

Heinrich Heine - Robert Schumann

Dokumente und Interpretationen zu einer glücklichen deutsch-jüdischen Begegnung

Martin Zenck (Univ. Bamberg)

Unabhängig davon, ob die Begegnung zwischen Schumann und Heine auch im religiösen Sinne eines assimilierten Judentums „glücklich“ gewesen ist und sich später auch möglicherweise durch den Gegensatz zwischen einem „klassizistischen Weimar“ und der „Pariser Moderne“ verdunkelt hat, unabhängig also von diesen Problemen, den ich mich später zuwenden möchte, kann die literarisch-musikalische Berührung zwischen dem Dichter Heinrich Heine und dem Musiker Robert Schumann in doppelter Hinsicht als „geglückt“ bezeichnet werden. Schumann ist nicht nur der Dichter, wie ihn Henri Pousseur mit Blick auf die Komposition der „Dichterliebe“ bezeichnet hat, weil die musikalische Lektüre Schumanns der Gedichte aus Heines „Buch der Lieder“ als dichterisch aufgefasst werden kann, sondern weil Schumann sich vor allem in seinen jungen Jahren als Dichter fühlte wie auf vergleichbare, wenn auch entgegengesetzte Weise Heine sich als „Musiker“ verstanden hat. Freilich nicht in der Form, dass er so komponiert hätte, wie Schumann literarische Texte schrieb, aber seine genuine Verwandtschaft mit der Musik zeigt sich einmal in seinen Korrespondenten-Berichten aus Paris für die Augsburger „Allgemeine Zeitung“ und für die „Allgemeine Theater-Revue“, in der er als Musikkritiker Konzerte und Operaufführungen mit stupender Sachkenntnis und musikalisch tief eindringender Einsicht bespricht, zum anderen dokumentiert seine Abhandlung über „Die romantische Schule“ einen Überblick über die literarischen Generationen der Frühromantik und der späteren Romantik, die zwischen dem politischen Vormärz und dem Biedermeier sich bewegte. Vor allem hervorzuheben ist die Tatsache, dass er wohl als Erster die ingeniöse Bedeutung der Gedichte von Wilhelm Müller erkannte, genauer deren Musikalität, die in den beiden Liederzyklen der „Schönen Müllerin“ und der „Winterreise“ von Schubert so unvergleichlich in klingende Musik umgesetzt wurde. Schubert ist denn überhaupt die Schnittstelle einer schmerzhaften Berührung zwischen Schumann und Heine, fanden doch Gedichte aus dem „Buch der Lieder“ Heines Eingang in Schuberts „Schwanengesang“. Hier ist es allen voran die für Schumann so prototypische Bedeutung eines sich im zweifachen Wesen spiegelnden Double, einer doppelten Existenzform des „Doppel – und Widergängers“, an der Schumann schließlich zerbrach. Es ist nicht zuletzt die Duplizität von Dichtung und Musik, die in ihrer Zuspitzung eben zwei Existenzformen hervortreibt, wobei der Realitätssinn der Sprache in eine äußerste

Konkurrenz mit dem Möglichkeitssinn der Musik tritt. Es verhält sich aber eben dabei nicht nur so, dass Schumann sich schwer damit tat, sich zwischen dem Dichter und dem Musiker zu entscheiden, sondern dass damit eine Wahrheitsvorstellung auf dem Spiele stand, die entweder mit der Dichtung die Wirklichkeit auszuhalten, ihr Stand zu halten hatte oder die sich mit der Musik einer Gegenwelt im Sinne Ludwig Tiecks überantwortete mit der Hoffnung, dass die dort aufgezeigten Gegenbilder, also Utopien, auf die krude Realität zurückwirken würden. Zum Zerreißen gespannt ist das Verhältnis von Musik und Dichtung dann, wenn es mit ihnen nicht zwei doch noch verschiedene Wirklichkeits- und Möglichkeitsebenen benennt, sondern wenn der Spiegel der einen Kunst eine andere Wirklichkeit aufzeigt als der andere. Es geht hier nicht nur um die romantische Theorie der Künste, um ihr System und ihre Erkenntnisleistungen gegenüber der Wirklichkeit, sondern es entstehen verschiedene Wirklichkeiten, welche die Identität des Subjekts zu spalten drohen. Im „Doppelgänger“ Heines und Schuberts steht nicht nur die Frage auf dem Spiel, ob der Andere im Mondesschatten eine gefährliche Projektion des eigenen Ich darstellt, sondern dass Musik und Dichtung - als grundsätzliche unterschiedene Existenzformen von Wirklichkeit - auch zum Verwirren ähnliche Spiegelbilder von dieser Wirklichkeit erzeugen. Diese Überlegung geht von einer heute vielleicht fremden Einsicht aus, dass die Wirklichkeit nicht einfach vorhanden, nicht bloß gegeben ist, sondern der Äußerungsformen bedarf, um für uns sichtbar und hörbar in Erscheinung zu treten. Wenn die dabei entstehenden Wirklichkeitsbilder zu Vexierbildern werden, steht nicht nur der Grad von Wirklichkeit zur Diskussion, sondern vor allem die Identität, die solch' differierende Gegenbilder zur Wirklichkeit, solch' irritierende Abbilder von der Realität hervorbringt. Wie folgenreich diese Spannung wurde, zeigt sich nicht zuletzt im Spätwerk und im Leben Schumanns nach 1844, in dem diese divergenten Wirklichkeitsebenen nicht mehr zur Deckung gebracht werden konnten.

*

Um fürs erste den einigermaßen schwierigen Einstieg hier zusammen zu fassen, mag es genügen festzuhalten, dass es nicht das Spiel mit der Einbildungskraft ist, die zwischen Musik und Dichtung stehend, den Dichter Schumann und den Musiker Heine dergestalt verwirrte, dass dies Spiel nach einer Entscheidung in die eine oder andere Richtung verlangte, sondern dass der Begriff von Wirklichkeit und die Existenz zutiefst von dieser poetischen Offenheit bestimmt war. Zugespitzt wird das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit dadurch, dass die Dichtung eben nicht nur eine realistische Kunst, die Musik eine die Wirklichkeit überstegende Kunst ist, sondern weil die Musik als ein unmittelbar wahrhafter Ausdruck des

Herzens direkter mit der Realität verbunden ist als die Sprache, die durch Täuschung eben die Wirklichkeit auch verfehlen oder sie künstlich verändern kann. Erinnern wir uns an den wichtigen Satz in einem Brief von Mendelssohn, dass die Sprache zwischen zwei Menschen diese jeweils täuschen könne, die Musik aber als ein unmittelbarer Ausdruck des Herzens einer Täuschung nicht fähig sei, dass also durch Musik ausgedrückte Gefühle zwischen Menschen frei von jeglicher Verstellbarkeit seien. Wie wir sehen werden, hat dies absehbare Folgen für die Umsetzung der romantischen Ironie (vgl. auch Fr. Schlegel: Ironie und Unverständlichkeit) in den Gedichten Heinrich Heines durch die Musik Robert Schumanns. Wenn die Musik keinen doppelten Boden hat, weil sie die Wirklichkeit direkt über atmosphärische Stimmungen wahrnimmt und vermittelt, dann muß die Musik diese ironische Gebrochenheit zumindest einiger Gedichte Heines auf dem Stand der Schumannschen Kompositionstechnik verfehlen.

*

Hier möchte ich aber zunächst etwas zurücktreten, etwas nachlassen in der Anstrengung der Reflexion und mich den beiden Werken zuwenden, die hier heute im Zentrum des Konzerts stehen. Gleichwohl sind sie – das Klaviertrio in d-moll nicht weniger als die „Dichterliebe – Dokumente eines solchen unstillbaren Konflikts zwischen sentimental-gefühlshafter Wirklichkeitsbemächtigung und ästhetischer Gegenwelt.

*

Das zu Beginn unseres Konzertes gehört Klaviertrio in d-moll ist ein Werk, das zwischen zwei anderen Kompositionen dieser Gattung steht: zwischen der späteren Schwester des Klaviertrios in F-Dur op. 80 von 1847 und den Phantasiestücken op. 88 von 1842 für die gleiche Besetzung. Der innere Zusammenhang zwischen diesen Werken spannt den musikalischen Ausdruck und seine darstellende Entwicklung eben in die Gegensätze von stehendem Gefühl und dem Diskurs musikalischer Gedanken. Während in Beethovens Klaviertrios op. 70 der dramatische Diskurs der musikalischen Ideen im Vordergrund steht und diesen die „Gefühle“ nur als Ausdruckscharaktere anhängen, sind in den Klaviertrios Schumanns und in Clara Schumanns bedeutendem Klaviertrio in g-moll op. 17 die Gefühlszustände so intensiv, dass sie immer in einen Widerspruch zum Strudel der musikalischen Bewegung geraten. Pointiert formuliert ist es hier der Gegensatz zwischen Lied und Drama, Gefühlszustand eines „Bildes“ und einem Gesprächscharakter der drei Stimmen, die dies an sich unantastbare Sentiment insofern in Frage stellen als sie es auch zerreden, statt es zu vertiefen. Deswegen können hier die Phantasiestücke für Klaviertrio mit ins Spiel gebracht werden, weil sie das Bestehen auf einem atmosphärischen Einfall, auf einem

intensitätsreichen Gefühlszustand zum Inhalt haben, der zwar musikalisch ausgefüllt, angereichert und voluminöser dargestellt wird, nicht aber einem streitbaren Diskurs unterworfen wird, der gerade dies Gefühl zerstören würde. Deswegen unter Liebenden die Beschwörung des Gefühls durch die ständige Wiederholung, nicht aber die Erörterung dieses Gefühls, die es zerstören würde. Gleichwohl geraten aber diese von bestimmten musikalischen Gedanken ausgelösten Stimmungen in einen Strudel der Entwicklung. Während aber die Phantasiestücke diese Stimmungen in einen Sog hineinziehen, besteht bei den Klaviertrios, vor allem auch des gehörten in d-moll gerade bei einigen Stellen die Gefahr, dass die Gefühlszustände entweder als für sich stehend behauptet oder doch dem Formprozess unterworfen, wenn nicht geopfert werden. Die eine Passage ist die vollends entrückte einer Episode, ein emporgehobener Gesang zwischen Cello und Violine am Steg und im Klavier begleitet in hoher Lage mit dem una corda-Pedal. Nicht zufällig steht diese in ihrer stillen Schönheit so exterritoriale Stelle im Diskurs des ersten Satzes in F-Dur, der Tonart, in der dann das spätere Schwesterstück des Trios op.80 stehen sollte. Der langsame dritte Satz „mit inniger Empfindung“, wieder ein inniger Zwiegesang zwischen den beiden Streichern über choralartig-kontrapunktischem Klaviersatz - man könnte in ihm ein fernes Echo auf die zitierte Stelle im ersten Satz vernehmen -, ist denn wirklich ein Phantasiestück, das ganz der Erfüllung und abgründigen Vertiefung eines innigen Gefühls gilt. Gerade weil es attacca in das Finale führt, ist sein Charakter insulär, ganz für sich stehend: ein Bild im Drama. –

*

Sie werden sich wundern, warum ich die ikonischen und theatralen Begriffe Bild und Drama verwende, um ins Zentrum nicht nur von Schumanns Klaviertrios, sondern auch vor allem seiner Lieder-Zyklen zu gelangen. Kein Geringerer als Franz Liszt hat in einem seiner „kammermusikalischen Essays“ über den vorzüglichen Lied-Komponisten Robert Franz eine Studie verfasst, in deren Mitte er auf Schuberts Lieder eingeht. Er folgt dort der Frage, warum Schubert als Komponist von Opern versagt hat, aber dafür im Genre des Liedes so überzeugen konnte. Liszt räumt zwar ein, Schubert sei auf dem Weg zur ausgeführten Oper gewesen, dass aber die Nummern seiner Opern immer noch zu sehr Lied seien und nicht zum Drama würden. Konsequenter hat Liszt deswegen die Lieder Schuberts als „Miniaturdramen“ bezeichnet, als zwar dramatisch gespannte Lieder, die sich aber noch nicht in eine ausdrückliche und durchgehende Handlung verwandelt hätten. Obwohl auch Schumann sich in der Gattung der Oper versucht hat, die „Genoveva“ und das große Faust-Projekt, kann noch bei ihm, vergleichbar mit Liszt's Schubert-Kritik, eine ähnliche Problemlage der

dramatischen Komposition erkannt werden. Verkürzt könnte der Sachverhalt so umrissen werden, dass wir dem „Scheitern an der dramatischen Komposition“ umso mehr das Gelingen des sich zyklisch öffnenden Liedes verdanken.

Wenn wir ein Blick auf die Abfolge der im Programmheft wiedergegebenen Gedichte werfen, die Schumann aus dem 1827 in Hamburg gedruckten „Buch der Lieder“ von Heinrich Heine auswählte, so müssen wir uns zwei grundlegende Aspekte deutlich machen. Erstens besteht dies Buch Heines wiederum aus einer Sammlung von fünf verschiedenen Gedicht-Zyklen mit den Titeln „Junge Leiden“, „Lyrisches Intermezzo“, „Die Heimkehr“, „Aus der Harzreise“ und „Die Nordsee“. Während Schumann im früheren „Liederkreis“ op. 24 nur Gedichte aus „Junge Leiden“ auswählte, traf er nun für die „Dichterliebe“ op. 48, also der doppelten Opus-Zahl von 24, die Entscheidung, ausschließlich Gedichte aus dem „Lyrischen Intermezzo“ zusammen zu stellen. Wichtig ist dabei der Sachverhalt, dass er aus dem Prolog und den 66 Gedichten dieses Zyklus von Heine, der poetische Reflexionen einer unglücklichen Liebe darstellt, 16 Gedichte aussuchte und diesen eine eigene „innere Geschichte“ gab. Er hat also hier einen eigenen dichterischen Zyklus in die 66 Gedichte Heines hineingelesen. Zweitens wird dieser Aspekt vor allem durch die Tonartendisposition des musikalischen Zyklus unterstrichen. Der musikalische Zyklus aus insgesamt 16 Liedern ist mittig konstruiert, genauer axial-symmetrisch insofern, als die ersten acht Nummern von den Kreuztonarten mit drei Kreuzen absteigen (von A-Dur/fis-moll nach C-Dur/a-moll), denen ein weiterer Abstieg durch drei B-Tonarten entspricht (von a-moll nach Es-Dur, bzw. es-moll). Der Zyklus kann also bis dahin als ein ungeheurer Abstieg in die Tiefenlandschaft der Seele, rhetorisch als eine Katabasis verstanden werden. Dann geschieht zum Abschluß des Zyklus etwas ganz Unvergleichliches. Während Schumann das schmerzliche und unglückselige XIII. Lied von es-moll nach H-Dur öffnet, führt er zum einen die folgenden Lieder weiter durch die Kreuztonarten aufsteigend (von A-Dur, 1. Lied – nach XIV/XV H-Dur/E-Dur; er setzt also dort nochmals an, wo er begonnen hatte), um dann wieder mit cis-moll und dem enharmonischen Des-Dur die Sphäre wieder zu berühren, die er im unaufgelösten Cis-Dur des ersten Liedes in A-Dur erreicht hatte. Es handelt sich also nicht um eine wörtliche Umsetzung des Zyklus im Sinne einer strengen Kreisform als dem Inbegriff eines geschlossenen und glücklichen Lebenskreises, sondern um eine spiralförmige Konstruktion, bei der das Ende einen veränderten Anfang darstellt; pointierter formuliert: folgt auf den Abstieg denn doch eine verklärende Erhöhung. Neben dieser mittigen und spiralförmigen Anordnung des Zyklus über die Quintenzirkel sind die einzelnen Lieder untereinander durch Terzverwandtschaften (Medianten) und Varianten verbunden:

Martin Zenck (Univ. Bamberg)

Abbildung: Synopsis mit der axial-symmetrischen und spiralförmigen Konstruktion in Robert Schumanns Lieder-Zyklus „Die Dichterliebe“ op. 48 (1836-1840) und den genauen Textangaben nach „Heinrich Heine, Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge“, hg. v. Klaus Briegleb, Frankfurt am Main 1997 (vgl. auch die von Schumann verwendete Erstausgabe der Gedichte aus dem „Buch der Lieder“ von 1827 in Hamburg). Zusätzliche Einfügung in eckigen Klammern der vier Lieder der Erstfassung.

I A-Dur/fis-moll-Cis; 2/4; „Im wunderschönen Monat Mai“ (Lyrisches Intermezzo (1827), I, S. 301)

II A-Dur; 2/4; „Aus meinen Tränen sprießen“ (Herbstzyklus (1822), I, S. 135)

III D-Dur; 2/4; „Die Rose, die Lilie, die Taube“ (Winterzyklus (1822), II, S. 142)

IV G-Dur; ¾; „Wenn ich in Deine Augen seh““ (Winterzyklus (1822), III, S. 142)

[„Dein Angesicht“ in Es-Dur]

[„Lehn’ deine Wang“ in g-moll]

V h-moll; 2/4; „Ich will meine Seele tauchen.“ (5 Frühlingslieder (1822), I, S. 129)

VI e-moll; 4/4 alla breve; „Im Rhein, im heiligen Strome“ (Sammlung Tragödien, nebst einem Lyrischen Intermezzo; „Der Gruß eines Engels. Aus der Mappe eines Malers“, S. 151f.)

VII C-Dur; 4/4; „Ich grolle nicht.“ (Die Vermählte (1822), II, S. 106)

VIII a-moll; 2/4; „Und wüßtest die Blumen, die kleinen“ (Herbstzyklus, IX, S. 145)

IX d-moll; 3/8; „Das ist ein Flöten und Geigen“ (7 Lieder (1822), V, S. 133)

X g-moll; 2/4; „Hör’ ich ein Liedchen klingen“ (Sammlung Tragödien, II, S. 158)

XI Es-Dur; 2/4; „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“ (Herbstzyklus (1822), IV, S. 137)

XII B-Dur/ges; 6/8; „Am leuchtenden Sommermorgen“ (Sammlung Tragödien, VII, 160)

XIII es-moll; 6/8; „Ich hab’ im Traum geweinet.“ (Sammlung Tragödien, IV, S. 163)

XIV H-Dur; 2/4; „Allnächtlich im Träume“ ((Herbstzyklus (1822), XII, S. 140)

[„Es leuchtet meine Liebe“ in g-moll/G-Dur]

[„Mein Wagen rollet langsam“ in B-Dur]

XV E-Dur; 6/8; „Aus alten Märchen.“ (Sammlung Tragödien, V, S. 159)

XVI cis-moll-Cis-Dur-Des-Dur; 4/4; „Die alten bösen Lieder“ (Herbstzyklus (1822), Sylvesterabend. Epilogue zu Poèmes et Legendes (1855), XVII, S. 148)

Für das Verstehen dieses Liederkreises der „Dichterliebe“ wie für das Aufführen dieser 16, bzw. 20 Lieder ist der Kompositionsprozess aufschlussreich. So hat Schumann immer wieder die Gedichte gelesen, sie zu einer Reihe zusammenhängender Nummern verbunden, ihnen also eine eigene innere Geschichte oder innere Handlung zugewiesen. Dies belegt die Schumannforschung insofern, als sie von einem ursprünglich aus 20 Liedern bestehenden Zyklus ausgeht, der in dieser Gesamtform auch durch den Schumannforscher Kazuko Ozawa als Urtext im Jahre 2005 im Henle-Verlag veröffentlicht wurde und von keinen geringeren Interpreten als Thomas Hampson und Wolfgang Sawallisch auf EMI Classics 1997 nach den damaligen Forschungen von Renate Hilmar-Voit eingespielt wurde. Diese Fassung hier ausführlich zu diskutieren, würde nur Sinn machen, wenn die vier zusätzlichen Lieder „Dein Angesicht“, „Lehn deine Wang’“, „Es leuchtet meine Liebe“ und „Mein Wagen rollet langsam“ hier und heute zur Aufführung gelangten. Diese Version bereitet darüber hinaus Probleme in der Bestimmung der Anordnung des Zyklischen, weil diese vier zusätzlichen Lieder nicht einfach am Schluss zu stehen kommen, sondern von Schumann nach den Liedern No. 4 und No. 14 plaziert wurden. Diese erste Fassung des Zyklus bringt zwei Probleme oder auch Erkenntnisse ans Licht. Einmal die relativ offene Disposition der Anzahl sowie der Abfolge die Lieder, zum anderen stellt sie die von mir vorgenommene Strukturierung massiv in Frage. Sowohl die axial-spiegelsymmetrische als auch spiralförmige Konstruktion des ganzen aus 16 Lieder bestehenden Zyklus könnte nicht aufrecht erhalten werden. Unabhängig von der gerichteten Erzählung einer unglücklichen Liebe mit ihren Gefühlszuständen zwischen Wachen und Träumen würden die beiden zusätzlichen Lieder bereits im ersten Teil die weichen B-Tonarten berücksichtigen, allerdings und bezeichnenderweise aber eben auch im Terzverhältnis von Es-Dur/g-moll, eine Konstellation, welche dann auch die beiden anderen zusätzlichen Lieder nach den Nummer XIV einnehmen. Aber auf diesen Sachverhalt der ersten Version und auf die Fassungsunterschiede möchte ich, wie gesagt, hier nicht näher eingehen, weil sonst einmal die neuen vier Lieder vorgestellt werden müssten und dann zweimal der ganze Zyklus in der ersten und späteren Fassung Ihnen vor die Ohren geführt werden müsste.

*

Nach der Darstellung des ganzen Liederkreises, genauer seiner Ordnung, möchte ich nun hier auf einzelne Lieder eingehen, nicht zuletzt auf den Aspekt der romantischen Ironie, wie sie doch in einigen der Gedichte Heines anklingt und von Schumann trotz der in der Musik nicht

gegebenen Doppelbödigkeit kompositorisch berücksichtigt wurde. - Beginnen möchte ich mit dem ersten Lied „Im wunderschönen Monat Mai“, das in der Erstausgabe von 1827 im Verlag Campe in Hamburg an der ersten Stelle des „Buchs der Lieder“ wiedergegeben wurde. Den ersten Teil dieser Sammlung von Gedichten mit dem Titel „Lyrisches Intermezzo“ hatte Heine seinem Onkel Salomon Heine gewidmet. Bei Schumann ist dies seinen eigenen Zyklus eröffnende Lied in mehrfacher Hinsicht exemplarisch und einzigartig. Es ist zum einen Ausdruck eines ganz in sich ruhenden und glückerfüllten Gefühlszustandes, der durch die durchgehend gleichbleibende Klavierbegleitung intensiviert wird. Zum anderen weist die unerfüllbare Sehnsucht „Das Verlangen“ vollkommen über sich hinaus, weist auf die folgenden Lieder bis auf den Schluß, der kein Ende ist. Es kann zu den unglaublichsten Erfindungen Schumanns gerechnet werden, diesen Vorgang des Über-Sich-Hinausweisens durch die Harmonik eines auch gerade am Ende des ersten Liedes unaufgelösten Septakkordes über Cis zur Darstellung zu bringen. Da das Fis-Dur/bzw. fis-moll nicht erreicht wird, die Spannung ungelöst bleibt, kreist das Lied in sich selbst – es könnte immer wieder aufs Neue wiederholt werden als Ausdruck des Zyklischen – zugleich weist dies Lied direkt ins nächste, das nun die eigentliche Grundtonart des ersten Liedes, nämlich A-Dur, seine Grundstimmung, zur Geltung bringt. Dieser Wurf ist insofern genial, als er die romantische Grundstimmung in der äußersten Spannung von Erfüllung und grundsätzlicher Unerfüllbarkeit, von Augenblickshaftigkeit und unendlicher Kreisbewegung, d. h. von Realität und Transzendenz hält. – Dann möchte ich zwei Lieder miteinander in Verbindung bringen, in denen sich doch recht eigentümlich auch bei Schumann so etwas wie eine ironische Brechung eines eigentlich so ungebrochenen Gefühls wie der Liebe preisgibt. Das eine Lied ist die No. 3 „Die Rose, die Lilie, die Taube“, das andere, die No. XI „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“. In beiden Gedichten herrscht zunächst die Beliebigkeit, das Allerlei der Liebesbeziehungen, das in alle Richtungen treibende Liebesgefühl, welches nirgend Halt machen möchte, um dann doch der „Einen“, der so unvergleichlich Schönen zu gelten und wenn es die nicht ist, so „bricht das Herz entzwei“. Beide Gedichte spielen also, sowie der seinerzeit als so anstößig empfundene Liebesroman der „Lucinde“ von Friedrich Schlegel mit der Liebe. So lange das Spiel währt, das Herz „cool“ bleibt und nur den jeweils anderen erwischt, solange kann auch die Ironie walten, die Travestie des Gefühls. Aber in dem Augenblick der wirklichen Responsivität, der vermeintlichen oder auch nur projizierten, ist es um den, der eigentlich liebt, geschehen. Das erste Lied „Die Rose, die Lilie, die Taube“ zielt denn nach der Vielfalt der Zuneigung denn doch auf die wirklich „Einzig“, obgleich dies denn noch auch im Gedicht Heines im Sprachspiel bleibt, im Leichten, Wirbelnden der

Worte, aus denen dann doch schließlich die „Eine“ ausgewählt wird. Aber das Spiel bleibt, zumindest auch bei Schumann, der die springfreudige Bewegung im Klavier beibehält, die der Festigkeit der Entscheidung widerstrebt. Also hier noch im Bereich der doch getroffenen Entscheidung oder des Getroffenseins vom Geliebten bleibt alles luftig, frivol, und verspielt. Das genannte 11. Lied „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“ nimmt das verspielte Einer- und Allerlei auf, setzt aber gesteigert statt des Einen, dem dann doch die eigentliche Liebe gilt, das zerbrechende Herz, wenn der Geliebte kein Echo findet. Hier endet das Gedicht in der tödlichen Getroffenheit, während Schumann gewiss „ironisch“ mit der bisherigen synkopierten Grundfigur im Klavier weiterspielt. Das zerrissene Gefühl wird weiter konterkariert vom Durcheinander und Wirrwar der Beziehungen. Gerade diese Stelle ist es, die Schubert anders komponiert hätte. Sicherlich hätte er in dem fraglichen Takt „bricht das Herz entzwei“ die harmonische Bewegung über die Zwischendominante trugschlüssig nach c-moll geführt und nicht wie Schumann eben spielerisch im Es-Dur verbleibend, um darin weiter sein Unwesen zu treiben. Schumann tut also so, als ob nichts geschehen wäre, lässt das frivole Treiben weiterlaufen. Die fragliche Stelle kann mit Jean Pauls Begriff des Humors als dem „umgekehrt Erhabenen“ oder mit dem romantischen Begriff der Ironie gefasst werden, der den Wahrheits- und Echtheitsanspruch eines Gefühls unterläuft. – Ein weiteres Lied einer ganz anderen Gattung ist die epische Legende über das alte Köln mit seinem Dom unter dem Titel „Im Rhein, im heiligen Strome“, dem VI. Lied aus der „Dichterliebe“. Es ist eines im alten Stile wie das bedeutende vergleichbare „Auf einer Burg“ aus dem „Liederkreis“ der Eichendorff-Lieder. Hier gibt sich der ursprüngliche Wortsinn des Romantischen als aus dem romanischen Mittelalter kommend zu erkennen. Es sind wie bei Caspar David Friedrich die alten Kathedralen und Ruinen, die aus der tiefen Vergangenheit in die Gegenwart hineinragen. In ihnen erkennen sich die Menschen als versteinerte im Motiv der „vanitas“ wieder, der Schädelstätte des Geistes im Sinne von Hegel. Schumann bemüht hier jeweils den alten Stil der Passacaglia: einfache und gemeißelte Tonfiguren werden über einem unerbittlich fortschreitenden Baß geführt: die Singstimme streng in diese Bewegung eingefügt, wie ein Quader im Gewölbe. Nicht selten wird in diesem archaisierenden Rückblick ein Bild einer in langer Vorzeit möglichen Liebe entworfen, die aber - wie die Ruinen - zerfallen oder vollkommen erstarrt ist. - Die frappanteste Entdeckung und Erfindung, die Schumann in seiner „Dichterliebe“ macht, ist gewiss die unerhörte Spannung des Rahmens zwischen dem letzten, 16. Lied „Die alten bösen Lieder“ und dem ersten „Im wunderschönen Monat Mai“. Da wird im Zeitraffer eine unendliche gedehnte Entwicklung einer unglücklichen Liebe zusammengepresst, aber nicht um in den Anfang und neuerlichen Beginn zurückzukehren,

sondern in eben spiralförmiger Bewegung zu einem veränderten Anfang. Das erste Lied begann mit dem über dem d im Bass des Klaviers gespannten Zentralton cis, der großen Terz von A-Dur, mit dem auch wiederum über dem d des Klaviers die Singstimme einsetzt. Diesen Beginn auf dem Ton cis wandelt Schumann am Ende des Liedes zum Grundton eines unaufgelösten Akkordes über Cis-Dur, der nach fis-moll/Fis-Dur gehen müsste. Aus diesem kritischen Differenzton cis, der zum Grundton eines Akkordes über Cis-Dur am Ende des ersten Liedes wird, erwächst im letzten Lied, den Liederkreis offen schließend, ein cis-moll, das im ausgeführten Klaviernachspiel enharmonisch nach Des-Dur verwechselt wird: zu einem veränderten Beginn, mit dem am Ende eine zwar dem Anfang verwandte, aber auch entfernte Sphäre erreicht wird. Zwischen Cis und Des, am Klavier der gleiche Anschlagston, für die Singstimme ein anderes Timbre, stehen Welten, die im Sinne von Realität und Transzendenz verstanden werden. Eine ähnliche Rückung zwischen zwei Sphären begegnet an einer Schlüsselstelle in der „Kreisleriana“, in der sich auf unheimliche Weise von Ces-Dur nach H-Dur eine unheimliche Bewegung vollzieht: eine ins Offene und Unfassbare auch der Verklärung, wie wir ihr im Klavier-Epilog des „Andante espressivo“ zum letzten Lied der „Dichterliebe“ begegnen. Nicht der Tod wird wie in wie in Richard Strauss' symphonischer Dichtung verklärt, sondern eine Liebessehnsucht, die ganz im Sinne der romantischen Topologie irdisch nicht zu stillen ist.

*

Nun komme ich zum Schluß. Ich hatte von einer erfüllten Begegnung zwischen dem Komponisten Schumann und dem Dichter Heine gesprochen, die, obwohl sie sich nur einmal in München trafen, sich in ihren Ausdrucksmedien aufs Tiefste begegnet sind, der eine dem anderen eine bereits musikalisierte Poesie überreichte, die der andere durch eine Musik im Sinne der romantischen Ästhetik E.T.A. Hoffmanns dadurch verunendlichte, in dem er die Gegenständlichkeit der Sprache durch die Musik entmaterialisierte. - Zu Beginn hatte ich denn auch versprochen, noch über einen auch dunklen Zusammenhang zu sprechen, von dem ich nicht sicher bin, dass sie der eine, der im Armenlager der „Matratzengruft“ von Paris vor sich dahinsiechte und der andere, der bereits lange in Eendenich von Sinnen war, jeweils wahrnahm. Es ist wie ein Fatum denn auch der Verbindung, dass beide, Schumann und Heine, noch im gleichen Jahr 1856 starben. Dennoch wurden, noch zu ihrer beider Lebzeiten, die Abgründe zwischen beiden immer tiefer. Heine, der politische und jüdische Dichter im Exil in Paris, war ein entschiedener Vertreter der Pariser Moderne im Sinne von Viktor Hugo, Hector Berlioz, Beaudelaire und Meyerbeer. Davon zeugen seine Rezensionen aus Paris für die

Augsburger Zeitung, vor allem aber der „Neunte Brief“ „Über die Französische Bühne“, vor allem über Meyerbeer's Opern. Von dieser Moderne hatte sich Schumann aber, vor allem als Kritiker seiner von ihm begründeten und herausgegebenen „Neuen Zeitschrift für Musik“ immer mehr entfernt, nicht zuletzt von Berlioz' „Dammnation de Faust“, der „Symphonie fantastique“ und der Grand Opéra „Les Huguenottes“ von Meyerbeer. Der Dichter, Musiker Schumann, der zugleich einer der ersten strukturell denkenden Musikkritiker war und den Philistern in den „Davidsbündlern“ den Kampf ansagte, wurde zugleich derjenige, der sich der Offenheit europäischen Denkens, wie es die Pariser Moderne um 1830 dokumentiert, nicht mehr verpflichtet fühlte. Die Parallelkritik von Mendelssohns Oratorium „Paulus“ zusammen mit derjenigen der Oper der „Hugenotten“ von Giacomo Meyerbeer zeigt denn auch bei Schumann Züge deutschtümelnder und christlich-moralisierender Pedanterie, die sich gegen ein europäisch polyglottes, assimiliertes Judentum verwahrte. Schumann hatte zu der Zeit nicht mehr erkannt, dass nicht die Richtung der ästhetischen Originalität, die er mit Mendelssohn verteidigte, zur Disposition stand, sondern der Eklektizismus, der gewandte Umgang mit zitierten Stilen und Traditionen. Obwohl Schumann diese Präsenz von spielerisch und dramatisch eingesetzter Anspielung auf Geschichte in seiner Parallelrezension von Mendelssohn und Meyerbeer in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ von 1836 wahrnahm, erkannte er in dieser Position des Eklektizismus und Synkretismus nicht den Geist der Pariser Moderne und verblieb auf dem veralteten Standpunkt der einmaligen und authentischen Originalität.