



Deutsche Dichtung am Rhein

Linden, Walther

Ratingen, 1944

Volkstumsgedanke gegen rationale Aufklärung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99212](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99212)

und Klopstocksche sternenzugewandte Erhabenheit erhöht sich hier zu einer bildmäßig starken, von tiefer Empfindung durchdrungenen Schilderung der Paradieses-Naturfreuden. Dann wechselt das sinnbildliche Gewand: in den Idyllen „Der Satyr Mopsus“ (1775), „Bacchiden und Milen“ (1775), „Der Faun Molon“ ist es eine in dionysischem Naturüberschwange gesehene Antike der Faune und Satyrn als Sinnbildern überquillender Lebensüppigkeit, ein stark realistisch, in Trieb- und Genußfreude geschautes, volkhaft deutsch empfundenes Leben — im Grunde ist diese Müllersche Antike am nächsten der kraftvollen Wirklichkeitsfreude des deutschen 16. Jahrhunderts verwandt, ja sie beruht ganz unverkennbar auf einem pfälzischen Erlebnisgrunde, auf der lebensfreudigen und weltzugewandten, weinfrohen und festlichen Art pfälzischen Volkstums. So ist der Schritt ins deutsche Leben verständlich, den Müller mit seinen pfälzischen Idyllen „Ulrich von Cossheim“, „Der Christabend“, „Die Schafschur“ und „Das Nußkernen“ unternimmt. Vor allem „Die Schafschur“ und „Das Nußkernen“ sind flammende Verkündigungen des Volkstums, Lobpreis der alten Volkslieder, der alten bauerlichen Sitten und Gebräuche, des kernigen, treuen, redlichen, naturhaften Volkslebens. Es sind Gespräche bei ländlichen Arbeiten, sei es bei der Sommerarbeit der Schafschur oder bei der Winterstubenarbeit des Nußkernens, untermischt mit alten Sagen und Schwänken, immer wieder in den Gesang von Volksliedern ausgehend; auch hier spielt das Musikalische eine beherrschende Rolle. Volkstumsgedanke gegen rationale Aufklärung, alte deutsche Sitte, Naturverbundenheit und kraftvoller Eigenwuchs gegen westlerisch moderne Gleichmacherei — das ist der Kerngedanke der Müllerschen realistisch-volkhaften Idyllen.

Schon diese Idyllen gehen wie ins Musikalische so ins Dramatische über. Die Dramatik des Pfälzer Stürmers und Drängers ruht zu wesentlichen Teilen auf alten Volksbüchern und Puppenspielen: „Golo und Genoveva“ wie das unvollendete „Fausts Leben“ 1776. Müller ist am eigentlich Dramatischen dadurch gescheitert, daß er in seiner Wirklichkeitsfreude viel zu sehr an der realistischen Einzelheit hän-

genblieb, so daß beide Stücke in einer Unzahl von Einzelszenen aufgehen und sich zersplittern. Golo ist bei Müller das Opfer einer allesverdrängenden Leidenschaft, die durch den Dämon des Bösen, seine heimliche Mutter Margarete, zu wilden Flammen entzündet wird: „Eine einzige Leidenschaft hat mich zugrunde gerichtet, eine arme geringe Neigung... Laß Schuld tragen, wer schuldig ist; ich war schon lange ein verstümmelt Werkzeug, zu richtigem Gebrauch verdorben.“ Golo siegt beim Gottesurteil trotz seiner Schuld, weil er der Kraftvollere, Genialere ist; dieser Dichter erkennt im einzelnen der Welt keine moralische Leitung an. Wohl aber im Ganzen: „Es ist doch Gerechtigkeit in allen Dingen, die Geschichte predigts von Anbeginn der Welt“, muß Golo selbst bekennen, als er vom Gewalttode seiner Mutter erfährt. Als alles aufgedeckt wird, geht er freiwillig in den sühnenden Tod; als man ihn aber unritterlich abschlachten will, bäumt er sich in jähem Stolze auf, entreißt seinen Feinden das Schwert und zwingt sie, ihm ritterlichen Tod und ehrliches Begräbnis zu geloben. Diese Schlußzene des Genovevadramas gehört zum stärksten, was Müller gedichtet hat.

„Fausts Leben“, nach Müllers eigener Versicherung ohne Kenntnis des Goethischen Faust geschrieben, enthüllt die Schwächen seines Dichtertums. Das im Drucke Überlieferte zerfließt in einem Gedränge allzu naturalistischer Szenen; die im Jiddischen gehaltenen Judengespräche, die phantastisch-grotesken Teufelsberatungen sind im einzelnen Neuland, aber sie zerreißen das Ganze des Werks. Müller faßt Faust, den Lieblingshelden seiner Jugend, als einen Titanen des Weltgenusses und Weltüberdresses, dem nichts Einzelnes genügen kann, aber er begründet die Dinge so naturalistisch, daß der eigentliche Antrieb zum Teufelsbündnis in der verzweifelte Schuldenlage des völlig heruntergekommenen, mit Gesindel und Spielern sich umhertreibenden Ingelstädter Professors beruht. Was an Bruchstücken und Entwürfen zur Fortsetzung vorliegt, läßt das Scheitern im Zwiespalt zwischen idealer Zielsetzung und naturalistischer Grundlage deutlich erkennen.

In der „Niobe“ 1778 geht Müller von der Prosa zu freien Rhythmen über und kehrt in die Antike zurück. Niobe ist die götter-trotzende Stolz, die das königliche Menschentum, die Herrschergröße der kindergebärenden, lebensschaffenden Mutter verkündet. Selbst als die Rache der beleidigten Götter sie trifft, als alle ihre Kinder vor ihren Augen vernichtet werden, bricht ihr Stolz nur einen kleinen Augenblick zusammen, um sich dann auf dem Höhepunkte ihrer Qual zur trotzigsten Kühnheit, zum Ewigkeitsbewußtsein ihres beispiellosen Leidens zu erheben:

Im Dulden will ich noch überwinden!
Königin der Mütter einst:
Nun der Schmerzen Königin!
Ha mich zückt aufwärts der Vater!
Zu groß der Vernichtung
Trotz ich der Zeit.
Jahrtausende werden die weinende
Niobe sehn!
Wo bin ich? Wie?
Trägt mich die Erde?
Ich wars! Ich wars!
Königin der Mütter einst:
Nun der Schmerzen Königin!
Schon wälzt sich über mir der neue Himmel.
Wie wohl! Wie wohl!
Die Adern erstarren, erstarren in mir,
Es fliehen von hinnen die Felsengeschwister,
Olympus weinet und zürnet auf sie.
Sie scheuen zu schauen
Die Mutter im Kampfe;
Des Mutterherzens gebundene Qual!
Na, weinet nicht, ihr Kinder!
Gesiegt! Gesiegt! Ich habe gesiegt!

Auch hier reißt die Schlußszene empor, nachdem die vielen Einzelszenen der sterbenden Niobekinder das Drama bereits in die Gefahr der Zersplitterung gebracht hatten. Wenn schon in „Golo und Geneviva“ immer der Drang zum Musikalischen zu verspüren war — die ganz musikalische Szene II 4 mit dem herrlichen Oratorium „Klarer Liebesstern“ ist von E. Th. A. Hoffmann vertont worden —, so ist die „Niobe“ in Wahrheit ein Musikdrama, dessen freie Rhythmen und Volkschöre nach dem begleitenden Tone rufen. In solcher Einheit des Dichterischen, Malerisch-Bildmäßigen und Musikalischen ist Maler Müller wie kaum ein anderer Vorläufer der Romantik gewesen; seine Dichtung wie sein bildkünstlerisches Werk enthält Zukunftskeime und Versprechungen, die bei ihm tragisch unerfüllt geblieben sind.

Der Zwiespalt zwischen Naturalismus und Idealität lag in seiner Natur und wäre auch bei ruhiger Weiterentwicklung auf deutschem Boden unaustragbar gewesen. Nun aber wurde der *Maler Müller*, der 1777 kurfürstlicher Hofmaler geworden war, zur weiteren Ausbildung 1778 mit einem Stipendium nach Rom gesandt und damit in eine ganz ungemäße Umwelt versetzt. Auch Goethe, der ihm in klassischer Reifung um Jahre voraus war, ist erst acht Jahre später nach Italien gegangen, und als er diese Reise antrat, trug er ein Italien der Seele in sich, dem das wirkliche Italien als Land der Antike und der Renaissance beglückend entgegenkam. Müller wurde mit unausgetragenen Zwiespalt der Anlage in den Gegensatz seiner Natur hineingeworfen. Die Bilder, die er 1781 an Goethe nach Weimar schickte, „Das Quellwunder Mose“ und „Die eiserne Schlange“, zeigen deutlich, wie er sich in ihm ungemäßen klassizistischen Strebungen verlor; „Der Tod Agamemnons“ von 1818 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt ist das Muster eines erstarrten, unlebendigen Klassizismus geworden. So verunglückte auch seine römische Dichtung: die großangelegte Dramentrilogie „Adonis — Die klagende Venus — Venus Urania“ 1825, die im bewußten Gegensatz zu Goethe geschaffene „Iphigenie“, deren Handschrift das Freie Deutsche Hochstift zu Frankfurt bewahrt, die altpersische Novelle „Charos und

Fatime“ 1824. Wenn in der „Niobe“ die Idee des titanischen Trotzes noch bildhaft verkörpert erschien, so ist in diesen späteren Werken das Ideelle für sich gestellt und ins Begriffliche verwandelt — die klassische Einheit ist verfehlt. Was der zum Katholizismus übergetretene Antiquar und Fremdenführer Müller in den 47 Jahren seines römischen Lebens geschaffen hat, ist größtenteils untergegangen, im Abgrunde der Zeiten verschüttet; einzig leuchtend blieb seine Mannheimer Zeit von 1775—1778, die Zeit seiner antiken und pfälzischen und biblischen Idyllen, seiner Dramen und seiner Lyrik, in der Dithyramben, freirhythmische Amorlieder, die Gesänge vom „Riesen Rodan“ sich mit Volksballaden wie „Das braune Fräulein“ und Volksliedern wie dem unvergeßlichen „Soldatenabschied“ („Heute scheid ich, morgen wand'r ich“) begegnen. Maler Müller hat den Aufstieg zur Klassik so wenig gefunden wie sein pfälzischer Landsmann *Ludwig Philipp Hahn* (1746—1814) aus Trippstadt, der Verfasser der Trauerspiele „Der Aufruhr zu Pisa“ 1776 und „Robert von Hohenecken“ 1778, so wenig wie Lenz und Wagner — die Weiterentwicklung zur klassischen Höhe ist allein von Goethe und Klinger und dem Schwaben Schiller erreicht worden.

Eine Fülle von Begabungen entquillt um diese Zeit dem rheinfränkischen Gebiete. Aus Darmstadt kommen im Laufe weniger Jahre drei der bedeutendsten Geister. Da ist *Helferich Peter Sturz* (1736 bis 1779), der 1763 im dänischen Staatsdienste zu Kopenhagen angestellt wurde, bis er 1772 in Struensees Sturz verwickelt wurde, ein glänzender Prosaist und Satiriker, Meister des Essays, des bildkräftigen Reiseberichts, der fesselnden Memoiren („Erinnerungen aus dem Leben des Grafen von Bernstorff“ 1777, „Schriften“ 1779 und 1782), ein national Begeisterter, der Teile der „Edda“ übersetzte. Da ist *Johann Heinrich Merck* (1741—1791), seit 1761 in hessendarmstädtischem Staatsdienste, 1774 Kriegsrat in Darmstadt, der Freund und Kritiker Goethes, der ihn zu Höhenleistungen anfeuerte, Mitarbeiter des berühmten Jahrgangs 1772 der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“, ein unvergleichlicher Anreger und Führer, während seine Lyrik („Rhapsodie“ 1773, „Paetus und Arria“ 1775) und

Romandichtung („Lindor“ 1781) unbedeutend blieb. Da ist als dritter *Georg Christoph Lichtenberg* (1742—1799), seit 1769 Professor der Physik an der Universität Göttingen, der unvergleichliche Meister des Aphorismus, der geistreich-sentenziösen Prägung, den Nietzsche neben Goethe, Stifter und Keller als größten deutschen Stilisten gefeiert hat („Vermischte Schriften“, 9 Bände 1801—1806). Lichtenbergs Grundhaltung ist rational, satirisch-kritisch, nicht irrational-hymnisch wie die des Sturmes und Dranges, den er in seinen Auswüchsen ebenso verspottete, wie er seine Satire gegen Lavaters Physiognomik und Voß' neue Verslehre richtete; seine dichterische Ader, ganz realistisch-zeitkritischer Natur, tritt vor allem in der „Ausführlichen Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche“, einer dichterischen Ausdeutung von William Hogarths sozialen Karikaturen, ans Licht.

Die Bewegung der 1770er Jahre stellt die Rheinlande wieder in den Mittelpunkt deutschen Geisteslebens, gibt ihnen eine führende Rolle; die Scheidewand zwischen den Rheinlanden hier, Nord- und Mitteldeutschland ist niedergerissen, und die Kulturströme fluten wieder frei zwischen West und Ost. Wohl ist diese Bewegung wesentlich auf den rheinfränkischen Süden beschränkt, hier allein walten ihre schöpferischen Kräfte, aber der Strom wogt von hier ins nordrheinische Gebiet hinüber. Goethes Rheinreise von Juli-August 1774 — schon 1772 war er von Wetzlar lahnabwärts zum Rhein gefahren und hatte in Ehrenbreitstein das Haus der Laroches besucht — hat die Bande zum Niederrhein geschlungen, jene Rheinfahrt mit Lavater und Basedow, wo Goethe während der Fahrt in Lavaters Tagebuch seine Gedichte diktirt und über vergangenes deutsches Leben, über „die Kerls in Schlössern“ seine Betrachtungen anstellt. „Herrlich altes Schloß Lahnegg herab auf die Lahne blinkend. Goethe diktirte“: heißt es im Tagebuch vom 18. Juli 1774.

Hoch auf dem alten Turme steht
des Helden edler Geist,
der, wie das Schiff vorübergeht,

es wohl zu fahren heißt.
„Sieh diese Sonne war so stark,
dies Herz so fest und wild,
die Knochen voll von Rittermark,
der Becher angefüllt.
Mein halbes Leben stürmt ich fort,
verdehnt' die Hälfte in Ruh,
und du, du Menschenschifflein dort,
fahr immer, immer zu —“

Hier beginnt die Wiedererweckung des Rheines in großer Dichtung, das Bewußtsein seiner großen Vergangenheit, seiner Bedeutung als Schicksalsstrom deutscher Geschichte — alles das, was später als „Rheinromantik“ eine so große und langdauernde Rolle gespielt hat. „Bei Andernach, der zweitältesten Reichsstadt“ — „Kühler Wind öffnet beiden die Augen, sie sehen die herrliche Stadt Bonn vor sich“ — dann Köln, Düsseldorf, wo es in einem Briefe Goethes heißt: „Kommend von der Galerie, die meines Herzens Härte erweicht, gestärkt und folglich gestählt hat — dann Elberfeld, wo er mit den Jacobis und Jung-Stilling zusammentrifft und mit ihnen Schloß Bensberg, dann Köln besucht. Die lang unterbrochenen Beziehungen zwischen Nord und Süd der Rheinlande sind neu geknüpft.

Der Rhein tritt in das gesamtdeutsche Bewußtsein. Auf Klopstocks Ode „Der Rheinwein“ von 1753, die im Rheinwein das Abbild deutschen Geistes erblickt („glühend, nicht aufflammend / taumelles, stark und von leietem Schaum leer“), folgen die Rheinweinlieder des Göttinger Haines, Hölty's „Ein Leben wie im Paradies / gewährt uns Vater Rhein“, Voß' „Heil dir, Rheinwein!“, dann das klangvoll volkstümliche des Matthias Claudius „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher“. In seiner „Hymne an die Erde“ teilt Friedrich Leopold Graf zu Stolberg dem Rheine eine besondere Bedeutung zu:

Dir gebührt ein eigener Gesang, o Rheinstrom! Vor allen
Flüssen Deutschlands bist du mir wert! Dich sah ich als Knabe,
wo mit umwölckter Hand die Natur am gängelnden Bande