

Schumanns neuer Zugang zum Kunstlied: Das „Liederjahr“ 1840 in kompositorischer Hinsicht

von Konrad Küster, Freiburg i. Br.

Wer Vokalmusik schreibt, arbeitet mit Text als einem außermusikalischen Element. Im Kunstlied kommt ihm oftmals der Rang zu, die entscheidende Prämisse der Komposition zu sein; deshalb spricht man davon, daß Gedichte ‚vertont‘ werden (viel seltener davon, daß ein Komponist ein Kunstlied schreibt). Der Gedanke eines Vertonens fordert bei der Analyse deutschsprachiger Kunstlieder also dazu heraus, nicht nur allgemein die Relation zwischen Text und Musik zu ergründen, vielmehr spricht man vom Wort-Ton-Verhältnis. Man untersucht, bis zu welchem Grad eine Komposition sich als konkret emblematische oder einen Stimmungsgehalt transportierende Konstellation beschreiben läßt – abgesehen freilich davon, daß man in einem Lied auch die abstrakte musikalische Form analysieren kann. Will man über jenen punktuellen Wort-Ton-Ansatz hinausgehen, fragt man etwa danach, ob ein Komponist die Grundstimmung eines Textes getroffen habe¹; wenn man darauf eine Antwort formulieren will, ist es zumindest nicht leicht, sie mit Konkretem zu belegen.

Mit jenem Wort-Ton-Ansatz ergeben sich im Umgang mit Liedern Robert Schumanns anscheinend Schwierigkeiten. Thrasybulos G. Georgiades faßte den Liedstil Schumanns unter eine „sprachlose‘ Musik“ der Zeit nach Schuberts Tod (nicht zuletzt weil dieser jüngeren Musik eher „unaussprechbare‘ Stimmungen und Gefühle“ zugrundegelegt seien), und er vermißte in ihr das Schubertsche „Vertonen des Sprachkörpers“, das der Stimmungskomposition geopfert sei². Sogar Dieter Conrad operierte, als er sich kritisch mit Georgiades‘ Thesen auseinandersetzte, primär mit dem Wort-Ton-Ansatz³. Martin Geck hat daraufhin ein Bild entwickelt, nach dem in Schumanns Liedern „Worte und Musik sehr verschlungene Wege“ gingen; beide Lied-Faktoren erschienen demnach als zumindest äußerst eigenständig, wenn nicht gar schwer vereinbar⁴. Weil man den Textbezug ja grundsätzlich nicht negieren kann, ist aber denkbar, daß die Fragen nach dem einschlägigen Wort-Ton-Verhältnis und nach dem bloßen Stimmungstransport an der Substanz dieser Lieder vorbeizielten. Bedürfen Schumanns Lieder also anderer analytischer Ansätze als jener traditionellen?

Schumanns Einstellung gegenüber Vokalmusik wandelte sich während seines Lebens mehrfach grundlegend. Schon 1827 verband er den Umgang mit Literatur, der in seinem Elternhaus üblich war, mit seinen musikalischen Neigungen; seine ersten Lieder entstanden. Einige von ihnen gingen in den frühen 1830er Jahren in größeren Klavierwerken auf (die damals das Zentrum seines Schaffens bildeten)⁵; insofern verwarf er ihre

¹ Barbara Meister, *Art song: the marriage of music and poetry*, Wakefield 1992, S. XVIII.

² Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert: Musik und Lyrik*, Göttingen 1979, S. 35, 38 u. 181.

³ Dieter Conrad, „Schumanns Liedkomposition – von Schubert her gesehen“, in: *Mf* 24 (1971), S. 135–163. Vgl. etwa seine Betrachtung von Schumanns *[Wandlers] Nachtlied* op. 96 Nr. 1 (S. 137–141).

⁴ Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler*, Stuttgart u. Weimar 1993, S. 187.

⁵ Vgl. die Einzelnachweise bei Eric Sams, Art. „Schumann, Robert“, in: *NGroveD* 16, S. 858.

Musik nicht völlig. Doch er distanzierte sich so sehr von Vokalmusik, daß er ihre Gattungen bisweilen sogar bitter oder zynisch kritisierte. Dennoch ist sein Gesamtwerk ohne das „Liederjahr“ 1840 nicht denkbar. Häufig sieht man den Impuls hierfür in der Beziehung zu Clara Wieck; Rufus Hallmark hat ferner darauf hingewiesen, daß Schumann an der Komposition von Opern interessiert gewesen sei und dies seine Rückkehr zur Vokalmusik gefördert haben könne.

Schumann hatte wohl – vielleicht anders als manche seiner Kollegen – einen Sinn dafür, daß ein Gedicht bereits für sich genommen ein vollendetes Kunstwerk sei⁶ und daß daher einem Gedicht gegenüber die Rolle der Musik auch in Frage stehen könne. Dies ergibt sich zunächst aus den Rezensionen, in denen er in den 1830er Jahren seine abwartende Haltung gegenüber dem Klavierlied artikuliert. So spricht er von Friedrich Rückert als „dem geliebten Dichter, der, großer Musiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzutun übrig läßt“⁷ – und dies, obwohl Schumann bekanntlich dazu bereit war, beim Komponieren Texte besonders weitreichend zu verändern⁸. Durch das Auslassen von Vokalen änderte er die Silbenstruktur; er vertauschte die Wörter eines Verses oder ersetzte sie durch ganz neue, und bisweilen erweiterte oder kürzte er den Gesamttext⁹. Für manche Maßnahmen ist klarer Vorsatz erkennbar, indem Schumann entsprechende Änderungen schon in seine Handexemplare der Gedichte eintrug; anderes scheint geschehen zu sein, weil er die Gedichte auswendig memorierte, und schließlich gibt es auch offenkundige Schreib-Versehen, bei denen der veränderte Text sich erst in der Reinschriftversion eines Liedes findet und in allen vorherigen Stadien des Komponierens noch die des Dichters dokumentiert ist. Im Detail spiegeln die zuletzt genannten Aspekte ein gewissermaßen dilemmatisch gutes Verhältnis zur vertonten Literatur, in der er sich demnach geistig zu Hause fühlte, ohne es im philologischen Sinne zu sein¹⁰. Allen Fällen gemeinsam ist daher, daß Schumann die Gedichte auf seine Musik ‚hinbewegt‘ hat, indem er an ihnen sozusagen weiterdichtete, während er sie vertonte.

Ferner sieht Schumann in den 1830er Jahren für Vertonung nur zwei extreme Ansätze, die kaum einen Mittelweg offenlassen; in einer Rezension von Liedern des Berliner Zelter-Antipoden Bernhard Klein kritisiert er deren Einfachheit und stellt fest: „Im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Loewe und viele der Neueren oft zu

⁶ Dies ist davon unabhängig, wie Schumann die Rangfolge der Künste einschätzte. Im übrigen sagt der Brief vom 30. Juni 1839 an Hermann Hirschbach über diese Einschätzung nichts aus (entgegen Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann*, New York 1969, S. 3). Schumann schreibt dort lediglich, daß er bis dahin „Gesangskompositionen [...] unter die Instrumentalmusik gesetzt habe, und nie für eine große Kunst gehalten“; damit bezieht er lediglich eine – durchaus zeitübliche – Position hinsichtlich der Rangfolge musikalischer Gattungen (vgl. F. Gustav Jansen, *Robert Schumanns Briefe: Neue Folge*, Leipzig ²1904, S. 158).

⁷ Zit. nach: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 496.

⁸ An sich findet man dies auch bei anderen; Schubert etwa verknüpft im *Leiermann* aus der *Winterreise* nicht nur Verspaare Wilhelm Müllers zu Melodiebögen („Drüben hinterm Dorfe / steht ein Leiermann; / und mit starren Fingern / dreht er was er kann“), sondern setzt das Wort „knurren“ frei in Müllers Text „und die Hunde brummen“ ein.

⁹ Vgl. im Detail: Rufus Hallmark, „Schumanns Behandlung seiner Liedtexte: Vorläufiger Bericht zu einer neuen Ausgabe und zu einer Neubewertung von Schumanns Liedern“, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation, 16 Studien*, hrsg. v. Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 29–42, hier S. 32–35.

¹⁰ Eine Notwendigkeit, nach der Komposition etwa nochmals das Original des Gedichts zu Rate zu ziehen, hat er wohl nie gesehen.

materiell auftragen, tut es Klein zu wenig“¹¹. Hier wird nebenbei auch deutlich, welche Probleme sich für ihn längerfristig dabei ergaben, in der Liedkomposition direkt an Techniken Schuberts anzuknüpfen. Später konkretisiert er – in einer anderen Liederrezension – jene Kritik, konstatiert „zuviel Noten zu den einfachen Worten“ eines Gedichts und spricht von „einer gewissen Überfülle, wie sie teils Unsicherheit im Technischen, teils die Absicht, alles gleich möglichst gut machen zu wollen, in jungen Komponisten oft erzeugen“¹². Schon im Frühjahr 1840 schrieb er dann aber: „Ach Clara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben; die hatte ich lange entbehrt.“¹³

Was also war geschehen? Die Gattungsprobleme sind so klar formuliert, daß, um sie zu durchbrechen, allein die Erschließung eines neuen Gefühlshintergrunds (in Zusammenhang mit der Heirat) nicht ausgereicht haben kann. Zudem muß man berücksichtigen, daß Schumann sich ja zehn Jahre zuvor dieser Gattung zu- und anschließend von ihr abgewandt hatte – um sich ihr dann neuerlich zuzuwenden. Schließlich gibt es Hinweise darauf, daß Schumanns Weg zurück zum Lied sich über längere Zeit vorbereitet hatte¹⁴. Hallmarks Hinweis darauf, daß Schumanns Interessen eher auf die Komposition einer Oper abzielten¹⁵, gibt diesen Fragen sogar noch eine zusätzliche Schärfe, weil Schumann nicht etwa nur sich eine neue Gattung der Vokalmusik zu erschließen versuchte (mit Orchester), sondern – ehe er zu ihr gelangte – zu jener für ihn problematisierten Gattung zurückkehrte. Die Suche nach einer Antwort hat folglich an der Musik selbst anzusetzen. Denkbar ist, daß Schumann plötzlich erkannte, individuelle Möglichkeiten in die Waagschale werfen zu können, die er zuvor nicht genutzt hatte. Dies könnte mit seiner Klavierpraxis der 1830er Jahre zusammengehangen haben. Arnfried Edler hat im allgemeinen darauf hingewiesen, daß in manchen Schumann-Liedern „geradezu von einem ‚Klavierstück mit unter- oder überlegtem Text‘ gesprochen werden“ könne, hierin anscheinend Franz Brendel folgend, der betont, daß Schumann in seinem Liedwerk offenkundig von Charakterstücken für Klavier ausgegangen sei; auch in den Überlegungen Conrads nimmt die Rolle des Klaviers eine wichtige Funktion ein¹⁶. Doch weshalb kann dann der Text wieder zu einem derartigen Musizieren hinzutreten – so sehr, daß Schumann, wie das „Liederjahr“ deutlich macht, letztlich auch zu einem Abrücken von rein instrumentalen Prinzipien bereit war? Die ‚neuen Aspekte‘ müßten also neu auch in bezug auf Liedkomposition gewesen sein; es kann sich nicht um solche gehandelt haben, zu denen Schumann schon in seinen frühesten Liedern Zugang hatte (auch gerade im Bereich des Wort-Ton-Verhältnisses).

¹¹ Schumann, *Gesammelte Schriften* I, S. 269 f.

¹² Schumann, *Gesammelte Schriften* II, S. 85 (bezogen auf Henry Hugh Pearson).

¹³ Zit. nach Clara Schumann (Hrsg.), *Jugendbriefe von Robert Schumann*, Leipzig 31898, S. 309 (22. Februar 1840).

¹⁴ Einerseits ist *Hauptmanns Weib* (Myrten, op. 25 Nr. 19) auf Papier komponiert, das Schumann im Winter 1838/39 in Wien kaufte; vgl. Rufus E. Hallmark, *The Genesis of Schumann's Dichterliebe*, Ann Arbor 1976/79, S. 3; andererseits trägt das von Clara Wieck und Schumann geführte Buch *Abschriften verschiedener Gedichten zur Composition* die Datierung „vom Jahre 1839 an“ (ebenda, S. 20f.), so daß auch auf dieser Ebene eine Entkrampfung des Verhältnisses zur Lyrikvertonung schon vor Jahresbeginn 1840 erkennbar wird.

¹⁵ Hallmark, *Dichterliebe*, S. 2.

¹⁶ Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 213; vgl. dazu auch: Franz Brendel, „Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy“, in: *NZfM* 22 (1845), hier No. 29 (9. April 1845), S. 121. Conrad, *Schumanns Liedkomposition* (wie Anm. 3), etwa S. 142, 146.

Und sie müßten die Gegebenheiten der reinen Klaviermusik nicht nur im Emotionalen oder Sprachbezogenen, sondern auch im Kompositionstechnisch-Handwerklichen gesprengt haben.

Hilfen bei der Bestimmung des Neuen leistet Schumann zunächst in seinen Rezensionen. Ein wichtiger Hinweis ergibt sich aus der Äußerung über Rückert; anscheinend wollte Schumann also etwas zum Gedicht „hinzutun“. Trotzdem aber wollte er dabei nicht „zu materiell auftragen“ und jene „Überfülle“ schaffen, der er – wohl auch bezogen auf seine eigenen frühen Liedversuche – häufig im Schaffen junger Komponisten begegnete. Offenkundig störte es seine Auffassung von der Einheit des musikalischen Kunstwerks, wenn die Musik auf zu viele textliche Facetten reagierte – etwa so wie in seiner Byron-Vertonung *Die Weinende* aus dem Juli 1827: Mit nahezu jedem der 25 Takte wechselt das Begleitungsschema, und jeder Vers wird nach einem eigenen Muster deklamiert. Schumann gab damals jedem Einzelbegriff, den er im musikalischen Ablauf anscheinend herausarbeiten wollte, ein eigenes Gewicht – abgesetzt von den jeweils benachbarten Gedanken. Wort-Ton-Beziehungen zu analysieren dürfte hier kein Problem sein; daß dieses Lied keinen Platz in Schumanns wenig jüngerer Klaviermusik fand, dürfte aber nicht verwundern.

Wie Schumann um 1840 vorgeht, wird bereits in den ersten Früchten des „Liederjahrs“ deutlich, etwa in *Der Nußbaum* auf ein Gedicht von Julius Mosen (*Myrten* op. 25 Nr. 3)¹⁷. Er stellt dem Singstimmeneinsatz eine kadenzierende Wendung voraus, die sich über Subdominante und Dominante der Tonika erst allmählich annähert. Dieses Element scheint außerhalb der Ordnung gesetzt zu sein, es wirkt wie vorgeschaltet. Erst auf den Singstimmeneinsatz hin stellen sich periodisch-viertaktige Strukturen ein (Takt 3–6, Takt 7–10).

Ein derart periodisches Gleichmaß ist aber mit dem Text schwer zu erreichen: Mosen bildet Strophen, in denen jeweils die Außenverse vier Hebungen haben, die Binnenverse aber nur zwei Silben – diese beiden Paare sind auch durch Reim aufeinander bezogen.

Es grünet ein Nußbaum vor dem Haus, Duftig, Luftig Breitet er blättrig die Aeste aus.	Sie flüstern von einem Mägdlein, das Dächte Nächte Tagelang, wüßte, ach! selber nicht was.
Viel liebliche Blüten stehen d'ran; Linde Winde Kommen, sie herzlich zu' umfahn.	Sie flüstern, – wer mag verstehn so gar Leise Weise? Flüstern vom Bräut'gam und nächstem Jahr.
Es flüstern je zwei zu zwei gepaart, Neigend, Beugend Zierlich zum Kusse die Häuptchen zart.	Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum; Sehnend, Wähnend Sinkt es lächelnd in Schlaf und Traum.

¹⁷ Februar 1840; vgl. Sams, *The Songs of Schumann* (wie Anm. 6), S. 53 f.

Schumann bildet aus der ersten Strophe nur die zwei Melodielinien, die er in jenen ersten beiden Viertaktperioden aufgehen läßt – indem er die beiden Einzelwörter aus der Strophenmitte vor den vierten Vers koppelt und dann nach dessen erstem Wort („breitet“) eine schwache Zäsur vorsieht. Damit wirkt der Text so, als bestehe er aus zwei Versen unterschiedlicher Länge – aus einem vierhebigen und einem sechshebigen, die folglich im Verhältnis 2:3 zueinander stehen. Periodisches Gleichmaß in der Musik ist also auch nach dieser Änderung noch nicht erreicht. Doch Schumann verschärft das Problem. Normalerweise ordnet er zwei Hebungen jeweils einem Takt zu („... grünet

Allegretto.

p

Es grü - net ein Nuss - baum vor dem Haus,

p

Pedale

5

duf - tig, luf - tig brei - tet er

9

blätt - rig die Ä - ste aus. *p*

Viel

ein Nußbaum...“), doch in Takt 8 steht nur eine („... breitet er ...“); der erste Vers beansprucht daraufhin nur zwei Takte, der zweite hingegen vier. Somit beträgt das musikalische Verhältnis zwischen beiden Versen 1:2 (s. Notenbeispiel S. 5).

Daß sich dennoch zwischen den musikalischen Phrasen jene Parität einstellt (vier plus vier Takte), ergibt sich aus dem Klaviersatz: Schumann läßt nach dem ersten Vers die zweitaktige Startformel erneut eintreten. Zwar könnte sie hier ebenfalls als Start wirken – analog zur intonierenden Funktion in Takt 1–2. Doch Schumann rundet mit ihr viel eher die Musik des ersten Verses ab, denn nachdem Singstimme und Klavier in Takt 4 mit einem Sextakkord in Quintlage geendet haben, bringt die Formel in Takt 6 die Musik zur Ruhe. Die Klavierformel erhält also eine zweite Funktion neben derjenigen eines noch exterritorialen Eröffnens: Sie bewirkt einen musikalischen Ausgleich zwischen zwei Phrasen, die aus textlichen Gründen nur ungleichgewichtig sein können. Dies erscheint als ein spezifisch musikalisches Anliegen, das bis zu einem gewissen Grad den textlichen Intentionen sogar zuwiderläuft: Denn damit hat Schumann aus Mosens Text die charakteristische Unruhe (oder: die Unterschiede der Verse) in einen völlig ebenmäßigen musikalischen Phrasenbau überführt; allenfalls die zwei Einleitungstakte wirken diesem Eindruck entgegen.

Doch auch damit ist die Funktion der Formel noch nicht erschöpfend beschrieben, denn in Takt 9 tritt sie neuerlich ein, nun aber zugleich in der Singstimme und zudem kadenzierend in der Dominante *D-Dur*. Dies hat zwei gewichtige Konsequenzen. Erstens: Die beiden viertaktigen Perioden, in denen die Textbehandlung aufgeht, enden nun mit gleicher Musik. Derart gleiche Endungen in der Musik haben ein Äquivalent auf dem Gebiet der Poetik: den Reim. Folglich reimen sich die beiden musikalischen Perioden – ähnlich wie Mosens Außenverse – nicht an den Reimwörtern¹⁸, sondern an den Stellen, an denen die Perioden enden. Dies kann nur mit musikalischen Mitteln erreicht werden; trotz aller Texteingriffe folgt Schumann Mosen also bis in das formalpoetische Detail des Reims hinein, das er allerdings auf eine spezifisch musikalische Weise einsetzt.

Zweitens: Mit Mosens viertem Vers ergibt sich für die Strophe eine Abrundung. An sich kann man zwar erwarten, daß das Gedicht mit dem vierten Vers noch nicht zu Ende ist; Mosen braucht also nichts zu unternehmen, um die Abrundung eigens aufzubrechen. Doch diese Notwendigkeit sah Schumann, denn mit dieser Dominantkadenz könnte er die Musik (im Sinne eines Strophenlieds) nie schließen lassen – irgendwann muß mit etwas anderem der Schluß in der Tonika vorbereitet werden. Aus dem musikalischen Reim ergibt sich also ein Spannungsfaktor, der über die Strophe hinausweist – anders als aus der textlichen Abrundung der Strophe.

Wie also läßt sich Schumanns Vorgehen systematisch formulieren? Einerseits hat er die Klavierformel aus rein musikalischen Überlegungen eingesetzt: als Vorspiel, das etwa die Intonation koordiniert (nicht nur im musikalischen Sinne, sondern freilich auch als äußere Ein-Stimmung) und das für den ‚eigentlichen‘ musikalischen Ablauf zunächst als dem Lied vorgeschaltet wirken könnte. Schon der Eindruck, daß mit seiner Wiederkehr in Takt 5/6 ein Zwischenspiel zustandekäme, wird relativiert, denn dort

¹⁸ Lediglich dies geschieht auch in *Nachtlied*, vgl. Conrad, „Schumanns Liedkomposition“ (wie Anm. 3), S. 138.

bewirkt die Formel den musikalischen Ausgleich für die ungleich gewichteten Textphrasen; Schumann greift also mit seiner Musik in die Textgestalt ein. Andererseits widmet er sich zwei spezifisch poetischen Phänomenen: dem Reim und einer erwarteten Mehrstrophigkeit. Er findet eine spezifisch musikalische Formulierung, die beides in sich aufnehmen kann; dies geht über eine traditionelle, ideale Wort-Ton-Beziehung (kompositorisch am Bild- oder Sinngehalt des Textes entlang) hinaus. Schumann bildet also musikalische Analogien für spezifisch Textliches: Die Wiederholung des Phrasenschlusses in der Dominante nimmt sowohl zum Reim als auch zur Strophenfolge Stellung. In den gleichen Kontext gehört auch die Situation aus Takt 5/6 als solche: Gewissermaßen dichtet Schumann die Textsubstanz musikalisch weiter, bis der Phrasenausgleich erreicht ist.

Darin scheint sich zu spiegeln, womit Schumann seit dem „Liederjahr“ über traditionelle Liedkomposition hinausgegangen ist – und womit er es der musikalischen Analyse so schwermacht. Freilich trifft er auch die Stimmung des Gedichts: Er schafft eine gleichbleibende, subtile Bewegung, in der das Flüstern, das Wehen des Windes, die Traumwelt gleichermaßen aufgehen können. Doch noch bevor auch die zunächst nur einleitende Klavierformel als umfassend stimmungstragendes Element erkennbar wird (etwa aus der gleichartig gebauten zweiten und dritten Strophe), hat sie in der ersten Strophe Funktionen übernommen, die sich analytisch mit dem Wort-Ton-Ansatz nicht fassen lassen: in der musikalischen Überformung der Textphrasen und als musikalische Analogie für Sprachliches. Daß Schumann dabei „zu materiell aufträgt“, wird man nicht sagen können; er arbeitet sogar mit außerordentlich wenig musikalischem Material. Und Georgiades' zitierte Feststellung, nur Schubert komponiere auch den Sprachkörper, erscheint zumindest als unglücklich gewählt, weil offenkundig wird, wie sehr Schumann an der Vertonung gerade des Sprachkörpers gelegen war – obgleich er in seinem Lied erst eigens definiert, wie er ihn auffaßt. Wie also entwickelt sich die Vertonung weiter?

In den Strophen 4 und 5 arbeitet Mosen zwar mit gleichem Versbau und gleicher Reimfolge wie zuvor, aber in ihnen ergibt sich eine andere Syntax – den jeweils ersten Vers kann man nicht isolieren, um etwa anschließend ‚die Klavierformel‘ eintreten zu lassen. In der vierten Strophe zieht Schumann das Reimwort des ersten Verses in den zweiten hinüber, ergänzt dann den dritten ebenfalls zur Dreisilbigkeit und stellt entsprechend dem Schlußvers einen leichten Auftakt voran („das dächte die Nächte und Tage lang“). In Strophe 5 wiederholt er die beiden Anfangswörter und läßt dann den Text bis in den dritten Vers weiterlaufen, in dem er allerdings die unbetonte Schlußsilbe von „Weise“ streicht; daraufhin kann er im vierten Vers aber keine Zäsur vorsehen. Daher bewegen sich in seiner Musik diese beiden Strophen vom Fundament der vorausgegangenen weg: Der Phrasenbau muß anderen Gesetzen gehorchen. Nur für diese beiden Strophen rückt Schumann von den Prinzipien ab, die er in den vorangegangenen etabliert hat. Zweifellos wäre es ebenso sinnvoll gewesen, bereits die dritte Strophe zu variieren, in der Mosen die Naturschilderung in eine weitergehende, die Strophen 4 und 5 bestimmende Interpretation des vorausgegangenen Texts münden läßt. Doch daß Schumann erst mit Strophe 4 neue Wege einschlägt, zeigt, wie streng er den gewonnenen Sprachkörper seinem Arbeiten zugrundelegte und wie sehr er Mosens

veränderte Syntax als eine kompositorische Chance begriff, die allem Inhaltlichen noch übergeordnet sein könne. Nur für die Strophen 4 und 5 wird die Musik daher auch mehrfach harmonisch versetzt – und mit ihr die charakteristische Tonformel.

In der sechsten Strophe sind die Textverhältnisse dann wieder wie zu Beginn. Beide Phrasen werden von Takt 57 an auch für den Gesangsvortrag auf jeweils vier Takte egalisiert, indem Schumann den Textvortrag im ersten Vers verlangsamt; beide Phrasen nehmen nun den gleichen Raum ein, und sowohl die anfangs so charakteristische Zwei-Takt-Lücke der Singstimme als auch die Zwischenspielfunktion des Klaviers werden vermieden. Beide Phrasen reimen einander dennoch weiterhin auch musikalisch, indem die Formel bei „es rauscht im Baum“ allein im Klavier liegt, am Gedichtschluß dann auch in der Singstimme; doch die Musik moduliert hier nicht mehr – sie hat auf nichts mehr vorauszuweisen, das in einer späteren Strophe eintreten könnte. Reim und Phrasenausgleich (zwei der Aspekte, die über rein Musikalisches hinausweisen) bleiben sogar in jenem Ruhezustand Faktoren, die die Komposition bestimmen.

In der Vertonung von Mosens *Nußbaum* hat Schumann also tatsächlich etwas Meßbares zum Gedicht hinzugetan: die Klavierformel, die den Phrasenausgleich, den Reim und dessen öffnende Funktion (über Strophengrenzen hinweg) bewirkt und zugleich als Vorspiel dient. Zu anderen Gedichten hat Schumann – wohl aus ähnlichen Überlegungen – noch mehr „hinzugetan“: zu Gedichten Heinrich Heines. Ein kompositorisches Grundproblem in ihnen ist, daß Heine manchmal nicht genau sagt, was eigentlich sein Gedichtschluß bedeuten solle; bisweilen ergibt sich ein derart offener Schluß deshalb, weil Heine unerwartet die Stimmung umbrechen läßt und damit eine Pointe entwickelt.

Das Schluß-Problem kann für Komponisten zwei Facetten haben. Die erste erschließt sich aus dem Text-Umgang heraus: Wer ein Gedicht vertont, an dessen Schluß der Leser derart zum Nachdenken aufgerufen ist (und dafür Zeit braucht), hat prinzipiell keine Mittel, um aus der Komposition selbst heraus die Einhaltung einer solchen Zeit zu garantieren, sondern man kann die Pointe nur so, wie sie ist, an Sänger und Pianist weitergeben und hoffen, daß sie dann gemäß den poetischen Intentionen wahrgenommen wird. Schumann aber komponierte an solchen Stellen charakteristische Klavier-nachspiele¹⁹ und bietet einem Hörer damit einen Freiraum, der dem ähnelt, den man als Leser hätte. Doch er kann ihn außerdem mit eigener Interpretation füllen; damit wird der Gedanke, ein Nachspiel Schumanns sei „Stimmungsnachklang“²⁰, weit überformt.

Diese zweite Facette hängt mit abstrakt Formalem zusammen. Wenn sich ein solcher offener Schluß in einem Gedicht ergibt, ist dieses in seiner Form dennoch geschlossen. Einen im Sinngehalt offenen Schluß komponieren kann man um 1840 aber zumindest deshalb nicht, weil am Schluß einer Vertonung die Ausgangstonart wieder erreicht werden soll²¹; damit kehrte die Komposition in einen Ruhezustand zurück, der aus Sicht des Dichters unerwünscht ist. Schumanns Lösung ist so frappierend wie historisch einzigartig: Er läßt die Komposition am Schluß des Textvortrags das Ziel

¹⁹ Vgl. ebenso Georg Bieri, *Die Lieder von Hugo Wolf* (= Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung 5), Bern 1935, S. 229–236 u. 269.

²⁰ Conrad, *Schumanns Liedkomposition*, S. 144, als Kritik an Georgiades, *Schubert* (wie Anm. 2), S. 37.

noch nicht erreichen, sondern schreibt jene Nachspiele. Auch dies basiert also auf dem Analogiekonzept: Es geht nicht allein darum, einen offenen Gedichtschluß musikalisch ausklingen zu lassen; vielmehr wird in der Musik die inhaltliche Offenheit auf formalem Sektor entwickelt – dort, wo das Gedicht in seiner Form bereits geschlossen ist. Somit setzt Schumann in der musikalischen Form die Offenheit des poetischen Inhalts um und muß daraufhin die Musik eigens formal abrunden.

Beispiele für diese Technik findet man besonders im Zyklus *Dichterliebe* op. 48 – etwa in *Im Rhein, im heiligen Strome*, dem elften Gedicht des Zyklus *Lyrisches Intermezzo* aus Heines *Buch der Lieder*. Schumann vertonte die Textfassung von 1827²² unverändert.

Im Rhein, im heiligen Strome,
da spiegelt sich in den Well'n
mit seinem großen Dome
das große, heilige Köln.

Im Dom, da steht ein Bildnis,
auf goldenem Leder gemalt,
in meines Lebens Wildnis
hats freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
um unsre liebe Frau,
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
die gleichen der Liebsten genau.

Und mit dieser blasphemischen Wendung läßt Heine seine Leser dann allein – nachdem er seit der zweiten Strophe gerade eine besonders fromme Erwartung aufgebaut hatte. Das ist die typische Stimmungsbrechung; Heine entwickelt die Pointe hier noch in der letzten Halbstrophe des Gedichts, und sie zwingt zum Nachdenken.

Schumann vertont die beiden Verspaare der ersten Strophe weithin mit gleicher Musik (von Takt 1 bzw. 9 an); danach kann der Beginn der zweiten Strophe (Takt 17) diese Musik nicht nochmals aufgreifen. Damit ist der von Heine angelegte Bau aufgebrochen, und die erste Strophe des Gedichts mutet eher wie zwei Stollen eines größeren Barform-Gebildes an (das Ergebnis ähnelt also der musikalisch öffnenden Wirkung, die Schumann in den Schluß der ersten *Nußbaum*-Strophe gelegt hat). Dennoch entspricht dieses Vorgehen auch genau Heines Intentionen: In seinem Gedicht bilden die ersten vier Verse eine zusammenhängende Aussage; fortan entsteht ein vergleichbarer textlicher Zusammenhang nur noch zwischen Verspaaren.

²¹ Als früherer Gegen-Versuch Schumanns in dieser Richtung läßt sich etwa *Lehn deine Wang'* erwähnen (gedruckt als op. 142 Nr. 2, aber im Rahmen der *Dichterliebe* konzipiert, vgl. Hallmark, *Dichterliebe* [wie Anm. 14], S. 53–55). Dieses g-Moll-Lied endet dominantisch auf *D*, die Singstimme schließt auf der Terz *Fis*, also auf dem Leitton; zunächst sah Schumann vor, die Singstimme auf *g* enden zu lassen und fügte hinzu: „Schließt in Dur.“

²² Er benutzte den Text der Erstausgabe, vgl. Hallmark, *Schumanns Behandlung seiner Liedtexte* (wie Anm. 9), Abb. S. 38. Daher lautet das vierte Wort im ersten Vers noch nicht „schönen“ wie seit der dritten Auflage des *Buchs der Lieder* (1839).

Für die zweite Liedstrophe bleibt das rhythmische Grundmuster, dem die erste gefolgt ist, zunächst in Umrissen erhalten, wenn auch eben mit anderer Melodik. In der dritten Strophe sind dann auch die rhythmischen Anklänge an die erste Strophe abgebaut; nach dem letzten Vers folgen noch 16 Klaviertakte.

Nur bei äußerlicher Betrachtung erscheint jener Klavierabschnitt als ein normales Nachspiel. Zunächst: Schumann läßt die Liedmelodie beim Textschluß²³ nicht kadenzieren; schon mit der einfachen Umstellung der beiden letzten Akkorde wäre das Lied hier unweigerlich zuende. Damit erreicht Schumann am Ende des Textvortrags die musikalische Offenheit, die der Textsinn fordert – im Sinne der Analogie-Konzeptionen. Hier aber hat die Analogie besonders weitreichende Folgen.

Erstens: Heine zwingt zum Nachdenken; Schumann schreibt daraufhin jenen Klavieranteil, der die Pointe, die hier noch eben im Gedicht selbst erreicht wird, gewissermaßen musikalisch abstützt und den Prozeß des Nachdenkens tragen kann – konkret ausgelöst durch jenen Halbschluß. Zweitens aber ist das Nachspiel nichts Freies, auch nichts originär Instrumentales, sondern es rekurriert zunächst sieben Takte lang auf den textierten Lied-Beginn. Das Nachspiel hebt folglich den Charakter des Fortschreitenden auf, der bis dahin das Lied (in Anlehnung an Heines eskalierendes Gedicht) ausgezeichnet hat: Schumann erweitert das Lied damit zu einer Rahmenkonstruktion. Weil aber die (gesungenen) Anfangstakte aus ihrer Wiederholung heraus (Verse 3 und 4) auch ein besonders memorabler Aspekt des Liedes geworden sind, erfaßt die Umbewertung auch den Sinn des Gedichts²⁴: Schumann greift neuerlich zu den musikalischen Konstellationen, die in seiner Komposition die Kölner Rheinufer-Vedute und deren Spiegelbild begleiten; er führt den Hörer also gewissermaßen wieder aus dem Dom heraus und läßt eine Distanz entstehen zwischen dem allgemeinen Startpunkt der Betrachtung und der individuellen blasphemischen Übersteigerung der Rheinufer-Assoziation. Drittens: Aus dem Klaviernachspiel heraus, das etwa ebenso lang ist wie die Musik der drei Strophen, verändert sich auch die formale Gewichtung des Gedichts. Dieses Nachspiel erhält also den Rang und die Ausmaße einer zwar nicht mehr verbalen, aber durchaus realen vierten Strophe des Liedes.

In quantitativer Hinsicht hat Schumann also erkannt, daß Heine ihm die Chance gab, etwas zum Gedicht „hinzuzutun“: Rein formal gesprochen, erweiterte Schumann den Textvortrag um das Klaviernachspiel. Dieses verdankt seine Existenz dem offenen Gedichtschluß, den Schumann in der Musik vergleichbar offen gestaltet; der Ausgleich, der auf dem Wege zur geschlossenen musikalischen Form nötig ist, erhält in bezug auf den Text eine Funktion. Indem Schumann aber die formale Abrundung nicht etwa musikalisch frei faßt, sondern mit einem Rückgriff auf den (vokalen) Liedbeginn, geht er noch einen Schritt über die Bildung musikalischer Analogien für spezifisch Textliches hinaus: Er relativiert zumindest Heines Erzählrichtung, zudem die Szenerie des origina-

²³ Bemerkenswert ist, daß in der ersten Skizze des Singstimmenparts der letzte Gedichtvers unausgeführt blieb; vgl. Hallmark, *Dichterliebe*, S. 57. Insgesamt entspricht die Konstellation am Schluß des Textvortrags derjenigen in *Lehn deine Wang*, vgl. auch Anm. 21.

²⁴ Für eine vergleichbare Übernahme des Textvortrags durch das Klavier, die sich aber nur punktuell auswirkt, vgl. die Hinweise Conrads (*Schumanns Liedkomposition*, S. 141 f.) zu *Er ist's* op. 79 Nr. 23 (1849).

len Gedichtschlusses, vielleicht sogar dessen gesamte Aussage – gewissermaßen auch hier im Sinne eines Weiterdichtens aus Sicht des Komponisten²⁵.

In einem dritten Lied sind jene Analogien nicht mehr als etwas Meßbares zum Gedicht kompositorisch „hinzugetan“: in *Mondnacht* aus dem *Liederkreis* op. 39. Schumann entwickelt aus den ersten beiden Versen für die Singstimme zwei Melodielinien (Takt 7–13 mit Gliederung in Takt 10). Diese beiden Linien kann er daraufhin, leicht variiert, scheinbar unbegrenzt oft eintreten lassen, besonders wegen der tonartlichen Offenheit der Musik: Nichts in den ersten drei Takten des Vokalparts ist auf den Grundton *E* bezogen; und in der zweiten melodischen Linie kommt *E-Dur* nur auf dem Weg zu einem Halbschluß auf *H* zustande, in dem sie ausläuft. Da Schumann dieses Linienpaar insgesamt viermal eintreten läßt, entsteht eine große Vordersatzwirkung, vorerst ohne daß sie einen abrundenden Nachsatz auslöste. Diese Viermaligkeit wird nur dadurch gegliedert, daß zwischen den beiden Strophen die Anfangsmusik des Klaviers als Zwischenspiel erklingt (Takt 23ff.); insofern wird der Strophenbau des Gedichts von der Musik zwar überformt, aber nicht zerstört. Bewegung ergibt sich dann erst von Takt 44 an, für den Beginn der dritten Strophe. Ein überleitendes Zwischenspiel bleibt aus, es wird etwas anderes musiziert als zuvor. Doch schon wenig später, in Takt 53, ist das beständig Gleiche wieder da – die Melodieführung aus Takt 7. Sie aber wird in Takt 59 nicht zum üblichen Halbschluß auf *H* geführt, sondern endet auf *E*, weil es nicht mehr (wie üblich) den Auftakt vor dem Schlußton bildet, sondern weil dessen Eintritt bis auf die ‚Eins‘ verzögert wird.

Erstens: Obgleich die Grundtonart *E-Dur* zunächst allenfalls gestreift wird, läßt sich der Liedbeginn problemlos auf sie beziehen, besonders wegen der Halbschlüsse auf *H* (Takt 3, Takt 5). Wie erwähnt, deutet aber in der ersten Singstimmen-Phrase nichts auf einen *E-Dur*-Bezug hin: Er könnte sich aus einer Oktave *E–E* und der zugehörigen Quinte *H* ergeben, doch hierfür scheint die Melodie, die von *Cis* nach *Fis* ansteigt, eine Sekund zu hoch zu liegen – vom Anfangston in Takt 6 an, der, vom Klavier vorbereitet, in Sekundreibung neben das *H* gesetzt wird. Diese Sekundreibung wird üblicherweise als kompositorisches ‚Bild‘ interpretiert, etwa als Wiedergabe von „Zwielicht“²⁶ – obwohl die *Mondnacht* so hell ist, daß Eichendorff in ihr klar Erkennbares schildert. Andere Beschreibungen zielen auf das „Flimmernde“ einer Sommernacht ab²⁷; dies wirkt plausibler, doch längerfristig sind beide Wort-Ton-Ansätze problematisch, denn aus der Reibung entwickelt sich später noch etwas anderes. Somit sei versucht, die Situation zunächst aus dem Analogiekonzept zu erklären. Schumann reagierte demnach auf den Irrealis („es war, als hätt‘ der Himmel“); neben das *H* des Klaviers setzt er das *Cis* – als Ausgangspunkt der ersten Singstimmen-Phrase, die ohne das Reale des Grundtonbezugs auszukommen scheint²⁸. Auch mit dem zweiten Gedichtvers wird kein Ziel in *E-Dur*

²⁵ Zum Vergleich: Franz Liszt geht der ‚Blasphemie‘ in seiner Komposition des Texts schonungslos nach (unter Einsatz aufwendiger Verzierungen), Robert Franz komponiert über sie (in einer ABA'-Gestalt) hinweg.

²⁶ Sams, *The Songs of Schumann* (wie Anm. 6), S. 99.

²⁷ August Gerstmeier, *Die Lieder Schumanns: Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 34), Tutzing 1982, S. 26; ebenso Herwig Knaus, *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“* (= Schriften zur Musik 27), München-Salzburg 1974, S. 48.

²⁸ Zu einer anderen Irrealis-Konstruktion Schumanns vgl. Conrad, *Schumanns Liedkomposition* (wie Anm. 3), S. 150 (zu *Stille Liebe* op. 35 Nr. 8). Auch Gerstmeier befaßt sich mit der Irrealis-Realis-Frage (*Die Lieder Schumanns*, S. 20), setzt dies aber in seiner Analyse nicht weiter um.

erreicht, sondern nur jener Halbschluß; somit mündet auch der Gesamtkomplex nicht in das tonartlich Reale. Dasselbe gilt für das zweite Verspaar, das von dem ersten Irrealis abhängig ist und diesen Charakter an seinem Schluß bestätigt („von ihm nur träumen müßt“). Insofern wäre das *Cis* der Ausgangspunkt dafür, daß man über den Realis der *E-Dur*-Stimmung hinausgehoben wird, und auch mit der Musik des jeweils zweiten Verses erreicht man dieses *E-Dur* nicht.

Zweitens: Mit dem Wendepunkt zur dritten Strophe, in Takt 44, tritt plötzlich eine ‚erste Person Singular‘ hervor; ein Ich-Erzähler berichtet von einer Reaktion auf das Vorausgegangene. Die nächstliegende kompositorische Konsequenz daraus wäre es, ein variiertes Strophenlied zu schreiben, in dem die Musik zweimal gleich abläuft und dann zu etwas Neuem übergeht – so, wie Brahms es in seiner Vertonung von 1854 getan hat. Doch Schumann denkt über dieses Umschlagen des variierten Strophenlieds hinaus.

Zunächst stellt sich diesem Eindruck entgegen, daß Schumann für lange Zeit keine Kadenz vorsieht; noch stärker als in *Im Rhein, im heiligen Strome* entsteht eine potenzierte Stollen-Konstruktion, die irgendwann nach einem Abgesang (nicht: nach einer variierten Schlußstrophe) verlangt. Zudem verändert Schumann für den abschließenden vierten Eintritt des ‚Stollens‘ (von Takt 36 an) bereits die Klavierbegleitung; nach dem beständig Gleichen zuvor erhöht dies die Erwartung auf das Umschlagen, wie es in einem variierten Strophenlied allein kaum denkbar wäre. Auch das Autograph zeigt, daß Schumann das Lied viel eher als etwas Durchkomponiertes mit streckenweise gleicher Klavierbegleitung verstanden hat: Deren wiederkehrende Elemente bezeichnet er mit Kleinbuchstaben von a bis n (ohne j); mit a bis d markiert er die Takte 10–13, weil er damit schon die Notation der Takte 18–21 vereinfachen kann, und die Musik von Takt 23 an markiert er – ebenso wie die neun Anfangstakte – mit den Buchstaben e bis n²⁹. Hätte Schumann allein ein Strophenprinzip umsetzen wollen, wäre freilich ein Start der Buchstabenfolge in Takt 1 naheliegend gewesen. Somit ging es Schumann wohl eher um etwas, das noch hinter dieser Strophenproblematik liegt. Ähnlich wie in *Nußbaum* entwickelt er für die ersten beiden Strophen nur wenig musikalisches Material, verweigert ihnen stets eine Schlußwirkung und steigert die Erwartung auf einen Umschwung noch durch die Intensivierung des Klavierparts von Takt 36 an.

Eichendorff trennt in seinem Gedicht den Übergang zum Realis vom inhaltlichen Umschwung zur Ich-Reaktion: Dieser ergibt sich mit der dritten Strophe, jener schon mit der zweiten. Schumann kann diese Unterscheidung nicht auf vergleichbare Weise vertonen: Entweder kann er selbständige Strophen aneinanderreihen oder einen einzigen großen Umschwung vorsehen. Die Entscheidung für das letztere (die konkrete Anleihe an Prinzipien des variierten Strophenlieds) bedeutete aber, daß er die zweite Strophe in allen ihren Details auf die komponierte Irrealis-Stimmung der ersten beziehen mußte. Somit löst erst die Ich-Reaktion zu Beginn der dritten Strophe (im Realis formuliert) die einzige musikalisch ‚freie‘ Phrase des Liedes aus: in Takt 44–52, für die ersten beiden Verse der Schlußstrophe. Sie führt in Takt 51 zu einer ersten Kadenz des Liedes: auf A.

²⁹ Vgl. das Faksimile aus Schumanns Liederheft für Clara: Hans-Erich Teitge (Hrsg.), *Mondnacht: Das Gedicht von Joseph von Eichendorff und seine Vertonung durch Robert Schumann in vier Faksimiles*, Berlin 1989. Die Veränderung der Klavierunterstimme in Takt 29/30 gegenüber Takt 7/8 ist im Autograph als nachträglicher Zusatz erkennbar.

Das *Cis* aber, mit dem die Singstimme in Takt 53 an die Musik aus Takt 7 anknüpft, ist daraufhin nicht mehr die Sekunddissonanz neben einem *H*, sondern die Quinte in einem *fis*-Moll-Dreiklang. Die zitierten bildlichen Interpretationen geraten hier in die Krise – denn das Zwielficht und das Flimmern wären hier plötzlich aufgehoben. Doch die Komposition in Analogien macht verständlich, worum es geht: um den Ersatz des vorigen Irrealis durch eine reale Folgerung. Somit hat Schumann zwei Aspekte, die an sich Eichendorffs Gedicht auf verschiedenen Ebenen überspannen, kompositorisch miteinander verbunden: mit dem Umschwung in der dritten Strophe. In ihr wird musikalisch zudem die Dissonanz (Irrealis) durch die Konsonanz (Realis) abgelöst (oder gar: aufgelöst). In dieser Hinsicht ließen sich die Takte 53–55 als Erfüllung des musikalischen Irrealis bezeichnen, der in Takt 7–9 exponiert und daraufhin dreimal bekräftigt wird.

Schumann reagiert also nicht allein im Stimmungsmäßigen auf den Text (das hätte wohl tatsächlich zur Komposition eines variierten Strophenlieds geführt), auch nicht nur punktuell auf Textworte (dies ergibt sich am deutlichsten in der Steigerung, die mit „spannte / weit ihre Flügel aus“ aufgebaut wird). Vielmehr greift er in der Komposition auch die sprachliche Gestaltung von Eichendorffs Text auf (den Irrealis der ersten Strophe) und stellt sie – im Zuge des typischen ‚komponierenden Weiterdichtens‘ – gleich weit in den Vordergrund wie die inhaltlichen Komponenten.

Für diese Beobachtung spricht auch, wie Schumann das letzte, gewichtige Problem behandelte, das ihm blieb: Mit dem Schlußvers kehrt Eichendorff zum Irrealis zurück. Auch dies greift Schumann auf, indem er den Vers in einen Trugschluß³⁰ münden, nicht also in der Grundtonart kadenzieren läßt – wie in jenen Heine-Liedern. Auch hier gibt es folglich kein Standard-Klavirnachspiel, sondern es figuriert als musikalische Ausgleichsmaßnahme für etwas spezifisch Textliches. Das Gedicht ist mit der dritten Strophe zu Ende; wäre aber auch die Musik dort zu Ende (wie in Brahms' Komposition), wäre aus ihr heraus die Seele ‚real‘ nach Hause gelangt. Schumann fand den Weg zu dieser Lösung erst allmählich: Ursprünglich hatte er ein weiteres „nach Haus“ für Takt 60/61 vorgesehen und die Singstimme so am plagalen Klavierschluß beteiligt; beide erwogenen Versionen (einmal mit *h* schließend, einmal mit *gis*) wurden aber zugunsten der Trugschluß-Version für Takt 59 fallengelassen – die eben den Irrealis in eine musikalisch offen gestaltete Konstruktion überführt.

Schumanns Arbeitsansätze im „Liederjahr“ blieben also keineswegs auf Standards beschränkt, die für die Liedkomposition seiner Zeit üblich waren. Nun setzt er nicht mehr nur den Textgehalt bildlich um (so, wie man ihn als Komponist ‚individuell ideal‘ zu fassen versucht); er nimmt sich auch nicht nur die Freiheit des Eingriffs in den Text. Er widmet sich vielmehr auch den spezifisch sprachlichen Potenzen (weit jenseits der ‚Bilder‘ eines Gedichts) und kann auch solchen Aspekten des Texts folgen, die aus Syntax und Form entstehen.

Die Konsequenzen kann man sich auf zweierlei Art klarmachen – zunächst über Aufführungsverhältnisse. Eine ideale Vertonung kann bewirken, daß der Sänger einem

³⁰ Daß der *E*-Dur-Septakkord, den Schumann als Ultima in Takt 59 erreicht, durch die plagale *E*-Dur-Schlußformel des Klaviers in Takt 61 ‚ausgeglichen‘ wird, erweist sich gegenüber der musikalischen Formulierung am Schluß des Textvortrags als sekundäres Element.

Rezitator ähnelt und daß das Klavier nicht nur den Sänger, sondern auch den Textfortgang begleitet. Dann entwickelt sich die Musik insgesamt parallel zum Text – sie orientiert sich an den jeweils erreichten Textstationen, ordnet sich dem Gedicht vielleicht sogar unter, und je punktueller man dann mit dem Klavierpart auf den Textgehalt eingeht, desto mehr besteht auch die Gefahr, „zu materiell aufzutragen“. Bei Schumann aber werden Singstimme und Klavier zu Schicksalsgenossen: Ihre Parts sind so fest auf musikalischem Boden verankert, daß sie sich in gleicher Weise auf das ihnen übergeordnete Gedicht ausrichten müssen. Oder anders: Man kann nicht mehr damit argumentieren, daß der Sänger ein erweiterter Rezitator sei; auch für ihn muß das Medium Text in das Medium Musik regelrecht übersetzt werden. Bisweilen geht dies nun nicht mehr Wort für Wort (dies wäre auch im Sprachlichen ein schematischer und daher irrealer Übersetzungsvorgang), sondern nur als eine spezifisch musikalische Annäherung an etwas spezifisch Textliches – auf der Basis von Analogien. Dafür muß man sowohl tief ins Gedicht eindringen als auch kompositorische Möglichkeiten umfassend beherrschen, denn auch die Rolle der Musik wird dabei gesteigert; ein Teil des Übersetzungsprozesses erschließt dem Klaviersatz eigene textbezogene Funktionen.

Oder vom Kompositorischen her argumentiert: Für Schumanns Wiederannäherung an Vokalmusik müßten Praktiken wichtig gewesen sein, die er sich auf zwei sensiblen Sektoren seiner Konstitution erschlossen hatte – nicht nur in Klaviermusik, nicht nur auch in seinem Umgang mit Literatur und Sprache, sondern auf beiden Feldern zugleich. Das Klavier allein ermöglichte ihm zweifellos die Wiedergabe der Gedichtatmosphäre, auch abgelöst von sprachlichen Vorgaben (also im Sinne eines Charakterstücks). Und traditionelle Wort-Ton-Beziehungen legten es aus Schumanns Sicht allzu nahe, an den Bedürfnissen und Möglichkeiten des Klaviers vorbeizuarargumentieren. Daher war es nötig, daß eine textgebundene Herausforderung auch direkt innerhalb der hochentwickelten Klavieranteile wirksam werden konnte – über punktuellen Wortbezug und generellen Ausdrucksbezug hinaus. Dies ermöglichte Schumann eine Reaktion auf spezifisch Textlich-Sprachliches – über die äußere Form hinaus auch auf poetische Feinstrukturen und Erzählstrategien: auf Reibungen, die sich in Gedichten Heines zwischen inhaltlicher Offenheit und geschlossener Form ergeben, auf Eichendorffs Spiel mit Irrealis und Dreistrophigkeit (selbst wenn Schumann dieses noch übersteigerte), auf den eigenartigen Bau der Strophen Mosens und deren Reime. In allen Fällen liegt beim Klavierpart vielleicht sogar die entscheidende Funktion: Ohne die Klavierformel wäre das Spiel in *Nußbaum*, ohne die Instanz des Klaviernachspiels und dessen Gestaltungsmöglichkeiten die Umsetzung der Heine-Pointe, ohne das kaum vermittelte Nebeneinander von Singstimme und Klavier der Bau von *Mondnacht* undenkbar. Manches davon stand Schumann schon zu Anfang des „Liederjahrs“ zu Gebote; anderes – vor allem die Gestaltung eines offenen Schlusses – ergab sich für ihn erst allmählich, wie die unausgeführten oder zunächst abweichend skizzierten Schlüsse für die unmittelbare Textbehandlung in *Im Rhein, im heiligen Strome* und *Mondnacht* zeigen (ebenso in *Lehn deine Wang'*). Man sollte also mehr mit Schumanns kompositorischer Souveränität und einem elementaren Umsetzen des „Sprachkörpers“ rechnen: mit einer bisweilen auch psychologisierenden Reaktion auf literarische Elemente, die über ein Abbilden von Wort oder Stimmung weit hinausgeht.