Ingo Müller

Maskenspiel und Seelensprache

Band 1: Heinrich Heines Dichtungsästhetik und Robert Schumanns Liedästhetik

rombach wissenschaft | litterae

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Ingo Müller

Maskenspiel und Seelensprache
Zur Ästhetik von Heinrich Heines *Buch der Lieder*
und Robert Schumanns Heine-Vertonungen

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE LITTERAE

Herausgegeben von Günter Schnitzler, Maximilian Bergengruen
und Thomas Klinkert
Mitbegründet von Gerhard Neumann

Band 243

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Ingo Müller

Maskenspiel und Seelensprache

Zur Ästhetik von Heinrich Heines *Buch der Lieder* und Robert Schumanns Heine-Vertonungen

Band 1: Heinrich Heines Dichtungsästhetik und Robert Schumanns Liedästhetik

rombach wissenschaft

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Auf dem Umschlag: Foto © Ingo Müller

Entstehung und Druck dieser Studie wurden großzügig gefördert durch die Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96821-006-3 (Print)
ISBN 978-3-96821-007-0 (ePDF)

Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2020
© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2020. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Inhalt (Band 1)

Dank 9

Einleitung 11

I Poesie als »Seelensprache«:
Robert Schumanns liedästhetische Überlegungen und
ihr Bezug zur literarischen Romantik 29

I.1 Das Subjekt als Fluchtpunkt des »Poetischen« 29

I.2 Musik als »Ursprache« und »Gemütherregungskunst« 85

II Postromantische Ästhetik:
Schumanns Vorlagendichter und der »neue Dichtergeist«
einer »neuen deutschen Dichterschule« 123

II.1 Schumanns dichtungsbezogene Erwägungen zur Entwicklung
der Gattung »Lied« im Hinblick auf die von ihm bevorzugt
vertonte Lyrik 123

II.2 Zerrissenheit als subjektiver Ausdrucksgehalt
postromantischer Dichtung 136

II.3 Das postromantische Weltverhältnis in Heines Lyrik 154

II.4 Gegenwartsbezug und Doppelbödigkeit der lyrischen
Selbstaussprache in Heines Dichtung und Schumanns
Vertonungen 169

III Dichtung als Bekenntnis zur Differenzerfahrung:
Zur Ästhetik von Heines früher Lyrik 177

III.1 Ironie als Medium der »Wahrheit« und der Differenz:
Heines Dekonstruktion romantischer Utopien. 177

III.1.1 Weltflucht vs. Realitätsbewusstsein:
Romantische und postromantische Zerrissenheit 177

III.1.2 Konstruktive Ironie als Ausdruck romantischen
Synthesestrebens 183

III.1.3 Diskrepanz zwischen Kunst und Leben:
Heines poetischer Wahrhaftigkeitsanspruch 190

III.1.4 Heines Ironie als Medium des Widerspruchs und der
Dekonstruktion romantischer Utopie 209

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

III.1.5 Zum Verhältnis von Ironie und Humor in Heines Dichtung 232
III.1.6 Diskrepanz zwischen Form und Inhalt: Brechung des Volksliedtons als Ausdruck verlorener »Unmittelbarkeit« und Dekonstruktion der romantischen Perspektive auf das Volkslied 239
III.1.7 Dekonstruktion der romantischen Liebeskonzeption 261
III.2 Ironie, Maskerade und Uneigentlichkeit als Modi lyrischer Selbstaussprache: Heines Dekonstruktion des Paradigmas der Erlebnisdichtung . 279
III.2.1 Authentizität und Kalkül 279
III.2.2 Erlebnischarakter vs. Eigengesetzlichkeit von Heines früher Liebesdichtung 291
III.2.3 Krise des poetischen Sprechens und ontologische Krise . . 305
III.2.4 Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske: Verflechtung von Eigenem und Fremdem 322

IV Vermittlung von Realität und Idealität: Die Verknüpfung von postromantischer Dichtungsästhetik und romantischer Musikästhetik in Schumanns Heine-Vertonungen 339
IV.1 Das zerrissene Subjekt als Fluchtpunkt musikalischer Gestaltung und Medium des Gegenwartsbezugs 339
IV.2 Der Realitätsbezug in Schumanns Schaffen im Hinblick auf Jean Pauls Humor-Konzeption 353
IV.3 Der Stellenwert des Humors in Schumanns Musikanschauung 372
IV.4 Humor als Medium der ästhetischen Versöhnung mit der Erfahrung der Differenz 379
IV.5 Ambiguität des musikalischen Ausdrucks als Pendant uneigentlicher Rede 392

Literaturverzeichnis (Bände 1 & 2) 405

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Inhalt (Band 2)

Einleitung 9

Liederkreis op. 24 13
I Morgens steh ich auf und frage 20
II Es treibt mich hin, es treibt mich her 34
III Ich wandelte unter den Bäumen 50
IV Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein 64
V Schöne Wiege meiner Leiden 75
VI Warte, warte, wilder Schiffmann 93
VII Berg' und Burgen schau'n herunter 115
VIII Anfangs wollt' ich fast verzagen 128
IX Mit Myrthen und Rosen 137

Dichterliebe op. 48 165
I Im wunderschönen Monat Mai 176
II Aus meinen Thränen spriessen 196
III Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne 206
IV Wenn ich in deine Augen seh' 218
V Ich will meine Seele tauchen 227
VI Im Rhein, im heiligen Strome 233
VII Ich grolle nicht 246
VIII Und wüssten's die Blumen die kleinen 255
IX Das ist ein Flöten und Geigen 262
X Hör' ich das Liedchen klingen 270
XI Ein Jüngling liebt ein Mädchen 281
XII Am leuchtenden Sommermorgen 294
XIII Ich hab' im Traum geweinet 304
XIV Allnächtlich im Traume 315
XV Aus alten Märchen 326
XVI Die alten bösen Lieder 346

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Die vier aus der *Dichterliebe* op. 48 ausgesonderten Lieder 369
Dein Angesicht 371
Lehn' deine Wang' 383
Es leuchtet meine Liebe 392
Mein Wagen rollet langsam 411

Drei Lieder aus dem *Myrthen*-Liederkreis op. 25 429
Die Lotosblume 429
Was will die einsame Thräne 442
Du bist wie eine Blume 449

Romanzen 465
Belsatzar 466
Die beiden Grenadiere 506
Die feindlichen Brüder 535
Abends am Strand 549
Der arme Peter 566
Tragödie 585

Literaturverzeichnis (Bände 1 & 2) 609

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Dank

Die Begegnung mit der Musik Robert Schumanns zählt zu den besonders tiefgreifenden und beglückenden Erfahrungen meiner musikalischen Biographie. Seit vielen Jahren fasziniert mich das Werk Schumanns nicht nur durch die unvergleichliche Schönheit und Tiefe seines musikalischen Ausdrucks, sondern auch durch seinen unerschöpflichen intellektuellen und emotionalen Reichtum. Das Schaffen des in Dichtung und Musik gleichermaßen verwurzelten Komponisten stellt für mich eine einzigartige kulturelle Echokammer dar, in der auf vielfältige Weise die Frage widerhallt, was es bedeutet, Mensch zu sein.

Meine Liebe zu Robert Schumanns Liedschaffen begleitet mich bereits seit meiner Schulzeit, als ich mich in Vorbereitung auf das Abitur erstmals intensiver mit dem *Dichterliebe*-Zyklus op. 48 auseinandersetzte. Es war Frau Regierungsschuldirektorin Claudia Bengel, der es mit großer Einfühlsamkeit und glühender Begeisterung für den jeweiligen Unterrichtsgegenstand gelang, dem noch unbedarften, aber neugierigen Gymnasiasten Augen und Ohren für die leuchtende Schönheit des Schumann'schen Liedschaffens zu öffnen. Mit der Sensibilität einer ganz und gar humanistischen Pädagogin pflanzte sie damals einen Samen, der auf meinem weiteren Weg als Musiker und Wissenschaftler vielfältige Früchte hervorgebracht hat. Ihr gebührt im Hinblick auf die hier vorliegende Monographie daher mein erster Dank.

Mein zweiter Dank gilt meinem verehrten wissenschaftlichen Lehrer und ehemaligen Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Günter Schnitzler, der mein besonderes Interesse für die vielfältigen Beziehungen zwischen Dichtung und Musik geweckt und reich genährt hat. Ihm verdankt dieses Buch wertvolle Hinweise und Anregungen. Verbunden bin ich außerdem Herrn Prof. Dr. Werner Frick, der meiner Studie im Vorfeld ihrer Entstehung den Weg geebnet hat. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich schließlich auch der Fritz Thyssen Stiftung, die die Entstehung dieser zweibändigen Monographie freundlicherweise mit einem Forschungsstipendium gefördert und ihre Publikation mit einer großzügigen Druckbeihilfe unterstützt hat.

Zuletzt danke ich meiner Familie, die mich ermutigt hat, dieses umfangreiche Forschungsprojekt zum Abschluss zu bringen, und die mir in allen Lebenslagen stets treu mit Rat und Tat zur Seite steht. Meinen Eltern, Paul und Margarethe Müller sowie meiner Schwester Eveline sei diese Studie in Liebe und Dankbarkeit gewidmet.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Einleitung

Heinrich Heines *Buch der Lieder*, das im Jahr 1827 veröffentlicht wurde, versammelt frühe Gedichte des Autors, die seit dem Jahr 1817 entstanden sind und vor ihrer Aufnahme in den Gedichtband zumeist bereits separat an anderer Stelle publiziert worden waren.[1] Die Gedichtsammlung hat eine Vielzahl von Komponisten zu einer schier unübersehbaren Fülle von Vertonungen inspiriert, die entscheidend zum Siegeszug und zur Popularität des *Buchs der Lieder* beigetragen hat.[2] Die Gründe für das außerordentlich starke und bis heute ungebrochene Interesse der Komponisten an Heines Lyrik sind vielfältig. So führt Gesse-Harm mit Blick auf die besonders häufig vertonten Gedichte des *Lyrischen Intermezzos* eine Reihe von Merkmalen an, die eine Vertonung von Heines Versen attraktiv erscheinen lassen:

> Volkston, Kürze – d. h. eine durchschnittlich geringe Strophenzahl –, eine offenbar locker gefügte Zyklizität, die mit anderen Verfahren der Selektion und Anordnung offenbar ohne Probleme vereinbar erschien, Liebes- und Sehnsuchtsthematik, Stimmungszauber, sprachliche Klangqualitäten sowie »maliziös«-ironische Elemente boten den Komponisten zweifelsohne vielfältige Interpretationsansätze.[3]

Als besonders fruchtbar hat sich die Auseinandersetzung Robert Schumanns mit Heines lyrischem Frühwerk erwiesen. Mehr als ein Viertel aller im »Liederjahr« 1840 entstandenen Lieder Schumanns stellen Vertonungen von

---

1 Einen kompakten Überblick zu Entstehung und Rezeption sowie formaler und inhaltlicher Anlage des *Buchs der Lieder* bietet die Düsseldorfer Heine-Ausgabe (DHA 1/2, S. 575-619). Eine detaillierte Darstellung dieser Zusammenhänge findet sich auch bei Sonja Gesse-Harm, Zwischen Ironie und Sentiment: Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 2006a, S. 7-52. Zur Entstehung von Heines *Buch der Lieder* und seiner Rezeptionsgeschichte vgl. außerdem Erich Mayser, H. Heines »Buch der Lieder« im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1978.

2 Heine stellt einen der meistvertonten Dichter überhaupt dar. Metzners Bibliographie der Heine-Vertonungen verzeichnet im Jahre 1989 rund 8000 Heine-*Vertonungen.* (Günter Metzner, Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen in zwölf Bänden, Tutzing 1989-1994, Bd. 1 (1989), S. 11). Gesse-Harm verweist im Jahre 2002 auf rund 10.000 Heine-Vertonungen und -Bearbeitungen. (Sonja Gesse-Harm, Artikel »Heine, Heinrich, Harry«. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 26 Bände in zwei Teilen, begr. von Friedrich Blume, 2. neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel u.a. 2002, Sp. 1167-1176, hier Sp. 1169.

3 Gesse-Harm (2006a), a.a.O., S. 49.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Gedichten aus Heines *Buch der Lieder* dar.[4] Insgesamt hat Schumann Heine 45 Mal vertont, wobei 42 Gedichte als Sololieder konzipiert und publiziert wurden, die allesamt bis heute zum Kanon des Liedrepertoires zählen.[5]
Schumanns Heine-Vertonungen gelten in musikgeschichtlicher Hinsicht gemeinhin als Inbegriff der (musikalischen) Romantik. Doch aus literaturhistorischer Perspektive wirft diese gängige Kategorisierung durchaus Fragen in Bezug auf eine ästhetische Wesensbestimmung der Lieder auf, die von der Forschung bislang kaum thematisiert worden sind, deren Beantwortung jedoch für die hier angestrebte Ausdifferenzierung der musikwissenschaftlichen Perspektive auf Schumanns Liedschaffen von größter Bedeutung ist. Heines Verhältnis zur Romantik erweist sich nämlich bereits in seiner frühen Dichtung als äußerst ambivalent, sodass sich beispielsweise die Frage aufdrängt, wie sich der Romantiker Schumann kompositorisch zu etwaigen romantikkritischen Tendenzen der von ihm vertonten Lyrik positioniert. Dass Schumanns Musikanschauung für sich genommen im Wesentlichen eine romantische ist, lässt sich kaum bezweifeln. Dies ist durch zahlreiche persönliche, aber auch musiktheoretische und -kritische Aussagen Schumanns und nicht zuletzt durch sein kompositorisches Werk selbst unzweifelhaft belegt. Auch die verschiedenen liedästhetischen Äußerungen zeigen den Komponisten explizit im Einklang mit zentralen Konzepten, Postulaten und Auffassungen der literarischen Romantik (s. Kap. I). Hierbei weisen Schumanns liedästhetische Erwägungen eine große Nähe insbesondere zu den Gedanken und Positionen des Frühromantikers Friedrich von Hardenberg (Novalis) auf, die von der bisherigen Forschung weitgehend unbemerkt blieb. Insbesondere Schumanns Auffassung von der Musik als poe-

---

[4] Vgl. Rufus Hallmark, The Genesis of Schumann's *Dichterliebe*, Ann Arbor, Michigan 1979, S. 7ff. sowie Margit L. McCorkle, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf (= Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Serie VIII: Supplemente, Bd. 6), Mainz u.a. 2003.

[5] Das Gedicht *Die Lotosblume* stellt eine Doppelvertonung dar und existiert neben der Sololiedfassung (op. 25,7) auch als Männerchorlied (op. 33,3). Die Form des Männerchorliedes wählte Schumann auch für das Gedicht *Die Minnesänger* (op. 33,2). Die Vertonung des Gedichts *Die Wallfahrt nach Kevlaar* liegt lediglich als unvollendete Skizze vor und wurde zu Schumanns Lebzeiten nicht veröffentlicht. (Vgl. Günter Metzner, Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen in zwölf Bänden, Tutzing 1989-1994, Bd. 7 (1991), S. 156f.).

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

tische »Seelensprache«, die in der Sekundärliteratur nahezu ausschließlich auf Schumanns intensive Jean Paul-Rezeption zurückgeführt wird, scheint durchaus auch von Novalis beeinflusst. Das von Schumann angefertigte Exzerptenkonvolut der »Mottosammlung«[6] sowie der erst in jüngerer Zeit in einer Publikation zugänglich gemachte *Dichtergarten für Musik*[7] legen ebenfalls eine nähere Beschäftigung Schumanns mit Novalis' Gedanken nahe. In seinem Liedschaffen trachtet Schumann danach, das Seelenleben des Subjekts, das in der Dichtung zur Sprache gelangt und im vielschichtigen Empfindungsgehalt des Gedichts gerinnt, auf möglichst nuancierte Weise auszuloten und musikalisch unmittelbar zu vergegenwärtigen. Um das Subjekt der Dichtung in seinem verborgenen inneren Sein und in seinem Weltbezug im Sinne des romantischen Universalitätsgedankens möglichst umfassend zur Anschauung zu bringen, treibt er den insbesondere durch Schubert eingeleiteten Prozess einer Emanzipation der musikalischen Parameter im Lied entscheidend voran. Auf diese Weise soll die Musik dem in seinem Ausdruckscharakter begrenzten Wort zu Hilfe kommen und gerade auch dasjenige sinnlich erfahrbar machen, was sich dem mit Worten Sagbaren entzieht. Schumanns Auffassung von der Musik als »Seelensprache« verweist auf die romantische Vorstellung einer menschlichen »Ursprache«, in der Denken und Fühlen, Wort und Ton, begriffliches Bedeuten und emotionaler Ausdruck noch in einer ungebrochenen Einheit miteinander verbunden sind.

Diese Idee einer mutmaßlichen »Ursprache« wird auch vom romantischen Konzept des »Volkslieds« reflektiert, auf das sich Heines frühe Dichtung unmittelbar bezieht. Sie tut dies allerdings auf eine höchst ambivalente Weise und mit durchaus romantikkritischem Impetus. Hier deutet sich bereits die Notwendigkeit einer doppelten Perspektive auf die ästhetische Beschaffenheit des Untersuchungsgegenstands an. Auch wenn Schumanns Musikanschauung im Kern eine romantische ist, erfordert eine differenzierte Beschäftigung mit der Ästhetik seines Liedschaffens eine interdisziplinäre Betrachtung der vielschichtigen ästhetischen Zusammenhänge im Lied, welches eine Kombination zweier unterschiedlicher Medi-

---

6 Robert Schumann, Mottosammlung: Übertragung, Kommentar, Einführung, hg. von Leander Hotaki, Freiburg i. Br. 1998.

7 Robert Schumann, Dichtergarten für Musik: Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik, hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Textübertragung und Kommentar von Leander Hotaki unter Mitarbeit von Kristin R. M. Krahe, Frankfurt a. M. u. Basel 2007.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

en – und damit auch potentiell unterschiedlicher Ästhetiken – darstellt. So stellt sich dem Literaturwissenschaftler die Frage nach der Ästhetik von Schumanns Heine-Vertonungen naturgemäß in einer etwas anderen Weise als dem Musikwissenschaftler. Fragt man etwa nach der psychischen Disposition des lyrischen Subjekts im Lied, so sieht man sich zunächst auf das Medium der Dichtung verwiesen, in welchem sich die Identität eines Subjekts zuallererst konstituiert. Das Subjekt in Heines Dichtung stellt sich aber keineswegs mehr als ein genuin romantisches Ich vor. Darüber hinaus weisen die von Schumann zur Vertonung ausgewählten Gedichte unter ihrer scheinbar romantischen Oberfläche diverse Brüche und subversive Tendenzen auf. Mit Heine wählt Schumann also einen Dichter, dessen frühe Lyrik zwar unverkennbar aus der Romantik entspringt und vielfältig auf diese bezogen ist, die sich aber zugleich auch fortwährend von der Romantik und ihrer Weltanschauung distanziert.

Erstaunlicherweise wurde die hieraus resultierende ästhetische Ambivalenz von Schumanns Heine-Vertonungen, ihr Zugleich von romantischem Universalismus und postromantischer Desillusionierung, bislang nicht zum Gegenstand einer ausführlichen wissenschaftlichen Untersuchung gemacht. Zwar bemerkt etwa Tewinkel, »daß die tief romantisch sich gebende Dichtung von Novalis, Schlegel, Tieck oder Brentano in den Jahren, in welchen Schumann das Liedkomponieren aufnimmt, von Dichtern wie Heine oder Eichendorff bereits für eine neuere, modernere Zeit adaptiert und gebrochen beziehungsweise aufwendig rekonstruiert wird«.[8] Indessen wurde der Frage nach den Konsequenzen dieser Erkenntnis für die ästhetische Wesensbestimmung des Schumann'schen Liedes kaum je tiefergehend nachgespürt. In der außerordentlich umfangreichen Forschungsliteratur wurden Schumanns Heine-Vertonungen bislang vorwiegend entweder auf ihre Aktualisierung romantischer Ästhetik hin befragt, wobei insbesondere die jüngere anglo-amerikanische Forschung die spezifisch modernen Aspekte der Autoreflexivität sowie des Offenen und Fragmentarischen insbesondere der Liederzyklen in den Blick gerückt hat.[9] Oder es wurde der Frage nach

---

8 Vgl. Christiane Tewinkel, Lieder. In: Schumann-Handbuch, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart und Weimar 2006, S. 400-457, hier S. 405.

9 Vgl. beispielsweise Heinz J. Dill, Romantic Irony in the Works of Robert Schumann. In: The Musical Quarterly, Vol. 73, No. 2 (1989), S. 172-195 sowie John Daverio, Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology, New York 1993 und Charles Rosen, Musik der Romantik. Aus dem Amerikanischen von Eva Zöllner, Salzburg und Wien 2000 [Originalausgabe: The Romantic Generation, Cambridge/Massachusetts 1995]. Weitere

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

dem Verhältnis von Schumanns Vertonungen zur Ironie der Gedichtvorlagen nachgegangen. Hierbei konnte überzeugend belegt werden, dass Schumanns musikalische Gestaltung die Gebrochenheit und Ambivalenz der Gedichtvorlagen durchaus reflektiert.[10] Die wenigen Betrachtungen aber, die das Phänomen der Ambivalenz zwischen poetischer und musikalischer Ästhetik in Schumanns Heine-Liedern interdisziplinär in den Blick nehmen, begnügen sich in der Regel mit einigen knappen Hinweisen auf das Bestehen dieser Ambivalenz, ohne sie jedoch weitergehend auf ihre Bedeutung für die ästhetische Gesamtkonstitution von Schumanns Vertonungen hin zu befragen.[11] Eben dies scheint aber unbedingt geboten, sofern man zu einem differenzierten Verständnis von Schumanns Liedästhetik im Allgemeinen und der Ästhetik seiner Heine-Lieder im Besonderen zu gelangen sucht. Dem ambivalenten Verhältnis von Heines Dichtungsästhetik und Schumanns Liedästhetik gilt daher das Hauptaugenmerk der vorliegenden Studie. Hierbei sei zunächst ausdrücklich darauf hingewiesen, dass mit der Rede von »Schumanns Liedästhetik« genau genommen eher bestimmte liedästhetische Tendenzen gemeint sind, da Schumann selbst keine systematisch ausgearbeitete Liedästhetik formuliert hat. Die liedästhetischen Auffassungen, die sein kompositorisches Schaffen leiten, lassen sich jedoch aus verschiedenen Schriften und insbesondere aus seinen Liedern selbst rekonstruieren. Im Hintergrund dieser Studie steht nun die Frage, inwiefern sich Schumanns Gedichtvertonungen überhaupt als Prototypen des romantischen Liedes ausweisen, obgleich sie insbesondere im Falle von Heines Dichtung eine dezidiert antiromantische Stoßrichtung beinhalten und Schumann in der Re-

---

bedeutende Publikationen zu diesem Thema sind aus jüngerer Zeit etwa: Beate Julia Perrey, Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics. Fragmentation of Desire. Cambridge 2002 sowie Andrew H. Weaver, Memories Spoken and Unspoken: Hearing the Narrative Voice in Dichterliebe. In: Journal of the Royal Musical Association, Vol. 142, No. 1 (2017), S. 31-67.

10 Vgl. etwa Thomas Synofzik, Heinrich Heine – Robert Schumann: Musik und Ironie, Köln 2006 sowie Gesse-Harm (2006a), a.a.O. und Florian Kraemer, Entzauberung der Musik: Beethoven, Schumann und die romantische Ironie, München 2014.

11 Vgl. etwa Siegfried Kross, Robert Schumann im Spannungsfeld von Romantik und Biedermeier. Gedenkrede aus Anlaß der 150. Wiederkehr seines Todestages gehalten im Sterbehaus. In: Bonner Geschichtsblätter, hg. vom Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Bd. 33, Bonn 1981, S. 89-109, hier S. 106 sowie Annette Simonis und Michael Schwarte, Klänge – Worte – Bilder. Mediale Wechselwirkung und Konstruktion kultureller Identität in Liedern von Schumann, Schönberg und Henze. In: Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien, hg. von Annette Simonis, Bielefeld 2009, S. 253-284, hier S. 256.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

gel weder über die subversiven Tendenzen der Vorlagen hinwegkomponiert noch die Dichtung dem musikalischen Ausdruck unterordnet, sondern diesen vielmehr aus jener extrahiert. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dieser Frage vermag nebenbei auch Licht auf das grundsätzliche Verhältnis zwischen den musikalischen Entwicklungen und ästhetischen Implikationen der Gattung des sogenannten »romantischen Lieds« und der Ästhetik der jeweils vertonten Lyrik zu werfen und so zu einer weiter ausdifferenzierten Betrachtung dieser Zusammenhänge zu führen.

Schumann bringt in seinen eigenen Überlegungen die Entwicklung der Gattung »Lied«, an der er selbst maßgeblich beteiligt ist, mit dem »neuen Dichtergeist« einer »neuen deutschen Dichterschule« in Zusammenhang, welcher er neben Rückert, Eichendorff und Uhland auch Heine zurechnet (s. Kap. II). Deren Dichtung thematisiert auf vielfältige Weise eine Befindlichkeit der Zerrissenheit und weist diese Zerrissenheit als allgemeine Signatur der Gegenwart aus.[12] Damit geben sich die von Schumann genannten Dichter als Postromantiker zu erkennen. Denn während etwa Novalis eine wechselseitige Bezüglichkeit von Subjekt und Welt proklamiert und diese zum poetischen Postulat der romantischen Dichtung erhebt, insistiert die postromantische Dichtung in desillusionierender Weise auf dem Riss, der mitten durch das Subjekt und die Welt geht und zugleich beide voneinander trennt. Subjekt und Welt stehen nicht mehr in unmittelbarem Austausch miteinander, sondern spiegeln sich gleichsam nur noch unter dem negativen Vorzeichen der Gebrochenheit und der Fremdheit. Das Analogie stiftende Moment zwischen beiden Größen ist nicht mehr wie in der Romantik die Vorstellung einer verborgenen Einheit und Ganzheit, sondern das Moment der Zerrissenheit. Insbesondere Heine wendet sich in diesem Zusammenhang dezidiert gegen die schöne »Lüge«[13] einer poetischen Nachahmung der verlorenen Ganzheit, wie sie seiner Ansicht nach von der Romantik zum Programm erhoben wurde. Sein erklärtes dichterisches Ziel ist es, »ein Bild von der Zerrissenheit der Denkweise unserer Zeit«[14] zu geben und sich folglich auch in der Kunst zum irreversiblen Verlust der Ganzheit zu bekennen. Dabei steht Heine, der mit der romantischen Literatur sozialisiert wurde

---

12 Vgl. etwa Heinrich Heine, Reisebilder. Dritter Theil (Die Bäder von Lukka), DHA 7/1, S. 95.

13 Heinrich Heine, Reisebilder. Dritter Theil (Die Bäder von Lukka), DHA 7/1, S. 95.

14 Heinrich Heine, Reisebilder. Zweyter Theil. Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA 6, S. 143.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

und sich als ihr Erbe betrachtet, vor dem Problem, dass ihm die zur Verfügung stehende tradierte poetische Sprache als inadäquat gegenüber den Verhältnissen der Wirklichkeit erscheint. Heines ambivalente Einstellung zur Romantik und ihrer poetischen Sprache stellt ein besonders reizvolles charakteristisches Merkmal seiner frühen Lyrik dar, welche sich stilistisch und bildsprachlich zwar häufig noch auf dem Feld romantischer Topoi bewegt, die aber zugleich an einer kritischen Dekonstruktion der Romantik mit deren eigenen Mitteln arbeitet. Heine selbst sieht sich demzufolge in der Rolle eines »romantique défroqué«[15] und »destructeur initiateur«[16]. Und in diesem Sinne dokumentiert sein *Buch der Lieder*, das eine postromantische Dichtung in partiell romantischem Gewand bietet, einen literarischen Epochenumbruch.

Heines Gefühl der Zerrissenheit korreliert wesentlich mit der Erfahrung einer inneren Zwiespältigkeit und eines auf allen Ebenen als widersprüchlich erlebten Daseins, in dem die Kunst ein Versprechen auf sinnerfüllte Ganzheit als esoterische Wahrheit weder geben kann noch darf. Statt vorzugeben, der große Weltriss sei durch die Poesie zu heilen, stellt Heines Poesie diesen Riss selbst dar, reproduziert ihn mit ästhetischen Mitteln, vergegenwärtigt und reflektiert ihn auf inhaltlicher wie formaler Ebene (s. Kap. III.1). Die Diskrepanz zwischen Kunst und Leben, die Heine zufolge durch die romantische Poesie auf die Spitze getrieben und befestigt wurde (s. Kap. III.1.1), soll durch die Thematisierung dieser Kluft im Kunstwerk selbst überbrückt werden. Indem Heines Dichtung mit aufklärerischem und desillusionierendem Impetus die Zerrissenheit und damit die Differenz zwischen der Kunst und dem Leben zur Geltung bringt, sucht sie ihren Realitätsbezug und damit ihren Wahrheitsgehalt zurückzugewinnen (s. Kap. III.1.3). »Wahrheit« im Sinne von Wahrhaftigkeit manifestiert sich für Heine nur im unausgesetzten Widerspruch ohne Rückhalt einer letzten metaphysischen Wahrheit oder Gewissheit. Wahrheit bedeutet für ihn unaufgelöste Dissonanz und stetige Ambivalenz. Das Medium dieses konstanten Widerspruchs und damit der Wahrheit ist für Heine die Ironie (s. Kap. III.1.4). Heines Ironie ist mit der romantischen Ironie strukturell eng verwandt, erscheint jedoch gleichsam umgepolt; ihre Blickrichtung ist zu derjenigen der Romantik konträr. Während die romantische Ironie mit ihrem konstanten Wechsel zwischen Setzung und Aufhebung auf ein Transzendieren der defizitären Wirklichkeit in Rich-

[15] DHA 15, S. 121.
[16] DHA 15, S. 121.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

tung auf das Absolute zielt (s. Kap. III.1.2), gibt Heines Ironie die Sphäre des Absoluten, die als zentraler Bezugs- und Zielpunkt der romantischen Ironie fungiert, preis und führt stattdessen in desillusionierender Weise auf die widersprüchlichen, unvollkommenen und begrenzten Verhältnisse der Realität zu. Ein für Heines Ironie typisches und besonders plakatives Verfahren stellt beispielsweise der Stimmungsbruch dar. Indem Heine mit verschiedensten Mitteln den affirmativen Charakter der tradierten poetischen Sprache untergräbt, versucht er, eben dieser abgegriffenen und damit »falsch« gewordenen poetischen Sprache noch einmal eine Wahrhaftigkeit des Ausdrucks abzuringen. Diese Wahrhaftigkeit manifestiert sich für das Individuum der Moderne wiederum in der Vergegenwärtigung jener haltlosen Zerrissenheit, die Heine als Signatur der Zeit betrachtet und der die tradierte poetische Sprache nicht gerecht zu werden vermag. Heines desillusionierende und dekonstruierende Ironie als Medium des unaufhörlichen Widerspruchs will eben jene Zerrissenheit als eine die Daseinsrealität bestimmende Grunderfahrung des Individuums unmittelbar zur Geltung bringen.

Das von Heine und seinen Zeitgenossen wiederholt beklagte Symptom der Zerrissenheit des eigenen Ichs wie der Welt hat vielfältige Aspekte. Es ist einerseits eng verknüpft mit den krisenhaften politischen und sozialen Verhältnissen der Restaurationsepoche sowie dem zunehmenden Verlust sinnstiftender metaphysischer und religiöser Ordnungssysteme.[17] Andererseits lässt sich das Symptom der Zerrissenheit als Differenzbewusstsein beschreiben und deutet damit zugleich auch auf eine ontologische Krise hin. Die Rede von der Zerrissenheit verweist auf die schmerzliche Erfahrung, dass weder die Dinge noch das Subjekt jemals ganz mit sich selbst identisch sind und dass hieraus eine Fremdheit und Widersprüchlichkeit im Dasein entspringt, die sich auch durch die Kunst nicht überwinden lässt, sondern von dieser zur Anschauung gebracht werden muss. Die Ironie, die stets zugleich dasselbe und anderes sagt, vergegenwärtigt eben jenes Phänomen der Differenz bzw. die unentwirrbare Verflechtung von Identität und Differenz. Es ist das Spezifikum der Ironie, »daß die in der ironischen Differenz aufklaffenden Gegensätze in *Einem* zugleich da sind. In der Ironie sind immer ein Selbst und ein Anderes am Werk, aber so, daß sie sich als Einheit präsentieren.«[18] Indem nun Heines Ironie die lyrische Rede in eine unauflösbare Schwebe

---

[17] Vgl. etwa Friedrich Sengle, Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. 1, Stuttgart 1971, S. 9-33.

[18] Uwe Japp, Theorie der Ironie, Frankfurt a. M. 1983, S. 29.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit versetzt, bringt sie das Phänomen der Differenz selbst zur Geltung. Sousa hat in einer wegweisenden Studie dargelegt, inwiefern Heine immer wieder die »Illusion einer Textidentität« vor Augen führt. Seine Dichtung fordert »anstelle des identifizierenden den permanent doppelten Blick und damit einen Blick, der jede Form einer Aneignung des Textes, jede Form eigentlichen Lesens im traditionellen Sinne verhindert.«[19] Die ironiegesättigte lyrische Rede ist stets von sich selbst verschieden und macht es dem Leser somit unmöglich, das Gesagte eindeutig nach der Seite eines »eigentlich« Gemeinten hin aufzulösen.

Der entscheidende Unterschied zur romantischen Ironie besteht nun darin, dass diese letztlich progressiv auf das Absolute als das »eigentlich« Gemeinte der poetischen Darstellung zielt. Die Undarstellbarkeit des Absoluten bedingt jene Uneigentlichkeit des ironischen Sprechens, welches somit den Charakter der Vorläufigkeit trägt. Die romantische Poesie will in der ironischen Zurücknahme des Gesagten, im Herausstellen seiner Uneigentlichkeit gerade auf das »eigentlich« Gemeinte – das undarstellbare, mit sich selbst identische Absolute – hinweisen, in dem die Widersprüche und Brüche des Daseins aufgehoben sind. Heines Ironie hingegen, die das Absolute aus dem Blick verloren hat und deren infiniter Regress gleichsam ins Leere läuft, verweist nicht mehr auf ein Eigentliches, sondern Uneigentlichkeit und Eigentlichkeit fallen in eins, erscheinen identisch. Heines poetisches Sprechen im Modus der Uneigentlichkeit trägt nicht mehr den Charakter des Vorläufigen, sondern des An-Sich, des Eigentlichen selbst. Seine Ironie zielt nicht mehr auf Synthese und Ganzheit als den »eigentlichen«, transzendenten Gegenstand der Dichtung, sondern auf Dissonanz, insofern die Ambivalenz der von sich selbst verschiedenen Rede für sich selbst steht und unauflösbar bestehen bleibt. Das »als ob« der ironischen Rede entbehrt bei Heine der Funktion eines Verweises auf eine Transzendenz, in der sich das nur vermeintlich Gegensätzliche zu einem Ganzen, mit sich selbst Identischen fügen würde. In der Ununterscheidbarkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit der lyrischen Rede bringt die ironische Rede vielmehr die Unauflöslichkeit der Widersprüche im Dasein, das Phänomen einer unaufhebbaren Differenz zur Geltung.

Die »Umpolung« der romantischen Ironie bietet nicht nur ein zentrales Beispiel dafür, wie Heine an die romantische Ästhetik anknüpft und sie

---

[19] Karin Sousa, Heinrich Heines »Buch der Lieder«: Differenzen und die Folgen, Tübingen 2007, S. 111.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

zugleich »von innen« heraus dekonstruiert. Sondern die Ironie stellt selbst das zentrale Werkzeug dieses Dekonstruktionsverfahrens dar. Am Beispiel des Volkslieds, das der Romantik als Projektionsfläche ihrer Utopie von der verlorenen, ursprünglichen Ganzheit des Daseins dient, werden Heines romantikkritische Tendenzen ebenfalls unmittelbar deutlich. Der ironisch gebrochene Rückgriff auf Form und Ton der Volkslieddichtung sowie die Konfrontation von romantisch-innerlichen Tönen mit »modernen«, die defizitäre Realität in die Dichtung hineinnehmenden Dissonanzen lassen sich nämlich gleichfalls als Dekonstruktion der Romantik und ihrer ästhetischen Prämissen begreifen (s. Kap. III.1.6). In Heines Adaption des Volkslieds wird der Ausdrucksgehalt, der der Gattung durch die Romantik ursprünglich zugeschrieben wurde, nun ambivalent und gerät in eine Schwebe zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit. Im Nebeneinander von Volksliedton und dessen offensichtlicher Brechung tritt eine Differenz der Texte von sich selbst hervor, sodass der vormals rein affirmative Charakter des liedhaften poetischen Sprechens ins Subversive gewendet wird. Hierbei wird die romantische Utopie vom Volkslied als Gattung des Ursprünglichen, Authentischen, Natürlichen, das auf eine ursprüngliche Ganzheit verweist, als Mythos entlarvt und dekonstruiert.

Auf ähnliche Weise entmythisiert und dekonstruiert Heine die romantische Liebeskonzeption und zielt auch hierin auf eine Kritik des romantischen Identitäts- und Synthesedenkens (s. Kap. III.1.7). Während die romantische Liebeskonzeption die Vorstellungen von Einheit, Ganzheit, Harmonie, Verschmelzung und Identität beruft, zeugt Heines Liebeslyrik im geradezu obsessiv umkreisten Motiv der unglücklichen Liebe von der unüberwindlichen Differenzerfahrung des Subjekts. Die Beziehung zur Geliebten erweist sich nicht als einheits- und sinnstiftende Erfahrung, sondern sie konfrontiert das Ich mit der Erfahrung der Isolation und seinem Abgetrenntsein von der Welt. Die Darstellung der unglücklichen Liebe in Heines Dichtung stellt ein regelrechtes »Dementi der romantischen Vereinigungsmetaphysik«[20] dar. Anders als die romantische Dichtung, die die Liebessehnsucht als eine auf künftige Einheit und Erfüllung ausgerichtete dynamische Kraft bestimmt, bekennt sich Heines Lyrik von vornherein zur Unüberwindlichkeit der Vereinzelung. Sie stellt eine Absage an den romantischen Anspruch der

[20] Bernhard Arnold Kruse, Die Liebe als Umgestaltung der modernen Subjektivität. In: Der Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung, Jg. 48 (1996), H. 2, S. 21-38, hier S. 24.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

Ganzheit und ein postromantisches Bekenntnis zur unüberwindlichen Zerrissenheit dar.

Lange Zeit wurde Heines früher Lyrik der Charakter von Erlebnisdichtung attestiert, insofern man in der poetischen Konstellation von unglücklich liebendem Ich und abweisender Geliebter das Verhältnis des jungen Heine zu seiner Cousine Amalie gespiegelt sehen wollte. Indessen weist Heines Lyrik gegenüber diesem potentiell realen biographischen Erlebnishintergrund eine ausgeprägte Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit auf. Denn auch die lyrische Rede von der fehlgehenden, unerfüllten Liebe changiert bei Heine zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit. Sie ist in eine Metapoetik des Rollenspiels eingebunden und weist stets Züge des Posenhaften oder Inszenierten auf. Ironie, Maskerade und Uneigentlichkeit stellen mithin die zentralen Modi lyrischer Rede in Heines Dichtung dar (s. Kap. III.2). Als Distanzierungsverfahren bedingen sie eine dezidierte Abkehr vom Konzept der »Erlebnisdichtung«, das auf der Vorstellung einer ästhetischen Repräsentation unmittelbaren und authentischen subjektiven Erlebens basiert. Indem Heines Lyrik stets absichtsvoll den bisweilen aufwendig evozierten Schein ihrer eigenen Authentizität untergräbt, dekonstruiert sie das seit Goethe vorherrschende dichtungsästhetische Paradigma des Erlebnisses. Maskenhaftigkeit, Ironie und genau bedachtes rhetorisches Kalkül, die jeweils als solche kenntlich bleiben, lassen die lyrische Rede permanent zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit bzw. zwischen Authentizität und Kalkül changieren. In diesem Zusammenhang verweist das von der Forschung vielfach konstatierte »ironische Verhältnis zwischen Ausgesagtem und Aussagemodus«[21] bzw. das »Auseinandertreten von Sprecher und Besprochenem«[22] nicht nur auf die Diskrepanz zwischen tradierter poetischer Sprechweise und prosaischer Erfahrungswirklichkeit, sondern es reflektiert insbesondere auch die Erfahrung der Alterität des Subjekts. Denn indem die lyrische Rede aufgrund ihres Rollenspielcharakters ihren eigenen Authentizitätsstatus untergräbt und sich stets als doppelbödig bzw. von sich selbst verschieden erweist, bringt sie wiederum die Differenz des sprechenden Subjekts von sich selbst zur Geltung.

---

[21] Rolf Lüdi, Heinrich Heines Buch der Lieder: Poetische Strategien und deren Bedeutung, Bern 1979, S. 121.

[22] Jan-Christoph Hauschild / Michael Werner, »Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst«. Heinrich Heine: Eine Biographie, Köln 1997, Lizenzausgabe für Zweitausendeins, Frankfurt 2005, S. 145.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

bezeichnet werden könnte. Denn einerseits verbürgt Heines Dichtung in einer doppelten Weise den Bezug zur Wirklichkeit: So mag Schumann in der Thematik der unglücklichen Liebe emotionale Aspekte seiner eigenen wechselvollen Geschichte im Ringen um den Bund mit Clara reflektiert gefunden haben.[123] Darüber hinaus stellt Heines Dichtung auf der Metaebene den Bezug zur modernen Erfahrungswirklichkeit und zu einem allgemeinen zeitgenössischen Krisenbewusstsein her. Insofern bringt die Ebene der Dichtung in Schumanns Heine-Vertonungen den Aspekt der (subjektiv gebrochenen) Realität zur Geltung. Andererseits zielt Schumanns Ästhetik einer unmittelbaren An- und Aussprache des Gemüts durch die Musik auf eine ästhetisch bewerkstelligte Überwindung jenes Leidens an der Selbst- und Weltentfremdung, von dem Heines Dichtung zeugt. Dieser Sachverhalt soll im folgenden Kapitel näher beleuchtet werden.

IV.4 Humor als Medium der ästhetischen Versöhnung mit der Erfahrung der Differenz

Das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Moderne lässt sich unter anderem als eines der Korrelation beschreiben. Klinger zufolge wird im Kontext dieses spezifischen Korrelationsverhältnisses »die moderne Wirklichkeit als zerrissen und fragmentiert wahrgenommen, aber es erscheint fraglos, […] daß die Kunst es vermag, diese Zerrissenheit zur Darstellung zu bringen und sie damit wieder zu einer, wenn auch nur ästhetischen Einheit zusammenfügt.«[124] Schumann ist nun aber nicht allein an einer ästhetisch kohärenten Vergegenwärtigung des krisenhaften modernen Bewusstseins gelegen, wie dies etwa bei Heines Dichtung für sich genommen der Fall ist, sondern sein künstlerisches Wirken zielt zugleich auf eine Versöhnung mit der Erfahrung der Zerrissenheit und Entfremdung. Der Gedanke der Versöhnung mit den Widersprüchen des realen Daseins im Lichte des Ideals ist für Schumann von Anfang an eine Prämisse seines künstlerischen Schaffens. In seiner Rede *Das Leben des Dichters* schreibt der

---

[123] Rauchfleisch stellt indessen die These auf, »dass es Robert Schumann bei seinen Kompositionen im ›Liederjahr‹ letztlich nicht eigentlich um Clara Wieck ging. Vielmehr wurden in der Auseinandersetzung mit ihr die alten, aus seiner Beziehung zur Mutter stammenden ambivalenten Gefühle und seine symbiotischen Wünsche wieder belebt.« (Rauchfleisch, a.a.O., S. 80).

[124] Klinger (1995), a.a.O., S. 54.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

jugendliche Schumann: »Der Dichter lebt in der idealischen Welt und arbeitet für die wirkliche.«[125] Und in derselben Rede postuliert Schumann schwärmerisch, dass sich dem Dichter in den Armen der Muse die trübe Gegenwart in eine lächelnde und die nächtliche Zukunft in eine heitere verwandle. Denn der Dichter habe eine besonders innige Beziehung zur Natur als der Heimat der Poesie: »Die Natur, die hohe Trösterin der Menschheit, nimmt liebend den Sohn in ihre Mutterarme auf und söhnt ihn aus mit dem Menschen, mit der Welt und mit dem Schicksal.«[126] Natur und Poesie sind für den jungen Schumann also eine Sphäre des Idealen, aus der heraus der (Ton-)Dichter die Zerrissenheit des Daseins zu überwinden und sich mit den Widersprüchen des Lebens auszusöhnen vermag. In sein Tagebuch notiert der ebenfalls noch jugendliche Schumann folgende Maxime: »Eine unaufgelößte Dissonanz kann es nicht geben; vielleicht ist aber das Leben eine, welche erst der Tod auflöst.«[127] In dieser Formulierung zeigt sich implizit Schumanns Abgrenzung von Heines Dichtungsästhetik. Während Heine in seiner Dichtung auf der unaufgelösten Dissonanz beharrt, um damit protestierend auf die Dissonanzen des Lebens hinzuweisen, führt Schumanns Kunst die Dissonanzen einer Auflösung zu, um so den Menschen mit den realen Dissonanzen des Daseins versöhnen. Zeitlebens geht Schumanns künstlerisches Bestreben in der Nachfolge des Humoristen Jean Paul auf eine Versöhnung mit der unaufgelösten Dissonanz zwischen Ideal und Wirklichkeit aus, die das menschliche Dasein prägt.

Tatsächlich wurde Schumanns Musik wiederholt attestiert, dass sie gewissermaßen einen Grundton der Versöhnung anschlage. So hat etwa bereits Eduard Hanslick allgemein auf einen Zusammenhang zwischen Schumanns musikalischem Humor und dessen Bestreben nach Versöhnung der Gegensätze hingewiesen: »Der Humor ist in der Musik erst durch Beethoven zum Ausdruck gekommen, und nach ihm in seinen Jüngern Berlioz und [S]chumann. Diese haben in großen Gegensätzen die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, Diesseits und Jenseits aufgerissen, und meist über diesen Dissonanzen die Sphären-Harmonie der Versöhnung angeschlagen.«[128] Konkret wiederum attestiert Dümling etwa dem *Dichterliebe*-Zyklus im Unter-

---

125 Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 2, a.a.O., S. 183.
126 Ebd., S. 185.
127 Robert Schumann, Tagebücher, Bd. 1, a.a.O., S. 96.
128 Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. I, 2 (Aufsätze und Rezensionen 1849-1854), hg. von Dietmar Strauß, Wien u.a. 1994, S. 164.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

schied zu Heines *Lyrischem Intermezzo* pauschal eine »versöhnende Grundhaltung«: »Die Forderung nach ›Poesie‹, nach Idealisierung und Veredelung der Wirklichkeit, ist trotz aller ironischen Brechungen auch hier noch beibehalten […].«[129] Auch diese Feststellung Dümlings deutet gewissermaßen bereits auf jenen von Tadday ins Gespräch gebrachten Begriff eines »poetischen Realismus« hin. Inwiefern Schumann nun aber in seinen Heine-Vertonungen eine Poetisierung und »Veredelung« der dargestellten Wirklichkeit betreibt, lässt Dümling offen. Eben dies soll hier nun aber versuchsweise genauer bestimmt werden.

Schumanns bevorzugtes »Mittel« zur Versöhnung mit dem Widersprüchlichen und Unvollkommenen des Daseins ist der Humor, dem in seinem Frühwerk eine herausragende Bedeutung zukommt. Es scheint daher durchaus der Überlegung wert, ob nicht das Humorkonzept in dem hier dargelegten Kontext der ästhetischen Ambivalenz von Schumanns Heine-Vertonungen ebenfalls in Anschlag gebracht werden kann. Die Frage nach der Bedeutung des Humors stellt sich insbesondere in Bezug auf die beiden Zyklen. Als Kontrastphänomen ließe er sich etwa in der verhältnismäßig raschen Abfolge verschiedenster Stimmungslagen ausmachen.[130] Außerdem entfalten beide Zyklen jeweils ein vielschichtiges und facettenreiches Panorama subjektiven Erlebens und Empfindens, in dem sich zugleich ein überindividuelles Selbst- und Weltverhältnis des modernen Subjekts spiegelt. Die Frage nach dem Humor in Schumanns Heine-Vertonungen scheint umso naheliegender, als der Einfluss von Jean Pauls Schriften auf Schumann kaum zu überschätzen ist, während Schumann mit Schlegels Ironie-Konzept als einem anderen bedeutenden romantischen Entwurf zur Überbrückung der Spannung zwischen existentiell Gegensätzlichem weitaus weniger intim vertraut gewesen sein dürfte.[131] Die eminente Bedeutung von Jean Pauls Romantik-Begriff und seiner Humor-Theorie insbesondere für Schumanns frühes pianistisches Schaffen ist in der Forschung inzwischen weitgehend unbestritten. Und noch 1854 bemerkt Schumann bezüglich seiner Werke

---

129 Dümling, a.a.O., S. 101.

130 Zur kontrastierenden Abfolge der Lieder der *Dichterliebe* vgl. etwa Henri Pousseur, Schumann ist der Dichter: Fünfundzwanzig Momente einer Lektüre der *Dichterliebe*. In: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): Robert Schumann, Bd. II (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1982, S. 3-128, hier S. 49. Außerdem auch Haesler, a.a.O., S. 933 sowie Rosen, a.a.O., S. 241f. und S. 770-774.

131 Tadday (1999), a.a.O., S. 34f., S. 82f. und S. 104ff.

https://www.nomos-shop.de/isbn/978-3-96821-006-3

in einem Brief an Richard Pohl: »Der Humor ist die Hauptsache […].«[132] Es wäre daher einigermaßen verwunderlich, wenn Schumann, in dessen pianistischem Frühwerk der Humor eine derart herausragende Rolle spielt und der 1839 seine *Humoreske* op. 20 komponiert, sich mit der unmittelbar anschließenden intensiven Hinwendung zum Klavierlied als seinem neuen künstlerischen Betätigungsfeld gänzlich vom Konzept des Humors abwenden oder dieses nun vernachlässigen sollte. Aus diesem Grund scheint der Versuch auf der Hand zu liegen, das Humor-Konzept für eine Deutung auch von Schumanns Liedschaffen fruchtbar zu machen. Freilich ist damit keineswegs eine Revision der bisherigen Forschung zu Schumanns Liedern intendiert. Sondern es kann hier lediglich darum gehen, das Humor-Konzept versuchsweise als einen weiteren möglichen Schlüssel zum ästhetischen Verständnis von Schumanns Heine-Vertonungen vorzustellen, der eine etwas veränderte Perspektive auf diese vielfältig untersuchten Werke eröffnet.
Tatsächlich wurden im Verlauf der Rezeptionsgeschichte gelegentlich durchaus humoristische Tendenzen in Schumanns Heine-Vertonungen zur Kenntnis genommen. So kommt etwa schon Philipp Spitta bezüglich der Frage nach dem Humor in Schumanns Heine-Vertonungen zu folgendem Urteil:

> Für das eigentlich Komische fehlt ihm der Sinn, aber für das Humoristische hat er sein Talent auch im Liede glänzend bewährt. Eine Meisterleistung in dieser Hinsicht ist die Komposition von Heine's Gedicht »Ein Jüngling liebt ein Mädchen« (Op. 48, Nr. 11), über welche man mit Unrecht die Nase gerümpft hat. Überhaupt sind es vorzüglich Heine'sche Gedichte gewesen, an denen Schumann seinen Humor beweisen konnte. »Wir saßen am Fischerhause« (Op. 45, Nr. 3) ist eine solche Leistung, dann namentlich auch »Es leuchtet meine Liebe« (Op. 127, Nr. 3), wo die Anspielung an das Scherzo des A moll-Streichquartetts auffällt. Was Verwunderung erregen könnte, da es zu Schumann's Natur nicht recht zu passen scheint: auch für die bittere Ironie Heine's hat er charakteristische Mittel zu finden gewußt (op. 24, Nr. 6).[133]

Spitta unterscheidet durchaus zwischen einer musikalischen Umsetzung der Ironie in Schumanns Kompositionen und deren humoristischen Tendenzen. Worin sich für ihn das Humoristische der Heine-Vertonungen manifestiert,

---

132 Robert Schumann an Richard Pohl am 06.02.1854. Zitiert nach: Richard Pohl, Reminiscences of Robert Schumann (1878), translated by John Michael Cooper. In: Schumann and his World, hg. von R. Larry Todd, Princeton 1994, S. 233-267, hier S. 262.

133 Philipp Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumann's. (= Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 37/38), Leipzig 1882 [Reprint Nendeln/Liechtenstein 1976], S. 78.