

so überaus interessanten Beziehung zwischen der „gesprochenen Rede“ und der „gesungenen Musik“. Wundern wir uns daher nicht darüber, daß diese Beziehung durch Jahrhunderte für die Existenz und die geschichtliche Entwicklung der west-europäischen Musik bestimmend war.

Schumanns Liedkomposition — von Schubert her gesehen

Einwendungen zu Th. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik¹.

VON DIETER CONRAD, HEIDELBERG

1. Wer, wie der Verfasser der folgenden kritischen Bemerkungen, unter dem großen Eindruck von Georgiades' Schubert-Interpretation steht, hat es nicht leicht, die Verteidigung einer Musik zu führen, die in jener Interpretation den dunklen Hintergrund abgeben muß, vor dem Schuberts Stern leuchtet. Verteidigung verzerrt sich da so leicht polemisch gegen das, was in seiner Größe eindrucksvoll vor uns gezeichnet worden ist, und was in dieser Größe nicht angetastet, sondern eher unabhängig gemacht werden soll von der Verkleinerung anderer; leicht erscheint auch die Erwiderung pedantisch, wenn sie sich im Detail mit den strukturellen Beschreibungen Georgiades' auseinandersetzt, denen sie andererseits in der Methode doch verpflichtet ist. Aber gerade im Denkkontext dieses Buches ist eine Apologie Schumanns dringlich.

Georgiades greift zwar Schumann nicht direkt an; er lobt ihn nur auf etwas herabsetzende Weise, ein wenig wie in jener berühmten Rede Cassius den Brutus lobt. So werden Schumanns Tiefe und Innigkeit, Einfühlungsgabe und dergleichen hervorgehoben², zugleich aber erscheint er im Zusammenhang als eine Art musikalischer Analphabet, als einer, der das geistige Ereignis der Schubertschen Liedkomposition nicht verstanden hat — vielleicht, weil er fern von Wien wirkte³ —, dem nicht, wie Schubert, Sprache die verbindliche Realität des musikalischen Gefüges geworden ist⁴, und der infolgedessen in dem älteren Verfahren befangen bleibt, „bloße Stimmung“ auszudrücken und das Gedicht „auf den Flügeln des Gesanges zu tragen“⁵. „Was wir . . . hier nicht suchen dürfen, ist die sprachliche Realität als Musik, der Sinn als musikalisch Wirkliches.“⁶ Das hierin implizierte Verdikt wird — bei allem Bestreben, die Schumannsche Liedkomposition zunächst nur vorsichtig als „andersartig“⁷ zu charakterisieren — von Georgiades schließlich doch dahin ausgesprochen, daß Musik, die sich nicht an die körperhafte, sprachliche Substanz des Gedichtes hält, sondern bloß an deren Schatten, an das „unaussprechbare Gefühl“⁸, ja das „privat-subjektive ‚Er-

1 Göttingen 1967. Nicht näher bezeichnete Seitenangaben im folgenden beziehen sich auf dieses Buch. Vgl. auch die Rezension S. 229 dieses Heftes.

2 S. 36.

3 S. 33 und S. 40.

4 S. 35.

5 S. 38.

6 S. 36.

7 S. 35.

8 S. 38 und S. 327.

leben“⁹, das Wesentliche nicht erfaßt¹⁰ und sogar des weiteren das Gedächtnis an die Herkunft vom Sprachfaktum verliert, sich die Wurzeln abschneidet¹¹.

Diese allgemeine Charakterisierung zeigt zugleich — was Georgiades auch ausspricht¹² —, daß es in dieser Sache nicht um Zensuren für bestimmte Schumannsche Lieder geht, die im einzelnen besser oder schlechter sein mögen, sondern um den Sinn des jeweiligen kompositorischen Unternehmens. Zur Sache allerdings müßte es doch wohl gehören, von vornherein die Größenordnung des Phänomens Schumann zu wahren, und nicht historische Entwicklungslinien zu ziehen, die ihn unversehens als Verlängerung einer Reihe mittelmäßiger Komponisten vom Schläge Zelters, Zumsteegs, Loewes oder Reichas erscheinen lassen¹³. Doch ist viel mehr im Spiel, und geht es auch zu Abgrenzungszwecken nicht nur um Schumann. Schumann steht hier als Prophet und erster Repräsentant aller neueren Musik, und was Georgiades an Schumann im Gegensatz zu dem Liedkomponisten Schubert hervorhebt, ist das, was die neuere Musik angeblich radikal nicht nur von der klassischen, sondern überhaupt von der „geschichtlichen europäischen Musik seit Homer“¹⁴ trennt: nicht mehr durch die Sprache bestimmt, im tieferen Sinne sprachlos zu sein¹⁵. Es geht mit andern Worten schließlich um die eigenwillige Konzeption einer jedenfalls von der *Musica Enchiridatis* bis zu Schubert dem Liedkomponisten sich erstreckenden Einheit abendländischer Musik, von der die Neueren durch völliges Abreißen der Tradition, durch die *Tabula Rasa* geschieden sind, die merkwürdigerweise der selbe Schubert als Instrumentalkomponist geschaffen haben soll¹⁶. In dieser epochalen Beleuchtung erscheint hier Schubert und wirft er seinen Schatten auf Schumann.

Die riesige Konzeption als solche zu diskutieren, will ich mich im folgenden natürlicherweise nicht unterfangen. Doch gerade in ihrem Horizont muß dem Leser des Georgiadeschen Buches auffallen, daß relativ wenig Gewicht auf die genauere Explikation des Unterschiedes an der Schumannschen Vokalmusik, als dem ersten unzweifelhaft der neuen Species zugehörigen Exemplar, gelegt ist; den Vergleichen Schubertscher Wortvertonung mit der klassischen oder der von Schütz, die doch beide sozusagen „dazugehören“, scheint erheblich mehr handwerkliche Genauigkeit zugewendet. Das mag mit Grundannahmen über Schumann zusammenhängen, die Georgiades macht, aber es provoziert doch, die von ihm herangezogenen Schumannschen Lieder in der eröffneten Perspektive nochmals durchzugehen, und zwar insbesondere auf das hin, was ihnen von Schubert her bestritten wird: ihren Sprachsinne. Dies ist im folgenden unternommen. Das Verfahren ist eingeständenermaßen und dezidiert unselbständig, in der Methode nach Vermögen an Georgiades angelehnt, in der Auswahl der Lieder durch seine von Schubert her bestimmte Auswahl festgelegt (Verweisungen auf andere Lieder Schumanns sollen lediglich die Interpretation in der Breite absichern), also insofern nicht frei von Schumann aus argumentierend. Dies apologetische Vorgehen ist aber in der Orientierung an

⁹ S. 326.

¹⁰ S. 37 für Schumanns *Nachtlied*.

¹¹ S. 38. Man kann weiter das beim Vergleich von Schuberts Instrumental- mit seiner Liedmusik schließlich doch gefällte Urteil heranziehen, in der Instrumentalmusik sei Schubert nicht so groß (S. 182); denn gerade Schuberts Instrumentalmusik soll die folgende Entwicklung eingeleitet und Schumann vornehmlich beeinflußt haben (S. 180 ff.). Vgl. noch S. 95, wo die Klassik gegenüber der musikalischen Romantik als die „Sphäre des wahrhaft Geistigen, des lauterer Goldes“ erscheint.

¹² S. 36, Anm. 1.

¹³ Z. B. S. 40: „Komponisten wie Zelter, Loewe, und Schumann . . .“

¹⁴ S. 193.

¹⁵ S. 181, 192 ff., 289.

¹⁶ S. 182.

Kontinuität einem bestimmten Zug in Schumanns Produktion eigentümlich angemessen: hat er doch einen wesentlichen Teil seiner Energie der Anstrengung gewidmet, die in ihm sich ankündigende neue Musik vor dem Abgleiten ins „bloß Zukünftige“¹⁷ zu bewahren und den geistigen Anspruch der Tradition wachzuhalten. Sollte eine solche Intelligenz wirklich in der Liedkomposition sich mit dem Ausmalen von Stimmungsbildern begnügt haben?

2. Wir wenden uns zunächst der Vertonung von *Wandrer's Nachtlied* aus dem Jahre 1850¹⁸ zu, anhand deren Georgiades die grundsätzliche Abgrenzung von Schuberts Kompositionsweise vornimmt¹⁹. Das Lied beginnt mit schweren Akkorden des Klaviers in dem später von der Singstimme aufgenommenen Rhythmus von halben Noten: — der erste Akkord in Quintlage, als der inaktivsten, von Leittonbewegungen weitest entfernten; die Quint verdreifacht und zwar so, daß zwischen rechter und linker Hand eine unausgefüllte Oktav G—g erklingt. Das G wird im folgenden regelmäßig wieder angeschlagen, während zunächst Baß und Mittelstimmen, ab Takt 3²⁰ (mit Auftakt) auch die Oberstimme sich schrittweise herabsenken. Wo die oberste Quint verstummt, klingt doch die hohle Oktave unablässig weiter, sie hat in der Sextakkordlage des T. 2 trotz des pp etwas geradezu Dröhnendes (wegen des Gegensatzes der eng brummenden kleinen Terz im Baß zu den auseinandergezogenen anderen Stimmen). Der bis T. 10 fortgesetzte regelmäßige Anschlag des G legt unwillkürlich die Assoziation von Glocken nahe; jedenfalls führt die einfache, vollgriffige C-dur-Diatonik, durch die ständig die Quint durchhallt, eine Feierlichkeit ein, die das Lied von vornherein dem Bereich bloßer Naturstimmung entrückt.

Die Singstimme setzt ebenfalls auf g (g') ein, steht damit aber eine Sekund über der herabsteigenden Klavieroberstimme, wodurch auf prägnante Weise der Charakter des Konstant-Ruhenden mit dem „über“ verknüpft ist. Von diesem „über“ steigt sie auf bis zum c'', um dann der schon beschriebenen Klavierbewegung folgend, von g' nach e' herabzusinken; so zeichnet sie in ihrem Verlauf den Umriß eines überragenden Gipfels an. Besonderes Gewicht fällt auf „allen“, das im ersten, betonten Takt nach der ersten Viertaktperiode steht, auf deren vierten Takt die Singstimme fast unmerklich eingesetzt hatte; nun aber, nach dem g', der erste erhöhte Ton a', auch deshalb besonders nachdrücklich, weil derselbe Ton a' als Viertelauftakt der absteigenden Bewegung, unbetont, im Klavier schon berührt war: der also unausdrücklich bereits erwähnte Ton wird jetzt voll und betont angeschlagen, erstmals durch den ganz ausgefüllten F-dur-Akkord harmonisiert, der mit der Terz f'—a' steinern hart auf das im Baß weiterklingende G stößt²¹.

Auf den letzten Ton der Singstimme (e'—„Ruh“) beginnt das Klavier mit einer Wiederholung des Anfangs, dem sich diesmal sofort der Gesang („in allen Wipfeln“) einfügt: die zum dritten Male erklingende absteigende Linie g'—f'—e' suggeriert

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Op. 96 Nr. 1, von Schumann *Nachtlied* überschrieben.

¹⁹ S. 36 ff.

²⁰ Takt im folgenden T. abgekürzt.

²¹ Es herrscht, wie man bei vielen Konzertaufführungen bemerken kann, unter Pianisten eine ganz unberechtigte Neigung, derartige — beim späteren Schumann sich häufende — splittende Sekundklänge verschleiert und entschuldigend anzuschlagen.

dem Hörer eine Kette sich abdachender Gipfel, Wipfel, alle in der feierlichen Ruhe der diatonisch gleichmäßig fallenden Akkorde.

Der Reim wird auf besondere Weise ausgenutzt: „Gipfeln“ fällt auf den ersten Sekundschrift $g'-f'$, „Wipfeln“ auf den anschließenden $f'-e'$. Also nur eine Entsprechung. Diese wird aber verstärkt, wenn man berücksichtigt, daß Schumann die beiden ersten Gedichtzeilen zusammengefaßt (darüber unten mehr) und die Zeilenschlüsse auf jener absteigenden Tonreihe zusammengedrängt hat. Die gedehnte Wiederholung (T. 9 und 10) erzeugt deshalb einen Gedankenreim, der verstehen läßt: „in allen Wipfeln ist — gleichfalls — Ruh“²². Natürlich wirkte es lächerlich, wollte man diesen Satz als gesprochen sich hinzudenken, zumal damit der Satz-zusammenhang mit „spürest du“ zerrisse. Der Musik ist es aber möglich, durch ihre eigene erinnernde Kraft diesen Hinweis als gewissermaßen zuständige Bestimmung des „in allen Wipfeln“ einzuflechten²³; sie entspricht damit der Intention des Dichters, der hinter „Wipfeln“ den Vers durch eine Zäsur schneidet, um den Hörer (Leser) unter dem Eindruck des Reimes einen Augenblick die dritte Zeile auf die beiden ersten zurückbeziehen zu lassen. Schumann arbeitet ersichtlich diese Zäsur und die im folgenden durch das „spürest du“ im Gedankenbild bewirkte Veränderung heraus. Die zusammengezogenen ersten zwei Zeilen sind nicht nur melodisch mit der dritten verklammert, sondern auch durch die festgehaltene C-dur-Harmonie und das gleichmäßige Anschlagen der Akkorde samt der g-Wiederholung.

Mit dem Verb „spürest“ beginnt Neues, Bewegung aus der Ruhe des C-dur heraus. Denn das c'' , das die Singstimme jetzt plötzlich allein, über den angehaltenen Akkorden, in einem unvermittelten Sextsprung, „frei“ erreicht, bestätigt nicht mehr die Welt des C-dur, sondern führt als Vorhalt zu h' , einem bisher von der Melodie ausgesparten Ton; das Klavier folgt in entschiedener, um den Ton e sich drehender Modulation. Dies, daß nunmehr die Singstimme führt, wo sie bisher aus dem Instrumentalen quasi herauswuchs, zeigt das stärkere Hervortreten des Menschlichen an; zugleich wird in dem vereinzelt c'' der Melodie das „Spüren“ dargestellt, das fast unmerklich beginnt, ehe sich der Eindruck entfaltet²⁴.

Gegenüber der Schubertschen Vertonung merkwürdig ist die Trennung des Satzes „spürest du — kaum einen Hauch“ durch die halbe Pause hinter „du“. Schumann akzentuiert die Goethesche Zeilengliederung, zugleich durch den kleinen Sekundschrift in Entsprechung zu „ist Ruh“ den Reim unterstreichend. Unten wird noch zu erklären sein, durch welche Klammer das Zerreißen des Satzes trotzdem verhindert wird. Zunächst aber erreicht Schumann durch die Trennung, dem Gedicht gemäß, daß der Wortsinn sowohl des „spürest“ als des „Hauch“ verstärkt gegenüber dem Satzzusammenhang durchscheint, man versteht: zwar kaum, aber eben

²² Das gedachte „gleichfalls“, deutlich in der drittmaligen Wiederholung des Sekundanges, macht eine erneute Hervorhebung des „allen“ überflüssig. Ja, sie wäre im Sprechzusammenhang geradezu einfältig. Georgiades ist also nicht im Recht, und argumentiert zu einseitig aus dem Blickwinkel der Schubertschen Vertonung, wenn er diese sprachlich sinnvolle Einebnung des „allen“ zur Demonstration des sprachlichen Substanzverlusts bei Schumann benutzen will (S. 37).

²³ Ähnliche Kontraktion in op. 98 a Nr. 3 (*Nur wer die Sehnsucht kennt*), T. 22/23.

²⁴ Der Einsatz des „spürest du“ ist in einer gewissen Analogie zur Schubertschen Vertonung komponiert, nicht so auffällig zwar, vorsichtiger, aber doch unverkennbar in seinem grammatikalischen und inhaltlichen Sinn. Es ist nicht recht ersichtlich, warum Georgiades hier die bestimmende Wirkung des Verbums bestreitet, und ein offenbar unmotiviertes „kurzes . . . Aufwallen des sonst verhaltenen Gefühls“ annimmt (S. 37).

doch ein Hauch ist zu spüren. Das erklärt die folgenden vier Klaviertakte in hoher Lage (T. 14–17): es ist die Tonreihe des Liedanfanges $g-f-e$, die hier kühl und befremdend, eigenartig über einen B -dur-Akkord geführt, uns anrührt, der kalte Abendhauch in den Wipfeln. In diesen hinein „spricht“ die Singstimme, melodisch und rhythmisch denkbar schlicht, ja den Gedichtrhythmus glättend, den Satz vom Schweigen der Vöglein.

Die Komposition dieser Stelle, Angelpunkt des Schubertschen Liedes in der Interpretation Georgiades', scheint nun das entscheidende Argument für die Unterlegenheit der Schumannschen Verfahrensweise herzugeben: die Dimension des Gedichtes sei bei Schumann verfehlt, die volksliedhafte Brechung der subjektiven Reflexion ebenso wie des Rhythmus sei nicht erfaßt, während Schubert sie in einen liedhaften Zweizeiler übersetze. Allein wir haben uns zu fragen: ist das Naiv-Volksliedhafte wirklich der dominierende, für jedes Verständnis ausschließlich maßgebende Charakter jener Zeile? Trägt man damit nicht umgekehrt von Schuberts Interpretation her etwas in Goethes Gedicht hinein? Daß das Wort „Wald“ dem Vorstellungsbereich des Volksliedes spezifisch sei²⁵, kann nicht anerkannt werden. Der daktylisch rollende Rhythmus entstammt im Gegenteil einem anderen Sprachbereich und wird bemerkenswerterweise von Schubert ebenso wie von Schumann abgeändert. Es bleibt das Diminutiv „Vögelein“, das allerdings eindeutig der Welt des naiven Volkstons angehört. Nur finden sich volkstümliche Wendungen aller Art gerade beim jüngeren Goethe häufig, wie sie im übrigen auch die Liedsprache Schuberts durchsetzen, ohne daß man in jedem Falle daraus ähnlich weitreichende Schlüsse ziehen dürfte²⁶.

Vor allzu apodiktischer Festlegung der Zeile insbesondere auf das „Liedhafte“²⁷ muß also gewarnt werden; es bleibt die richtige Beobachtung, daß an dieser Stelle nicht nur der Rhythmus des Gedichtes gebrochen wird, sondern sich auch die Sprachebene ins Naive verschiebt, worin man eine Andeutung von Liedatmosphäre erblicken mag. Nur wäre die Frage, was der Komponist aus einer solchen Andeutung zu machen hat. Hier kann ich Bedenken nicht unterdrücken, ob eine Nuance nicht von Schubert zu direkt und ausschließlich ins Liedhafte ausgemünzt und dadurch vergrößert wird; ob er nicht hier und im weiteren Verlauf ein wenig zu sehr ins Liedersingen gerät — fast hat man doch den Eindruck, die Vögel singen im Walde, sie schweigen nicht — und gezwungen wird, zunächst durch Wiederholung des „schweigen“ die wichtige sechste Zeile zu einem Zweizeiler zu popularisieren, dann aber nach der so bewirkten Proportionsveränderung durch weitere Wiederholungen das ganze Gedicht zu sprengen. Man wird über derartige Bewertungen immer streiten können, und Georgiades hat sicher recht, wenn er das Kühne und Genialische an Schuberts Vorgehen herausarbeitet. Aber die Bedenken sind doch von einer Art, daß sie einen literarisch sensitiven Musiker wie Schumann von einer Wiederholung des Experimentes abschrecken konnten. Und gibt es denn keine andere mögliche Interpretation, und kein anderes musikalisches Verfahren, die Andeutung von Naivität in jener Stelle zu berücksichtigen?

²⁵ S. 19.

²⁶ Man vergleiche gerade in der Schubertschen Komposition des Liedes die Terzen und Hornquinten des „Warte nur balde“, und die naiv-sextenselige Schlußwendung „ruhest du auch“.

²⁷ So aber Georgiades' Tendenz: S. 25 heißt es abbreviatorisch „der volksliedhafte sechste Vers.“

Vielleicht läßt sich Goethes Gedanke auch dahin verstehen, daß er mit der Verkleinerung „Vögelein“ statt „Vögel“ zunächst einmal das Quicke, Bewegliche der kleinen Kreaturen vorstellen, zugleich aber den fortrollenden daktylischen Rhythmus gewinnen will, der zum Inhalt des Satzes kontrastiert. Mit anderen Worten: das Allerbeweglichste ruht auch. Auch diese Konzentration des Gegensatzes im Satz Sinn selbst, wie im Verhältnis der Vorstellung zum Rhythmus, enthält eine Art Brechung des Gedankenflusses. Auch bei einer vorwiegend auf diesen Punkt abzielenden Interpretation bleibt der Satz Angelpunkt des Gedichts; vorwiegend, sage ich mit Bedacht, denn der Charakter des Naiven kann daneben bestehen, und wir werden sehen, daß Schumanns Komposition sich gerade vornimmt, solche Mehrschichtigkeit der Bedeutung anwesend zu machen und nicht den Dichter ins Eindeutige zu korrigieren.

Als primären Sinn der Stelle scheint Schumann wirklich den Gegensatz Ruhe — Bewegung zu fassen: von hier an komponiert er „ausdrücklich“ Ruhe und Bewegung ineinander²⁸: im ganzen verlangsamt sich der Gesang, im Einzelnen finden wir harmonische und — auch in der Singstimme, z. B. den zweimal auftretenden punktierten Vierteln — rhythmisch lebhaftere Bewegung. Erst einmal scheint die bis dahin gleichmäßig in Halben gehende Klavierbegleitung auf einem ganztaktig ruhenden Mollakkord („Walde“) völlig stehen zu bleiben: lastende Stille — plötzlich, weil dies Stehenbleiben unerwartet und außerhalb der normalen Viertaktperiode auf die letzten zwei Silben der vorher noch durch Achtelfiguren bewegten Zeile gesetzt ist; durch Hinüberbinden der — dem C-dur fremden — Mollterz zum nächsten Takt wird es noch verdeutlicht. Es folgen Vierteltriolen des Klaviers, während die Singstimme schweigt; dann wieder ganztaktige Ruhe im Klavier gegen das lebhafte „warte nur“ der Singstimme; dann eine analoge Folge nochmals.

Die Terzentriolen treten in T. 19 neu und unvermittelt auf; vom rhythmischen und thematischen Zusammenhang des bisherigen Stückes her scheinen sie ganz unerklärlich. Die Bewegung ist, ähnlich der der Achtel in T. 16 (auf „Vöglein“) von unterdrückter Lebhaftigkeit, der Klangcharakter — geradlinig gegeneinandergeführte Terzenpaare in hoher Lage, ohne Baßstütze — naiv. Diese Stelle hat einen der Goetheschen sechsten Zeile durchaus analogen Charakter, bricht in ähnlicher Weise den bisherigen Fluß des Liedes, und muß also dem vorher gesungenen Text zugewiesen werden. Aber nicht nur ihr allgemeiner Charakter veranlaßt uns, die Triolen auf die vorangegangene Verszeile zu beziehen: sie bringen auch deren rollenden Rhythmus in Erinnerung, d. h.: nur scheinbar d e r e n Rhythmus; in Wahrheit ist es der Rhythmus des Goetheschen Gedichts, den Schumann in der Gesangstimme, ebenso wie Schubert, begradigt und ins Ruhige, Gleichmäßige verändert hatte („Vöglein“ statt „Vögelein“), Schumann allerdings in dem vom Inhalt motivierten Bestreben, den Satz möglichst von der Assoziation der lustigen singenden Vögelein weg auf die Aussage des Schweigens zu konzentrieren. Zugleich aber hatte er natürlich den Klang des ursprünglichen Gedichtes im Ohr und konnte bei seinem gebildeten bürgerlichen Publikum ohne weiteres dasselbe voraussetzen: er komponiert nicht mehr, wie Schubert, ein zeitgenössisches, sondern ein berühmtes klassisches

²⁸ Für eine verwandte Komposition der Abendruhe vgl. Abendlied op. 107 Nr. 6 (*Es ist so still geworden*).

Gedicht. So kann er mit dieser Erinnerung seine vorige, aus dem musikalischen Verlauf begründete Textkorrektur auf hintersinnige Weise relativieren; ähnliche Bedeutung haben wohl auch die drei Achtel des Klaviers in T. 16 selbst, die, aus dem bisherigen Rhythmus nicht motiviert, die Ruhe der Melodie brechen.

Entgegen dem vordergründigen harmonischen Sinn (Modulation zu T. 20) gehören also die Terztriolen in T. 19 nachschlagend zu dem ruhenden Akkord in T. 18. Als den Sinn der beiden Takte können wir verstehen: von der Ruhe her wird vormalige Bewegung, ein früherer Gesang erinnert, der aber jetzt schweigt — das Unvermittelte der Klavierterzen hebt ihren instrumentalen Charakter hervor. Selbständig, nicht nur begleitend, erscheint das Instrument. Ist seine Funktion aber deshalb das Ausmalen von Stimmungen oder Vervollständigen eines Harmonieschemas um der angenehmen Regelmäßigkeit willen? Das Klavier bezieht sich ja recht genau auf das Gedicht, es erinnert, deutet Gesprochenes an. Es spricht selbst, in der Weise des Andeutens, so wie Goethe vom Poeten sagt, er deute auf die Stelle hin. Es ist ganz wichtig, diesen Charakter der Andeutung zu erfassen, und zu belassen —, nicht etwa in Scheringscher Manier den Text „Vögelein schweigen im Wald(e)“ zu unterlegen: dadurch entstünde eine allerdings komische Eindeutigkeit — über die die Musik jener Stufe gerade hinausgelangt ist. Doch ist die Andeutung auch wieder nicht ganz unbestimmt, nur auf den rhythmischen Eindruck bezogen: kaum zufällig setzt die Singstimme genau an der Stelle, an der man in der angedeuteten 6. Zeile das Wort „Walde“ erwartet, mit der Assonanz „warte“, das zweite Mal mit dem Reimwort „balde“ ein. Es ist als wirke die im Hintergrund bleibende Vorstellung auf das bewußte Sprechen zurück.

Wir können nun den Lösungsversuch als Ganzes überblicken. Schumann sieht als wesentlich zunächst den Gedanken der Ruhe auch des bewegten Lebens, und drückt dies in der erwähnten Weise aus, die Zeile zunächst in den bisherigen ruhigen Verlauf thematisch und rhythmisch einschleifend, ebenso aber durch Achtel, dann Vierteltriolen aufbrechend, und von nun an Ruhe und Bewegung kontrapunktierend. Zugleich faßt er in der Zeile den Angelpunkt des Gedichts, von wo aus die Reflexion sich dem Menschlichen zuwenden kann: das realisiert er nicht nur in der Bewegungsveränderung, sondern auch in dem Einsatz der großen, heimkehrenden Modulation nach C-dur, die den zweiten Teil des Liedes ausmacht, an dieser Stelle. Als zweite Schicht fügt er den Charakter des Naiven sowie den ursprünglichen Gedichtrhythmus hinzu, und zwar in der Weise einer erinnernden Anspielung. Dies rechtfertigt sich aus dem im Gedicht angedeuteten Gegensatz von jetzt und vorhin, aber auch aus dem Gedanken, daß in der Welt individueller Reflexion und Erlebnispoesie der naive Volkston nur sentimental, als Reminiszenz auftreten kann, nicht mehr ganz ernst zu nehmen und in diesem Sinne rührend.

Die Interpretation der Stelle läßt sich mit zwei Vergleichsstellen aus anderen Liedern Schumanns stützen. Für den Klangcharakter verweise ich auf op. 24 Nr. 3 („*Ich wandelte unter den Bäumen*“), wo die Rede der Vögel ebenfalls in verdoppelten hohen Klavierterzen (Triolen) auftritt. Das eigenartige Verfahren aber, auf einen als bekannt vorausgesetzten Gedichttext nur anzuspüren, findet sich sehr deutlich in op. 79 Nr. 24 (*Er ist's*), T. 19 ff. Von der Gedichtzeile Mörikes „*Horch, von fern ein leiser Harfenton!*“, bringt die Singstimme nur „*Horch, ein Harfenton!*“ Es ist kaum zweifelhaft, daß dieser Harfenton im Lied „real“ vernommen wird, nämlich in den plötzlich das Spiel unterbrechenden tonart-

fremden Arpeggios im Klavier. Da sie leise sind (pp), ist das beschreibende „leise“ im Text überflüssig; der Charakter des Entfernten ist mit dem Leisen schon gegeben²⁹, wird aber noch verdeutlicht mit dem aus der Höhe herab und im Crescendo Näherkommen der folgenden Akkorde. Daß sie trotz des die Distanz beschreibenden Sich-Näherns nicht „da“ sind, in einer anderen Sphäre verbleiben, zeigt der um sie völlig unbekümmerte, falsche Einsatz der Singstimme auf „Frühling“ in T. 21 (vgl. den Einsatz des „balde“ im Nachtlid, T. 22). Mit dieser Andeutung des Inhalts nicht genug, vergegenwärtigen die Klavierakkorde auch den Sprachkörper, indem sie die volle Silbenzahl der Gedichtzeile wiederherstellen:

19

Horch, ein Har-fen-ton! Früh-ling, ja du bist's

(Horch, pp Horch, von fern ein lei - ser Har-fen-ton!) cresc. f

Die Wiederholung der Terzen liegt eine Quart tiefer, und wird durch den Baß gestützt: der Gedankengang rückt gewissermaßen auf das sinnende Subjekt zu, und erhält fast etwas Drohendes in der Umkehr des „balde“ in die Septim durch das Klavier im folgenden Takt: auch hier verhält sich das Instrument nicht unsprachlich, stimmungshaft, sondern bezieht sich auf das Sprechen. Das Anwachsen, Auf-uns-Zukommen der Musik wird gebannt in der Ruhe des Schlußgedankens, der den Anfang der Musik wieder aufgreift und zu Ende führt. „*Ruhest du auch*“ wird zweifach realisiert: einmal in der Aufnahme der melodischen Sekundbewegung, sodann in der Wiederholung der Zeile, die Parallelismus suggeriert. Die Wiederholung ist zugleich auf das Doppelte verlangsamt.

Eigenartig ist der Septimsprung in die Oberoktav am Schluß. Um diesen scheinbar unmotivierten Sprung besser zu verstehen³⁰, genügt es aber, versuchsweise einmal statt *c''* das eigentlich erwartete *c'* zu setzen. Dann hätte das ganze Lied einen eindeutig gerichteten Verlauf von der eröffnenden Quint zum Grundton als dem abschließenden Grab. „*Ruhest du auch*“ würde, ein letztes Mal, langsamer werdend, wiederholt, um auf *c'* ganz natürlich zu verenden: „*ruhest du endgültig*“³¹. Es wäre



²⁹ J. Paul, Titan 29, 114: „*leise Musik und Liebe ist einer entfernten gleich.*“ (Hervorhebung im Original).

³⁰ Es scheint mir nicht richtig verstanden als „*stimmungsmäßig bedingtes Überschlagen*“, durch „*das Verhalten der Empfindung bewirkt*“ (S. 37). Ein solches emotionales Überschlagen wäre an dieser Stelle entweder ganz gedankenlos, oder müßte allzu konkret so aufgefaßt werden, daß der Sänger beim Gedanken an den Tod die Fassung verliert und seine Stimme nicht mehr beherrscht — eine naturalistische Geschmacklosigkeit, die man nur bei Versagen aller anderer Deutungen annehmen sollte.

³¹ Kontrastbeispiel, wo Endgültigkeit gerade ausgedrückt werden soll: op. 135 Nr. 1 (*Abschied von Frankreich*, nach Maria Stuart). Hier tritt der ebenfalls durch das ganze vorhergehende Lied vermiedene Grundton (*e'*) auf das letzte „*(a)de*“ schließlich ein: man spürt, daß es keine Rückkehr geben wird.

eine kommentierende Verdeutlichung des Gedichts, das ja Eindeutigkeit mit dem Wort „Ruhe“ gerade vermeidet — eine plumpe Festlegung als Moral von der Geschichte; nichts könnte der Intention Schumannscher Musik krasser zuwider sein. Deshalb wird das *c*, das nach dem Melodieverlauf gefordert ist, in die Oberoktav verlegt und damit entwirklicht. Die Umkehrung des Sekundschrilles in die Septime ist, wie bemerkt, in T. 23 vorweggenommen, wo sich eine ähnliche Scheu vor dem Grundton verrät. Das obere *c''* signalisiert im übrigen, daß das Ende des Stückes noch nicht erreicht ist, betont vielmehr die Sextlage, aus der heraus die abschließende Bewegung im Klavier anhebt, um von oben herab zur Ruhe des anfänglichen *g'* zurückzukommen. Die Stelle hat deutlich zusammenfassenden Charakter; nach Georgiades faßt sie die Stimmung zusammen. Was heißt das aber in Wirklichkeit?

Wie entschlossenes Zu-Ende-Gehen wirkt der vollständige Kadenzverlauf, der so im ganzen Stück noch nicht vorgekommen ist; der Charakter des sich Entschließens wird durch das zweimalige Ansetzen (T. 28 f.) ausdrücklich hereingebracht. Das mehrfache Aufgreifen des Sekundschrilles *f—e* (T. 26 f.) weist auf den Anfang zurück (T. 1—3), korrigiert ihn aber, indem die alles beherrschende Tonreihe *g—f—e* entschieden umgekehrt wird; im Echo der Mittelstimmen T. 31 f. vergewissert sich das Bewußtsein nochmals dieses Ereignisses. Doch ist mehr geschehen als die mechanische Umkehrung einer Tonreihe: nie vorher war das *g* vom *f* her erreicht, sondern dieses immer zum *fis* erhöht worden (T. 11/12, 16/17, 23/24); in T. 13 hatte das hier von der Harmonie geforderte *fis'* die Kraft besessen, die Tonreihe *g—f—e* umzustellen, um die Unterscheidung von abwärtsführendem *f*, aufwärtsführendem *fis* zu erhalten:

(statt)  (heißt es) 
Kaum ei - nen Hauch

So beherrschend war jenes *fis* und der von ihm ausgehende Auftrieb im Verlauf des Liedes geworden (vgl. T. 23—25), daß es des *fp*-Schlages auf *F* in T. 26 bedurfte, um den Bann zu brechen. Wenn damit der Weg frei ist, entgegen der natürlichen Schwerkraft die Bewegung *g—f—e* umzukehren, und die Aufwärtsbewegung in die Ruhe des diatonischen Anfangs hineinzunehmen, so ist „Ruhe“ damit vom natürlichen Modell des Niedersinkens gelöst und vergeistigt. Zugleich wird die Scheinhaftigkeit der vorausgegangenen Bewegung und Modulation in der Identität der Tonreihe *g—f—e* offenbar — man wird am Ende gewahr, daß ja auch das scheinbar so entlegene *fis* (Tritonus zum Grundton *c*) eigentlich immer das selbe *f* gewesen ist — wie uns ein Traum das Fremde als Maske des Allervertrautesten vorzeigt.

In der Melodie erscheint, aus dem Mittelton des Sextakkordes T. 29 sich entwickelnd, ausdrucksvoll gesteigert die Gesangslinie des „über allen Gipfeln“ (T. 4 bis 6), bezieht aber in der Triole noch das „balde“ (T. 22) als abschließende Geste ein:



Die Stelle hat zusammenfassenden Charakter schließlich darin, daß sie gedrängt den Bewegungsablauf des Liedes wiederholt, von den ruhig gehenden Halben, über Vierteltriolen zur Verlangsamung des Schlusses, vor allem aber in dem, worauf die Verlangsamung bedeutungsvoll hinführt: die anfangs gegebene Quintlage wird am Schluß aktiv wiederhergestellt, und zwar in jedem Ton, in den Mittelstimmen durch sekundenweises Aufsteigen, in den Außenstimmen durch Quartschritte von unten und oben. Die Anfangsquint wird gewissermaßen auf die Füße gestellt, und diese Schlußgeste als endgültig akzentuiert durch die vorher einkomponierte Fermate auf dem g von Baß und Oberstimme.

Sinn dieser Schlußakte ist: die anfangs naturhaft gegebene Ruhe wird ins Bewußtsein gehoben und als Ruhe auch des Bewußtseins und des Menschen uns vorgestellt; dabei bleibt die eigentümliche Schwebelage und der Gleichklang mit der Natur erhalten. So ist, zusammengefaßt, auch der Sinn des Gedichts.

Wenn man ihn so begreift, kann man schlecht dem Schlußabschnitt mit Georgiades die Eigenschaft eines wesentlichen Baugliedes absprechen. Reiner Stimmungsnachklang könnte er nur sein, wenn das Lied mit dem letzten Ton der Gesangsstimme überzeugend zu Ende gekommen wäre; wir haben gesehen, daß es sich anders verhält, daß auf den letzten Ton, dem die Eigenschaft des Schlußtons künstlich genommen ist, das Klavier mit dem Epilog einfällt — und zwar mit einem Sprung der rechten Hand, der diesen Einsatz als unvermittelt erscheinen läßt. Auch daß der Quartsextakkord im drittletzten Takt „lediglich eine Erscheinung des kontinuierlich-harmonischen Ablaufs“ sei und keine Baufunktion habe, kann nach dem Vorigen nicht zugegeben werden: satztechnisch ist er die Plattform, von der aus die abschließende Quint in gegenwärtiger Bewegung hergestellt werden kann, dem Sinn nach ein Doppelpunkt vor dem abschließenden Wort.

Aber wie verhält es sich mit dem „kontinuierlich-harmonischen Ablauf“, dem „dichtfließenden Strom“³² überhaupt? Wie in der Besprechung des Schumannschen Liedes zwar nicht ausdrücklich gesagt ist, aus dem Zusammenhang aber erhellt, ist das Wesen dieses Stroms für Georgiades die harmonische Ausfüllung der vier- und achttaktigen Periode³³. Wie verhält es sich mit der Periodengliederung in diesem Lied? Die Gesamtzahl seiner Takte ist 32, also eine durch 4, 8 und sogar 16 teilbare Zahl. Wenn wir über Stock und Stein zählen, läßt sich das Periodenschema hier trefflich anlegen. Allein wir geraten in Schwierigkeiten, wenn wir den musikalischen Ablauf damit verbinden wollen. Zwar die ersten 4 Klaviertakte bilden deutlich eine Vierergruppe, in die der Gesang, wie bemerkt, auf „taktig“ zur nächsten Gruppe einstimmt. Nach demselben Kriterium (der Klavierbegleitung) aber müßte in T. 7 eine neue Vierergruppe beginnen, und so ist es in der Tat, wie hier aus dem glatten Einfügen der Singstimme erhellt. So sind wir gezwungen, Takt 5 und 6 den ersten 4 Takten zuzuschlagen. Die beiden Takte wirken, wenn man das Klavier allein betrachtet, als verkürzter Nachklang zu der deutlich zusammengehörenden ersten Viertaktgruppe, werden aber durch die Melodie damit verklammert, so daß wir eine sechs-taktige Gruppe als Einheit (oder 2 + 2 + 2 unterteilt) annehmen.

³² S. 37.

³³ Vgl. z. B. die Bemerkung zu Zelters Lied S. 33; zu Schumanns „Ich will meine Seele tauchen“, S. 289.

Dabei ist zu beachten, daß die Singstimme auch der Sechsergruppierung sich nicht fügt, sondern ihren Zielton im 7. Takt hat („Ruh“), der vom Klavier her eindeutig als Beginn einer neuen Gruppe gekennzeichnet ist. In Freiheit also von der Klavierbewegung und dem angedeuteten Schema erhebt sich der eröffnende Bogen der Melodie, die zwei ersten Gedichtzeilen ähnlich wie Schubert zusammenfassend zu einer Art Überschrift. T. 7 bis 10 wiederholen im Klavier die Vierergruppe des Anfangs, in die der Gesang wieder einstimmt, erneut aber durch Satzzusammenhang und Verlassen der Klavierbewegung die Einheit überschreitend. Die nächste Vierergruppe haben wir im Klavier in T. 14 anzusetzen; dazwischen bleiben 3 Takte („spürest du kaum einen . . .“). Verzichtet man einmal auf die Annahme, daß dergleichen bei Schumann nicht vorkommen dürfe, so zeigt sich eine Dreiergruppe mit gutem Sinn: sie schließt gegenüber dem geradlinigen Verlauf der Vier- und Zweitaktgruppen die Modulation in drehender Bewegung zusammen, und verbindet so den in der Deklamation durch eine halbe Pause getrennten Satz; eine entschieden kadenzierende Geste.

Takt 14 bis 17 als Vierergruppe ansetzend, gruppiert man die folgenden Takte am natürlichsten in 3 mal 2 (T. 18/19, 20/21, 22/23), dann 4 von 24 bis 27, 4 von 28 bis 31, den Schlußton als unendlich auf den Beginn einer neuen Zählung verweisend. Verstehen wir die geradzahligen Taktgruppen, wie unumgänglich, als nach schweren und leichten Takten geordnet, so erscheinen die Vierteltriolen, in Übereinstimmung mit ihrer sonstigen Funktion, als relativ unbetont, die beiden „ruhest“ (T. 24 und 26) sowie der Quartsextakkord in T. 30 als betont. Bedeutsam ist die durch Verlangsamung der Deklamation in T. 26 bis 28 erreichte Verschiebung des zweiten „auch“ auf den betonten Takt 28; der Schluß erhält so, und in der Akzentuierung durch das frisch ansetzende Instrumentalnachspiel, mehr Nachdruck.

Wir sehen hier, wie mehrfach im Lied, die Singstimme die Grenzen der im Klavier deutlichen Taktgruppierung überschreiten. Ja, geht man den Verlauf der Singstimme im ganzen durch, so wird man sehen, daß sie ständig und bewußt von den Taktgruppierungen abweicht, ihre Verbindlichkeit aufhebt, sich jedenfalls frei, unregelmäßig zu ihnen verhält, fast wie eine klassische melodische Phrase zum Taktschema. Aber der „Takt“, die Periode, ist hier kein festes Schema. Mit der geradzahligen Periodenbildung wird zwar unverkennbar gerechnet, vielleicht sogar als mit einem natürlichen normalen Maß; ebenso unverkennbar wird sie aber nicht als Naturgesetz zu Grunde gelegt, sondern nach Bedarf abgewandelt, d. h. die Komposition hat zu ihr ein freies, bewußtes Verhältnis. Wir treffen also auf eine recht komplizierte Bauweise, die in ihrer Reflektiertheit durchaus der klassischen Spontaneität analog ist. Die Unregelmäßigkeiten mögen unaufdringlich sein. Das entspricht nicht nur der schon in der Klassik spürbaren Tendenz zu immer geschmeidigerem, gelassenerem Gebrauch der neuen Freiheit; es entspricht auch der persönlichen, in seiner musikgeschichtlichen Lage begründeten Vorsicht Schumanns, theatralischen Effekten selbst um den Preis gelegentlicher Unscheinbarkeit aus dem Wege zu gehen. Alle Unauffälligkeit berechtigt nicht, das Phänomen zu übersehen oder gering zu nehmen. Erst wenn die Vorstellung des gleichmäßigen Periodenstromes aufgegeben ist, werden wir auch in voller Deutlichkeit der inneren Gliederung des Liedes gewahr, auf die schon mit der Bemerkung hingewiesen wurde, daß von „schweigen im Walde“ an das Bewegungsmaß sich kompliziert. Die innere Zählzeit verlagert sich in dem ganztaktigen Abwechseln von Singstimme und Klavier von den vorher herrschenden Halben auf die ganze Note, so daß die rhythmische Vergrößerung T. 26 bis 28 schon

vorbereitet ist. Der Gesang verlangsamt sich also; nach dem in 18 Takten 6 Gedichtzeilen vorgetragen sind, beanspruchen die letzten beiden Zeilen 14 Takte (ohne Vor- und Nachspiel sind es 15 Takte gegen 10). Sehen wir aber auf die harmonische Bewegung, so belebt sie sich im gleichen Maße, wie die Zählzeit sich verlangsamt: ganztaktig wird jetzt unter Einbeziehung chromatischer Töne fortmoduliert, von hier aus erscheinen die diatonischen, glockentönigen Halben des Anfangs eher stehend.

Das hier zu beobachtende Ineinandergreifen verschiedenartiger Elemente führt uns auf etwas hin, was vielleicht wirklich neu, jedenfalls in dieser Intensität neu, im Liede Schumanns ist. Die Singstimme ist nämlich im zweiten Teil des Liedes aus sich heraus überhaupt nicht mehr zu begreifen; ohne die Klaviertakte zerfielen sie in zusammenhanglose Fetzen. Aber auch in der ersten Hälfte des Liedes können wir derartiges sehen, wenn zum Beispiel in T. 8 die Singstimme in eine vom Klavier begonnene und nur hier voll verständliche Wendung regelrecht „einfällt“. Das Instrument ist augenscheinlich nicht mehr nur Begleiter, auch nicht in einem, wie bei Schubert, sehr differenzierten Sinne. Es mischt sich ein, verhilft der Melodie erst zu ihrer Gestalt, ja gelegentlich hat man fast umgekehrt den Eindruck, daß die Singstimme in den Gang der Musik eingemischt wird. Damit sinkt aber nicht, wie man meinen könnte, die Ausdrücklichkeit persönlichen Sprechens, die im Schubertschen Gesang erreicht war, in einen übermächtigen Harmoniestrom zurück, den man gewissermaßen von außen nur noch „als Musik“ hörte³⁴, sondern umgekehrt — und das wird besonders deutlich beim Vergleich mit Liedbegleitungen der Früheren bis hin zu Mendelssohn — das Instrument nimmt jetzt teil an der Ausdrücklichkeit des Gesanges, es spricht mit.

Und es spricht in eben der Weise, mit eben der rhythmischen freien Bedeutsamkeit, die wir durch Georgiades' Untersuchungen als Eigentümlichkeit der Wiener klassischen Musik genauer kennen gelernt haben. Sehen wir uns in unserem Lied die instrumentale Deklamation an. Eine erste Gruppe von drei Noten beginnt abtaktig, endet auf schwere Taktzeit in T. 2; ihr antwortet eine auftaktige Gruppe mit weiblicher Endung (in T. 4); deren Viertelauftakt wiederum ist in T. 5 erweitert zu einer betonten Halben, eine ruhig zusammenfassende Bewegung eröffnend. Im Verhältnis der Taktgruppierung sehen wir die zunächst (T. 3 bis 4) auf betonten Takt einsetzende, im unbetonten Takt weiblich endende Linie *g'—f'—e'* in T. 6 auf unbetonten Takt verschoben, die Singstimme auf den betonten Zielton in T. 7 hinführend. Die selbe Linie wird in T. 14 bis 17 abtaktig variiert: der Viertelauftakt ist weggefallen, ersetzt durch das nachschlagende Viertel in T. 14, 16. In T. 24 bis 28 erscheint die absteigende Sekundbewegung abtaktig und betont endend; ja, wie schon bemerkt, wird die Endbetonung bei der Wiederholung durch Hinausschieben auf den betonten T. 28 noch verstärkt. Kann man wirklich von diesen bewußt geformten Gebilden sagen, man könne ihrer als einzelner Glieder nicht habhaft werden³⁵? Gewiß sind diese Bauglieder weniger unabhängig von einander als die klassischen, gewiß sind sie auch Variationen identischer Tonreihen, gewiß kann man diesen Klaviersatz nicht einfach als klassisch bezeichnen — man täte Schumann unrecht. Es ist hier nicht der Ort, das Neue seines Klaviersatzes zum Gegenstand der Untersuchung zu machen; nur darauf kommt es an zu sehen, daß das Neue kein einfaches Vergessen des Früheren bedeutet, daß vielmehr die geistige Welt der Klassik — und wohl nicht nur ihre äußere Wirkung³⁶ — bewußt und mit-anwesend ist.

Es scheint mir dieser Zusammenhang, die Mitverarbeitung klassischer Techniken so deutlich aufweisbar zu sein, daß dagegen nicht recht aufkommt, was Georgiades an allgemeineren Perspektiven der Verschiedenheit nord- und süddeutscher Musik-

³⁴ Vgl. die Bemerkungen zu Gesang und Begleitung bei Schubert, S. 107.

³⁵ S. 37.

³⁶ S. 169.

tradition³⁷, des Genius Loci Wiens und seiner einzigartigen „Werkstatt“, der Lehrer- und Schülerbeziehungen einzelner Komponisten ausmalt. Ohnedies sind für die Einwirkungsmöglichkeiten unter Geistern vom Schlage Haydns, Beethovens, Schuberts, Schumanns Kategorien der Schulbildung mit ihrem Normalhorizont in jedem Falle gefährlich. Wenn Beethoven zu Recht nicht als Neefes oder Albrechtsbergers Schüler begriffen wird — auch Haydns „Schüler“ ist er nicht deshalb gewesen, weil er, zu beiderseitigem Verdruß, ein paar Stunden bei ihm genommen hat — so ist ebenso wahrscheinlich Schumann nicht Dorns oder Wiecks Schüler in irgendeinem wesentlichen Sinn. Halten wir uns an seine eigenen Äußerungen, so sind seine „Lehrmeister“ J. S. Bach und Jean Paul gewesen³⁸; daß er daneben, und zunehmend mehr, die Klassiker intensiv studiert hat, ist beinahe selbstverständlich und ließe sich jedenfalls aus seinen Werken ablesen, selbst wenn wir es nicht ausdrücklich aus schriftlichen Äußerungen wüßten. Schumann schrieb ja nicht zur Zeit der Wiener Klassiker — wo ihm deren insulare Sonderstellung^{38a} allenfalls in Leipzig hätte entgehen können —, sondern in der folgenden Generation, für die die klassische Musik die repräsentative und verbindliche Tradition geworden war (die man als Selbstverständlichkeit vielleicht weniger erwähnte als avantgardistische Wiederentdeckungen der Älteren³⁹), zu einer Zeit außerdem, wo die rasch sich bessernden Kommunikationsverhältnisse die Bedeutung örtlicher Sondertraditionen stark gemindert hatten. Wer damals klassische Musik kennen wollte, war nicht auf lokale Zufallsimpressionen angewiesen, er mußte nicht „dabei gewesen“ sein, sondern, in einer Zeit aufblühenden Konzertlebens und verbilligten Notendrucks, hören und Partituren lesen können.

Jedenfalls wird man, wenn Schumann in den Jahren seiner höchsten kompositorischen Meisterschaft u. a. klassische Verfahren anwendet, annehmen müssen, daß er dies nicht von ungefähr tut; das bedeutet aber, daß auch in Stücken, wo dergleichen weniger zu Tage liegt als in dem gerade untersuchten Lied, mit ähnlicher Differenziertheit zu rechnen ist. Wenn z. B. Schumann in diesen Jahren Stücke von großer rhythmischer Regelmäßigkeit schreibt, handelt es sich um absichtliche, freie Regelmäßigkeit und nicht um unwillkürliches Befangensein in der Denkkategorie der geradzahligen Taktperiode⁴⁰.

Das legt allerdings die Frage nahe, ob auch die früheren Lieder Schumanns derartige Strukturen aufweisen, und welche Bedeutung sie im Verhältnis zu anderen Elementen haben. Diese Frage übersteigt den Rahmen dieses Aufsatzes, es seien deshalb nur einige vorläufige Bemerkungen zu dem von Georgiades gestreiften⁴¹ Lied Nr. 5 aus *Dichterliebe* („Ich will meine Seele tauchen“) verstattet.

3. Georgiades bemerkt mit Recht den Charakter des Flüchtigen an diesem Lied. Nicht mit Recht aber tut er die ganze Komposition als „*Stimmung eines Augen-*

³⁷ Und zwar selbst da, wo auf den ersten Blick Schumanns eigene Äußerungen eine solche musikalische Mainlinie zu bestätigen scheinen, wie in jener Liedrezension aus dem Jahre 1843 (*Ges. Schriften*, 5. ed. von M. Kreisig, II, 144 auf S. 147), wo davon die Rede ist, daß Schubert der neueren „Kunstvolleren und tiefsinnigeren Art des Liedes“ schon vorgearbeitet habe, „aber mehr in Beethovenscher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Badischen Geistes sich kundgab.“ Das sagt doch einmal, daß die Eigenart Schubertscher Liedkomposition Schumann nicht unbekannt geblieben war, und es sagt zweitens nicht, daß Schumann sich voll zur Gruppe „der Norddeutschen“ gezählt und die Schubertsche „Vorarbeit“ sich nicht zu Nutzen gemacht hätte.

³⁸ Häufige Wendung, z. B. Brief an C. Koßmaly, 5. Mai 1843.

^{38a} S. 127.

³⁹ Ähnlich mag es sich verhalten, wenn Schumann sich ausführlicher über Schuberts Instrumentalmusik verbreitet als über die Lieder (Georgiades, S. 181): im Gegensatz zu diesen waren die Instrumentalsachen damals unterschätzt, ja kaum bekannt (vgl. Schumanns Besprechungen anlässlich des ersten Erscheinens des B-dur-Trios, 1836, *Schriften* I, 180, der drei nachgelassenen Klaviersonaten 1838, *ibid.* I, 327 ff., 330). Schumann selbst hatte, wie er in seinem berühmten Aufsatz erzählt (*ibid.* II, 459 ff. aus dem Jahr 1840), die C-dur-Symphonie aus den von Schuberts Bruder aufbewahrten Manuskripten hervorgezogen; wenn es ihn drängte, zunächst einmal über einen solchen Fund zu schreiben, so gestattet das keinen verlässlichen Schluß auf seine Schätzung der Lieder. Es gibt schließlich auch Äußerungen, „wonach Schubert in seinen Liedern sich vielleicht noch origineller gezeigt als in seinen Instrumentalkompositionen“ (*ibid.* I, 125—1834).

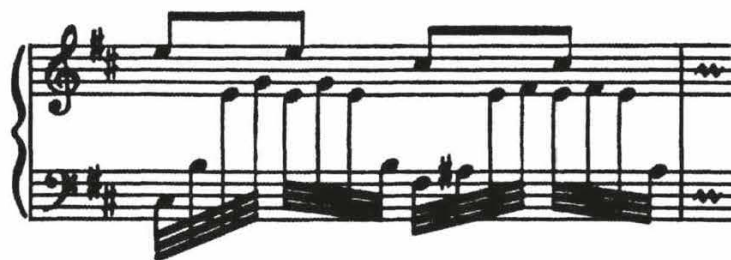
⁴⁰ Gelegentlich spricht er geringschätzig von einem sich Weiterwinden von 8 zu 8 Takten (*Schriften* II, 247).

⁴¹ S. 289.

blicks“, als „der zerrinnenden Zeit anvertrauten, mit ihr vergehenden Ausdruck eines Fühlens“ ab. Was hat es mit der Flüchtigkeit auf sich? In dem Heineschen Text selbst ist von Musik die Rede; ein Lied wird Gegenstand des Liedes, ein Lied nämlich, das der Dichter — nicht: singen, sondern durch Eintauchen seiner Seele in den Kelch einer Lilie zum Wiedererklingen bringen will. Dieses ganz irrealen, phantasierte Wiedererklingen „realisiert“ die Instrumental-Figuration im Pianissimo. Der Klang wird in eine Zweiunddreißigstel-Bewegung aufgebrochen, seine Fülle ist nicht mehr intendiert, er wird in einzelnen Tupfenreihen nur angedeutet — entsprechend der spielerischen, in sich gespiegelten Phantasie. Dies Tropfenmuster unterscheidet sich in seiner Beiläufigkeit von barocken Klangflächen-Ausfüllungen, die den Klang- und horizontalen Stimmzusammenhang in der Auflösung noch einmal bestätigen⁴²; der horizontale Zusammenhang der Mittelstimmen, auch wenn sie korrekt „geführt“ sind, tritt damit in den Hintergrund, er resultiert nur gewissermaßen zufällig aus den von unten nach oben gleichförmig hingeworfenen Tontropfen. In den Hintergrund treten deshalb auch „vokale“ Ausdrucksspannungen der Mittelstimmen; die Dissonanzen haben nichts von emotionaler Aufladung, sondern wirken eher, besonders deutlich bei der Transposition der Melodie, wie momentane Ver-grellungen des Klangs, ein leises gläsernes Klirren. Die Außenstimmen haben die meiste Zeit mechanisch je einmal wiederholte Achtel, unter Vermeidung von Sekundfortschreitungen, nur jeweils am Schluß der Halbverse (T. 7 und 15) einen melodie-artigen Sekundgang. Dabei kontrapunktiert die Klavieroberstimme bald die Singstimme, bald fällt sie mit ihr — ungerührt, möchte man sagen — im Unisono zusammen, deutlich soll sie keine zweite „Stimme“ sein. Es entsteht der Eindruck eines Glockenwerkes, das in feiner Regelmäßigkeit, ohne erkennbare Gefühlsregung, als „von außen“ gehörtes Klingen, nicht als Ausdruck, abläuft. Der Pianist hat diesen Charakter im Non-Legato zu wahren, und darf trotz der Vorschrift „con Pedale“ die Töne nicht zu fülligen Akkordwolken ineinanderschweben lassen; die aufgehobene Dämpfung ermöglicht nur das tropfen- oder glockenartige Hallen der Einzeltöne.

In das Klingen, das (pp) von fern zu kommen scheint als Spiegelbild der Phantasie, „spricht“ die Stimme den Text, mit geringem deklamatorischen und melodischen Aufwand, — wird doch nicht gegenwärtig ein Lied gesungen, sondern von einem zukünftig widerklingenden gesprochen. Die Melodie bewegt sich im Umfang einer Quart; die scheinbare Erweiterung in T. 5 und 6 ist bloße Transposition, die auf ihre Weise das „Wider“klingen realisiert⁴³.

⁴² Ein solches sähe typischerweise etwa so aus:



⁴³ Vergleichsstelle: „Eule ruft im Widerhall“, Musik zu *Manfred*, Nr. 3 (Gelsterbannbuch) T. 10 ff.

In zweimal zwei Viertaktperioden läuft das Gedicht gleichmäßig, fast starr, ab. Allein das Lied ist mit dem Vortrag des Textes nicht zu Ende; es folgt ein Nachspiel von höchster Bedeutung⁴⁴. Das Klavier verläßt die bisher durchgehaltenen gleichmäßigen Achtelrepetitionen in Oberstimme und Bass, und beschreibt eine nach oben wie unten weit ausgreifende, ausdrucksvolle melodische Geste, die in der Kadenzformel mündend, auf T. 20 schließt. Hier ist erstmals Legato vorgeschrieben. Was geschieht in dieser Wendung? Das Klavier übernimmt den Gesang, und zwar den sozusagen wirklichen Gesang des Dichters, den das bisherige Lied verschwiegen und nur in der Spiegelung als Klang hat von außen auf uns eindringen lassen. Es wird zum Schluß einen Augenblick lang gezeigt, wie wirkliches, von innen her bewegtes Singen aussehen würde, gezeigt aber nur in einem kurzen Hinweis. Es sind drei Takte, besser: vier Takte, wenn man den Anfang der Bewegung im Bass T. 16 berücksichtigt, diese vier Takte aber mit dem ersten (T. 16) so in die vorhergehende Periode hineingeschoben, daß der Eindruck einer „freien“, durch die Oberstimme markierten Dreitaktgruppe entsteht. Deren Relation zu den vorangegangenen 16 Gesangstakten muß vollziehen, wer die zusammenfassende Geste dieses Nachworts verstehen will.

Charakteristischerweise tritt das Neue nicht als unvermittelter Gegensatz auf, sondern als Verwandlung, als plötzliches Hervortreten der bisher beiläufig behandelten Kadenzlinie in T. 7 (Baß: T. 16/17: *d-cis-h-ats*). Melodiekern ist die absteigende Quartbewegung, doch ist sie durch den in der Phrasierung mit ihr verbundenen Absprungton in einen bedeutenderen Zusammenhang gestellt, und durch die jeweils weitertreibende Wiederholung gesteigert. Die Oberstimme nimmt die Melodie einen Takt später, aber durch das proleptische *fis'* mit anschließendem Tritonus gewichtig⁴⁵, auf; sie ist deshalb in 1 + 2 Takte geteilt. Die sequenzierende Wiederholung der Quartbewegung von *g''* her in T. 18 müßte zum Schluß auf *d''* führen; das wird aber durch Einschaltung des *eis* vermieden, und indem der Gesang sich unversehens in T. 19 im Unterdominantbereich auf *e''* findet, wird ein weiterer Takt notwendig. Zugleich gibt das *e''* der Baßstimme Gelegenheit, imitierend der Oberstimme auf das *g* zu folgen. Da sie anstelle des Oktavsprunges *g'-g''* den Tritonussprung *cis-g* ausführt, imitiert sie gleichzeitig den Melodiebeginn in T. 16/17. Sie imitiert also quasi die beiden vorhergehenden Melodietakte gleichzeitig, intensiviert sie aber durch Verwandlung ins Auftaktige. Die Verdichtung an dieser Stelle ergibt die Energie, welche die Melodie über den zusätzlichen Takt 19 hinweg zum abschließenden *h'* treibt; sie ergibt gleichzeitig mit der metrischen Verdoppelung den

⁴⁴ Nach Georgiades bricht hier das Gefühl durch, das „Unaussprechbare“ wird Musik. Aber wiederum: warum soll unartikulierte Gefühl plötzlich post festum durchbrechen, ist ihm vorher Zwang angetan worden? Eine solche Intensitätssteigerung könnte zudem allenfalls in einem Crescendo, in harmonischer oder sonstiger Variation des Vorhergehenden bestehen, schwerlich aber in der antithetischen Pointierung, wie sie im Text beschrieben wird.

⁴⁵ Dies *fis'* hat eine Doppelfunktion: es ist, in der Parallelität zum Halbschluß T. 7/8 deutlich erkennbarer Schlußton,



verwandelt sich aber in den Anfangston der neuen Melodie. Dies „unter der Hand“ sich Verändern der Bedeutung, analog einer enharmonischen Verwechslung, ist ein wichtiges Element des Schumannschen Satzes.

bündig schließenden Effekt der Stelle. Was folgt, ist echtes Nachspiel, in dem Pendeln der Harmonie und den durch Vorschlag klirrend angeschlagenen Akkorden erneut das gläserne Klingen des Lilienkelches anzeichnend⁴⁶.

Es sind die drei Takte 17 bis 19, die dem Lied seinen Begriff geben, seine Brechung von außen und innen, zugleich es metrisch stabilisieren: denn auch die Regelmäßigkeit und unbestimmte Unendlichkeit der Periode ist hier abgefangen. Man versuche, sich diese drei Takte wegzudenken: dann hätte man wirklich den verfließenden, nichtigen Eindruck, von dem Georgiades spricht. Daß allerdings auch ein bewußtes Darstellen gerade dieses Charakters ein Kunstwerk schaffen könnte, sei vorsichtshalber gegenüber Georgiades' Kanonisierung des widerständigen „Bauens“ hier angemerkt und mit Bachs Choralvorspiel *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Nr. 1 des Orgelbüchleins) belegt. Wenn nun doch Schumann anders verfährt als sein bewunderter „Lehrmeister“ Bach, und wenn er sich auch nicht mit einer „romantischen“ Vision des Vorbeihuschens begnügt, sondern dem Stück durch eine Art zusammenraffender Verknotung eignen Halt gibt, so kann uns dies besonders eindrucksvoll zeigen, wie gegenwärtig ihm die Erfahrung der klassischen Musik ist.

4. Auch in diesem Lied spielt das Instrument eine wesentliche Rolle, es begleitet nicht nur. Teils verhält es sich disparat zum Gesang — derartiges ist gewiß auch bei Schubert möglich⁴⁷ — teilweise aber „sagt“ es wesentliches an stelle der Singstimme. Innerhalb des Liedes als Komposition bleibt die Singstimme allein nicht nur unvollkommen und begleitungsbedürftig, sondern sinnlos ohne die „Musik“ des Instrumentes. Inwieweit das neu ist oder aber bei Schubert schon vorgekommen, wage ich hier nicht zu entscheiden⁴⁸. Jedenfalls ist die Gleichwertigkeit und Verschränktheit von Klavierstimme und gesungenem Text der Kern Schumannscher Liedkomposition, jedenfalls dem Grade nach das, was sie von Schubert unterscheidet, das Moment, das in ihr zum ersten Male voll entfaltet ist. Von Schumanns Gesang ließe sich nicht, wie von Schuberts⁴⁹, sagen, er kehre der Begleitung den Rücken, die Begleitung trage ihn lediglich, finde keine Möglichkeit einzuspringen, zu ergänzen usw. Die Singstimme ist vielmehr aus sich selbst heraus häufig gar nicht zu begreifen und steht in einer jeweils neu reflektierten Beziehung zum Instrumentalpart, deren besondere Ausprägung Teil des kompositorischen Gedankens ist. So mag sie die instrumentale Rede aufgreifen und verwandeln, wie in dem Lied *Mein schöner Stern*⁵⁰ einen abtaktig sinkenden Sekundschritt in einen Auftakt, um den Gegensatz des „vielmehr“ auszudrücken; sie mag einen Dialog mit dem Instrument führen⁵¹, sich imitierend mit einer Klavierstimme verflechten⁵² — und wenn sie einmal im Schubertschen Sinne als „Begleitung“ auftritt, ist diese Rolle bewußt angenommen und weist auf eine Gesangssituation hin⁵³. Es wäre auch nicht sinnvoll, in der Weise wie Georgiades das z. B. in der Besprechung von Schuberts *Am Flusse*⁵⁴ tut, das Geschehen im Klavierpart der naturhaften Sphäre zuzuweisen, über die sich die Person und ihr Gesang erhebt — ja wir haben gesehen, daß dem

⁴⁶ Eine vergleichbare Anlage zeigt das Lied *Stille Liebe* (op. 35 Nr. 8), wo der Irrealis des gedachten Singens in der starren, etwas plumpen Deklamation (dies „Lied“ ist, wie der Text mit Recht sagt, noch nicht gelungen) deutlich wird, im Gegensatz zum offenen Sprechen des Klaviersolos.

⁴⁷ Vgl. die Bemerkungen zu dem Lied *Pause* aus der „Schönen Müllerin“, S. 263.

⁴⁸ Vgl. die Bemerkungen zur „Winterreise“ S. 360 f.

⁴⁹ S. 104.

⁵⁰ Op. 101 Nr. 4, T. 11/12.

⁵¹ Op. 48 Nr. 13 („Ich hab' im Traum geweinet“); op. 90 Nr. 6 (*Der schwere Abend*).

⁵² Op. 98 a Nr. 8 („An die Türen will ich schleichen“), op. 39 Nr. 6 (*Schöne Fremde*).

⁵³ Op. 127 Nr. 1 („Weint auch einst kein Liebchen“); op. 90 Nr. 7 (*Requiem*), mit der Vortragsbezeichnung „wie Harfenton“. Begleitung und Dialog wechseln in op. 51 Nr. 5 („Dir zu eröffnen mein Herz“).

⁵⁴ S. 84 ff.

Klavierpart geradezu allein und im Gegensatz zur Singstimme der Charakter des persönlich Nachdrücklichen zufallen kann. Aber auch dies gestattet keine prinzipielle Unterscheidung etwa dergestalt, daß sich Wiener klassisches Erbe gleichsam in den Unterbau geflüchtet habe, und darüber eine neue Art Melodie aufgestockt sei⁵⁵.

Dieser Ansatz hat die Konsequenz, daß die Musik sich der Sprache nicht wie bei Schubert „anschießen“ kann, daß in ihr auch nicht das Element führend sein kann, das sie mit der Sprachdeklamation teilt, der Rhythmus nämlich, sondern daß auch das gleichursprünglich mitredet, was die Musik von der Sprache unterscheidet: Klang, substantieller Ton, Harmonie, Melodie. Bei Schumann wird man kaum auf den Gedanken kommen wie manchmal bei Schubert, als sei die Harmonie in eine rhythmische Zeichnung lediglich eingetragen wie Farbe in ein Malbuch. Es wird auch bei der Analyse schon aufgefallen sein, daß Tonhöhen eine für das Verständnis des Sinnes konstitutive Rolle spielen — unmöglich wäre es, für Schumann zu sagen, der Sänger solle das Gedicht lediglich mit intervallisch-musikalischer Füllung versehen, vergessen daß er musikalische Tonhöhen verwendet⁵⁶. Vor allem bedeutet dieser musikalische Ansatz, daß das Element der Mehrstimmigkeit sich geltend macht: Mehrstimmigkeit aber heißt Gleichzeitigkeit. Der Text wird deshalb von der Musik nicht hauptsächlich in seinem äußeren Ablauf als lineare Reihung verschiedener Zeitquantitäten erfaßt, sondern in ein Gewebe komplexer und gleichzeitiger Bedeutung verknüpft. In natürlicher Konsequenz wird die stärker betonte Gleichzeitigkeit auch in der Weise wirksam, daß ein Gesamtbild die Komposition führt, wird auch entschieden das Gedicht als Einheit, und nicht die Sprachschicht hinter dem Gedicht komponiert⁵⁷. Doch ist die Konzeption vom Ganzen des Gedichts her, seine Versammlung in einen Gedanken⁵⁸, eher das Gegenteil des Versinkens in einem zerfließenden Stimmungseinerlei — nämlich überlegte Nutzung der besonderen Möglichkeit der Musik, innerhalb der gleitenden Zeit Vergegenwärtigung zu organisieren. Sie führt Schumann auf eine besondere Konzentration des Liedes als kleine Form, in einem Zuge gedacht, epischer Reihung entgegengesetzt, oft zugespitzt wie ein Aphorismus (eine Möglichkeit, die später besonders H. Wolf aufgegriffen hat). Die Art, wie auf das ganze *Nachtlied* von dem schließlichen Baßschritt F—G aus ein klärendes, durchgeistigendes Licht zurückfällt, ist ein Beispiel dieser aphoristischen Prägnanz; ein anderes in dem Lied *Auf einer Burg* (op. 39 Nr. 7) das Aufbrechen der versteinerten Starre, der schematisch punktierten Diktion, durch das Weinen der Braut in den letzten beiden Takten⁵⁹.

⁵⁵ So S. 176 zu Schubert. Falls die oben am Klavierpart des *Nachtlied* gemachten Beobachtungen zu einem solchen Schluß verleiten sollten, sehe man sich die klassische Diktion von Liedern mit einfacher Begleitung wie op. 27 Nr. 1 („Sag' an, o lieber Vogel mein“) oder op. 79 Nr. 4 (*Frühlingsgruß*) an, oder, für die Schumannsche Eigenart bezeichnender: op. 77 Nr. 2 (*Mein Garten*).

⁵⁶ S. 198. Ob es für Schubert möglich ist, stehe dahin; in den Einzelanalysen kommt es, wenn ich recht lese, auch bei *Georgiades* anders heraus.

⁵⁷ Das Verhältnis von Gedicht und hinter dem Gedicht liegender Sprachstruktur bei Schubert scheint mir von *Georgiades* noch nicht voll geklärt. Einerseits wird zu Recht Schuberts herrischer Umgang mit dem Gedicht hervorgehoben, häufig wird gesagt, daß die Komposition das ursprüngliche Gedicht geradezu tilge, andererseits ergibt sich aus den Einzelbeschreibungen Schuberts Rücksichtnahme auf den Gedichtaufbau, z. B. komponiert er Reime ähnlich wie später Schumann (Vgl. etwa S. 24 und 28). Die lyrische Struktur des Schubertschen Liedes ist offensichtlich vom Gedicht vorgeprägt. Wäre es anders, schöpft wirklich der Komponist, wie es S. 24 heißt, gleich unmittelbar wie der Dichter aus der Sprache — warum sollte Schubert dann mit der Vertonung von Prosa besondere Schwierigkeiten haben (S. 192)?

⁵⁸ Von Liedern R. Franz' rühmt Schumann, daß sie „den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben“ möchten. (Schriften loc. cit. II, 147, Hervorhebung von mir).

⁵⁹ Weil in diesem Lied „Weinen“ als Ereignis komponiert ist, möchte ich es der Bemerkung S. 374 entgegenhalten: dort wird bei der Besprechung von *Letzte Hoffnung* (*Winterreise* Nr. 16) die Komposition des „Weinen“ als „Lied im Lied“ zum Anlaß genommen, Schumann die Möglichkeit zu vergleichbarem ereignishaften Reichtum der Struktur abzusprechen, da sein Lied jeweils im Ausdruck einer einheitlichen Stimmung sich erschöpfe. Die S. 375 Anm. 1 noch beigefügten zwei Schumannzitate sind mir nicht verständlich. Ich vermute, daß statt „Frauenliebe und -Leben Nr. 2 T. 45 f., und Nr. 4 T. 15 f.“ stehen sollte „Frauenliebe und -Leben Nr. 2 T. 47 f. und *Dichterliebe* Nr. 4 T. 15 f.“. Dann hätte man den Hinweis auf zwei Stellen, in denen vom Weinen die Rede ist, und zwar ohne sonderlichen musikalischen Aufwand. Aber Schumann konnte nicht wohl j e d e s Weinen, noch dazu in einem Gedicht von Heine, zum Ereignis machen. Um die Möglichkeiten seiner

Die Komposition des Gedichts auf einen Sinn des Ganzen hin erklärt auch die Funktion der Nachspiele, die Georgiades zu pauschal als Nachsinnen über das Gedicht, als Indiz für das Stimmungshafte, Unstrukturierte der Schumannschen Musik anführt⁶⁰. Der Hinweis ist vielleicht trivial, aber nicht überflüssig, daß es viele Schumannlieder ohne Nachspiel gibt, etwa wo das Gedicht selbst schon sehr pointiert ist, wie z. B. „*Lehn' deine Wang'*“ (op. 142 Nr. 2). Oft dagegen ist das Lied mit dem letzten Wort der Singstimme noch nicht voll „gesprochen“, besonders deutlich, wo die Singstimme nicht in der Tonika (z. B. *Dichterliebe* Nr. 9; op. 90 Nr. 5) oder mit der — gewollten — Viertaktperiode schließt (op. 83 Nr. 3, *Der Einsiedler*). Das Instrument kann dann einen Epilog anfügen, wie dies ja auch bei Schubert entwickelt ist; es kann durch einen Kontrast dem Lied seine volle Dimension geben (vgl. op. 40 Nr. 3 *Der Soldat*, wo dem vom Trommelgeräusch bestimmten „Lied“ vier Takte komponierter Stille folgen), es kann zusammenfassen, geradezu die eigentliche Aussage übernehmen, relativieren (*Dichterliebe* Nr. 2 und 13) usw. Es kann auch einmal nachsinnen, wofür man ein großartiges Beispiel in op. 142 Nr. 4 („*Mein Wagen rollet langsam*“) findet — aber dort deshalb, weil das ganze Lied ein Nachsinnen ist (vgl. T. 19). Gewiß meldet sich in diesen ausgeführten Nachspielen auch der Klavierkomponist Schumann; er meldet sich aber, ist man versucht zu sagen, zu Wort. Und wie bei den beiden oben betrachteten Liedern wird, vermute ich, dem genaueren Blick jeweils sich zeigen, daß das Nachspiel nicht gedankenlos hinterherträumt, sondern seinen besonderen Sinn in der besonderen Prägung des einzelnen Liedes hat.

5. Den Ansatz vom Ganzen der besonderen Liedkomposition her vermißt man in der dritten Besprechung eines Schumannliedes bei Georgiades: „*So laßt mich scheinen, bis ich werde*“ (op. 98 a Nr. 9)⁶¹. Es ist der ausführlichste Vergleich, beschränkt sich aber, ganz von der Konzeption der Schubertschen Vertonung ausgehend, auf die kritische Gegenüberstellung einzelner Deklamationsproben (mit der Behauptung, Schumann komme es vornehmlich auf das Ausmalen einzelner Wortinhalte an), während über den Zusammenhang nur gesagt wird, „*das Einfangen einer sich über das Ganze ergießenden Gesamt-Stimmung*“ gelinge hier weniger als in anderen Liedern Schumanns^{61a}. Gerade da müßte man stutzig werden. Geht es denn eigentlich Schumann primär um solcher Art Gesamtstimmung, oder stellte er sich in einem anspruchsvollen, mit unverkennbarer Sorgfalt komponierten Lied der späten Zeit^{61b} vielleicht doch noch andere Aufgaben?

Eine in allen Einzelheiten des komplizierten Liedes vordringende Beschreibung soll hier nicht ausgeführt, sondern nur auf einige Eigentümlichkeiten der Gesamtanlage hingewiesen und die Dimension des kompositorischen Gedankens erkennbar gemacht werden. Zunächst sieht man aus der Metronomangabe⁶², daß trotz der

Musik zu beleuchten, erschien mir neben dem oben erwähnten Lied der Vergleich zweier anderer Stellen ergiebiger: *Dichterliebe* op. 48 Nr. 8 T. 6, wo das „*Weinen*“ die Konturen in einem liegenbleibenden, verstärkenden *c'* verschwimmen läßt; *Dichterliebe* Nr. 13, dritte Strophe, wo mit der Tränenflut der eigentliche Gesang gegenüber dem vorhergehenden Rezitativ durchbricht — hier wird ein im Gedicht nur angedeuteter Gegensatz zur plötzlichen Pointe des Liedes. Zum „*Lied im Lied*“ vgl. noch op. 90 Nr. 4 (*Die Sennin*); op. 98 a Nr. 2 T. 81 ff. („*Ich singe wie der Vogel singt*“).

⁶⁰ S. 39.

⁶¹ S. 325 ff., anschließend an die Besprechung der zwei Schubertschen Vertonungen, hauptsächlich der zweiten aus dem Jahre 1826.

^{61a} S. 325, vgl. auch S. 30 f.

^{61b} Die Lieder aus *Wilhelm Meister* sind 1849 entstanden.

⁶² Die Metronomangaben der Gesamtausgabe sind von Clara Schumann korrigiert. Was immer man also von der Joachimischen Behauptung hält, Schumanns Metronom sei nicht in Ordnung gewesen und habe zu schnelle Werte angezeigt, so wird man jedenfalls die Angaben der Gesamtausgabe als Mindesttempo zu Grunde legen können — übrigens bei diesen Angaben, wenn man die geschwollene Gefühligkeit gängiger Konzertinterpretationen im Ohr hat, häufig über die geschwinden, sozusagen intelligent-schlanken Tempi erstaunen.

Tempobezeichnung „*langsam*“ der Vortrag so fließend genommen werden soll, daß die eigentümliche Taktgruppierung überschaubar bleibt. Der gleichmäßige Strophenbau ist nämlich von Schumann durch unregelmäßigen Wechsel von Drei- und Zweitaktgruppen modelliert, ohne dessen bewußten Vollzug man den Duktus des Liedes nicht versteht. Das Grundschema der Zeilenvertonung ist wohl in der ersten Strophe gegeben, nämlich drei Takte je für erste und dritte, zwei Takte für zweite und vierte Zeile. Die zweite Strophe folgt annähernd diesem Schema, nur ist die erste Zeile aus inhaltlichen Gründen („*kleine Stille*“) auf zwei Takte verkürzt; dritte und vierte Zeile stehen wieder im Normalverhältnis 3 : 2⁶³, und arbeiten damit das sonst leicht zu überhörende Strophenende in Parallelität zur ersten Strophe heraus; ebenso übrigens die beiden Strophen gemeinsame, weibliche Schlußfloskel



In der folgenden Strophe ist das Schema verlassen, und eine einzige Dreiergruppe, in einen männlich betonten Schluß mündend, ans Ende gestellt, entsprechend der sich öffnenden, auf die letzte Strophe überleitenden Geste der Musik. Die vierte Strophe beginnt nach dem ursprünglichen Schema mit der Dreiergruppe, wird dann aber, wie man der Musik deutlich anmerkt, durch den Adversativsatz abgebrochen (T. 37 ff.), als begänne hier noch einmal eine Strophe 3 : 2⁶⁴. Die Balance wird wiederhergestellt durch die abschließenden zwei Dreiergruppen (T. 42 ff), die in T. 47 mit dem zweiten männlichen Schluß die Gesangsstimme vollenden⁶⁵. Der Gesamteindruck dieser Taktgliederung ist, objektiv gesehen, beständiges Sich-Verwandeln einer kaum anwesenden Grundgestalt, nach der subjektiven Seite, der des Versonnenen, jähren Eingebungen Ausgesetzten, entfernt ebenso von alltäglicher Regelmäßigkeit wie auch dem mystischen Gleichmaß von Schuberts (zweiter) Vertonung⁶⁶.

Ein noch ungleich verwickelteres Spiel von Entsprechungen und Variationen bestimmt die melodischen Verhältnisse. Zugang zu einer ersten, vordergründigen Schicht gewinnt man durch genauere Betrachtung der Anfangszeile. Schumann ist hier, worauf schon Georgiades hinweist, wahrscheinlich von der Schubertschen Melodie, vielleicht von beiden Vertonungen direkt beeinflusst⁶⁷. Der Unterschied entsteht dadurch, daß Schumann die Worte „*bis ich werde*“ stärker adversativ auffaßt, abtrennt und nach unten verlegt⁶⁸; die verbleibenden drei Noten der oberen

⁶³ Wodurch sich die von Georgiades S. 326 beanstandete Längung des „*lasse*“ ergibt, sie hat keinen Ausdruckssinn.

⁶⁴ Der Satzbau „*zwar-doch*“ ist also (gegen Georgiades S. 327) musikalisch realisiert, verdeutlicht übrigens noch durch die Sequenzierung in „*vor Kummer altert' ich zu frühe*“ — dem inhaltlichen Parallelismus entsprechend. Das gelangte *as'* auf „*doch*“ ist nicht primär von der „*Empfindung*“ (welcher auch?) bestimmt.

⁶⁵ Der stumpfe Schluß steht nur in T. 30 und 47, und ist sonst, obwohl im Gedicht in jeder zweiten Zeile vorkommend, beharrlich vermieden.

⁶⁶ Für eine vergleichbare, allerdings mit anderem Sinn verwendete Gliederung s. op. 98 a Nr. 3 „*Nur wer die Sehnsucht kennt*“.

⁶⁷ Zum Verständnis dieses sowie der folgenden Hinweise sind die Beobachtungen R. Retis, *The Thematical Process in Music* (1961), insbesondere S. 15 und 49 heranzuziehen, wonach wichtige Gerüsttöne häufig durch einen Wechsel des Tonartzusammenhanges hindurch, ja trotz Alterierung durch Versetzungszeichen, als invariant zu hören sind.

⁶⁸ Auch hier Gegenüberstellung, Realisierung des Satzbaus, wie es Georgiades S. 322 für Schubert feststellt.

Gruppe, für sich genommen zu gepreßt, werden durch *e''* (Hochton der ersten Melodie Schuberts, sowie der zweiten Zeile der zweiten Vertonung) aufgelichtet⁶⁹ und zu einer kreisenden Bewegung zusammengefaßt. Die Enge dieser in sich zurückgebogenen Bewegung, Mignons vorläufiger Befangenheit in irdischer Enge entsprechend, wird im weiteren Verlauf allmählich bis zu den zwei Septimsprüngen des Schlusses (vgl. schon die Baßlinie T. 42–47) gesprengt⁷⁰. Schumann legt den Akzent nicht, wie Schubert, auf das Wort „*ewig*“, sondern auf den im letzten Satz insgesamt gemeinten Ausbruch aus sterblicher Existenz; die Sprachgeste des Rufens nach dem Unerreichbaren ist vertont, das Herausheben einzelner Wortbedeutungen bewußt durchkreuzt, durch geradezu sinnwidrige Betonung auf „*macht*“, „*wieder*“, „*auf*“ ein Integrieren des Satzes erzwungen⁷¹. In der rhythmischen Deklamation äußert sich der Nachdruck als Überdehnung; in diesem Zusammenhang muß der Einsatz des *a''* auf dem dritten Viertel (T. 44) aufgefaßt werden nicht als exaltiert-proleptisch, sondern als eine der bei Schumannschen Schlüssen häufigen Hemiolienbildungen⁷².

Gegenüber dem Anschein eines auf diesen Ausbruch zielenden gerichteten Verlaufs klingen allerdings, je mehr man eindringt, Rückweisungen und Identitäten durch, in einer zweiten Schicht zunächst quasi-thematische Gestalten — als Wichtigstes sei hervorgehoben, daß die „Durchbruchstelle“ T. 42/43 keineswegs unvorbereitet ist, sondern auf einer schon in der Klaviereinleitung zum Mignonlied op. 98 a Nr. 1 entwickelten fallenden Figur beruht:



die im Lied mehrfach präsent ist, z. B. T. 30/31 und, von *a* ausgehend, T. 22/23 (der Hochton ist, um T. 44 nicht vorzugreifen, nach unten verlegt). Sieht man die Parallelität der drei Forte-Stellen T. 42/43, 30/31, 15/16, so drängt sich auf, daß auch in T. 15/16 („*dann öffnet sich*“ . . .) „eigentlich“ jene Figur, und zwar von *e''* ausgehend nach *fis'* steht, und nur durch die sprengende Rückung nach *Es-dur*⁷³ verzerrt, übrigens mit dem Hochton *g''* auch den beiden Parallelstellen angenähert ist; die Umkehrung der Schlußsekund *g'–fis'* in T. 16 (die eine Parallelität zur Figur T. 6/7 andeutet), ist rückgängig gemacht in T. 19. Man erinnert sich weiter, daß die Figur schon T. 8 ff. („*von der schönen*“) angelegt war (vgl. auch T. 4/5 „*bis ich werde*“), dort aber plötzlich in die Dominantregion ausbog, mit jener

⁶⁹ Ursprünglicher Melodiekern aber T. 21 ff. im Baß.

⁷⁰ Der Melodiekern *h'–c''–e''* ist in T. 45/46 noch deutlich, die abschließende kleine Sekunde *ais'–h'* nach *fis'–g'* verlegt, und damit zugleich die weiblich betonten kleinen Sekundschritte auf „*sicheln*“ und, umgekehrt, „*werde*“ (*g'–fis'*, T. 5) in die Festigkeit des auf den Grundton mündenden Sekundschrittes (*fis'–g'*) „*(wie)der jung*“ verwandelt.

⁷¹ Gegen Georgiades S. 327, der in dem *a''* einen isolierten, sprachfreien Gefühlsausbruch nach vorheriger Verhaltenheit sieht.

⁷² Zu vergleichen etwa: op. 98 a Nr. 6, T. 45/46: „*da läßt sie mich allein*“; op. 39 Nr. 5, T. 57/58 „*(als) flöge sie nach Haus*“; op. 98 a Nr. 3, T. 35/36 „*(nur wer die) Sehnsucht kennt, weiß, was ich (leide)*“.

⁷³ Warum dem plötzlichen *Es-dur*-Einsatz von Georgiades die Würde des Ereignisses abgesprochen wird (S. 326), kann ich nicht einsehen. Die Abwärtsbewegung hat Schumann vermutlich gesetzt, um dem bei Schubert eintretenden „naturalistischen“ Eindruck des „*empor in den Himmel*“ zu entgegen. Daß er die selbe Tonfolge anschließend wiederholt, entspricht Satzbau und Sprachsinn: nur muß man ihm die Intention aufs Satzganze zutrauen, und sich nicht bei „*ich lasse*“ aufhalten, dessen Wortsinn hier angeblich ausgemalt wird. Georgiades nennt die Wiederholung „*von Schubert aus gesehen*“ unmotiviert (S. 326), aber ist das der relevante Gesichtspunkt?

befreienden Sekundwendung $d''-cis''$, die noch zweimal (T. 41 nach dem Baß T. 39/40, und 44) in ähnlicher Funktion wiederkehrt. Die hervorgehobene, eine fallende Septim ausfüllende Figur kommt also im Stück in drei Lagen, von e , a und g ausgehend vor: so erhellt sich ein neuer, zusammenfassender Sinn der Schlußzeile T. 42 ff. mit den beiden Septimsprüngen. „Wieder jung“ (T. 46) bringt das *Es-dur* von T. 15 ff. „wieder“ in die Originallage und -Tonart zurück; und wenn der Text eine verborgene Resignation darin hat, daß der Durchbruch zur eigentlichen Gestalt nur als Rückgang in schon gewesene Jugend ersehnt werden kann, so spürt Schumann diesen Akzent in dem „wieder“ und setzt hier, im Moment scheinbaren Ausbrechens, den Rückgang aus der fremden in die vertraute Tonart, über einen eigentümlich faden Non-akkord^{73a}, der in seiner Leere schon das passiv-undchromatische, resignierte *G-dur* des Nachspiels einleitet: dieses nimmt die emotionale Befreiung zurück.

Spätestens im Nachspiel wird eine dritte Schicht der Beziehungen transparent: das Pendeln der Sekundschritte, vornehmlich, durch das ganze Stück unauffällig anwesend, der kleinen Sekunden $h'-c''$, $c''-h'$, $d''-cis''$. Der modulatorisch weitende Schritt $d''-cis''$ wird im Nachspiel zu $d''-c''$ zurückinterpretiert, und über der schon anfangs aufgetretenen, zögernden Baßlinie $g-fis-e-fis$ (vgl. die Singstimme T. 5/6) übernehmen in wachsender Beschleunigung die fallenden Sekunden die Melodie, um nach einer Gebärde großer Innigkeit, aber auch Kraftlosigkeit, das Stück mit der zurücksinkenden Sekund $c''-h'$ ^{73b} zu beschließen. Wir reflektieren, nach der Scheinbefreiung der T. 42 ff., wieder auf die Situation der Sprechenden: nicht die siegreiche Konzertsopranistin haben wir vor uns, sondern die kranke, dem Herzschlag

^{73a} Der Charakter des Hohlen rührt nicht nur vom Aufreißen des Tritonus durch Fortfall der Quint her, sondern vor allem durch das direkte, nicht etwa durch Herabführung des Nonvorhalts in den Septimakkord vermittelte Zusammenfallen der Spannung in den kaum verbundenen Tonikaklang. Vgl. die Gegenüberstellung beider Formen in *Faustszenen* Nr. 2:

Gretchen: 44
er liebt mich!

Faust: 56
e - - wig, e - wig sein muß

Die Wendung Fausts ist der im Mignonlied auffallend parallel komponiert. Die emphatische Textwiederholung „ewig, ewig“ ist von Schumann zugefügt und auf dem dritten, wenig Vertrauen erweckenden „ewig“ ein *sf* (unterstützt von einem isolierten Akkord der hohen Bläser) gesetzt. Damit scheint für Schumann alles gesagt, und die folgenden, im Text unentbehrlichen Worte Fausts „Ihr Ende würde Verzweiflung sein“ können gestrichen werden. — Vgl. noch die Abdunklung der Wendung im selben Stück, T. 66, 1. Hälfte.

^{73b} Zurück auch in den weiblichen Schluß in Terzlage, nachdem in T. 47 in betontem Schluß der Grundton g' erreicht war.

nahe Mignon. Das Lied hat nicht in die Gefilde ewiger Jugend hinübergeführt, sondern verharrt im Vorläufigen der Sehnsucht, so wie es gesprochen ist⁷⁴.

Diese Hinweise sind keineswegs erschöpfend, sie sollen lediglich dem Leser den Weg öffnen, auf dem er selbst tiefer in das Geflecht der Ähnlichkeiten und Verwandlungen vordringen kann, die gleichsam rätselhaft auf eine nicht eindeutig festlegbare Lösung verweisen; er mag dann durch Vergleichung anderer Lieder (etwa aus der selben Serie) sich überzeugen, daß die Musik dieses Stückes auf eine besondere, absichtsvolle Weise klare Identität und Wiederholung vermeidet und im bloß Analogen spricht. Es ist nicht Stimmung, sondern insgesamt die Sprache des Scheinens vor dem Werden eigentlicher Gestalt, was wir vernehmen.

6. Soll man nun mit Georgiades um das Verdikt über Schumann rechten und nicht eher berücksichtigen, daß er weniger Schumanns Lieder nach eigenem Anspruch zu Wort kommen lassen als einen Hintergrund skizzieren will, vor dem die Eigenart der Schubertschen Kompositionsweise heller erscheint? Nur daß die Abhebung von einem bloßen Schatten Gefahr läuft, über der anvisierten blendenden Kontur auch Wesentliches an Schuberts Musik ins Dämmerlicht zu tauchen. Läßt sich denn wirklich das „Strukturelle“ der Schubertschen Sprachvertonung gegen einen angeblich strukturlosen Ausdruck ausspielen, und was ist jener „bloße Ausdruck“?

Mit dieser Frage scheint das weite Feld musikästhetischer Diskussion betreten, auf dem „Ausdruck“ ein Hauptstreitwort ist. Jene — häufig sehr abstrakt geführte — Diskussion soll hier nicht in Breite aufgerollt, sondern nach Möglichkeit der besondere Zusammenhang gewahrt werden, in dem es um Ausdruck in der Liedkomposition des 19. Jahrhunderts geht, und es sollen die an Schumanns Liedern gemachten Beobachtungen dabei maßgebend bleiben. Auch Georgiades gibt seine Umschreibung von „Ausdruck“ ad hoc, bei der Betrachtung Schumannscher Lieder wie der Schubertschen Instrumentalkomposition⁷⁵, in der Formulierung freilich mit einer Unbedingtheit, die den Schluß auf eine allgemeinere theoretische Herkunft seiner Vorstellungen nahelegt. Ausdruck, „für sich, verselbständigt, isoliert“ ist ihm

⁷⁴ Einen ähnlichen resignierenden Verlauf zeigt das Mignonlied op. 98 a Nr. 1 („Kennst du das Land“). Hier wird die als Höhepunkt komponierte Entschiedenheit des ersten „Dahin“ (auftaktiger Quartsprung $d''-g''$, der den Quartsprung $g'-c''$ der anfänglichen Frage beantwortet, in den Wiederholungen zusehends harmonisch, schließlich melodisch zurückgenommen und verdunkelt. In den beiden Schlußtaktten kehrt das Klavier zur einleitenden Frage zurück, verwandelt aber den Quartsprung in die Quint $g'-d''$. Die Geste büßt an Entschiedenheit ein, indem sie die Tonart nicht mehr verläßt, sondern passiv in g -moll verharrt. Doch erscheint gerade dies als die eigentliche Gestalt der sehnsüchtigen Frage; von hier aus zurückgesehen ist die Wendung nach c'' am Anfang, das bestimmte Sich-Richten der Sehnsucht auf den Gegenstand Italien, vordergründige und gewollte Fixierung einer eigentlich bodenlosen, ins Unendliche verlaufenden Sehnsucht. Vgl. zur Bestätigung die Wiederaufnahme in op. 98 a Nr. 3:

Nr. 1:



Nr. 3:



Nur wer die Sehn-sucht kennt

Auch hier zeigt die Komposition Aphorismencharakter: erst in den Schlußtaktten erhellt sich ihr Sinn.

⁷⁵ S. 38 und S. 178.

„die Äußerung des unbestimmten Gefühls, eines unbestimmten Subjektiven — die Äußerung des ‚Unaussprechbaren‘ (vgl. S. 38). Der Ausdruck wurzelt allein in mir, ist nicht zugleich im ‚Außen‘ verankert; er ist nichts Reales, das ich gleichsam vor mich hinstellen könnte, hat keinen Körper, wie die Sprache oder wie eine in der Tonfestigkeit gründende Musik, er bietet mir daher keinen Widerstand, er verhält sich wie willenlos mir gegenüber, ist auch nichts Gegliedertes; er ist genau besehen als solcher nicht mitteilbar, er wird nicht artikuliert, sondern ist einem Lallen ähnlich, man kann sich in ihn nur einfühlen. Der Ausdruck ist ein kontinuierliches Strömen, fluktuierend wie das unbestimmte Gefühl. Er ist anschniegbar, er läßt sich in eine hervorströmende Musik hineinlegen.“⁷⁶

Was hier beschrieben ist, scheint mir eher das adverbiale *espressivo*, die bloße subjektive Intensität einer Äußerung zu sein als (substantivisch) der Ausdruck. Jedenfalls erhebt sich sofort der Einwand, daß der so beschriebene „anschniegbar“ und „willenlos“ Ausdruck sich gegenüber dem Inhalt der Sprache neutral verhalten müßte, überall gleichermaßen das ekstatische Feuer zusetzend, in dem wir „verbrennen“⁷⁷. Wenn dieser Ausdruck das Wesen des Schumannschen Liedes ausmachen soll, so fragt man sich, woher die — Schubert noch überbietende — besondere Charakterprägung des jeweiligen Liedes kommt, jene eben bemerkte unverwechselbare Einheit des Liedgedankens, aber auch im Detail ein so schroffer Gegensatz des deklamatorischen Habitus wie im *Nachtlied* zwischen dem indikativisch beschreibenden „die Vöglein schweigen im Walde“ und dem Anruf des „Warte nur!“. Oben bei der Besprechung des *Nachtlieds* ist auch, wie ich meine, deutlich geworden, wie die Vorstellung eines inhaltlosen, nur gelegentlich „aufwallenden“ Gefühlsausdrucks das Verständnis spezifischer, sinnvoll komponierter musikalischer Wendungen geradezu blockieren kann. Umgekehrt läßt sich schwer denken, wie dieser „bloße Ausdruck“, genau genommen, je anders als akzidentiell erscheinen, wie er als Hauptsache in praktisch-musikalische Phantasie umzusetzen sein soll. Den akzidentiellen Charakter solchen Ausdrucks betont ja Georgiades selbst; es geht dann aber nicht an, gleichwohl nach einem verselbständigten Wesen dieses Nicht-Realen zu suchen, und durch ein solches wesenloses Phantom das Verständnis romantischer Musik gewinnen zu wollen. Auch die besondere Subjektivierung des Ausdrucksbegriffs, wie sie für die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert vorwiegend aus literarischen Quellen für die Musik abgelesen worden ist⁷⁸, darf nicht zur Vorstellung eines für sich bestehenden Ausdrucks verleiten. Es ist leicht zu sehen, daß solche Subjektivierung — sofern man den Begriff Ausdruck festhält und nicht auf den bloßen Selbstgenuß einer animalisch bewegten Lebendigkeit hinauskommt⁷⁹ — einen direkteren Sinn des etwas Ausdrückens nicht einfach abgelöst, sondern nur strukturell erweitert haben kann; daß etwa das von Eggebrecht als Gegensatz zum „etwas ausdrücken“ herausgearbeitete moderne „sich ausdrücken“⁸⁰ nichts Selbstständiges, sondern nur Moment sein kann am Ausdruck von etwas, nämlich das

⁷⁶ S. 178.

⁷⁷ S. 179.

⁷⁸ Vor allem H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: DVJ 1955, S. 323 ff.; id., *Musik als Tonsprache*, in: AfM 1961, S. 73 ff.; H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, Exkurs VI, S. 474 ff.

⁷⁹ Möglicherweise will allerdings Georgiades mit dem S. 178 gebrauchten Wort „einfühlen“ auf derartige vitalistische Anschauungen verweisen.

⁸⁰ DVJ 1955, S. 330.

Moment des Originalen, Persönlich-Eigenen. Wäre es anders, würde das „sich“ einfach gegen das „etwas“ ausgewechselt, so rückte nur die „sich“ ausdrückende Person in die alte Rolle des Akkusativobjektes ein, gerade das Neue, Reflexivische des Ausdrucks ginge verloren, „bloßer Ausdruck“ wäre allenfalls erreichbar als Ausdruck eines völlig leeren, gedanken- und gefühllosen Inneren. Aber „die Musik hat es nicht mit dem Inneren als solchen, sondern mit dem erfüllten Innern zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so daß nur nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen“⁸¹.

Charakterisierung der Musik als Kunst der subjektiven Innerlichkeit⁸² und ebenso die Subjektivierung des Ausdrucksbegriffs heißen in Wahrheit nur, daß der jeweilige Sinn der Musik als subjektiv vermittelt erscheint, nicht als direkte Wiedergabe gewissermaßen roh vorhandener Bilder, Affektmuster oder Formschemata, sondern als durch das Individuum und sein Erleben hindurchgegangen⁸³, von ihm angeeignet und in ursprünglicher Äußerung sich anverwandelt, gleichwie der Sprechende die allgemeine Sprache zum Mittel seines eignen Ausdrucks macht⁸⁴. Nicht aber ist gemeint, daß weiters die Frage sich erübrigte, was ausgedrückt wird. Die innere Unmöglichkeit einer solchen Ausdrucksvorstellung sollte man jedenfalls nicht Schumann anlasten, der mit ihr nichts zu schaffen hat; überhaupt stünde sie außer Beziehung zu dem Befund an wirklicher historischer Musik, die in jener Zeit eben nicht — wovon die Schriftsteller zu reden lieben — als „die Musik“ und „der Ausdruck“ sich ausgebildet hat, sondern als eine Vielheit individuell gedachter und in kaum vollziehbarer Differenziertheit organisierter Musikstücke.

Georgiades führt denn auch den Begriff des „bloßen Ausdrucks“, wo er unmittelbar von Schumanns Liedern spricht, nicht durch, sondern kennzeichnet sie als Ausdruck der „bloßen Stimmung“, des „bloßen Gefühls“⁸⁵. Die Musik drückt danach die von der Sprache des Liedes ausgelösten Empfindungen aus⁸⁶, genauer: kommentiert den Text auf Grund der beim Komponisten ausgelösten Empfindungen⁸⁷, sie sucht „das Unaussprechbare“ zu fassen⁸⁸ und damit unmittelbar das Wesen

81 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge, 1955, Bd. II, S. 273.

82 *Ibid.*, S. 262 et passim.

83 *Ibid.*, S. 272: „In dieser Rücksicht besteht die eigentümliche Aufgabe der Musik darin, daß sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist macht, wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewußtsein liegt oder als bestimmte äußere Gestalt für die Anschauung sonst schon vorhanden ist . . . sondern in der Weise, in welcher er in der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit lebendig wird.“

84 In diesen Zusammenhang gehört beispielsweise das Bemühen schon der Klassiker um subjektive Aneignung und Rechtfertigung der als starr empfundenen barocken Musikformen — aus dem Kreise der Schumannschen Lieder wäre zu vergleichen die inhaltliche Motivierung eines Basso Ostinato in op. 101 Nr. 6 („Mein Freund, mein Schirm, mein Schutz“). — Man versteht auch, daß gerade Schumann in seinem Streben nach persönlichem, sprechendem Ausdruck der Musik besondere Scheu vor naturalistischer Tonmalerei zeigt — in dieser Hinsicht sind manche unter den späteren Musikern, etwa Hugo Wolf, wieder unbefangener. Als Detailbeispiele verfolge man, wie auffällig er in seinen Liedern die Andeutung von Vogelstimmen vermeidet, jenes traditionelle Requisit musikalischer Abschilderung, das gerade zuvor von Beethoven im 2. Satz der *Pastorale* mit dem neuen Ausdrucksprinzip konfrontiert worden war. Vgl. Schumann op. 36 Nr. 2 (*Ständchen* — „hörst du die Nachtigall“), op. 103 (*An die Nachtigall*), op. 79 Nr. 3 (*Frühlingsbotschaft* — *Kuckuck*), op. 119 Nr. 2 (*Warnung*) etwa mit Schubert, *Der Wachtelschlag* (Friedländer II Nr. 2), mit Beethoven, *Der Wachtelschlag*; Schubert, dasselbe (Friedländer II Nr. 42), Brahms op. 97 Nr. 1 (*Nachtigall*), op. 85 Nr. 6 (*Waldeinsamkeit* — „sang eine Nachtigall“), Wolf, *Mörkelteder* Nr. 49 („es schlägt ein' Nachtigall“), Nr. 26 (*Karwoche*, T. 27 ff.), Nr. 16 (*Elfenlied* — „Gukuk“). Zu Schumann vgl. noch unten Anm. 99.

85 S. 38.

86 *Ibid.*

87 S. 328.

88 S. 38.

zu spiegeln⁸⁹. Demgegenüber wird bei Georgiades die Sprache als „die Substanz“, „der feste Grund“, „das schlechthin Reale“ gesetzt, dessen bloßer Schatten die Empfindung und „das Unaussprechbare“ seien⁹⁰. Die Gegenüberstellung hat den Sinn nachzuweisen, daß Schubert in seiner Instrumentalmusik, und dann allgemein Schumann und die Folgenden das Substantielle, Wesentliche in der Tendenz auf Ausdruck unansprechbarer Stimmungen gerade verfehlen⁹¹.

Hier muß man sich aber fragen: was geschieht, wenn Empfindungen, Stimmung, „Unaussprechbares“, ausgedrückt wird? Bleibt „unbestimmtes Gefühl“ auch in der Äußerung unbestimmt⁹²? Nicht für Schumann, der Ausdruck „das bestimmte Hervortreten der Gedanken, Gefühle, Leidenschaften durch Töne“ nennt⁹³. In den Umschreibungen Georgiades', vor allem in der zuerst erörterten, wird die Doppelnatur des Ausdrucks überspielt, der zwar von innen heraus kommt, vom Zentrum her bewegt ist mit Intention ins Weitere, aber eben weil er herauskommt, sich „äußert“, auch in der Außenwelt real anwesend wird, infolgedessen sich bestimmen, körperhafte Grenzen annehmen muß — wie immer die Intention des sich Äußernden über diese Grenzen hinausweist. Umgekehrt wird nichts vernommen und nichts genannt, wo dies Hinausweisen über das „Reale“, Präzise, von innen her, fehlt. Gerade die Sprache ist das, was im Körperhaft-Realen nicht aufgehen kann — das unterscheidet sie vom Klang — und das Sagen ist kein noch so effektiv rhythmisch strukturiertes Abrakadabra, sondern ist, mit einer bedeutenden Aussage aus jener Zeit, Ausdruck⁹⁴. Sprechen selbst ist eine Art, sich auszudrücken; „Ausdruck“ wird auch das Wort für einen Begriff genannt; ausdrücklich sprechen, heißt etwas in klaren Worten sagen. Umgekehrt: von allem Ausdruck, auch einer Geste, der Formung eines Gesichtes etc. sagen wir, es sei sprechend. Wer verständlich ausdrücken will, muß „sprechen“; ein Klang, eine Folge von Tönen drückt nichts aus, wenn sie nicht zu einer Sprache gebildet ist.

Es soll hier kein Streit um Worte, Ausdrücke, geführt werden. Aber in dem, was Georgiades als Einzigartigkeit des Schubertschen Verfahrens beschreibt, dämmert eine wesentliche Unbestimmtheit, die sich meldet, wenn das Verstehen des durch den musikalischen Ton verwandelten Sagens mit den Worten beschrieben werden muß: „Man erfährt Substantielles“⁹⁵, oder wenn Seite 25 darauf hingewiesen wird, „daß bei einem derartigen schöpferischen Erzeugen von musikalischer Substanz anhand der Sprache sich auch gleichsam von selbst die dem Gedichte adäquate Stim-

⁸⁹ S. 181.

⁹⁰ S. 38.

⁹¹ S. 38, 181 f.

⁹² Vgl. S. 178.

⁹³ Schriften II, 205 (Artikel *Ausdruck in der Musik* aus dem *Damenkonversationslexikon*, 1833). Vgl. A. Webers Forderung der Faßlichkeit, des möglichst deutlichen Ausdrucks (*Wege zur Neuen Musik*, Vorlesungen, ed. W. Reich, 1960, S. 18); Novalis, *Fragment 1304* (Werke, ed. Wasmuth 1957): „Der Ausdruck — aufs reine bringen“.

⁹⁴ W. v. Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (zit. nach Werke, ed. Flitner und Geil, Darmstadt 1963, Bd. 3, S. 368 ff.) § 12 (S. 418): „Die Sprache . . . ist . . . die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierte Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zu machen.“ — Die Besonderheiten dieser Formulierung sollen uns hier nicht beschäftigen; bemerkt sei nur, daß sie jedenfalls auch einen „subjektiven Ausdrucksbegriff“ einschließt. Im übrigen hat die Formulierung oben im Text es nur mit der Handlung des Sprechenden zu tun und will, wie sich versteht, nicht die weitere Frage nach dem Gesetz der Sprache abschneiden, nach dem, was Sprechen ermöglicht, woher der Sprechende den Ausdruck „hat“, was in der Aneignung sich ereignet. Solche Fragen allerdings stellen sich für unsere, vom Sprachgeist bewegte Musik ebenso wie für die gesprochene Sprache.

⁹⁵ S. 115.

mung, die dem Inhalt entspringende Atmosphäre als Musik einstellt“. In welcher Weise entspringt die Atmosphäre dem Inhalt, handelt es sich wirklich nur um Stimmung in diesem atmosphärischen Sinne, was heißt „adäquat“, und worauf gründet sich die Hoffnung, daß diese mystische Einheit von Sprache und „Stimmung“ sich gleichsam von selbst einstellt?

Diese Unschärfe der Darstellung, vielleicht bei Schubert noch zu übersehen, wird jedenfalls bei Schumann so groß, daß ein angemessenes Bild nicht mehr zustande kommt. Das liegt an der innigen Durchdringung vokaler und instrumentaler Bestandteile, an der Verflechtung der Singstimmen in den Tonzusammenhang der Musik, die eine abstrakte Trennung von „Sagen“ und „Stimmung“ nicht mehr erlaubt. Es liegt daran, daß Schumanns Musik in besonderem Maße sprachlichen Charakter hat.

Man muß das erläutern, denn als Sprache ist Musik gerade in der Absicht bezeichnet worden, ihre Autonomie, ihre unversöhnliche Scheidung von „der Sprache“ zu begründen, um Musik als eigenständigen gedanklichen Zusammenhang zu begreifen, der nicht erst durch Anlehnung an gesungenen, gesprochenen oder vorgestellten Text seinen Sinn erhalte. Von da aus ist die falsche Alternative aufgestellt worden, als könne Musik, falls man sie nicht zum simplen Abklatsch der Sprachvorstellungen, zu einer Art von tönendem Parallelvokabular von übrigens geringer Genauigkeit machen wollte, nur vollständig inkommensurabel und unübersetzbar, vollständig gelöst von der „Sprach“welt sein⁹⁶.

Die Eigenständigkeit der Musik ist evident, nicht nur nach der Seite des Mangels, d. h. ihrer ungenügenden Festlegbarkeit im Übersetzen sprachlicher Gedanken; unbestreitbar hat die Musik auch — analog etwa der Gebärdensprache — Möglichkeiten genauen Ausdrucks, die von der gesprochenen Sprache nicht eingeholt oder übersetzt werden können. An den behandelten Liedern läßt sich sehen, daß die Eigenständigkeit gerade auch hervortritt, wo die Musik mit einer Sprachvorlage sich auseinandersetzt. Vor allem hat sie Möglichkeiten, in der Gleichzeitigkeit die Komplexität seelischer Vorgänge besser darzustellen. Manchmal erinnern ihre formalen Mittel an die Traumsprache⁹⁷, so in der Verdichtung durch „Überdeterminierung“⁹⁸ oder in der Behandlung der Negation⁹⁹; auch die eigne Evidenz

⁹⁶ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), S. 35: „In der Musik ist Sinn und Folge; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind.“ S. 96: „Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst . . . denn die Musik spricht nicht bloss durch Töne, sie spricht auch nur Töne.“ (Hervorhebungen im Original). Über die „unversöhnliche“ Scheidung der Musik von der Sprache, ja die „logische Unmöglichkeit“ einer Vermischung ihrer Prinzipie *ibid.*, S. 48 ff. — Vgl. zum Ganzen noch H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, in: *AfM* 1961, S. 73 ff.

⁹⁷ Vgl. S. Freud, *Traumlehre*, 6. ed. 1929, Kap. VI, vor allem unter A und C.

⁹⁸ Vgl. die Erläuterung des „über“ oder des „spürest du“ im *Nachtlied*, oben unter 2.

⁹⁹ Gemeinsames Problem ist das Fehlen des „nicht“, so daß das Negierte positiv gesetzt und die Negation durch irgendeinen Widersinn angedeutet werden muß. So ist in op. 35 Nr. 12 (*Alte Laute*) die vorangesetzte „Vogelmelodie“ eben keine Vogelmelodie, sondern so menschlich-melancholisch, daß sich daraus die Verneinung der Gedichtfrage ergibt, ob nicht das Herz durch sie befreit werden könne. In op. 64 Nr. 3 T. 19 f. („weinen und wissen selbst nicht warum“) erscheinen in der Oberstimme die eröffnenden, energischen Auftaktquarten aus Nr. 1 ins Abtätig-Leiernde verkehrt; die Stille ist durch Vortragsbezeichnung „langsamer“ herausgehoben, und wie im Gedicht: wer die Negativen vollzieht, „weiß“ plötzlich „warum“, und fröstelt. In Anwesenheit des „gesprochenen“ Textes kann die Musik aber auch einfach das im Text Negierte hinstellen: so, wie oben beschrieben, im Nachspiel das nicht gesungene Lied, im Nachspiel von op. 35 Nr. 11 die nicht gefundene Ruhe, in der träumerisch-sehnsüchtigen Transposition nach F-dur in op. 77 Nr. 2, T. 17 ff. das nicht gefundene Glück.

der Traumsprache ist ja, wie die Psychoanalyse (wider Willen) zeigt, in gesprochene Sprache nie wirklich aufzulösen.

Zugleich gewahrt man bei eben der genaueren Betrachtung solchen Eigen-Sinnes, wie die Musik trotzdem — wie sollte sie anders? — in dem gemeinsamen Bezugsraum des einen menschlichen Geistes ihren Sinn ausbreitet, mit der gesprochenen und noch anderen Sprachen —, daß sie, Hanslick zum Trotz, eben doch von dieser Welt ist¹⁰⁰. Wenn sie nicht als bloßer Schatten der Sprache sich anheftet, sondern eigenwillig gewissermaßen quer durch sie hindurchwächst, ergeben sich doch Verbindungen, Annäherungen in strukturellen Analogien und Identitäten, die zuweilen geradezu bis zur Übersetzbarkeit eines einzelnen Wortes gehen können¹⁰¹. Erst diese Verwandtschaft erklärt die jedem Hör-Willigen evidente Fähigkeit der Musik, sich auf Text inhaltlich zu beziehen. Das schwierige, nicht-parallele Verhältnis von gesprochener Sprache und Sprachlichkeit der Musik wird von der anderen Seite durch das Problem sprachlicher Musikbeschreibung beleuchtet, das darin besteht, daß die Sprache Musik nicht wie eine fremde gesprochene Sprache ganz übersetzen, zugleich aber auch nicht wie andere unsprachliche Phänomene der Umwelt einfach abschildern kann.

Trotzdem wird die Musik, auch nach Beethoven, nie das Maß an Bedeutungsbestimmtheit präbendieren, das vor allem die sprachliche Prosa erreicht. Das liegt daran, daß die Musik nicht wie die Sprache in dem Bezeichnen eines außerhalb ihrer selbst Liegenden fast aufgeht, daß der Ton nicht, wie der Sprachlaut, fast in den Sinn hinein verlöscht, sondern, auch wenn er auf etwas außerhalb seiner selbst, ja außerhalb „der Musik“ liegendes deutet, immer zugleich „sich selbst sagt“¹⁰². Auf der Grenze zwischen Symbol und Sprache, hat die Musik an der Zweifelhafteit des Symbols¹⁰³ teil; sie bleibt deshalb mehr in der Andeutung. Was heißt dann aber, in Schumanns Liedern, die enge Durchdringung von Gesang und Instrumentalspiel, die fast bis zur Auswechselbarkeit geht? Nach dem Zusammenhang in der Komposition scheidet, was hier nicht im einzelnen zu belegen ist, die Interpretation aus, daß die Musik den Ausdruck gewissermaßen präformiere, der dann vom gesungenen Wort auf den Begriff gebracht würde. Vielmehr rückt das Sprechen selbst in den Bereich des Andeutens hinüber und kann so in seiner Gleichartigkeit mit der sprachgeprägten Musik erfaßt werden. Die Sprache wird im wörtlichen Sinne vertont, gewissermaßen musikalisiert, aus ihrem scheinbaren Über-sich-selbst-Hinaussein beim Bedeuteten zurückgeholt in ihre körperliche Anwesenheit. Diese Tendenz ist schon im Gedicht, im Verhältnis zur Prosa, und es wird damit verständlich, warum Schumanns musikalische Lyrik sich an das Gedicht hält eher als an die „dahinter“ liegende Sprachschicht. Ein anderes Mittel, den Sprachlaut zu substanzialisieren, ist übrigens das ebenfalls von Schumann gepflegte Melodram, wo die Geräuschhaftigkeit der Sprache als musikalisches Klangphänomen intendiert

¹⁰⁰ Daß die Musik „nicht von dieser Welt“ sei, ist eine bei Hanslick wiederkehrende Wendung (S. 34 und 92 loc. cit.).

¹⁰¹ Vgl. oben zu dem Lied *Er ist's* (op. 79 Nr. 24). Schumann, *Besprechung von Berlioz' Symphonie Phantastique*, *Schriften I*, 69 ff., S. 84: „Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Komposition sein . . .“

¹⁰² Eggebrecht, in: *AfM* 1961, S. 79.

¹⁰³ Hegel, *Ästhetik*, loc. cit., Bd. I, S. 301.

wird. Die Sprache kehrt so aus der reinen, Identität vorspiegelnden Zeichenhaftigkeit zurück in die Nähe des Symbols, das als eigenes Phänomen selbst anwesend wird, indem es zugleich über sich hinausweist. Eben so zeigt sich an ihr der Charakter des Hinweises, der des Zieles nicht sicher sich bemächtigt. Auch die Sprache, das Wort, bedeutet. Indem sie in einen Vorstellungsraum hineindeutet, gewissermaßen Knoten bildet in den sich durchdringenden Erfahrungsfeldern, sie in Begriffen sich versammeln heißt, ist sie nicht in scharfrandige Deckung mit einem festumgrenzten Sinnbereich zu bringen¹⁰⁴. „Die Sprache ist Delphi“, sagt Novalis¹⁰⁵, und wenn nach Adorno die Musik den, der sie wörtlich als Sprache nimmt, irre führt¹⁰⁶, so möchte man für Schumann erwidern: in eben die Irre, in die auch die Sprache führt. Darum genügt keine Theorie, die von einer abstrakten Identität des Sagens mit sich selbst ausgeht, als sei die Sprache eine Reihung von Klötzen.

Indem die Sprache hindeutet, deutet sie auf das Sprachlose und bringt es in diesem Sinne hervor¹⁰⁷. Die Musik erscheint, von ihr aus, und oberflächlich gesehen, zunächst als das Unsprachliche, und kann sich deshalb anschicken, die Realisierung des Unausgesprochenen, nur Angedeuteten, zu übernehmen. Spezifisch realisieren kann sie es aber nur, indem sie selbst sich sprachlich ausprägt: dann bedeutet auch sie und hat ihr eigenes Unausprechbares, ihre Grenze, wo sie verstummt¹⁰⁸. Als zweite Sprache bringt sie die Tiefe einer weiteren Dimension in das Deuten wie ein zweites Auge, und bewahrt es vor der abstrakten Identität des Platten. In dem Verwandeln des scheinbar Unausprechbaren in Sprache führt sie uns einen Schritt tiefer in das Sich-Öffnen und -Verzweigen der Erfahrung hinein, ohne doch deren Grund als das endgültig Bedeutete uns auszuhändigen.

Die Vorläufigkeit und Kulissenhaftigkeit der Musik *s p r a c h e* gegenüber dem, was die Romantiker wohl einmal als innerstes Wesen der Welt „Musik“ genannt haben, läßt sich bei Schumann fast banal deutlich machen, wenn er die Klavierphantasie op. 17 mit dem Vers überschreibt:

„Durch alle Töne tönet,
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.“

Die darauf im Fortissimo anhebende, „*durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen(de)*“ Klaviermusik wird niemand für jenen „leisen Ton“ halten wollen; eher scheint sie in der Melodie den Vers noch einmal quasi-sprachlich anzudeuten¹⁰⁹. Allerdings findet sich bei Schumann, in seinen späteren Werken zunehmend, die Idee des Hervorleuchtens einer zweiten, inneren Musik¹¹⁰, in einer gelegentlich geisterhaften Transparenz — doch wird eben im Maße der Realisierung das Heraus-

¹⁰⁴ Oder doch nur nach Amputation zu einer Definition — die in diesem Zusammenhang nicht interessiert.

¹⁰⁵ Fragment Nr. 1296 (loc. cit. supra Anm. 93).

¹⁰⁶ Th. W. Adorno, *Fragment über Musik und Sprache*, in: *Quasi una fantasia*, 1963, S. 9.

¹⁰⁷ Vgl. S. 38.

¹⁰⁸ Möglichkeiten bei Schumann etwa: das Zurückgehen in's Gesprochene (Secco-Rezitativ), op. 39, Nr. 10 „*sei wach und munter*“; oder, entgegengesetzt, das Versinken in den leeren, sprachlosen Klang (Schlußakte von Faust's Tod aus: *Szenen aus Goethe's Faust*, 2. Abt. Nr. 6).

¹⁰⁹ Die scheinbare Inkongruenz der 4. Zeile wird am Schluß im Adagio berichtigt.

¹¹⁰ Ein einfaches Beispiel ist die in dem Weihnachtslied op. 79 Nr. 17 sich verlierende, deutungslose Chiffre eines Cantus Firmus *G—f—e—a—(d)*.

scheinende wiederum zum sprachlichen Hinweis ins Weitere. Das Unausprechbare selbst läßt sich nicht leichter in Musik setzen als aussprechen; es profaniert sich nicht in die Verfindlichkeit von Ausgedrücktem hinein. Aber mehrfach angesprochen von Musik und Text, mag es hier und da deutlicher aufscheinen.

Nach allem muß man der Meinung widersprechen, daß sich die Schumannsche Musik jenseits der europäischen Auseinandersetzung von Musik und Sprache befinde, daß sie sich stattdessen in naiver Verwechslung mit dem durch die Sprache durchscheinenden Sprachlosen identifiziere, um es, bunt illustriert, als anempfundenenes Wesen heimzubringen. Sie ist, denke ich, fern solcher Banalisierung, und in ihrer Sensibilität zugleich unbehaglicher und heller wach. Indem sie den Text in ihr eigenes Licht taucht, zu seiner Sprache und Sprachlosigkeit sich in bewußtes Verhältnis setzt, — gerade indem sie Unausgesprochenes auf ihre Weise verdeutlicht, tritt sie in ihrer eigenen Sprachlichkeit hervor, und wie sie auf Stellen von Erfahrungen hindeutet, gleich dem Gedicht, übersetzt sie es in die Mehrsprachigkeit des Geistes.