

Heinrich Heine / Robert Schumann, Dichterliebe op. 48 (1840)

Dass in Gedichten Gedanken und Gefühle sich auszudrücken wussten, ist uralte Tradition. Dass solche Gedanken und Gefühle, nicht als standardisierte Rhetorik, sondern als individueller Ausdruck, sich in Liedern mit Begleitung des Klaviers intensivieren ließen, war eine Erfindung des späten 18. Jahrhunderts, mit dem Beginn der bürgerlichen Kunstauffassung. Eine nochmalige Steigerung läßt sich erzielen, wenn man mehrere solcher Lieder in einen Liederkreis oder Liederzyklus zusammenfasst. Diese Erfindung war die Leistung Ludwig van Beethovens mit seinem Liederzyklus „An die ferne Geliebte“. Er hat damit zugleich Maßstäbe gesetzt für alle seine nachfolgenden Kollegen bis hin ins 20. Jahrhundert. Als Auswahl seien hier genannt: Hugo Wolfs „Italienisches Liederbuch“, Gustav Mahlers „Wunderhorn-Lieder“, „Kindertotenlieder“, „Lieder eines fahrenden Gesellen“, Paul Hindemiths „Marienleben“. Direkter Nachfolger Beethovens war Franz Schubert mit seinen beiden Zyklen „Die schöne Müllerin“ und „Winterreise“.

Worin besteht der Gewinn dieser Zusammenstellung von Liedern? Sie können einen Prozess, eine Entwicklung darstellen, während ein einzelnes Lied immer eine Momentaufnahme bleibt. Die Bezeichnung „Winterreise“ läßt gar die Idee einer Handlung aufkommen. Geht man mit dieser Erwartung an die Liederzyklen heran, wird man schnell eines Besseren belehrt. Der Beethoven'sche Sänger bewegt sich nicht von seinem Hügel fort, von dem er aus „*spähend*“ und in das „*graue Nebelland*“ blickend Zwiesprache mit der Geliebten, unerreichbar fern, hält. Daran ändert sich nichts im Verlauf der sechs Lieder, die durch Überleitungen und thematische Rückbezüge eng miteinander verbunden sind. Die Entwicklung bleibt eine im Innern des Sängers, sie ist eine von Trauer, Sehnsucht, Hoffnung, Zuversicht und Trost. Dieser Trost besteht schon darin, dass der Sänger eher hofft als weiß, dass die „ferne Geliebte“ seine Lieder singt. Das entsprach voll und ganz Beethovens Position und Lage in seiner lebenslang aussichtslosen Suche nach einer Gefährtin. Bei der „schönen Müllerin“ läßt sich noch am ehesten eine Art Handlung oder Reise erkennen. Aber diese Reise ist auch nur eine durch das Leben, mit seinem Auf und Ab, seinen Höhen und Tiefen, in der Erkenntnis, „*wie das Leben tut*“, wie es in Gustav Mahlers „Lieder(n) eines fahrenden Gesellen“ heißt. Trotz seines Titels ist die „Winterreise“ keine wirkliche Reise. Es gibt keinen Handlungsstrang, sondern von unterschiedlichen Plätzen her immer wieder neue Ausblicke auf eine hoffnungslose Lage, angestoßen durch eine Angebetete, die den Sänger nicht erhört, weil sie als „*reiche Braut*“ für den armen Sänger nicht in Frage kommt. Auch das entsprach der Lebenssituation des Franz Schubert. Dass hier auch der Hintergrund bedrückender politischer Verhältnisse im österreichischen Metternich-Regime mitspielt, muss mit bedacht werden.

Robert Schumann war ein großer Verehrer Beethovens, wie auch Schuberts; eine Zeile aus dem Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ („*nimm sie hin denn diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang*“) wurde zur Verständigungschiffre zwischen Robert und Clara in den Zeiten der Trennung. Mehrfach erscheint die Melodie als Zitat in Schumanns Werken (u.a. Fantasie C-Dur op.17, 2. Sinfonie). Robert Schumann, als Sohn eines Buchhändlers 1810 in Zwickau geboren, war sicher der einzige deutsche Komponist des 19. Jhts., bei dem Literatur und Musik auf gleicher Höhe des Interesses standen. Er hat mehrere Liederzyklen neben unzähligen weiteren Gedichtvertonungen geschaffen. Teils sind es Zusammenstellungen von Texten desselben oder verschiedener Dichter ohne einen zwingenden Zusammenhang, teils aber auch richtige Zyklen.

Dazu gehören die Heinelieder op. 24, „Frauenliebe und -leben“ op.42 (Adalbert von Chamisso), die Eichendorff-Lieder op.39, und vor allem die Dichterliebe von 1840, ebenfalls nach Heinrich Heine. Die Gedichte hat Schumann entnommen aus Heines „Buch der Lieder“, und hier aus dem „Lyrischen Intermezzo“ von 1822/23. Aus dem 63 Gedichten suchte sich Schumann im „Liederjahr“ 1840 zuerst 20 zur Vertonung aus, nahm davon aber vier wieder aus dem Zyklus heraus und veröffentlichte sie separat. Diese „Dichterliebe“ ist auch bei Heine nicht nur Glück und Seligkeit. Den Titel für seinen Liederzyklus wird Schumann bei seinem anderen Lieblingsdichter Friedrich Rückert gefunden haben. Von diesem stammt ein kurzes Gedicht, das mit der Zeile *„Dichterlieb‘ hat eignes Unglück stets betroffen, / Hohe Götter, lasst mich das Beste hoffen“* beginnt. Dieses Gedicht war bei Rückert ursprünglich Teil seiner Gedichtsammlung „Liebesfrühling“, aus dem Schumann ebenfalls Gedichte zur Vertonung entnahm; Rückert nahm dieses Gedicht aber wieder aus der Sammlung heraus und veröffentlichte es an anderer Stelle (Aglaja, Taschenbuch für das Jahr 1826).

Die Auswahl, die Schumann für die Vertonung traf, hätte auch eine ganz andere sein können. Dass er schon vertonte Lieder wieder aus dem Zyklus herausnahm, zeigt, dass er bei der Auswahl und Zusammenstellung ein klares Konzept verfolgte, an dem er aber auch verändernd arbeitete. Bei Heine geht es inhaltlich wie in den Schubert’schen Zyklen um eine ungetreue, ja „falsche“ Angebetete, die dem Liebhaber zwar den Mund zum Kusse reicht, aber im Herzen ihn kalt verachtet. Schumann betraf persönlich solcherlei im Jahre 1840 überhaupt nicht. Er hatte gerade nach langen Jahren des Wartens und der gerichtlichen Auseinandersetzung mit seinem Lehrer und Vater von Clara, Friedrich Wieck, obsiegt und seine geliebte Clara geheiratet. Vielleicht konnte er deshalb sich mit der Vertonung der Gedichte von Heinrich Heine distanzierter auseinandersetzen. Heine übernahm zwar das „romantische“ Gefühlspathos seiner Zeitgenossen, brach die „romantischen“ Stimmungen aber immer wieder, was eine ironische Distanzierung, damit einen klaren Kopf möglich macht. Dies brachte Heine bei deutsch-nationalistischen Kommentatoren den Vorwurf ein, dass er als Jude sich an typisch Deutschem vergreife und verfälsche. Die Beliebtheit gerade des „Buchs der Lieder“ bei den Deutschen sowie die weltweite Popularität von Heines „Loreley“-Gedicht beweist, dass das Urteil der der Nationalisten ideologisch motiviert und falsch war.

Zu den einzelnen Liedern

(Tonartenangaben bezogen auf die Mezzo-Sopran/Bariton-Ausgabe. Original 1 Ganzton höher).

I. Im wunderschönen Monat Mai (Langsam, zart)

Das Lied mit der Tonart-Vorzeichnung 1# (also entweder G-Dur oder e-moll) beginnt mit einem übermäßigen C7-Akkord, der im nächsten Takt sich um einen Halbton tiefer nach H7, der Dominante zu e-moll wendet. Das wiederholt sich in den nächsten beiden Takten. Damit bekräftigt sich die Grundtonart e-moll. Der übermäßige C7-Akkord steht dann harmonisch labil auf der (kleinen) 6. Stufe zu e-moll: für den Beginn eines Musikstücks wie eines ganzen Zyklus durchaus ungewöhnlich und entsprechend spannungsgeladen. Das Lied endet auch auf H7, bleibt also auf dem unaufgelösten Dominantseptakkord stehen: Symbol für das unerfüllte *„Sehnen und Verlangen“*. Schumann nutzt solche unaufgelösten Wendungen auch bei anderen Stücken. In den „Kinderszenen“ mit dem Satz „Kind im Einschlummern“ mit dem Stehenbleiben auf der Subdominanten symbolisiert es den Moment des Einschlafens nach den wiegenden Schlafgesängen vorher.

II. Aus meinen Tränen sprießen (Nicht schnell)

Der Beginn des Liedes schafft nur scheinbar die Auflösung des Schlussakkords vom vorherigen Lied. Die Terz g-h kann zu e-moll gehören (das wäre die regelgerechte Auflösung von H7), der weitere Verlauf zeigt aber G-Dur. Die Auflösung ist also harmonisch ein Trugschluss, was auch symbolisch zu verstehen ist: die Tränen sind nicht die Erlösung, die nachfolgenden Versprechungen ebenso wenig.

III. Die Rose, die Lilie, die Taube (Munter)

Das staccato, fast wie ein *rap*, der schon beim Heine'schen Text als Unrast und Hektik erscheint, wird von Schumann adäquat umgesetzt. Romantische Stimmung sucht man hier vergebens. Schon hier drängt sich der Eindruck auf, dass die Liebesangebote nicht wörtlich zu nehmen sind, sondern eher als zitierte dastehen, damit eine ironische Distanz gegenüber einer allzu gefühlsmäßigen Identifizierung anzeigen. Das entspräche jedenfalls den Heine'schen Intentionen. Das entspricht seinem spezifischen Humor. Dabei könnte und wird für Schumann gerade die Zeile „*ich liebe alleine, die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine*“ auf die geliebte Clara verweisen, die er nach vielen Widerständen endlich heiraten konnte.

IV. Wenn ich in deine Augen seh' (Langsam)

Das entspräche zumindest zur Hälfte („*so schwindet all mein Leid und Weh, doch wenn ich küsse deinen Mund, so wird' ich ganz und gar gesund*“) dem Gefühlszustand Schumanns zu der Zeit der Entstehung der Lieder. Den Hinweis auf die Gesundheit sollte man bei Schumann sehr ernst nehmen. Der Bruch der Stimmung in der letzten Zeile („*so muss ich weinen bitterlich*“), wie für Heine typisch, wird vielleicht deshalb (?) musikalisch von Schumann einfach ignoriert. Die Rhythmik des Nachspiels ist die der Zeile „*so schwindet all mein Leid und Weh*“; so auch im nachfolgenden Zwischenspiel. Nach diesen Worten tritt diese Rhythmik zuerst auf.

V. Ich will meine Seele tauchen (Leise)

Die Grundtonart ist a-moll. Das Lied beginnt aber wieder mit einem verminderten Septakkord (h-d-f-a), der nicht signifikanten 2. Stufe zu a-moll. Der Hörer wird bewusst über die Tonalität im Unklaren gelassen. Die leise Harfenbegleitung ist rauschhaft, wenn auch dezent, wie die Szenerie. Den (zu erwartenden) Wermutstropfen setzt Schumann im Nachspiel melodisch mit einem einzigen Ton: dem „b“ im 6.letzten Takt, der sich danach als Teil eines verminderten Septakkords zu erkennen gibt: cis-e-g-b, dominantisch zur Subdominante d-moll, also weit entfernt von der Grundtonart!

VI. Im Rhein, im heiligen Strome (Ziemlich langsam)

Hier hat Schumann eine Textänderung vorgenommen. Bei Heine heißt es: Im Rhein, im schönen Strome“. Bei Schumann ist auch dieser „heilig“. Das Epitheton „heilig“, bei Heine nur auf Köln bezogen, greift zitierend und damit ironisierend nur das „hillige Cöln“ auf, das wegen seiner vielen Kirchen und den Reliquien der drei Magier aus dem Morgenland („Heilige drei Könige“) so heißt.

Schumann setzt eine altertümlich anmutende, gravitatisch-barocke punktierte Begleitung darunter, die durch rhythmische Verkürzung bei den „*schwebenden Blumen und Eng'lein*“ zum wiegenden Rhythmus wird. Das gemeinte Bildnis ist der „Dreikönigsalter“ (1426) von Stefan Lochner (gest. Köln 1451), zu Heines Zeit im Dom, wo auf der Mitteltafel die Hl. Drei Könige Maria und dem Jesuskind huldigen. Gerade Maria ist hier lebensecht mit lieblichem Ausdruck als schöne Frau dargestellt, dem Maler wird ein „kölsch Määdche“ als Modell gesessen haben. Deswegen kann Heine in ihrem Antlitz das der Liebsten wiederfinden. Solche Identifikation, das

muss man annehmen, war von den Auftraggebern des Bildes, dem Kölner Rat, im Sinne der Identifikation mit der Stadt und dem christlichen Bekenntnis sogar gewünscht. Das Nachspiel nimmt dann wieder das barocke Pathos des Vorspiels auf.

VII. Ich grolle nicht (Nicht zu schnell)

Schumann hat hier eines von mehreren hintereinander folgenden Gedichten herausgegriffen, die das „Grollen“ ob der ungetreuen Liebsten thematisieren. Wenn es auch keine durchgehende Handlung in den 63 Gedichten des „lyrischen Intermezzo“ gibt, so wird die Entwicklung von Hoffen, Liebesglück zu Enttäuschung und Verzweiflung doch immer wieder durch Stichworte weitergegeben. Die durchgehende Achtelbegleitung ist bei vielen Liedern Schumanns zu finden. Diese symbolisiert immer eine Sicherheit und klare Bestimmtheit der Aussage. Alles Negative wie „*die Herzensnacht*“ oder „*die Schlang' die dir am Herzen frisst*“ wird damit trotzig überspielt. Die mehrmalige Wiederholung des „*Ich grolle nicht*“ (nur bei Schumann, nicht bei Heine) und der dreimalige forte-Schlussakkord bestätigen nur den Trotz; die wirkliche psychische Befindlichkeit ist offensichtlich eine ganz andere. Das wird im Widerspruch zwischen Textaussage und musikalischem Kommentar des Klaviers deutlich.

VIII. Und wüssten's die Blumen die kleinen (ohne Tempoangabe)

Dies ist eines der wenigen Lieder, in denen Schumann dem Bruch der Stimmung in der letzten Zeile genau folgt. Die flirrende Begleitung im 32tel-Noten will nicht so recht zum Text passen, in dem wiederum Blumen, Nachtigallen und Sterne als Zeugen der Verzweiflung angerufen werden. Es ist ja keine Unruhe oder Nervosität, sondern Klage, die hier ansteht. Diese kommt dann aber höchst abrupt und aggressiv in der letzten Zeile: „*sie hat ja selbst zerrissen, zerrissen mir das Herz.*“ Im Nachspiel bedient sich Schumann seiner „Kapellmeister Kreisler“-Thematik aus der „Kreisleriana“ op. 16, die Exaltiertheit oder gar geistige Verwirrtheit symbolisiert.

IX. Das ist ein Flöten und Geigen (Nicht zu schnell)

Der schnelle Tanz im 3/8 Takt ist die Begleitmusik zur Hochzeit der Angebeteten, allerdings mit einem Anderen. Die tönt dann wie „*Klingen und Dröhnen*“, dazwischen aber hört das lyrische Ich das Schluchzen und Stöhnen der „*lieblichen Engelein*.“ Hier wird der ironisierende Bruch einmal umgedreht: die mythischen Figuren bilden den Schluss. Die Begleitung erinnert an Schuberts „Auf den Wassern zu singen“, wo es in der letzten Strophe heißt: „*Ach, es entschwindet mit tauigem Flügel mir auf den wiegenden Wellen die Zeit....bis ich auf höherem strahlenden Flügel selber entschwinde der wechselnden Zeit.*“ Die Bootsfahrt ist also eine Allegorie auf Leben und Tod. Die Beziehungssetzung zu Schumanns Lied bleibt natürlich Spekulation. Solche Beziehungen und Zitierungen darf man aber bei Schumann als durchaus möglich nicht übersehen. Dass der Sänger angesichts der Qual, seine Geliebte einen anderen heiraten zu sehen, an den Tod denkt, läge nahe. Und Schumann kannte Schuberts Lieder sehr genau. In umgekehrter zeitlicher Reihenfolge trifft dies auch für Gustav Mahler zu, der das Nachspiel der Nr. IX in seinem Lied „Des Antonius zu Padua Fischpredigt“ wortwörtlich (absteigende Chromatik) übernimmt. Auch der Takt ist dort ein 3/8 Takt. Bei Mahler symbolisiert diese Wendung die Nutz- und Sinnlosigkeit der Predigt, gemessen an den Reaktionen der Adressaten. Könnte also Mahler die Wendung bei Schumann auch so verstanden haben?

X. Hör' ich das Liedchen klingen (Langsam)

Das Lied bleibt von Anfang bis Ende in derselben ruhigen Bewegung gebrochener Dreiklänge fast in derselben Tonart g-moll, bis auf das Nachspiel auch ungestört im Rhythmus. Einzig zum Text „*will mir die Brust zerspringen von wildem Schmerzensdrang*“ bricht die Harmonik aus und überrascht mit dem Neapolitaner Des-Dur zur Subdominante c-moll. Die dezente und sparsame

Begleitung leistet sich nun eine weite Lage mit dem tiefsten und höchsten Ton des Stückes zur Verdeutlichung des „*übergroßen Weh(s)*“. Zwei Takte des Nachspiels erinnern in ihrer Rhythmik und chromatischen Harmonik an das „Zwielicht“ aus dem Eichendorff-Zyklus op. 39, wo diese zum Text „*hast du einen Freund hinieden traue ihm nicht zu dieser Stunde*“ die Unsicherheit des lyrischen Ichs verdeutlichen; das Nachspiel erreicht dann resignierend abwärts gehend den Grundakkord.

XI. Ein Jüngling liebt ein Mädchen (ohne Tempoangabe)

Das Problem von Liebe und Treulosigkeit, Hoffnung und Enttäuschung wird hier sozusagen theoretisch und allgemein aufgearbeitet. „*Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu.*“ Die Folgerung aus dieser archetypischen Situation ist die Verzweiflung. Die Musik beantwortet dies mit trotziger Gebärde und einem stolzen Es-Dur. Besonders das Nachspiel mit seiner stereotypen ständigen Wiederholung der schlichten Kadenz befördert diesen Eindruck, bis dass zum Schluss mit einem akkordischen „Ja, so ist’s“ im forte geschlossen wird.

XII. Am leuchtenden Sommermorgen (Ziemlich langsam)

Die Tonartenvorzeichnung ist B-Dur. Bevor der Grundton aber erreicht wird, dauert es noch zwei lange Takte. Es beginnt nämlich mit einem abwärts arpeggierten Septakkord (alle weiteren Akkorde im Lied werden ebenfalls abwärts arpeggiert!) über der (labilen) kleinen Sexte zu „B“, also „Ges“, gefolgt von B4/6 und F7. Dies kann das ziellose „Herumgehen im Garten“ symbolisieren, das sein erstes und vorläufiges Ziel erst mit dem Einsatz der Singstimme findet. Der anfängliche Septakkord wird dann im Verlauf mehrfach harmonisch umgedeutet, um Modulationen in entfernte Tonarten zu ermöglichen, was im Effekt die Ziellosigkeit und Unentschlossenheit des lyrischen Ichs unterstreicht. Das lange Nachspiel verstärkt diesen Eindruck mit dem Bild der introvertierten Nachdenklichkeit. Dieses Nachspiel wird am Ende des letzten Liedes (Nr. XVI) nochmals aufgegriffen. Zusammen mit dem in der Nr. XII unterlegten Text „*Sei unsrer Schwester nicht böse*“ wird es dort eine wichtige Funktion bekommen.

XIII. Ich hab’ im Traum geweinet. (Leise)

Hier findet sich das lyrische Ich ohne irgendeine Begleitung (rezitativisch) völlig alleingelassen und vereinsamt, während es stockend von seinem Alptraum erzählt. Die Klavierbegleitung setzt ihre kurzen pp-Kommentare in den ersten beiden Strophen nur in die langen Gesangspausen. Im Nachspiel erscheinen diese Pausen als irritierende Leere zwischen immer kürzeren Einwüfen.

XIV. Allnächtlich im Träume (ohne Tempoangabe)

Auch dieses Lied handelt vom Traum. Nur hierin hat das lyrische Ich noch Kontakt zur ungetreuen Geliebten, allerdings in ambivalenten Anmutungen. So beginnt das Lied recht munter, schlägt aber plötzlich um: „*laut weinend stürz’ ich mich*“. Der Hoffnungsschimmer „*sagst mir heimlich ein leises Wort*“ verflüchtigt sich genauso wie der Blumenstrauß (Cypressen?) im Moment des Aufwachens. Der Satz „*Das Wort hab’ ich vergessen*“ verläuft in schnellen 16tel, den einzigen im Lied entsprechend wie bei „*Laut aufweinend stürz’ ich mich*“.

XV. Aus alten Märchen (Lebendig)

Das Lied verläuft i.w. in einfachen stabilen Kadenz und volksliedhafter Melodik, wobei die zweite Strophe plötzlich von D-Dur nach B-Dur rückt, dann aber nach D zurückkehrt. Es ist auch ein Traumbild von einem Märchenland ohne Qual, von Freiheit und Glück. Hier wird die gesamte „romantische“ Szenerie aufgeboten, um dieses Märchenland zu schildern. Entscheidend ist dann die schlussfolgernde Zeile „*Ach, könnt’ ich dort hinkommen, und dort mein Herz erfreu’n*“. Diese Zeile wird u.a. auch von Clara Schumann in einem ihrer Klavierstücke (Scherzo op. 14, 1841)

zitiert, was auf die besondere Bedeutung dieser Aussage hinweist. Sie bleibt aber Wunschtraum. Die Traumgebilde zerfließen unter der Morgensonne „*wie eitel Schaum*“. Das Klavier greift noch einmal kurz das Thema auf, wie als erinnernder Nachklang, dann zerbröseln die Begleitung zum Ende hin. Das Gedicht selbst gibt es in mehreren unterschiedlichen Versionen. Bei Heine steht es außerdem weiter vorne in der Sammlung (Nr. 42).

XVI. Die alten, bösen Lieder (Ziemlich langsam)

Das diesem Heine'schen Gedicht, dem letzten auch im „Lyrischen Intermezzo“, vorausgehende Text handelt ebenfalls von einem Traum, der diesmal als wirklicher Alptraum geschildert wird. Das lyrische Ich liegt „im Grabesgrund“ und wird von seiner ungetreuen Geliebten – mehr als Gespenst - besucht mit dem Versprechen, alle seine Wunden zu heilen. Diese brechen aber letztlich dadurch mit aller Macht auf, bis der Blutstrom aus Kopf und Brust hervorbricht – und das lyrische Ich erwacht. Dieses Erwachen scheint nun ein endgültiges zu sein, das ihm ermöglicht, mit der Geschichte fertig zu werden. Das erlaubt nun, die „*alten bösen Lieder, die Träume, böse und arg*“ jetzt endgültig zu begraben. „Böse Lieder“ gibt es im Heine'schen „Lyrischen Intermezzo“ noch mehr, die aber von Schumann nicht vertont wurden. Da heißt es dann z.B. über die Angebetete: „*Die Welt ist dumm, die Welt ist blind, / Wird täglich abgeschmackter! / Sie spricht von dir, mein schönes Kind: Du hast keinen guten Charakter*“ (Nr. 15), und über den Nebenbuhler: „*sie nähete sich ein Hochzeitskleid / Und hat mit zärtlichen Armen umschlungen / Als Bräutigam den dümmsten der dummen Jungen*“ (Nr. 28). Noch deutlicher werden die Zeilen: „*Sie haben mich gequälet, / Geärgert blau und blass, / Die einen mit ihrer Liebe, / Die andern mit ihrem Hass.*“ (Nr. 46). Das führt zur Konsequenz: „*Vergiftet sind meine Lieder; - / Wie könnt es anders sein? / Ich trage im Herzen viel Schlangen / Und dich, Geliebte mein.*“ (Nr. 50)

Um dies alles endgültig begraben zu können, werden nun immense Mittel aufgeboten: der Sarg „*muss sein noch grösser wie's Heidelberger Fass*“ (begehrtes Fass in der Größe eines kleinen Hauses), die Totenbahre „*muss sein noch länger als wie zu Mainz die Brück*“ (längste Brücke am Rhein), „*zwölf Riesen*“, die stärker sein müssen als „*der starke Christoph im Dom zu Cöln am Rhein*“ (Christopherus-Figur im Dom), sollen den Sarg im Meer versenken. Auch solche Übertreibungen zeigen Heines ironischen Humor. Schumann folgt ihm in der Steigerung der Ansprüche. Bei der Grundtonart h-moll des Vorspiels beginnen die Forderungen in der Paralleltonart D-Dur, die nächste Strophe wechselt nach a-moll, dann nach Fis als Dominante zur Grundtonart h-moll. Die Singstimme setzt dabei jeweils einen Ton höher an. In h-moll findet dann die Versenkung des Sarges, dem „*ein großes Grab gebührt*“, statt: das Klavier setzt sehr breit nur noch große Akkorde in der Höhe, mehr noch in der Tiefe, die Singstimme bevorzugt Septimensprünge. Das erscheint alles so pathetisch, dass es nicht wirklich ernst zu nehmen ist, wohl auch nicht genommen werden soll. Dies bricht allerdings jäh beim letzten Satz: „*ich senkt' auch meine Liebe und meinen Schmerz hinein*“. Wird der Satz nur (im Gedicht) gesprochen, so hat er kein großes Gewicht. Bei Schumann wird er aber in einem Oktav-Glissando aus der Tiefe geholt, als ob eine neue, höhere Dimension angestrebt sei (Tempoangabe Adagio). Schumann nimmt diesen Satz sehr ernst und gestaltet ihn mit innigem Ausdruck! Dann folgt das lange Nachspiel des Klaviers, das in dieser Länge natürlich ein Nachspiel für den gesamten Zyklus darstellt. Dabei bedient sich Schumann der Musik der Nr. XII (Am leuchtenden Sommermorgen). In dem Lied heißt es schlussfolgernd: „*Sei uns'rer Schwester nicht böse, du trauriger blasser Mann*“. Dieser Appell geht an die Blumen, die als die Schwestern der Geliebten bezeichnet werden. In der deutschen Lyrik stehen die „Blumen“ immer für „Menschen“. Schumann

gestaltet also im Nachspiel eine Art Versöhnung. Die Bach'schen Wendungen, mit denen das Nachspiel schließt, zeigen an: es ist alles wieder gut und in Ordnung! An diesem Punkt folgt Schumann also Heine nicht.

Es wäre noch nachzutragen, dass bei Heine die Gedichtsammlung beginnt mit einem längeren Prolog, den Schumann auch nicht als Einzellied vertont hat. In diesem Prolog wird ein „*Ritter, trübselig und stumm*“ vorgestellt, „*in dumpfen Träumen befangen*“. Es ist eine Art Don Quichote, der mehr in alten Ritterromanen und in der Vergangenheit lebt als in der Wirklichkeit. Aber auch der wird am Schluss in die Wirklichkeit zurückgeholt aus seinen „romantischen“ Träumen: „*Da löschen auf einmal die Lichter aus, / Der Ritter sitzt wieder ganz einsam zu Haus / In dem düstern Poetenstübchen*“. Dass dieser „Prolog“ das „lyrische Intermezzo“ einleitet, ist natürlich nicht Zufall, sondern Absicht, was ein Licht auf die Interpretation der gesamten Gedichtsammlung werfen müsste. Das aber ist ein weites Feld, dessen Bearbeitung an dieser Stelle den Rahmen sprengen würde.

[Hans Hinterkeuser](#), 6.11.2018