auf den späten Schubert behauptet werden. Denn abgesehen davon, daß er Novalis gelesen und (im Jahr 1819) vertont hat, erscheint die Verklärung des Todes als Erlösung wenige Jahre vor der "Winterreise" in Liedern wie "Auflösung" (D 807; 1824) und "Totengräbers Heimwehe" (D 842; 1825) in einem Ausdruck, der in den Schlußakten von Wagners *Fliegendem Hollän-*

der, Tannhäuser und selbst *Tristan* jeweils nur überboten, nicht übertroffen worden ist.

²⁰Zu "Des Baches Wiegenlied" vgl. auch Joachim Schulze, "'O Bächlein meiner Liebe': Zu einem unheimlichen Motiv bei Eichendorff und Wilhelm Müller," *Poetica* IV (1971): 215–23; hier, S. 222.

²¹Vgl. Müller, "Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen" (über Kerner 137–62), "Lieder von Schmidt von Lübeck. Gedichte von Justinus Kerner," *ibid.* 180–207 (über Kerner 195–207).

²²Justinus Kerner, "Wer machte dich so krank?" *Sämtliche poetische Werke*, hrsg. Josef Gaismaier (Leipzig: Hesse, 1906) I: 99.

²³Gernot Gad, "Wilhelm Müller: Selbstbehauptung und Selbstverleugnung" (Diss. Berlin, 1989) 126f.

²⁴Vgl. Müllers Brief an Daniel Amadeus Atterbom vom 2. 5. 1822, *Wilhelm Müller als Kritiker und Erzähler*, hrsg. Heinrich Lohre (Leipzig: Brockhaus, 1927) 308f. Vgl. auch Müllers in der Byron-Biographie artikulierte Polemik gegen "Friedrich Schlegel, welcher gegenwärtig die katholische Dogmatik zur obersten Gesetzgeberin der Ästhetik machen möchte"; Müller, *Vermischte Schriften* III: 277–518; hier, S. 487. In einer Rezension aus dem Jahr 1824 polemisierte Müller gegen "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" ("Über Friedrich Rückert," *ibid.* V: 367–81; hier, S. 374).

²⁵Vgl. Kuno Fischer, *Diotima. Die Idee des Schönen: Philosophische Briefe* (Pforzheim: Flammer und Hoffmann, 1849) 42.

²⁶Vgl. Dennis Francis Mahoney, "Die Poetisierung der Natur bei Novalis" (Diss. U of Massachusetts, 1978).

²⁷Vgl. Jean-Marie Straub, "Der mythische Garten 'Natur' als Gegenbild und Ergänzung des Geistes eigener Zeit in der Dichtung Hölderlins," *Kehr um im Bild: Gedenkschrift Victor A. Schmitz* (Frankfurt: R.G. Fischer, 1983) 52–66.

²⁸"Ich träumte von bunten Blumen, / So wie sie wohl blühen im Mai, / Ich träumte von grünen Wiesen, / Von lustigem Vogelgeschrei" ("Frühlingstraum").

²⁹Dies unterstreicht Müller dadurch, daß er den Traum als bloß erinnerten im Präteri-

tum einführt. Statt daß der Leser unmittelbar in die Traumwelt hineinversetzt würde, wird ihm die bereits zeitliche Distanz kenntlich gemacht: der Erwachte blickt auf seinen Traum zurück. Zu dieser Technik vgl. Christoph Siegrist, "Heines Traumbilder: Versuch einer Gliederung," *Heine-Jahrbuch* 1965: 17–25; hier, S. 18f.

³⁰Vgl. Ernst Behler, "Die Kunst der Reflexion: Das frühromantische Denken im Hinblick auf Nietzsche," *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte: Festschrift für Benno von Wiese* (Berlin: Schmidt, 1973) 219–48; hier, S. 222ff.; Richard Warren Hannah, *The Fichtean Dynamic of Novalis' Poetics* (Bern und Frankfurt: Lang, 1981).

³¹Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, hrsg. Eva Moldenhauer und Karl Markusch Michel, Bd. 3: *Phänomenologie des Geistes* (Frankfurt: Suhrkamp, 1986) 590.

³²Novalis, *Schriften*, hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977) III: 302.

³³Dies gilt auch für das Krähen-Bild in "Rückblick," wo es freilich schwer zu durchschauen ist. Vgl. die einleuchtende Interpretation von Alan P. Cottrell, *Wilhelm Müller's Lyrical Song-Cycles: Interpretations and Texts* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1970) 50.

³⁴Zu dieser Stelle vgl. David Lewin, "Auf dem Flusse': Image and Background in a Schubert-Song," *Schubert: Critical and Analytical Studies*, ed. Walter Frisch (Lincoln: U of Nebraska P, 1986) 126–52; hier, S. 130f.

³⁵Novalis, *Schriften* II: 418. Vgl. Karl Heinz Bohrer, "Identität als Selbstverlust: Zum romantischen Subjektbegriff," *Merkur* 38 (1984): 367–79; hier, S. 372.

³⁶Dieser Zusammenhang spricht zugunsten einer für sich genommen reichlich spekulativ wirkenden Überlegung bei Just 150: "Die 'irren Hunde,' die vor ihres Herren Haus heulen, werden in einem späteren Gedicht zu 'wachen Hunden': es fällt nicht schwer, die Relation zwischen Irresein und Wachsein, zwischen Weglosigkeit und Bewußtsein der eigenen Weglosigkeit auf den Menschen zu beziehen." Die supponierte Korrespondenz wird auch dadurch plausibler, daß es sich bei "Gute Nacht" (Nr. I: "irre Hunde") und "Im Dorfe" (Nr. XIII: "wache Hunde") um die Eröffnungsgedichte der beiden Hälften des Gedichtzyklus handelt, die noch in anderen Aspekten aufeinander verwei-

sen. Vgl. Ludwig Stoffels, *Die Winterreise*, Bd. I: *Müllers Dichtung in Schuberts Vertonung* (Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1989) 98.

³⁷Zu erwähnen ist, daß Brentano in denselben literarischen Zirkeln wie Müller verkehrte. Vgl. *Diary and Letters of Wilhelm Müller* 86, 89f.; Clemens Brentano, *Briefe an Ludwig Tieck*, hrsg. Karl von Holtei (Breslau: Trewendt, 1864) I: 107; Franz Valentin Damian, *Franz Schuberts Liederkreis 'Die schöne Müllerin'* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1928) 97–111; Madeleine Haefeli-Rasi, *Wilhelm Müller: 'Die schöne Müllerin': Eine Interpretation als Beitrag zum Thema Stilwandel im Übergang von der Spätromantik zum Realismus* (Zürich: Schipper, 1970) 8.

³⁸Clemens Brentano, Brief an Achim von Arnim vom 8. September 1802, *Sämtliche Werke und Briefe: Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. Jürgen Behrens u.a., Bd. XXIX (Stuttgart: Kohlhammer, 1988) 500.

³⁹Vgl. Ernst-Georg Gäde, *Eros und Identität: Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenbergs (Novalis)* (Marburg: Elwert, 1974).

⁴⁰Vgl. das erste Gedicht des Zyklus, "Gute Nacht."

⁴¹Novalis, *Heinrich von Ofterdingen, Schriften* I: 199.

⁴²Der illusionäre Charakter des "Frühlingstraums" wird vollends kenntlich gemacht in "Erstarrung": "Mein Herz ist wie gefroren, / Kalt starrt ihr Bild darin; / Schmilzt je das Herz mir wieder, / Fließt auch das Bild dahin." Die Zeit des Dahinschmelzens von Eis und Schnee, d.h. der Frühling, wäre selbst noch der Verlust des *Bildes* des realiter bereits Verlorenen. Vgl. auch Brentanos Gedicht "Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe," Clemens Brentano, *Gesammelte Werke*, hrsg. Heinz Amelung und Karl Viëtor (Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1923) I: 166ff.: Schneeschmelze als "Angstflut."

⁴³Die mokant unlyrische Drastik von Müllers Zeile "Die Menschen schnarchen in ihren Betten" läßt sich in ihrer Wirkung auf einen Leser des frühen 19. Jahrhunderts indirekt an Schuberts mildernder Änderung des Textes in "Es schlafen die Menschen in ihren Betten" ermessen.

⁴⁴Vgl. Günter Hartung, "Wilhelm Müller und das deutsche Volkslied," *Weimarer Beiträge*

XXIII.5 (1977): 46–85; hier, S. 76.

⁴⁵Vgl. Friedrich Wilhelm Josef Schelling, *Philosophie der Kunst* [1802–05 / Erstaussg. 1859] (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960) 384.

⁴⁶Friedrich Wilhelm Josef Schelling, *System des Transzendentalen Idealismus*, hrsg. Ruth-Eva Schulz (Hamburg: Meiner, 1957) 297. Vgl. August Steinkrüger, "Die Ästhetik der Musik bei Schelling und Hegel: Ein Beitrag zur Musikästhetik der Romantik" (Diss. Bonn, 1927) 38.

⁴⁷Schelling, *Philosophie der Kunst* 28.

⁴⁸Vgl. *ibid.* 30f.

⁴⁹Der späteren positiven Philosophie Schellings, wie sie insbesondere in der *Philosophie der Offenbarung* von 1841–42 formuliert ist, liegt eine derartige Konstellation selbstverständlich fern; doch im *System des Transzendentalen Idealismus* ist sie zumindest angedeutet.

⁵⁰Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: Mohr, ⁴1975) 83f.

⁵¹Zwar ist zu bezweifeln, daß Müller durch Schelling, die philosophische Schlüsselfigur der romantischen Kunstreligion, mit der Vorstellung vom Dichter als göttlicher Gestalt bekannt geworden ist; sie findet sich aber etwa auch bei Brentano, der ja persönlichen Umgang mit ihm hatte; vgl. Dieter Dennerle,

Kunst als Kommunikationsprozeß: Zur Kunsttheorie Clemens Brentanos (Bern und Frankfurt: Lang, 1976) 62–65.

⁵²Die Verwendung des Wortes "Leier" statt "Lyra" war seit Körners Sammlung *Leyer und Schwerdt* von 1814 gängig. Müller kannte dieses Werk; vgl. *Literarisches Conversations-Blatt* (Leipzig: Brockhaus) 1824: 236.

⁵³Vgl. Müller, "Lieder von Schmidt von Lübeck" 183: "Die reichbesaitete Lyra seiner inneren Welt klingt durch alle Töne jeder Berührung, der leisesten wie der stärksten, rein, klar, und in vollen Accorden nach, und, um kürzer mehr zu sagen, der ganze Goethe ist ganz in seiner Lyrik."

⁵⁴Vgl. Müllers Beiträge im *Literarischen Conversations-Blatt* 1820: 204; 1823: 981, 1182; 1826: 382.

⁵⁵Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. Ludwig Geiger (Leipzig: Hesse, 1902) 212. Vgl. auch die Anm. des Herausgebers; *ibid.* 633.

⁵⁶*Ibid.* 265.

⁵⁷Zur in der Literatur teils verfochtenen, teils verworfenen Zuordnung Müllers zur Romantik vgl. auch Hans Joachim Kreutzer, "Wilhelm Müller und die Koordinaten der Literaturgeschichte," *Schubert-Kongreß Wien 1978: Bericht*, hrsg. Otto Brusatti (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979) 259–67.