

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1988)
Heft:	15
Artikel:	Paradox, Doppelbödigkeit und Ironie in der "Dichterliebe" = Paradoxe, ambiguïté et ironie dans le "Dichterliebe"
Autor:	Rosenberg, Wolf
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927280

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Paradox, Doppelbödigkeit und Ironie in der «Dichterliebe»

Paradoxe, ambiguïté et ironie
dans le «Dichterliebe»

Paradox, Doppelbödigkeit und Ironie in der «Dichterliebe»

Das Missverständnis der Romantik als Epoche der Schwärmerei und des Weltschmerzes hat zu einer eindimensionalen Interpretation der «Dichterliebe» geführt, in welcher die romantische Lust am Paradox, an Doppelbödigkeiten und Ironie durch «Einfühlung» ins Subjekt ersetzt wird. Doch in diesem Liederzyklus von Heine und Schumann wird keine als real gedachte Geschichte erzählt, und die Empfindungen sind nicht die eines schlichten Gemüts. Vielmehr wird Schmerz mit Ironie unterwandert, Glücksgefühl mit kummervoller Stirnfalte vorgetragen. Auch die vielen Tonwiederholungen und kleinen Schritte der Gesangsstimme weisen darauf hin, dass Schumann einen distanzierten Vortrag im Sinne hatte, der Raum lässt für das, was zwischen den Noten steht.

Paradoxe, ambiguïté et ironie dans le «Dichterliebe»

Le malentendu au sujet du romantisme, époque de l'exaltation et de la nostalgie, aboutit à une interprétation unidimensionnelle du «Dichterliebe», où l'envie romantique de paradoxe, d'ambiguïté et d'ironie est remplacée par la tentative de «se mettre dans la peau» du sujet. Pourtant, dans ce cycle de Lieder de Heine et Schumann, l'histoire racontée ne doit pas être prise au pied de la lettre, et les sentiments ne sont pas ceux d'un cœur simple et ingénue. Au contraire, la douleur est noyautée par l'ironie, le sentiment de bonheur est déclamé le front plissé de soucis. Les nombreuses répétitions de notes et les petits écarts de la partie vocale indiquent eux aussi que Schumann souhaitait une exécution distanciée, laissant de la place pour ce qu'il y a entre les notes.

Von Wolf Rosenberg

«Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen. Oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift, und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muss.»

Robert Schumann im Brief an Clara vom 13. April 1838

Alle Welt ist sich einig, dass Schumann ein Romantiker war. Ein derartiger Konsensus macht skeptisch: Da müsse doch ein Missverständnis herrschen, möchte man meinen. Doch ist dem Statement ein gewisser Wahrheitsgehalt nicht abzusprechen, und die Missverständnisse stellen sich erst auf anderer Ebene ein. Denn schaut man in einschlägigen Büchern und Schriften nach oder befragt man Experten, was denn unter Romantik zu verstehen sei, dann werden einem folgende Adjektiva an den Kopf geworfen: gefühlvoll, irrational, realitätsfremd, formlos und so weiter, dazu eventuell noch ein Substantiv: Weltschmerz. Nun steckt in alledem ein halbes Körnchen Wahrheit, das jedoch ein dickes Körnchen Unwahrheit ist, da die andere ebenso wichtige Hälfte fehlt, woran ein gewisser Theodor W. Adorno ein gerüttelt Mass an Schuld trägt, da er es versäumte, nach der Dialektik der Aufklärung eine Dialektik der Romantik zu schreiben.

Die Widersprüche, die mehr oder minder unabsichtlich, ja sogar notwendigerweise den Aufklärern unterliefen, sind ein Kinderspiel gegen die Widersprüche oder – genauer gesagt – extremen Paradoxa, in die sich die Romantiker bewusst und geradezu lustvoll stürzten. Das Gefühl herrschte ebenso wie der Verstand, man war schwärmerisch, aber auch nüchtern, über-

schwenglich und unterschwenglich, realitätsnah, wo es sich um die Gegenwart handelte, realitätsfern, wo es darum ging, zu träumen, Utopien zu entwerfen, und dem Weltschmerz stand eine ausgesprochene Weltlust entgegen. Was stets fehlt, wenn versucht wird, Romantik zu beschreiben, ist das Wörtchen Humor, worunter bitte nicht Witz und frohe Laune zu verstehen ist, wie Gustav Mahler einmal anmerkte. Vielmehr trifft die etwas schief-banale Definition: «Humor ist, wenn man trotzdem lacht» zumindest mit dem Wörtchen «trotzdem» nicht daneben, denn das wichtigste Charakteristikum ist seine Ambivalenz, seine Doppelbödigkeit, und die sogenannte «romantische Ironie» ist ein Teil davon. Schumann sagte einmal über seine Humoreske opus 20, er habe sie «mit einem lachenden und einem weinenden Auge» geschrieben; das trifft nicht nur auf opus 20 zu, sondern auf die meisten seiner Werke, auch auf die «Dichterliebe», wie noch zu zeigen sein wird. Und nicht nur zum Spass hatte er sich ja in zwei Personen gespalten nach dem Vorbild Vult und Walt Jean Pauls. Bei Schumann heißen sie Eusebius und Florestan; der eine zarten Gemütes und leicht schwärmerisch, der andere skeptisch, leicht boshaf und scheinbar unernst.

Freude am Widerspruch

Nicht zu vergessen ist, dass der romantische Künstler auch als Persönlichkeit Romantiker ist, das heißt in erster Linie aus Gegensätzen besteht und von echten Spiessbürgern für leicht verrückt gehalten wird, was er in den meisten Fällen auch ist, nur dass der Spiesser das nicht weiß. Übrigens ist charakteristisch für die romantischen Komponisten,

dass sie alle sich auch schriftstellerisch betätigt haben; das gilt ausser für Schumann für Weber, Berlioz, Liszt, Wagner; auch für die Frühverstorbenen wie Schubert und Chopin, die nur Fragmentarisches hinterlassen haben. Vor einiger Zeit erschien ein Buch mit dem Titel «Einführung in die musikalische Romantik», Autor: Wolfgang Bötticher, – ein Buch, das eher einer Irreführung gleicht. Da kamen ungefähr sämtliche Komponisten des 19. Jahrhunderts vor, auch Klassizisten wie Mendelssohn und Brahms, diese sogar ausgiebig, obwohl beide sich nur in ihrer Jugend der Romantik genähert hatten, während Hector Berlioz, fraglos einer der wichtigsten Romantiker, nur am Rande erwähnt wurde.

Doch zurück zu den absichtlichen Paradoxa:

Die Freude der Romantiker am Widerspruch und am Widersprüchlichen, am Opponieren und am Verblüffen durch Inkonsenz, am «épater le bourgeois», ist den Musikhistorikern ver-

Ewigkeit, Einsamkeit und Sozietät, Revolution und Tradition erscheinen nicht mehr bloss als logische Korrelate oder als moralische Alternativen, zwischen denen man zu wählen hat, sondern als Möglichkeiten, die man gleichzeitig zu verwirklichen trachtet. Sie werden allerdings einander noch nicht dialektisch entgegengesetzt, es wird noch keine Synthese gesucht, in der ihre Interdependenz zum Ausdruck käme, es wird mit ihnen nur experimentiert und gespielt.»

Formale Einheit und offene Form

Zu fragen wäre allerdings, ob – zumindest in Dingen der Kunst – Synthese vielleicht doch erreicht wird, fasst man den Begriff nicht allzu eng auf. Synthese muss ja nicht unbedingt Verschmelzung der Gegensätze oder ihre Aufhebung voraussetzen; und wenn Eusebius und Florestan gemeinsam auftreten, wenn Ernst und Ironie gleichzeitig präsent sind oder formale Einheit herrscht und



Die Illustrationen zu diesem Aufsatz stammen aus englischen Populärzeitungen der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

borgen geblieben, aber in den anderen Kunstbereichen wurde sie durchaus wahrgenommen. Wer sich nicht nur mit ästhetischen Fragen auseinandersetzte, sondern auch psychologische und vor allem soziologische Überlegungen einbezog, wie zum Beispiel Arnold Hauser in seiner «Sozialgeschichte der Kunst und Literatur», hatte Konkretes dazu zu sagen: «Nichts bot sich der Romantik konfliktlos dar; in allen ihren Äusserungen spiegelt sich die Problematik ihrer historischen Stellung und die Zerrissenheit ihrer Gefühle. Das moralische Leben der Menschheit spielte sich von jeher in Konflikten und Kämpfen ab; je differenzierter ihr soziales Sein war, um so häufiger und heftiger waren die Zusammenstösse zwischen Ich und Welt, Trieb und Vernunft, Vergangenheit und Gegenwart. In der Romantik aber werden diese Konflikte zur Wesensform des Bewusstseins. Leben und Geist, Natur und Kultur, Geschichte und

zugleich die Form offen bleibt, dann liesse sich vielleicht doch von Synthese sprechen, wenn auch von begrenzter. Für all dies ist der Dichterliebe-Zyklus paradigmatisch. Alles, was sich musikalisch ereignet, hat seine Wurzel in einem einzigen Dreiton-Motiv, cis – h – gis, das in allen erdenklichen Varianten die sechzehn Gesänge durchzieht, zu vier- oder fünftönigen Gebilden erweitert wird oder in anderer Reihenfolge wiederkehrt oder in Umkehrung der Intervalle und so weiter. So streng, quasi super-klassizistisch hatte kein Komponist der klassizistischen Ära gearbeitet. Und andererseits die «offene» Form. Der Zyklus hebt an mit einer Dissonanz und endet zwar auf einer Konsonanz, die aber etwas Scheinhafte hat, weil sie nur kurz angeschlagen wird, keine wirkliche Kadenz vorausgeht und der dissonierende Ton im vorletzten Akkord dreimal so lang ist wie der auflösende (Beispiel 1).

Was selten zur Sprache kommt, ist das Doppelbödige in Schumanns Musik generell, und ganz besonders in der «Dichterliebe», die weder ungetrübte Heiterkeit noch, bis auf eine Ausnahme, unzweideutige Traurigkeit kennt, die weder das Gefühl noch den Verstand, weder Eusebius noch Florestan zum Alleinherrscher macht und das literarische Vorbild bei Jean Paul und in diesem Fall speziell bei Heinrich Heine hat.

Unterwanderung des Schmerzes

Der Zyklus gilt quasi als männliches Pendant zur Chamisso-Vertonung «Frauenliebe und Leben»; doch der Unterschied ist so gross wie der zwischen den beiden Dichtern. Bei Chamisso erzählt ein junges Mädchen eine als real gedachte Geschichte; die Angelegenheit kennt keine Doppeldeutigkeit, der Dichter ist so naiv wie die Frauengestalt, die er beschreibt, und Schumann – weniger naiv – hat manches nicht ohne leises Grinsen in Musik gesetzt: «Er, der Herrlichste von allen» – solche Verhimmung des Mannes musstest du ironisieren, und zwar durch aufgesetzten Pomp, ähnlich dem, den er in Nummer 7 der Dichterliebe, «Ich grolle nicht», entfaltete. Hier aber gibt es keine Story. Wir erfahren zwar, dass der Erzähler zuerst glücklich, später unglücklich verliebt ist, aber er selber geht zu seinen Empfindungen auf Distanz, spielt mit ihnen, unterwandert Schmerz mit Ironie, Glücksgefühl mit kummervoller Stirnfalte. Zwischen Heine und Schumann gibt es da volle Übereinstimmung.

Wenn hingegen behauptet wird, Schumann sei es nicht gelungen, Heines Humor in die Musik einzubringen, oder gar, er habe Heines Humor nicht begriffen, so liegt das wohl daran, dass die Sänger und ihre Klavierpartner Schumanns Humor nicht begreifen, was wohl wiederum damit zu erklären ist, dass die Schumann-Biographen in der Regel den Schumannschen Humor nicht begriffen haben oder nicht begreifen wollten, Heine als ruchlosen Zyniker darstellten und Schumann als reinen Toren, der durch seine Vertonungen – unbewusst natürlich – die Gedichte in eine höhere, metaphysische Sphäre emporhob und somit verklärte. Sogar in der zum Teil nicht einmal ganz unbrauchbaren Schumann-Biographie von Paula und Walter Rehberg wird derlei vorgebracht, und dazu noch auf höchst poesievoller Weise: «Im Feuer seiner reinen Poetenseele hat er die für Heine typischen Übertreibungen, Verzerrungen und Spötteleien herausgebrannt und die also geläuterten Gedichte aus dem Schosse seines Ton-



Beispiel 1

schöpfertums gleichsam wiedergeboren.» Hier lernt man also Schumann den Ausbrenner und Wiedergebäer kennen, aber man möchte doch folgende Frage aufwerfen: Warum musste angesichts der Tatsache, dass Gedichte ohne Übertreibungen, Verzerrungen und Spötteleien ja hundertfach und billiger zu haben waren, die reine Poetenseele es sich so schwer machen, erst ein Feuer entfachen, mittels des Feuers Ungeläutertes läutern, um es dann in den Schoss des Tonschöpfertums zu katastrieren, allwo es seiner Wiedergeburt harren kann?

Falsche Identifikation

Nun, während in früheren Zeiten die Mehrzahl der Sänger die Dichterliebe mit einiger Zurückhaltung im Ausdruck vorgetragen haben, so dass der Zuhörer die Möglichkeit hatte, Doppelbödiges zu entdecken, pflegt man heute so viel Gefühl und Pathos zu verströmen, dass alles, was quasi zwischen den Noten steht, unhörbar wird. Christoph Keller hat in einem Essay (veröffentlicht in der Festschrift zum 70. Geburtstag des Pia-

auch so, als sei er der Winterreisende. (Man muss ihm allerdings anrechnen, dass Hermann Prey ihn da noch überboten hat und dass er in den ersten Jahren seiner Karriere die Schubert- und Schumann-Zyklen wesentlich einleuchtender und sogar erleuchtender dargestellt hat als später.)

Die Forderung nach Distanz des Sängers ist aber im Falle «Dichterliebe» noch dringender zu stellen als bei den Schubert-Zyklen, weil dieser Dichter nicht eine Geschichte erzählt, wie der Wanderer im Winter oder der junge Mann, der von der schönen Müllerin sitzen gelassen wurde. Vielmehr müssen wir ihn uns am Schreibtisch sitzend vorstellen, grübelnd und am Federkiel kauend – ein bisschen Klischee muss schon dabei sein – und seine Fantasie schweifen lassend zum Thema Liebe, das ihm wahrscheinlich nur Vorwand ist, um die Gedichte, die ihm vorschweben, in den Griff zu bekommen. Man bedenke auch, dass die Ich-Person die meiste Zeit über nicht von sich selber und ihren Nöten spricht; von der Natur ist die Rede, von Tieren und



nisten Sava Savoff) dargelegt, dass die Brechtsche Forderung, der Schauspieler solle nicht in seiner Rolle aufgehen, sondern sie gewissermassen aus der Distanz schildern, auch für die Wiedergabe von Musik zu gelten habe, und in besonderem Masse für den Vortrag von Liedern. Als extremes Beispiel für ein falsches Konzept, für totale Identifikation statt Distanz, erwähnt er Fischer-Dieskau's Wiedergabe der Schubertschen Winterreise, und in der Tat: Der Sänger bemüht sich ja nicht nur, ständig darauf hinzuweisen, wie sehr ihn das Schicksal des einsamen Wanderers führt; er tut

Blumen, von Nachtigallen und von Tauben, von Lilien, Rosen, Zypressen und so weiter.

Fragezeichen

Der Zyklus beginnt mit einem leicht rätselhaften Lied. Zwar ist der Text eindeutig: Es ist Mai, alles blüht, die Vögel singen, und die fiktive Ich-Person hat soeben der angebeteten Dame ihre Liebe gestanden. Aber die Musik meldet bereits Zweifel an: Sie schwankt zwischen Dur und Moll, die Haupttonart fis-moll wird nur umspielt, aber nirgends bestätigt, und das Stück schliesst



Beispiel 2

sozusagen mit einem Fragezeichen: mit einer unaufgelösten Dissonanz, dem Dominantseptakkord von fis-moll, der indessen auf die A-dur-Tonika von Nr. 2 hinzielt (*Beispiel 2*). Andererseits tritt das Grundmotiv cis – h – gis von Anfang an in einer quasi optimistischen Variante auf, in der der dritte Ton in der höheren Oktave erscheint (siehe Klammer in *Beispiel 2*). Dies zieht auch im Gesangspart eine Tendenz zur Aufwärtsbewegung nach sich, die allerdings am Schluss der ersten Strophe steckenbleibt, sozusagen in der Luft hängt. Aber auch die zweite Strophe bricht ab, ohne dass der Faden wieder aufgenommen wird, und die Musik versandet. Schumann will uns offenbar auf allerlei Überraschungen vorbereiten, vor allem darauf, dass nichts so ist, wie es scheint, und nichts so scheint, wie es ist.

Allgegenwärtige Tränen

«Der Himmel hat eine Träne geweint», heisst es bei Rückert, aber ich zitiere das nur, um die Aufmerksamkeit auf die Tatsache zu lenken, dass in der Ära der Romantik die Tränen sehr locker sassen und dass eben nicht nur die Menschen, die Tiere, die Blumen und so weiter weinten, sondern auch der Himmel, und so kommen die Tränen auch häufig in der «Dichterliebe» vor, was dann eben auch Sänger und Pianisten zum Weinen bringt. Aber so tragisch, wie man meint, waren die Anlässe gar nicht, und man weint ja auch vor Rührung oder vor Freude, oder weil man gerade Zwiebeln schält, und in Nummer zwei der «Dichterliebe» werden die Tränen bereits als selbstverständliche und permanente Institution behandelt; es wird nur noch gesagt, was aus ihnen hervorgeht: «Aus meinen Tränen spriessen / viel blühende Blumen hervor, / und meine Seufzer werden / ein Nachtidalchor».

In den Nummern 4, 5 und 6 wird das Intervall der Terz, das neben dem der Sekund das Hauptmotiv bildet, zur dominierenden Zelle des Geschehens, während andererseits ein scharfer Kontrast zwischen 5 und 6 entsteht insoffern, als plötzlich die Dynamik wechselt. Waren die ersten fünf Lieder quasi auf Zimmerlautstärke eingepegelt, so dröhnt es jetzt mit voller Kraft: vom «Rhein, vom heiligen Strome» ist da die Rede und vom «grossen, heiligen Köln», und Heines augenzwinkerndes



Beispiel 3



Beispiel 4

Pathos geht ungemindert in die Musik ein (*Beispiel 3*).

Vor dem aus unerfindlichen Gründen populär gewordenen Lied Nr. 7, «Ich grolle nicht», versagen leider auch jene Sänger, die im allgemeinen versuchen, den Absichten des Komponisten entgegenzukommen. Sie gehen nicht nach der Musik, sondern bringen von Anfang an einen schmerzlichen Ausdruck in den Gesang. Gerade den wollte Schumann jedoch verhindern: Er begnügte sich nicht damit, Heines Sarkasmus in die Musik einzubringen, sondern lässt den Erzähler mit seinem angeblichen Nicht-Grollen auch noch prunken, lässt ihn quasi an die Rampe kommen und eine Arie im Donizetti-Stil ins Publikum schmettern: die Um-ta-ta-Begleitung im Klavier weist darauf hin (*Beispiel 4*). Und bedenkt man, dass Schumann im allgemeinen

Wiederholungen einzelner Sätze oder Satzteile vermied, dann muss es doch verwundern, dass in diesem Lied das «Ich grolle nicht» im ganzen sechsmal vorkommt (bei Heine nur zweimal).

Eine andere Funktion haben die Textwiederholungen in Nr. 9, «Das ist ein Flöten und Geigen». Der Erzähler muss entweder unter einer Zwangsneurose leiden oder ist ein Masochist. Seine Geliebte feiert Hochzeit mit einem anderen, und er, anstatt sie endgültig abzuhaken, fühlt sich gedrängt, dabei zu sein, beziehungsweise im Versteckten die Sache zu beobachten und dem Hochzeitslärm zu lauschen. Und unter Zwang auch wiederholt er seine Worte, offenbar um sie sich einzuhämmern. Hinzu kommt, dass der Klavierpart aus ununterbrochenen 16tel-Ketten besteht: Auch hier herrscht ein Zwang. Man könnte von einem *perpetuum mobile* sprechen, gäbe es nicht schliesslich doch noch einen Abschluss, der übrigens fast wörtlich im dritten Satz der Zweiten Mahler-Symphonie, beziehungsweise im entsprechenden Lied von Antoni Fischpredigt wiederkehrt. (*Beispiel 5*).

Der Klavierpart spielt in diesem Zyklus eine noch wichtigere Rolle als in vielen anderen Liedkompositionen Schumanns; man könnte geradezu von Klavierstücken mit Gesangsbegleitung sprechen. Denn in den meisten Fällen eignet sich das für Stimme Komponierte wegen der vielen Tonwiederholungen und kleinen Schritte nicht für expressives Singen, und wenn es dennoch geschieht, wirkt es etwa wie wenn man mit grossem Hoftheaterpathos «Guten Morgen, wie geht's» deklamiert. Offensichtlich soll der Sänger den Text bringen und der Pianist die Textvertonung. Noch ein anderes scheint meine These, Schumann habe einen distanzierten Gesang erhofft, zu bestätigen. Er hat die Dichterliebe, immerhin einen Männerzyklus, einer Sängerin, der von ihm wie auch von Wagner sehr bewunderten Wilhelmine Schröder-Devrient gewidmet, offenbar, weil er mit gutem Grund annahm, eine Frau würde nicht so leicht in Gefahr kommen, sich mit dem Erzähler oder dem Dichter zu identifizieren.

Pausen als Hauptsache

In Nr. 13 wird wieder einmal geweint, diesmal heftiger als sonst und fast könnte man meinen: ohne verdeckte

Schumann...



... und Mahler (*Beispiel 5*)

Ironie. Es knüpft an Nr. 2 an, in dem schon im ersten Vers von Tränen die Rede ist, beginnt wie dort mit Tonwiederholungen nebst Halbtönschritt im zweiten Takt, während die Fortsetzung eine andere ist (*Beispiel 6 bzw. 2*). Die Verse werden nicht mehr abgerundet, die Phrasen brechen unvermittelt ab, machen Platz für ein Element, das sonst keine Rolle zu spielen pflegt: die Stille. Tatsächlich dominiert zumindest in den beiden ersten Strophen nicht der Gesang, auch nicht das Klavier, sondern ein ausgeklügeltes System von mehr oder weniger langen Pausen: das Nicht-Klingende generiert die Atmosphäre des Liedes, eine Atmosphäre von äußerster Trostlosigkeit, wobei übrigens Schumann als an Jean Paul geschulter Dialektiker die Antithese, die die These verstärkt, nicht vergass: In der dritten Strophe ist das Nicht-Klingende ausgespart.

Indem nun Schumann alles Expressive in die Pausen verlegte, hat er es sich keineswegs leichtgemacht. Um nämlich Stille zur Hauptsache zu machen, musste er der Nichtstille, anders gesagt, dem Klingenden, eine Nebenrolle zuteilen. So ist der Gesangspart strikt rezitativisch gehalten, vermeidet überdies melodische Schritte und begnügt sich grösstenteils mit Tonwiederholungen, verhindert also alles Ausdruckshafte. (Dass es heutigen Sängern gelingt, dennoch wehleidig zu klingen, konnte Schumann nicht ahnen, sonst hätte er sich gewiss ein radikaleres Mittel, derlei zu verhindern, einfallen lassen.) Der Klavierpart besteht aus knappen rhythmischen Figuren, die durchgehend stac-



cato, also extrem kurz, gestochen gespielt werden sollen, quasi durchlöchert. Hinzu kommt, dass zumindest in den ersten beiden Strophen Klavier und Gesang nie zusammengehen, und da bis auf einen einzigen, akzentuierten Akkord alles im piano, beziehungsweise pianissimo erklingen soll, kann man wohl mit Fug bei diesem Lied von «Stille mit Unterbrechungen» sprechen (*Beispiel 6*). Was da noch erklingt, hat etwas Künstliches, Irreales. Es handelt sich ja um einen Traum; Wirklichkeit wird hier nicht einmal mehr singiert. Um so erstaunlicher, dass das Stück gründlicher noch als die übrigen missverstanden wird. Die Sänger machen aus dem Rezitativ ein tränенreiches



Beispiel 6

Arioso und wetteifern mit den jeweiligen Klavierpartnern um die Verkürzung der Pausen, so dass Stille gar nicht erst aufkommen kann. Manche der Pianisten wiederum machen sich noch nicht einmal die Mühe, die staccato-Figurationen staccato zu spielen, und einige der Sänger missachten Schumanns piano- und pianissimo-Vorschriften, am drastischsten Fischer-Dieskau, der gegen Schluss an Stelle eines winzigen crescendo und des crescendo mit gewaltiger Steigerung in den forte-Bereich vorstösst.

Nun darf man das Lied Nr. 13 nicht isoliert betrachten; das folgende, «Allnächtlich im Traume seh' ich dich», ist die notwendige Ergänzung, nicht nur weil es sich hier ebenfalls um einen Traum handelt (sowie die unvermeidlichen Tränen), sondern vor allem, weil es offensichtlich als Satyrspiel nach der Tragödie gedacht ist. Schumann hätte vielleicht gesagt, weil nach dem lyrisch bestimmten Eusebius der gern etwas zynische Florestan zu Wort kommen muss. So werden bei Heine die Tränen in «Perlentränentröpfchen» verwandelt; und die Rede ist von süßen Füssen, von einem Strauss von Zypressen und ähnlichen Preziosa. Dementsprechend ist auch Schumanns Verteilung nicht gerade seriös. Die Parallelität zwischen den beiden Liedern geht bis ins Formale. Bei beiden setzt sofort der Gesang ein, und die ersten zwei Strophen sind jeweils piano vorzutragen, während bei der dritten pp vorgeschrieben ist.

Was ist im Sarg?

Den Abschluss des Zyklus bildet ein Sarg, der grösser ist als das Heidelberger Fass und nur von zwölf Riesen getragen und ins Meer versenkt werden kann. In diesem Sarg möchte der Erzähler seine Liebe und seinen Schmerz deponieren. Kein Wunder, dass Schumann von diesem traurig-grotesken Gedicht in besonderem Masse inspiriert wurde. Der schmerzliche Ton des Klavier-Epilogs lässt vermuten, dass Schumann mehr als nur den (vermutlich fiktiven) Liebeskummer des (vielleicht auch fiktiven) Dichters im Auge hatte; es musste mehr als das gemeint sein, Größeres, Relevanteres, von nicht nur privatem Interesse. Könnte man nicht denken, dass er, mit seinem wachsenden Pessimismus, auch etwas in jenem Sarg begraben hat, z.B. seine Hoffnung auf eine siegreiche Revolution?

Wolf Rosenberg