

Folge 144: Die schöne Müllerin

Ein moderner *Held*

Franz Schuberts

Die schöne Müllerin

Von Elisabeth Richter



Foto: Siegfried Lauterwasser / DG

Fritz Wunderlich zählt zu den bedeutendsten Interpreten des Liederzyklus „Die schöne Müllerin“.

Am 30. November 1823 teilt Franz Schubert seinem Freund Franz Schöber mit: „Ich habe seit der Oper nichts komponiert, als ein paar Müllerlieder.“ Die Oper war der „Fierabras“, und die wie beiläufig erwähnten – immerhin 20 – „Müllerlieder“ sollten der erste echte dramaturgisch konzipierte Liederzyklus der Musikgeschichte sein. Meist werden Beethovens sechs Lieder „An die ferne Geliebte“ hier genannt. Doch eine genau überlegte Stringenz wie bei Schuberts „Schöner Müllerin“ gibt es bei Beethoven nicht. Nicht im inhaltlichen Fortgang der Gedichte, nicht in der Tonartendisposition, nicht in der eigenen Profilierung des Klaviersatzes.

„... daß es dem rühmlich bekannten Tonsetzer in diesen Liedern in vorzüglich hohem Grade gelungen ist, die Neuheit seiner Melodien mit jener Faßlichkeit zu verbinden, wodurch musikalisches Kunstwerk sowohl den Kunstkenner, als auch den gebildeten Musikfreund gleich einnehmend anspricht.“ So preist der Verlag „Sauer



Franz Schubert, gemalt von Wilhelm August Rieder



Wilhelm Müller, Dichter des Liederzyklus

und Leidesdorf“ am 17. Februar 1824 in der Wiener Zeitung Franz Schuberts „Die schöne Müllerin“ an: „Ein Zyklus von Liedern, gedichtet von W. (Wilhelm) Müller.“ In fünf Heften erschienen die 20 Lieder bis zum 12. August 1824. Doch die Geschichte der „Schönen Müllerin“ beginnt viel früher. Und sie ist wichtig, um Schuberts Zyklus zu verstehen.

16. Oktober 1793 – Schubert sollte erst gut drei Jahre später geboren werden. In Berlin wird Giovanni Paisiellos Singspiel „La Molinara“ (1788) auf Deutsch gegeben als „Die schöne Müllerin“. Goethe sieht das Singspiel wenig später in Frankfurt, ist begeistert und will eine „Müllerin-Operette“ schreiben. Es werden aber nur ein paar Gedichte rund um die untreue Müllerin daraus, ein Komponist konnte nicht gefunden werden. Goethe ist nicht der Einzige, der sich von der Müllerin inspirieren lässt. Rückert, Brentano oder Eichendorff etwa widmen sich der „rätselhaften Schönen“. Mühlen-Idylle, Naturverbundenheit, Wanderlust, Freiheitsdrang – das war um 1800 en vogue. Mit dem Müller-Burschen

bot sich Identifikationspotenzial. Er macht den Bach zu seinem Gefährten, Berater und letztlich zu seinem Grab. Ein Looser, ein Träumer, außerhalb der gesellschaftlichen Normen. Anders der Rivale, der Jäger, dem Status und Wohlstand zugeschrieben werden. Da steckt eine Müllerin schon mal „den Kopf zum Fenster 'naus“, wie es im Lied „Eifersucht und Stolz“ heißt.

Dem zerbrechlichen Müller muss sich der angeschlagene Schubert – 1823 war seine Syphiliserkrankung aufgebrochen – nahe gefühlt haben. Und vermutlich auch Wilhelm Müller (1794–1827). Er soll in der Lyrik auf seinen Namensvetter seine unglückliche Liebe zur Dichterin Luise Hensel verarbeitet haben. Auf die Müllerinnen-Thematik stieß er wohl 1815 in Berlin. Davon berichtet Ludwig Rellstab – selbst Dichter von Schubert-Liedern – in einem Nachruf auf Wilhelm Müller, der mit nur 32 Jahren starb. Im Haus

eines Berliner Staatsrates fanden sich junge Poeten zusammen und ließen ihrer Fantasie unter dem Motto „Rose, die Müllerin“ freien Lauf. „Die schöne Müllerin wird von dem Müller, dem Gärtnerknaben und dem Jäger geliebt“, schreibt Rellstab. „Leichten fröhlichen Sinns giebt sie letzterem den Vorzug, nicht ohne früher den ersten begünstigt und zu Hoffnungen angeregt zu haben.“ Man las mit verteilten Rollen, Wilhelm Müller übernahm den unglücklichen Müller.

Die Idee, zu den Liedern auch Musik zu erfinden, bestand von Anfang an. Der Komponist Ludwig Berger wählte als Erster zehn Lieder der Jung-Poeten für ein „Liederspiel“ aus, fünf darunter von Wilhelm Müller. Wenige

heutige Interpreten haben sie bislang gesungen, einer ist Markus Schäfer, gemeinsam mit dem Fortepianisten Tobias Koch (2015, Cavi). Ein Vergleich zeigt, dass Schubert im Unter-

Mit dem Müller-Burschen bot sich Identifikationspotenzial

Foto: Ariola-Eurodisc



Hermann Prey

Foto: Siegfried Lautenwasser / DG



Dietrich Fischer-Dieskau

Foto: Teldec



Peter Schreier

schied zu Berger eine Dramaturgie innerhalb des Zyklus verfolgt, dass sein Klaviersatz nicht nur Begleitfunktion erfüllt, sondern eine eigene kongeniale Kategorie, eine Interpretation des Textes mit kompositorischen Mitteln darstellt.

Wilhelm Müller hat (vermutlich bis 1817) 23 Gedichte zur „Schönen Müllerin“ verfasst und sie mit einem Prolog und Epilog versehen.

Den Seelenzustand des Müllers legt er dabei gewissermaßen unter ein psychologisches Brennglas. Einige Gedichte finden sich in Almanachen, bis sie 1821 in der Sammlung „Sieben und siebenzig Gedichte

aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“ vollständig erscheinen.

Spannend ist, dass Schubert nicht alle Lieder vertonte sowie Prolog und Epilog wegließ. Die drei ausgelassenen Gedichte kann man in Müllers Zyklus als „Reflexionsinseln“ in der weitergehenden Handlung verstehen. Sie sind beschaulich und vergleichsweise lang. Schubert mag sie als retardierend empfunden haben. Wichtiger noch ist das Fortlassen von Prolog und Epilog. Müller spricht hier als Autor zu seinem Publikum: „Ich lad’ euch, schöne Damen, kluge Herrn, / Und die ihr hört und schaut was Gutes gern, / Zu einem funkelnelneuen Spiel / Im allerfunknelneuesten Styl“. Der „junge, blonde Müllersknecht“ erzähle als „Monodramist“ vom „Schönsten bei den Rädern“, und man solle sich recht viel amüsieren. Im Epilog entschärft Müller den Freitod seines Protagonisten mit ironischen Versen: „Und wollt ihr träumen einen leichten Traum, / So denkt an Mühlenrad und Wasserschaum“. Und wer ein Mädchen an der Hand führe, der möge doch des treuen Müllers gedenken: „Bei jedem Händedruck, bei jedem Kuß, / Bei jedem heißen Herzensüberfluß“. Damit

Spannend ist, dass Franz Schubert nicht alle Lieder vertonte

baut Müller einer sentimentalten Identifikation vor. Der Schubert-Forscher Elmar Budde sieht den originalen Gedichtzyklus als „eine Art Satyrspiel, das dem biedermeierlich-bürgerlichen Publikum den Traum von Liebe und Freiheit als existenzielle Vereinsamung“ vorführe. Diese ironische Distanz erhebe den gesamten Zyklus zur „Allgemeingültigkeit, die über das bloß Anekdotische der Erzählung weit“ hinausgehe (Elmar Budde/Schuberts Liedzyklen).

Schubert stellt diese Distanz mit seiner Musik her. Indem er beispielsweise das erste Lied „Das Wandern“ nennt und nicht wie Wilhelm Müller „Wanderschaft“, erhält das Gedicht durch das substantivierte Verb einen viel aktiveren Charakter. Schubert gehe es, so Elmar Budde, „um das Wandern gleichsam als Initialzündung für den gesamten Zyklus.“ Die Wahl der Tonarten für das jeweilige Gedicht lässt sich – bis zu einem gewissen Grad – mit der Charakteristik erklären, die jeder Tonart seit dem Barock zugeschrieben wurde. So steht das erste Lied in B-Dur, eine Tonart, bei der Christian Friedrich Daniel Schubart von „glücklicher Liebe“ und „Hoffnung“ spricht. Das letzte Lied „Des Baches Wiegenlied“ steht in E-Dur, einer im Quintenzirkel weit entfernten Tonart. Johann Mattheson beschreibt sie mit „Verzweiflung und tödlichem Leid“. Viele weitere Beispiele ließen sich nennen. Natürlich wurden Schuberts Lieder schon damals in anderen Stimmungen gesungen. Doch die Bezüge zu Tradition der Tonartencharakteristik sind evident.

Die wohl früheste Aufnahme des Zyklus entstand 1909 mit dem österreichischen Tenor Franz Naval (Symposium). Er geht den Zyklus musikalisch an, mit heller, fein geführter Stimme, mit überraschend schnellen Tempi. Bis in das Jahr 1950 lassen sich

noch zehn weitere Gesamtaufnahmen ausmachen, für mich herausragend der dänische Tenor Aksel Schiøtz mit Gerald Moore als Klavierpartner (1945, Danacord/Preisner). Das ist ein sehr nobles, viriles, unprätentiöses Singen. Manchmal könnte man sich zwar mehr Farben vorstellen, dafür legt Schiøtz etwa in den „Morgenruß“ so viel Zärtlichkeit, dass wohl manches Herz schmilzt. „Eifersucht und Stolz“ transportiert kernige Facetten mit aller Wut, die man sich vorstellen kann, ohne die Noblesse zu verlieren. Der österreichische Tenor Julius Patzak legt in seine beiden Einspielungen mehr Pathos hinein (1943, Preisner; 1958 Vox Turnabout). Von der Bariton-Aufnahmen, die vor 1950 erschienen, punktet Gerhard Hüsch mit einer angenehmen Leichtigkeit, allerdings tendiert er etwas ins Kehlige (1935, Hänssler).

1951 legte Dietrich Fischer-Dieskau seine erste von sieben Einspielungen vor. Auch wenn in dieser frühen Aufnahme die Stimme noch frisch klingt, die Leichtigkeit und die gewisse Unschuld, die diese Lieder haben sollten, vermittelt sich eigentlich in keiner Aufnahme, so klar und klug der legendäre Bariton auch mit dem Text umgeht. In den 1950er-Jahren haben sich eine Reihe von namhaften Tenören dem Zyklus gewidmet.

Unvergleichlich Fritz Wunderlich in seinen ersten beiden Aufnahmen mit Kurt Heinz Stolze als Pianisten. Da ist die pure Schönheit der Stimme, ihre Natürlichkeit, nichts wirkt gekünstelt oder pathetisch. Im Vergleich mit den drei späteren Aufnahmen zwischen 1964 und 1966 (Hänssler/DG) – mit Hubert Giesen am Flügel – spricht aus den früheren Versionen (RCA/Ars) eine jugendliche Unruhe, die man dem unglücklichen Müller leicht attestiert. Die Aufnahme von 1966 wirkt eine Spur zu diszipliniert, aber mit mehr Mut zur Färbung als Mittel der Interpretation einzelner Textpassagen. So hört man in der Stimme etwa die „Schwere der Steine“ im ersten Lied

oder den Groll über den Jäger, der der Müllerin schöne Augen macht. Und wie einzigartig lässt Wunderlich in „Der Neugierige“ den vagen Raum zwischen Hoffnung und unbewusstem Wissen spüren, dass die Sache am Ende schlecht ausgeht. Eine Konkurrenz zu Fritz Wunderlich ist der britische Tenor Peter Pears nicht, doch seine „Schöne Müllerin“ wirkt sympathisch zurückhaltend, nie aufgesetzt, auch wenn sich Pears mit seinem tonlich wunderbar differenzierenden Klavierpartner, dem Komponisten Benjamin Britten, extreme Ritardandi erlaubt (1959, Decca).

1961 erschien die erste Aufnahme von Hermann Prey, der den Zyklus fünfmal auf Medien präsentiert, zuletzt 1985 auf DVD. Ihm wurden zu Unrecht immer wieder seine Ausflüge in die Unterhaltungsmusik vorgehalten. Prey lässt seinen Müller wirklich erzählen – ein feines, leichtes, authentisches Singen (u. a. 1971, Philips).

Auch Peter Schreier hat den Zyklus fünfmal veröffentlicht, zuerst 1971. Er punktet mit sehr disziplinierten, nie gehetzten Tempi und dennoch einer großen Spannung. Das Schlichte, Biedermeierliche vermittelt er ideal. In der letzten Aufnahme mit dem unglaublich profiliert-farbenreichen Pianisten Andras Schiff (1989, Decca) wirkt die Stimme nicht mehr ganz so leicht wie in der ersten Aufnahme (Berlin Classics, mit Walter Olbertz). Stimmig und lohnend ist besonders auch die Einspielung mit dem Gitarristen Konrad Ragossnig (1980, Berlin Classics).

Der Schweizer Ernst Haefliger bringt 1982 seine letzte von insgesamt vier Einspielungen heraus. Sein heller und klarer Tenor hat 1959 (DG) mehr Frische, dafür sind die Tempi zuweilen etwas behäbig, 1982 (Claves) wirkt das munterer – auf einer der ersten Aufnahmen mit dem Hammerklavier (Jörg Ewald Daehler).

In die 1990er-Jahre fällt eine Reihe lohnender Aufnahmen von Tenören. Christoph Prégardien (1991, dhm)



Foto: Marco Borggreve

Daniel Behle



Foto: Gregor Hohenberg

Christian Gerhaher



Foto: Christoph Köstlin

André Schuen

Empfehlungen

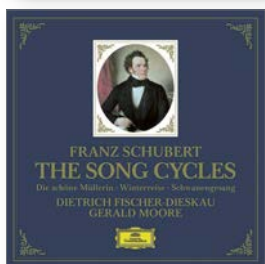
Aksel Schiøtz (Tenor), Gerald Moore (1945); Danacord

Fritz Wunderlich (Tenor), Hubert Giesen (1966); DG



Hermann Prey (Bariton), Leonard Hokanson (1971); DG

Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Gerald Moore (1972); DG



Peter Schreier (Tenor), Konrad Ragossnik (Gitarre) (1980); Berlin

Christoph Prégardien (Tenor), Andreas Staier (Hammerflügel) (1991); dhm/Sony



Daniel Behle (Tenor), Sveinung Bjelland (2009); Capriccio

Florian Boesch (Bariton), Malcolm Martineau (2013); Onyx



Christian Gerhaher (Bariton), Gerold Huber (2016); Sony

Ian Bostridge (Tenor), Saskia Giorgini (2019); Pentatone

Andrè Schuen (Bariton), Daniel Heide (2020); DG

und Ian Bostridge (1994, Hyperion) haben sich beide dreimal dem Zyklus gewidmet, Werner Güra (1999, HMU) einmal. Sie alle sind mit dem rhetorischen Singen der historisch informierten Interpretation vertraut. Prégardien folgt in seiner zweiten Aufnahme (2007, Challenge) der damaligen Praxis, Melodien bei Wiederholungen zu verzie-

ren wie auch Markus Schäfer (2013, Cavi). Prégardien und Güra gehen die Lieder unprätentiöser als Bostridge an. Er hat es als Nicht-Muttersprachler schwerer, was man immer hört. Dafür wagt er

ausdrucksmäßig viel, mehr noch dann in seinen späteren Aufnahmen (2003, EMI mit Mitsuko Uchida, 2019, Pentatone mit Saskia Giorgini).

Eine (Bariton-)Alternative kann das letzte (von drei) Müllerinnen-Alben von Wolfgang Holzmair sein (1997, Decca), bei dem er seine Stimme mit staunenswerter Leichtigkeit führt. Die Veröffentlichungen von Baritonern in den letzten 20 Jahren zeigen durchweg eine faszinierende Qualität in der sprachlichen Gestaltung der Gedichte. Thomas Quasthoff (2005, DG) vermittelt trotz seines recht gewichtigen Bassbaritons immer die Jugendlichkeit des Müllers. Überzeugend, angereichert mit einem frischen Puls und einer berührenden Innenschau gelingt dies auch dem Bassbariton Florian Boesch (2013, Onyx).

Christian Gerhaher hat 13 Jahre nach seiner ersten Einspielung (2003, Arte nova) eine von der textlichen Diktion her noch einmal profiliertere Aufnahme präsentiert (2016, Sony). Perfekter, distinguiert kann man die Texte sprachlich-sängerisch kaum umsetzen, allerdings geht in diesem stark deklamatorischen Singen auch ein wenig die Natürlichkeit verloren. Lohnend ist bei der zweiten Aufnahme, dass Gerhaher die von Schubert

nicht vertonten Gedichte sowie Prolog und Epilog selbst rezipiert. Exzellent! Doch dadurch wird die Schubertsche Dramaturgie außer Kraft gesetzt. Auch der Südtiroler Andrè Schuen (2020, DG) liefert ein Meisterstück an textlich-gedanklicher Umsetzung, doch mit der Gefahr, extrem langsame Tempi zu zelebrieren. Eindrücklich ist aber,

wie fein Andrè Schuen seinen mächtigen Opern-Bariton im Lied führen kann.

Daran ist beispielsweise der Tenor Jonas Kaufmann bei seiner „Müllerin“ klar gescheitert (2009, Decca). Exponierte Lieder wie „Am Fei-

erabend“ oder „Ungeduld“ verwechselt er mit Opernarien. Daniel Behle hingegen – ebenfalls regelmäßig in der Oper unterwegs – hat dies souverän im Blick (2009, Capriccio), er ist einer der überzeugendsten Schubert-Sänger.

Mit einer liedspezifischen Herangehensweise haben auch die wenigen Frauen, die sich an „Die schöne Müllerin“ wagten, durchaus ihre Not, denn die hohe Stimmlage kann immer wieder gewöhnungsbedürftig sein. Schon Lotte Lehmann (1942, Documents) legt viel Opernpathos in ihr Singen, und auch Barbara Hendricks (2003, Arte verum) und Brigitte Fassbaender (1993, DG) können sich davon nicht lösen.

Weit über 200 Aufnahmen von Schuberts „Schöner Müllerin“ lassen sich ausmachen. Dass sich immer wieder junge Sänger dem Zyklus widmen, spricht für die Qualität, die Universalität und vor allem die Zeitlosigkeit von Dichtung und Musik. Der unglückliche Müller ist ein moderner Held. Es mag aus der Mode sein, sich einen Bach als Gesprächspartner für einen inneren Dialog zu wählen, und die äußeren Bedrohungen sind heute andere als damals. Liebesfreud und Liebesleid oder die Frage nach dem Selbst jedoch kommen nie aus der Mode. ■

Prégardien und Güra gehen die Lieder unprätentiöser als Bostridge an