

## POESIE DER MUSIK: ZUR INTERMEDIALITÄT IN ROBERT SCHUMANN'S FRÜHEN SCHRIFTEN

Aigi Heero

*Tallinn University*

**Abstract. Poetry and music. On the intermediality in the early writings of Robert Schumann.** Robert Schumann, son of a bookseller, showed an early interest in composing as well as literature. In his first poems (“Prolog”), diaries, autobiographical writings (“Meine Biographie...”) and essays (“Juniabend und Julytage”, “Die Tonwelt”, “Das Leben des Dichters”) Schumann reflects on the role of literature and music and their influence on a creative human being. According to Schumann, literature and music are equivalents, expressed through different semantical systems. Thus, a perfect literary work or composition includes both elements: the abstract language of music and the visible handcraft of literature. This blending of a literary idea with its musical illustration may be clearly seen in Schumann’s vocal music, especially in the song cycles (such as “Liederkreis”, op. 24), presenting the relations between the singer and the piano, suggesting a ‘split self’ and the presence of the ‘Other’. The coherent and organic whole, the fusion of poetry and music is Schumann’s aesthetic ideal for his late essays and compositions.

**Keywords:** Schumann, 19th century, Romanticism, intermediality, synesthesia, literature and music, autobiography

### 1. Einleitung

#### *1.1. Bestimmung des Themas und Diskussion bisheriger Forschungsergebnisse*

Die Beschäftigung mit dem schriftstellerischen Werk Robert Schumanns hat mittlerweile schon eine relativ lange, wenn auch keine weit zurückreichende Tradition. Die Tatsache, dass dieser Komponist auch ein umfangreiches dichterisches Schaffen hinterlassen hat, wurde bis zu den 1990er Jahren von der Forschung nur zögernd wahrgenommen. In dieser Dekade erschienen gewichtige Studien, die sich mit Schumanns literarischen und musikästhetischen Schriften auseinandersetzten (etwa Appel 1991, Hotaki 1998). In vielen dieser Arbeiten drückte sich die Forderung aus, dass die künftigen Forschungen der bekannten biographischen Tatsache über die doppelte (musikalische wie schriftstellerische) Begabung Schumanns

weniger Beachtung schenken sollten. Statt dessen könne Schumanns literarische Tätigkeit als eine Vorstufe zu seinem kompositorischen Schaffen verstanden werden. In diesem Kontext spielen drei Quellenpublikationen eine besondere Rolle: C. Wenkes Übertragung der Gedichtsammlung „Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue“ (1991), L. Hotakis Edition der „Mottosammlung“ (1998) und A. Heeros kommentierte Ausgabe des Gedichtbandes „Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde“ (2003). Durch diese Veröffentlichungen wurden erstmals wichtige Primärtexte der Forschung zur Verfügung gestellt und ein neuer Zugang zum schriftstellerischen Werk Robert Schumanns eröffnet. Seitdem konnten auf diesem Gebiet zahlreiche neue Erkenntnisse gewonnen werden (etwa Schweikert 2006).

Diese Quellenpublikationen geben auch wertvolle Auskunft über Robert Schumanns ästhetische Ansichten sowie seine Literatur- und Musikanschauung. An sich ist dies ein vielfach untersuchtes Forschungsgebiet, denn Schumanns Konzeption der „poetischen Musik“ oder „musikalischen Poetik“ wurde in zahlreichen Studien beispielhaft erläutert (etwa Floros 1981), genauso wie seine Tätigkeit als Musikkritiker und Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (z.B. Plantinga 1967) und seine Wirkung als Musikästhetiker (z.B. Lippman 1964). In der jüngsten Zeit thematisierten einige Studien auch die Erkenntnis, dass Schumanns ästhetische Anschauungen sich auf der Idee der Zusammenwirkung und Verflechtung von Literatur und Musik gründen (etwa Cone 1991, Tadday 1999), d.h. Schumanns kompositorischer Anfang findet in einem intermedialen Bereich statt. Dieses Charakteristikum Schumanns, das sehr stark von den Ideen der deutschen Romantik inspiriert ist (vgl. Tadday 1999:166–167), formierte sich aber nicht erst während seiner Arbeit als Musikkritiker und -schriftsteller, sondern schon in seinen Schuljahren, als er seine ersten Dichtungen und musiktheoretischen Essays verfasste. Deshalb konzentriert sich die vorliegende Studie auf Schumanns Jugendliteratur, Schulaufsätze und frühe Tagebücher und versucht, anhand von diesen Texten seine frühe Literatur- und Musikanschauung sowie seinen Wechsel von der Literatur zur Musik zu rekonstruieren.

### *1.2. Begriffsbestimmung. Ziele der Arbeit*

Die Erforschung von Beziehungen zwischen Literatur und Musik reicht in die 1970/80er Jahre zurück. Einen Grundstein bilden hierbei die Arbeiten Steven Paul Schers. In seinem Handbuch „Literatur und Musik“ (1984) unterscheidet er zwischen drei Beziehungstypen: Musik und Literatur (Präsenz der beiden Künste), Literatur in der Musik (Programmmusik) und Musik in der Literatur („Wortmusik“, dichterische Nachahmung von akustischer Qualität der Musik) (Scher 1984:11–12). Die dritte Kategorie könnte auch auf die literarischen Texte des jungen Robert Schumann zutreffen. Das Motiv der in der Literatur präsenten Musik schwingt in den meisten Texten des jungen Schumann fast immer mit. Viele seiner Gedichte bezeichnet er als „Lieder“ (obwohl sie nicht vertont worden sind), immer wieder tauchen in seinen Prosatexten musikalisch-akustische Erscheinungen auf und es wird über das Wort-Ton-Verhältnis reflektiert. Dabei

bezieht Schumann sich oft auf bedeutende deutsche Dichter (Schiller, Jean Paul), deren ästhetische Ansichten über Literatur und Musik er sich aneignet und deren Einfluss auch in Schumanns frühesten Werken deutlich zum Vorschein kommt.

Wenn etwa in einem literarischen Text auf bildende Kunst oder Musik Bezug genommen wird, so werden auch die Grenzen zwischen unterschiedlichen Medien überschritten. Dabei geschieht eine solche intermediale Bezugnahme in der Wirklichkeit nicht durch den Wechsel des Zeichensystems, sondern evokativ, indem das verbale System erhalten bleibt (vgl. Racz 2006:141). Auch Helbig sieht als das wichtigste Definitionskriterium der Intermedialität, dass ein Wechsel des Zeichensystems nicht vollzogen wird. Er bestimmt demnach Intermedialität als „Verweis eines präsenten (und daher dominanten) Mediums auf ein absentes (nicht-dominantes) bezeichnetes Medium unter ausschließlicher Verwendung des Zeicheninventars des bezeichnenden Mediums“ (Helbig 2001:132). Es geht hier also um Zeichenrelationen, in denen nicht-sprachliche Zeichen mit sprachlichen in Beziehung gesetzt und in sprachliche Zeichen transformiert werden (vgl. Racz 2006: 142). Wenn also Autoren versuchen, ihre Werke zu musikalizieren, dann ist dies als eine literarische Leistung zu bewerten.

Wenn wir jedoch über die Musikalität in den Texten des jungen Schumann reden, darf auf keinen Fall die Synästhesie als eine ästhetische Kategorie der literarischen Romantik außer Acht gelassen werden. In der Zeit der Romantik kommt nämlich der Literatur eine besondere Rolle zu: Sie bekommt einen autonomen Status, wird von dem Funktionszwang befreit und ihr wird die Aufgabe überlassen, sich selbst zu erfinden und zu begründen. Die romantische Literatur entwickelt neue stilistische Sprachverfahren und -formationen und versucht, einen neuen Kunstbegriff zu formulieren, dessen entscheidendes Kriterium die Subjektivität wird. Außer dem genialen Künstler bedarf ein Kunstwerk nunmehr auch eines gebildeten Rezipienten, um richtig gedeutet zu werden. Genau an dieser Stelle gewinnt die Synästhesie einen besonderen Belang. Sie wird hier als ein zusätzlicher Kanal der Wahrnehmung verstanden, wobei ein Sinnesorgan (z.B. Auge) bei Reizung eines anderen Organs (etwa des Ohrs) miterregt wird. Die Synästhesie ist demnach nicht mit der Intermedialität gleichzusetzen. Während die Intermedialität als eine Übertragung von Strukturen des Dargestellten (der Musik oder der Malerei) in die Struktur des literarischen Textes bzw. als eine analoge Abbildung mit den vergleichbaren sprachlichen Mitteln zu verstehen ist, fungiert die Synästhesie als performative Sprachfunktion, die den sprachlichen Vollzug als sinnliche Wahrnehmung realisiert, als eine „Zusammenführung verschiedener Modi der (medial vermittelten) Wahrnehmung“ (Soldat 2002:8), die eine neue Gestalt eines Gesamtkunstwerks hervorbringt, die mehr ist als nur die Summe ihrer Teile. Auch viele von Robert Schumanns literarischen Werken wollen nicht nur Musik abbilden, sondern einen Schritt weiter gehen und ein komplexes Ganzes aus Literatur und Musik bilden, in dem die beiden Künste gleichwertig erscheinen, sich organisch ergänzen und über verschiedene Sinneskanäle (optisch und akustisch) wahrnehmbar sind. Deshalb wird in dieser Studie mehr von dem Begriff der Synästhesie als einer besonderen Form der Intermedialität ausgegangen.

Das Literarische in Schumanns Kompositionen ist an sich ein relativ gut erforschtes Gebiet (vgl. Floros 1982, Gieseler 1981, Tadday 1999 u.v.a). Mit den frühen literarischen Texten des Komponisten hat die Forschung sich noch nicht besonders eingehend auseinandergesetzt. Dieses Desiderat erklärt sich natürlich einerseits mit der Tatsache, dass die Primärtexte nur in ungedruckter Form vorlagen, was ihre Verbreitung und Deutung erschwerte. Andererseits orientierte man sich deshalb auch an älteren, etwas negativen Lehrmeinungen über Schumanns literarisches Frühwerk, die dieses nur als Vorbereitung auf etwas Höheres interpretierten (etwa Lichtenhahn 1974:22). Die jüngeren Erkenntnisse aber haben diese Position relativiert und weisen darauf hin, dass sich auch in Schumanns Jugendgedichten ein starker intermediärer Bezug zeigen könnte (etwa Hotaki 1998). Genau hier setzt die vorliegende Studie an. Es wird den Fragen nachgegangen, auf welche Weise sich Literatur und Musik in Schumanns frühen Texten zu einem komplexen Ganzen verbinden, welche Auswirkungen dies auf seine Kompositionen hat („Poetische Musik“) und wie sich dieses Prinzip in seinen autobiographischen Schriften niederschlägt.

### *1.3. Methodische Überlegungen*

Die folgenden Ausführungen gründen auf verschiedenen Textzeugnissen aus Robert Schumanns Jugendzeit. Zur Unterstützung der These, dass die ästhetischen Ansichten des jungen, doppelt begabten Dichters in dem Bereich des Intermediären ihre Basis haben, werden Gedichte aus der Sammlung „Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde“, der Schulaufsatz „Das Leben des Dichters“, das theoretische Essay „Die Tonwelt“ sowie das musikalische Prosastück „Juniusabende und Julytage“ herangezogen. Weitere intermediäre Bezüge finden sich in Schumanns frühen Tagebüchern und Briefen. Ferner wird seine autobiographische Skizze „Meine Biographie oder die Hauptereignisse meines Lebens“ behandelt. Da diese Studie sich auf die frühesten Schriften Schumanns konzentriert, werden seine musikkritischen Arbeiten aus den späteren Jahren an dieser Stelle nicht ausführlich untersucht.

Aus diesem Korpus werden Textstellen herangezogen, die als Verflechtung von Literatur und Musik zu lesen sind. Diese Belege werden systematisiert und unter verschiedenen Gesichtspunkten dargestellt (Hierarchisierung und Synästhesie der Künste, Wortmusik). Auf Grund dieser Darstellung kommt auch Schumanns Liedschaffen zur Sprache, dabei stützt sich die Interpretation auf die theoretischen Ausführungen von Cone (1992). Weiterhin wird mittels vergleichender Analyse untersucht, auf welche poetische Vorbilder der junge Dichter sich bei der Ausbildung seiner schriftstellerischen Fähigkeiten und ästhetischen Anschauungen gestützt haben könnte. Anhand des Aufsatzes „Das Leben des Dichters“ wird Schumanns Literaturanschauung etwas genauer erläutert, dabei wird die Parallele zwischen diesem Text und Schumanns autobiographischer Schrift „Meine Biographie...“ hervorgehoben. Bei den Überlegungen zur „Poetischen Musik“ Schumanns hat sich v.a. die Studie Taddays (1999) als hilfreich erwiesen.

Bei Zitaten aus den Texten Schumanns wird die Schreibweise des Originals beibehalten. Die Abweichungen von der heutigen Orthographie werden nicht hervorgehoben. Die wichtigsten Ergebnisse dieser Untersuchung werden in einer Zusammenfassung resümiert.

## 2. Schumanns poetische Anfänge: Hierarchie der Künste

In Robert Schumanns Gesamtschaffen vereinigen sich die beiden Künste zu einem in der Musik- und Literaturgeschichte einzigartigen Geflecht. Das Ziel des Komponisten war, Musik und Literatur immer enger zu verbinden. Ihm ist es gelungen, in seinem Liedschaffen den „poetischen Gehalt eines Gedichtes [...] im musikalischen Medium ästhetisch zu realisieren“ (Haesler 1997:152). Auch seinen Instrumentalwerken gab er eine poetische Grundlage mittels eines literarischen Titels bei (vgl. Gut 1998:186), wie etwa „Kreisleriana“, op. 16. Besondere Bedeutung erhalten in diesem Kontext die literarischen Motti von Schumanns Kompositionen, die die Stimmung und den poetischen Gehalt des Musikstückes widerspiegeln. Schumann selbst charakterisiert die Verwendung solcher Motti folgendermaßen: „Man hat [...] gesagt, eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht. Gewiß nicht; aber sie büßt dadurch ebensowenig etwas von ihrem Wert ein, und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor“ (Schumann 1914:361). Demnach stellt im Idealfall ein poetisches Musikstück unter Wechselwirkung von musikalischen und außermusikalischen Phänomenen bestimmte Seelenzustände dar und entführt den Hörer ins „Geisterreich der Kunst“ (Schumann 1914:343). Um diese Musik zu verstehen und zu schaffen, sollte der Musiker auch ein Poet sein und ein dichterisches Bewusstsein besitzen, da in der Literatur das Vorbild des poetischen Fühlens und Denkens liegt (vgl. Floros 1981:93–95).

In Robert Schumanns Persönlichkeit zeigte sich schon seit seiner Kindheit eine außerordentliche Begabung, und dies musikalisch sowie literarisch. Als kreativer Mensch gab er sich nie mit der Rolle des passiven Beobachters zufrieden, sondern wollte gestaltend an allem teilnehmen und seine neuen Eindrücke zum Ausdruck bringen. Jahre später beschreibt Schumann selbst seine jugendlichen Betätigungen folgendermaßen: „Es drängte mich immer zum Produciren, schon in den frühesten Jahren: war's nicht zur Musik, so zur Poesie – und ein Glück genoß ich, nicht minder groß als ich später je empfunden“ (Schumann 1987:402) oder „Unter immerwährenden Producieren (musikalischen wie schriftstellerischen) ward ich 18 Jahr, wo ich nach Leipzig ging“ (Schumann 2000:17).

Der innere Drang zum „Producieren“ äußerte sich vielfältig. Mit Elan begann der 7-jährige Schumann Klavierunterricht zu nehmen, als 12-jähriger vertonte er den 150. Psalm für Chor und Orchester, komponierte musikalische Porträts. Seine Begeisterung für die Musik bezeichnete Schumann selbst als „Musikkrankheit“ (vgl. Wasielewski 1972:10–11 und 14–15). Ähnlich verhielt es sich mit der Literatur. Der junge Schumann weist eine erstaunliche literarische Bildung auf, von

seiner Ergriffenheit und Begeisterung für die Literatur zeugen viele Dokumente, etwa das früheste Heft der „Mottosammlung“ (Schumanns Sammlung von Exzerpten und Notaten aus verschiedensten literarischen Werken). Laut Schumann selbst waren ihm die „bedeutendsten Dichter ziemlich aller Länder [...] geläufig“ (Schumann 2000:17).

Diese nachgerade professionelle Belesenheit erklärt sich vor allem durch den Einfluss seines Vaters August Schumann, Buchhändler, Byron-Übersetzer und Verfasser von Unterhaltungsromanen, der eine beachtliche Bibliothek besaß. Emil Flechsig, Jugendfreund Schumanns, bezeugt, dass Schumann schon sehr früh gezielt mit der Literatur in Berührung kam und dass dies seinen späteren Schaffensweg nachhaltig beeinflusste: „Das ganze Schumannsche Haus lag voll Klassiker, [...] Für mich gab es bloß vermehrte Bücherkenntnis, für Robert zugleich einen Schatz zu künftigen Werken; die deutsche Lyrik erschloß sich ihm hier vollständig, und wie hat er sie in seinen Liedern ausgebeutet!“ (Flechsig 1956: 392). August Schumann war der Erste gewesen, der seinen Sohn mit den Werken der klassischen Antike sowie mit der aktuellen Literatur vertraut machte und er wurde für den jungen Schumann die erste Leitfigur auf seinem künstlerischen Weg (vgl. Rauchfleisch 1990:278).

In diesem Umfeld wurde Schumanns dichterische Gabe nachhaltig gefördert. Schon mit zehn Jahren verfasste er Räuberkomödien, die er mit seinen Schulfreunden aufführte. Als 15-jähriger legte er ein Gedichtheft an: „Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde“ (Übertragung in: Heero, Aigi. „Robert Schumanns Jugendliryk. Kritische Edition und Kommentar“. Sinzig: Studio, 2003). Zu Schumanns literarischem Nachlass gehören auch Schriften mit theoretischem Charakter sowie Musikkritiken, auch seine Tagebücher und autobiographische Notizen können dazu gezählt werden (Jensen 2001:39–42).

Alle diese Texte zeichnen sich durch eine besondere Charaktereigenschaft aus. Bei dem doppelt begabten jungen Schumann ist ein anfängliches Suchen und Tasten nach einem adäquaten Ausdruck festzustellen, indem er mal nach den dichterischen, mal nach den musikalischen Mitteln greift. Aus den Textzeugnissen der Jahre 1825–1828 kann man nicht eindeutig schließen, ob Schumann die Dichtung oder die Musik bevorzugt. Aussagen, die einmal Musik, ein andermal Literatur höher erheben, laufen teils sogar parallel. So notiert Schumann 1827 in seinem Tagebuch: „es ist sonderbar, dass ich da, wo meine Gefühle am stärksten sprechen, aufhören muß, Dichter zu seyn; ich kann wenigstens da nur unzusammenhängende Gedanken niederschreiben“ (Schumann 1988:29f.) und „Empfindungen sind sprachlos“ (Schumann 1988:30). An dieser Stelle steht die Musik zweifellos über der Literatur. Gleich danach bezeichnet er sein Gedicht „Abendwehmuth“ als „reinste Empfindung einer unglücklichen Seele“ und behauptet, die Worte dieser Dichtung stellten sein „ganzes Wesen, die Wehmuth u. den Groll, die kalte Verzweiflung“ dar (Schumann 1988:31). Hier dominiert die Literatur über die Musik.

In seinem frühen Gedicht „Prolog“ (1826) versucht der junge Schumann sogar eine Hierarchie der Künste aufzustellen. Als Vorbild für diese Dichtung steht

zweifellos „Die Huldigung der Künste“ Friedrich von Schillers da: Die Anlehnung an das große Vorbild zeigt sich in Schumanns Gedicht thematisch sowie in Struktur und Wortschatz seines Werkes. Doch während Schiller die Schauspielkunst über alle anderen stellt (diese Kunst erscheint als siebte und somit die heiligste auf der Bühne), stehen im Gedicht Schumanns die Dichtkunst und die Tonkunst ganz oben; zu diesem Zeitpunkt räumt er der Dichtung sogar eine höhere Stellung ein. Die Musik wird in der achten Strophe besungen: „Ein Hohes wahr das zarte Spiel der Saiten“ (Heero 2003:224), der Poesie ist die neunte Strophe gewidmet: „Des Weltalls Riesenmassen zu durchflügeln | Tönt auch der Dichtkunst heiliges Götterwort“ (Heero 2003:225). Ähnliches steht im Schulaufsatz „Über die innige Verwandtschaft der Poesie und der Tonkunst“: „Herrlich und prangend in ihrer schönsten Blüthe stehen sie da vor uns, die schönsten aller Künste, die Dichtkunst und die Tonkunst“ (Schumann 1914:173).

### 3. Verflechtung: Synästhesie der Künste

Schumanns Beschäftigung mit Literatur und Musik in seiner Jugend darf aber auf keinen Fall als Sichausschließen, Konkurrenz oder bloße Koexistenz ohne jegliche Berührungspunkte dieser zwei Künste angesehen werden. Vielmehr sind Schumanns frühe literarische und musikalische Ansätze vergleichbar mit stetig ineinander greifenden Kräften, die sich miteinander verflechten und harmonisch ergänzen. Im Zwischenbereich, wo diese zwei Künste sich treffen und ineinander übergreifen, findet auch Schumanns kompositorischer Anfang statt (Bischoff 1994:56, Cone 1992:177–192, Kruse 1981:40, Mayeda 1992:35). Hierbei lässt sich möglicherweise eine Parallele zu Derridas Disseminationstheorie ziehen. Demnach sind alle Signifikanten (im Falle Schumanns sprachliche und musikalische) nicht festen Signifikaten zugeordnet, sondern im ständigen Prozess der Differenzierung, Entzweigung und gegenseitigen Ergänzung begriffen. In den Spannungsfeldern zwischen den Zeichen wird erst ihre wahre Bedeutung hervorgebracht (Derrida 1995:33–34). In Bezug auf Schumanns Werke bedeutet das, dass die Literatur und die Musik sich gegenseitig ergänzen, wobei dieser Prozess besonders bei Gedichtvertonungen deutlich wird. „In Schumanns Liedern ist die Musik nie nur Begleiter des Textes, sondern tritt als gleichwertiger Teil neben die Gesangstimme und schafft dadurch neue semantische Felder [...] und neue Bedeutungssysteme.“ (Heero 2003:90) In vielen Liedzyklen löst sich die empirische Person des Komponisten in mehrere ästhetische *personae* des Liedes auf, z.B. im dritten Lied des „Liederkreises“, op. 24. Dort erscheint der Protagonist als Erzähler mit mehreren inneren Stimmen, die einerseits durch verschiedene harmonische Färbungen, andererseits durch den Text des Liedes ausgedrückt werden. Cone spricht in solchen Fällen über die instrumentale und die vokale *personae*, die in der *persona* des Komponisten subsumiert werden und vermerkt: „Schumanns *Dichter* inhabits [...] a world in which to speak is to sing, and in which to sing is to imagine the full implications of one's melody by auralizing an

elaborate accompaniment.“ (Cone 1992:185) Es entsteht hier ein komplexes Ganzes, in dem alle Komponenten (literarischer Text, Melodie, Gesangstimme, musikalische Begleitung) ein poetisches Eigenleben führen und doch zusammen eine Verflechtung bzw. Synästhesie der Künste bilden (vgl. Tewinkel 2006:401–404).

Diese Verflechtung von Literatur und Musik hat Schumann immer wieder beschäftigt. Schon in seinen frühesten Texten äußert er die Ansicht, dass Literatur und Musik zwei Seiten, zwei Erscheinungsformen eines komplexen Phänomens sind. Die Sprache der Literatur ist für ihn vergleichbar mit der Sprache der Musik, die literarische und die musikalische Idiomatik tief verwandt. So notiert er in sein Tagebuch: „Die Schubertschen Variationen sind überhaupt ein componirter Roman Göthe’s, den er noch schreiben *wollte*. [...] Wenn ich Beethovensche Musik höre, so ist’s, als läse mir jemand Jean Paul vor; Schubert gleicht mehr Novalis, Spohr ist der leibhaftige Ernst Schulze oder der Carl Dolci der der Musick“ (Schumann 1988:96–97). Demnach sind Literatur und Musik für Schumann Äquivalente, die die gleichen Empfindungen auslösen, welche jedoch über unterschiedliche semantische Systeme zum Ausdruck gebracht werden. Intuitiv assoziiert Schumann die gemeinsamen Qualitäten von Dichtern und Musikern, indem er behauptet: „Töne sind höhere Worte“ (Schumann 1988:96) oder „Musik ist die höhere Potenz der Poesie“ (Schumann 1988:96).

Gleichzeitig betrachtet Schumann die Poesie und die Musik als zwei untrennbare Komponenten *eines* Kunstwerks. In der vorletzten Strophe des „Prologs“ erklingt der Gedanke über die Synthese der Künste: „Die Künste müssen liebend sich umfassen“ (Heero 2003:225), ähnlich steht es auch im Gedicht „Die Dichtkunst und die Tonkunst“: „Bis endlich in der Harmonien zarten Massen | Sich beide Künste treu und liebevoll umfassen“ (Heero 2003:211). Der junge Schumann vertritt die Ansicht, dass nur durch das Zusammenwirken von Worten und Tönen (bei ihrer gleichzeitigen Wahrnehmung) ein wahres Kunstwerk entstehen kann. Noch deutlicher fasst er diesen Gedanken in seinem Aufsatz „Über die innige Verwandtschaft der Poesie und der Tonkunst“ zusammen: „Größeres wirkt ihr Bund: Größeres und Schöneres, wenn der einfache Ton durch die geflügelte Silbe, oder das schwebende Wort durch die melodische Woge des Klanges erhöht wird“ (Schumann 1914:174).

#### 4. Schumanns Vorbilder

Schumanns Auffassung der Verwandtschaft von Poesie und Musik wurde des öfteren mit den Werken E.T.A. Hoffmanns in Verbindung gebracht (vgl. Johnson 2003). Was Schumanns Verständnis über den Ursprung und die Wirkung der Musik betrifft, so kommen seine Ideen tatsächlich denen von Hoffmann erstaunlich nah. Die Musik galt für Hoffmann als eine innere Sphäre, die nicht mit bloßen Worten zu beschreiben ist. In „Der Dichter und der Komponist“ schreibt er: „In dem Augenblick der musikalischen Begeisterung würden ihm alle Worte, alle

Phrasen ungenügend – matt – erbärmlich vorkommen“ oder „[Ludwig] hatte soeben eine Symphonie vollendet, in der er alles das, was in seinem Innersten verklungen, in sichtbarlichen Noten festzuhalten gestrebt“ (Hoffmann <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap141.htm>). Die Poesie dagegen, wie auch die Notenschrift, ist „sichtbarlich“, aber sie ist notwendig, denn zum Dichten gehört ein handwerkliches Geschick. Wo jedoch diese zwei Künste sich treffen, entsteht eine produktive Synthese, ein Meisterwerk, in dem Worte und Töne sich gegenseitig ergänzen: „Dichter und Musiker [sind] die innigst verwandten Glieder *einer* Kirche, denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe.“ (Hoffmann <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap141.htm>) Ob Schumann sich schon 1826 von Hoffmann inspirieren ließ, ist fraglich, zumal seine intensive Beschäftigung nachweislich erst ca. 1831 begann (vgl. Hotaki 1998:447).

Stellt man die Frage nach dem geistigen Vorbild Schumanns, lohnt es sich, einen Blick in „Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde“ zu werfen. Schnell wird klar, dass er sich gerade 1826 sehr intensiv mit den Werken Schillers befasste und sich in seinen eigenen Texten vielfach auf ihn bezog. Deshalb lässt sich behaupten, dass Schumanns früheste Ansichten über das Zusammenwirken von Literatur und Musik sehr stark von den Ideen Schillers inspiriert sind. Im Folgenden werden diese Bezüge etwas näher erläutert.

Für Schiller ist die Musik die wirksamste Kunst, um die menschlichen Empfindungen darzustellen. So sollten die besten poetischen und malerischen Werke eine musikalische Struktur innehaben und wie Musik auf den Rezipienten wirken (vgl. Schiller 1962:272). Deshalb postuliert Schiller auch die Annäherung der Künste: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden, und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren“ (Schiller 1962:381). Der perfekte Einklang entsteht dort, wo Wort und Ton sich treffen, d.h. in vertonten lyrischen Gedichten, in Schauspielmusik und in Opern, denn dort entsteht durch Musik eine seelische Erhebung, eine Begeisterung, die durch andere Künste (Poesie und Tanz) gesteigert wird. Auch diesen Gedanken über die Begeisterung als bewegende Kraft scheint Schumann in seinem Schulaufsatz „Über die innige Verwandtschaft der Poesie und der Tonkunst“ aufgegriffen zu haben. Er schreibt: „Denn nur die Begeisterung ist es, die des Sängers Lied zu den Wolken erhebt“ (Schumann 1914:175). Die Ideen des jungen Schumann über die Synthese der Künste liegen denen von Schiller erstaunlich nah (Lippmann 1964: 344). Auch die Tatsache, dass Schumann sein Gedicht „Prolog“ (in diesem Kontext eine der wichtigsten Schriften des jungen Schumann) der „Huldigung der Künste“ Schillers nachempfand, bezeugt, dass Schillers Werke dem jungen Dichter-Komponisten erstmals diese Idee vermittelten (vgl. Heero 81–85). Es ist nicht bekannt, ob Schumann sich schon in der Schulzeit mit Schillers musiktheoretischen Texten befasste. Da verschiedene Schriften Schillers jedoch oft in den Schulbüchern aufgenommen und in vielen gängigen Publikationen veröffentlicht wurden, lässt sich behaupten, dass Schumann sie zumindest ansatzweise kannte.

Es ist nicht klar, ob es sich hier und an vielen anderen Stellen um ein bewusstes Anlehnen bzw. gar um die reflektierte Auseinandersetzung handelt. Deshalb erweist sich ein Blick auf Schumanns späteres literarisches Schaffen als hochinteressant: Er setzt ein solches Verfahren durch die Jahre hindurch fort und schöpft in seinen Schriften, seinem Tagebuch und sogar in seiner Privatkorrespondenz aus dem Werk seiner Lieblingsschriftsteller, etwa aus dem reichen Fundus der „Mottosammlung“, manchmal als wörtliches, meistens jedoch nicht gekennzeichnetes Zitat, manchmal als eine differenzierte Umformung. Dieses Verfahren ist aber nicht nur mit Schumanns unausgefeiltem dichterischen Können zu erklären. Vielmehr spielte hier der Literaturunterricht am Zwickauer Gymnasium, der poetische Übungen umfasste, eine große Rolle: Der muttersprachliche Unterricht vollzog sich an der Schule des jungen Schumann (wie auch in den meisten preußischen Gymnasien) zu jener Zeit nach Inhalt und Methode des humanistischen Eloquentia-Ideals als ein Studium von Mustern. Die Nachahmung etwa der als vorbildlich angesehenen deutschen Klassiker war demnach ein wichtiger Bestandteil der neuhumanistischen Schulreform, die das Bilden des eigenen Geistes an dem Gedankengut des Vorbilds hervorhob. So wurden den Schülern literarische Techniken beigebracht, wodurch sie ihre sprachlichen Fähigkeiten ausbilden konnten (Heero 2003:25–32). Dazu mussten die Gymnasiasten beispielsweise ein Äquivalent einer Vorlage produzieren (z.B. Szenen aus Goethes „Elpenor“ in eine andere Versart umwandeln), ausgewählte Stellen aus der englischen, französischen oder klassischen Literatur ins Deutsche übersetzen, in Prosa abgefasste Texte in elegischem Versmaß umformulieren (z.B. „Idyllen“ von Geßner), zu den vorgegebenen Reimen ein Gedicht verfassen etc. Solche literarischen Übungen finden sich auch in der Sammlung „Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde“. Auf den Seiten 45–49 steht eine Übersetzung aus der „Ilias“, auf den Seiten 74–75 folgt die Wiedergabe einer Idylle Salomon Geßners in Versen. Der in der Schule trainierte *modus operandi* hinterließ ohne Zweifel seine Spuren in der Handschrift der späteren Werke des Komponisten. So exzerpierte Schumann im 9. Heft der „Mottosammlung“ aus Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ (MS IX, E 170): „Unbedingte Thätigkeit, von welcher Art sie sey, macht zuletzt bankerott“ und verwendete sein Notat im Artikel „Pianoforte. Concerte“ in der „Neuen Zeitschrift der Musik“ vom 26.02.1836: „Schüttelt man über die Fruchtbarkeit [junger Vielschreiber] den Kopf und bemerkt ihnen, wie solches zuletzt bankerott machen werde.“ Schumann bettet hier das Goethe-Zitat in den Kontext seiner Schrift ein und pflegt somit einen produktiven Umgang mit seinem literarischen Fund (vgl. Hotaki 1998:99–113).

Schumanns schöpferischer Umgang mit den gelesenen Werken sollte deshalb keineswegs abgewertet werden. Die Literatur gab ihm ständig neue kreative Impulse und so spiegelte sich schon in seinen frühen schriftstellerischen Arbeiten seine Art, „eigenes Anliegen und fremdes Schaffen ineinander zu produzieren“ (Dietel 1989:49). Hier besteht eine deutliche Parallele zwischen Schumanns literarischem und musikalischem Schaffen, denn auch in seiner Musik erklingen oft fremde Anlehnungen, die seinen Kompositionen eine besondere Nuance, eine

zusätzliche Dimension verleihen (Hatch 2004:668–670, Todd 1994:80–112). So erklingt in den „Novelletten“, op. 21 ein Zitat aus Clara Wiecks „Notturmo“, op. 6, 2. Schumann schuf dieses Werk 1838, in der Zeit einer räumlichen Trennung von Clara und erreichte auf diese Weise eine symbolische Vereinigung mit seiner abwesenden Braut. Ähnlich wirkt auch die bekannte Beethoven-Anspielung in Schumanns „Fantasie C-Dur“, op. 17: Der Komponist bezieht sich auf das letzte Lied aus Beethovens Zyklus „An die ferne Geliebte“, op. 98 und drückt damit seine tiefe Sehnsucht nach Clara aus (Jones 1988:114–125, Meier 1995:68, Todd 1994: 101–102). Auch hier fungieren das literarische (da aus einem Lied zitiert wird) und das musikalische Element als zwei unzertrennliche Komponenten eines Gesamtkunstwerks. Dieses Vorgehen ist vergleichbar mit dem romantischen Synästhesienprinzip, da hier Eigenes und Fremdes, Musikalisches und Literarisches ineinander produziert werden und dadurch ein mehrschichtiges Werk entsteht, das über unterschiedliche Wahrnehmungskanäle erfassbar ist.

## 5. Das ideale Dichterleben

Im Kontext der Verflechtung von Literatur und Musik gewinnt Schumanns Aufsatz aus dem Jahr 1827 „Das Leben des Dichters“ eine besondere Bedeutung (Schumann 1914:181–186), eine Schrift, die seine Literatur- und Musikanschauung vielleicht am genauesten vermittelt. Dort wird das glückliche und erfüllte Leben eines Dichters im Schoß der Natur beschrieben: „Das Leben des Dichters scheint noch das letzte Überbleibsel aus jenen glücklichen arkadischen Zeiten zu sein, wo das Kindheitsalter der Menschheit noch am Gängelbände der Natur ging“ (Schumann 1914:181). Der Dichter schöpft aus der Natur Inspiration, fühlt durch die Natur die Nähe Gottes und die Magie der Schöpfung: „[...] müssen da nicht in der Seele des Dichters die erhabensten Gedanken an die Unendlichkeit, nicht in ihm die Gedanken erwachen an jene Minute, die zu fassen die irdische Brust bebt, die auszusprechen die sterbliche Lippe schaudert – jene Minute, wo die Gottheit den ersten Gedanken zur Schöpfung faßte“ (Schumann 1914:182–183). Durch die göttliche Eingebung schafft der Dichter den Zugang zu den Seelen der Menschen, um sie zu beglücken und seine Energie strahlt dem Gott in der Natur zurück: „Das Herz des Dichters ist die heilige Opferflamme, die die Natur und die Gottheit schürten: aber sie glüht der Natur und der Gottheit und beseligt die Brust der Menschen“ (Schumann 1914:183). Diese Lebensform nennt Schumann das Glücklichste, das Reinste und das Höchste, weil sich in der Person des Dichters die ideale und die reale Welt verbinden: „So lebt der Dichter in der idealischen Welt, aber er wirkt und arbeitet auch für die wirkliche“ (Schumann 1914:184). Weiterhin beschreibt Schumann eine andere Inspirationsquelle seines idealen Dichters, die Musik, die in der schweren Stunde Trost spendet: „und die Kamöne küßt mit ihren Worten, mit ihren Tönen ihm [dem Dichter - A.H.] von den Wangen die Zähren hinweg (...) und ihr Götterchor hallt noch einmal mit seinen Silbertönen, mit seinen Silberakkorden in die Nacht seiner weinenden Seele

wider“ (Schumann 1914:184–185). Durch die Musik erhält der Dichter einen gewaltigen Energieschub, so dass sich für ihn die Zeit-Raum-Grenzen verwischen, er sich als Kündler und Seher über das irdische Geschehen hebt und in seiner Schöpfung wie in Flammen aufgeht: „Der Dichter steht höher als sein Ort: er schaut sehnsuchtsvoll nach der fernen Leuchte der Sterne und schlägt die Flügel seiner Seele auf; [...] und entzündet sich steigend, wie ein Phönix“ (Schumann 1914:185). Interessant ist, dass Schumann die poetischen Erzeugnisse dieses Dichters nicht „Gedichte“ oder „Dichtungen“ sondern „Lieder“ nennt: „[...] die Wehmut löst sich lieblich in dem Mollakkorde seiner [des Dichters - A.H.] Lieder auf“ (Schumann 1914:184). Er setzt in dieser Schrift die Natur und die Musik gleich, weil diese durch ihre Ungreifbarkeit nicht mit einfachen Worten zu erfassen sind und weil sie auf ähnliche Weise auf ein sensibles und schöpferisches Gemüt wirken. Sie inspirieren einen kreativen Menschen, das Gefühlte auszudrücken, und zwar durch die Lieder, einer Gattung, in der sowohl die musikalische als auch die poetische Ebene vorhanden sind. Insofern schafft Schumanns idealer Dichter die von Friedrich Schlegel definierte „Universalpoesie“, die ‚synästhetisch komponierte‘ Vorstellungs- und Bilderwelt transformiert die traditionelle Idee des Ganzen (der Welt) in eine ästhetische Idee, die im sprachlichen Vollzug, der gleichzeitig der Vollzug der synästhetischen Wahrnehmung ist, realisiert wird (vgl. Huber 2002).

An dieser Stelle ist es interessant, ein Beispiel aus einer anderen Schrift des jungen Schumann anzuführen. Er hat 1825 eine Art Autobiographie verfasst, die den Titel „Meine Biographie oder die Hauptereignisse meines Lebens“ trägt. Das anspruchsvolle Projekt, das hier anscheinend angestrebt wurde, ist aber nicht realisiert worden, der Text blieb eine Skizze. Doch fällt beim aufmerksamen Lesen dieses Textes der Versuch des Autors auf, sein kurzes Leben bewusst zu stilisieren. Der 15-jährige Junge berichtet dort über Ereignisse, die auch tatsächlich stattfanden, dies geschieht jedoch in einer Form, die sich durchaus mit der Form von „Das Leben des Dichters“ vergleichen lässt. Der junge Schumann beschreibt dort zwar auch die unangenehmen Ereignisse seines Lebens (Krankheit der Mutter, Verlust der geliebten Erzieherin), doch sie werden überdeckt von den Beschreibungen, die Schumanns Leben als das Leben des Dichters präsentieren. Auch er sucht Trost und vor allem Inspiration in der Natur: „Am liebsten ging ich ganz allein spazieren und schüttete mein Herz in der Natur aus“ (Schumann 1999: 32). Seine Liebe zu einem Mädchen und die Macht der Natur geben ihm Anlass zum Verfassen eines Gedichts, das im Text auch wiedergegeben wird. Des weiteren wird eine Reise nach Karlsbad beschrieben, wo der junge Dichter sich von der Anwesenheit berühmter Persönlichkeiten inspirieren lässt. Dort gestaltet er sich eine Art *locus amoenus*, einen Lieblingsplatz auf einem „Felsen, auf dem ein Crucifix steht [...] auf diesen hat ich mir ein Bänkchen von Moos und Tannenzapfen gebaut und ich ging bestimmt jeden Tag, zwey bis drey Stunden, dahin“ (Schumann 1999:33). Wahrscheinlich tut er das, um dort mit sich selbst allein zu sein und womöglich auch, um dort zu schreiben. Interessant ist jedoch hier die selbstbewusste Art des Auftretens. Der 15-jährige zeigt sich hier als einen

erfahrenen Weltmann, der schon die Herzen etlicher Frauen gebrochen hat, eine vorzügliche Bildung bekam und der im völligen Einklang mit der Natur lebt. Der junge Dichter präsentiert sich hier nicht so sehr als einen Jugendlichen, sondern als Verkörperer des *alter ego* des Verfassers, in dem sich bestimmte kulturelle Diskurse widerspiegeln. Er möchte das eigene Selbst dem potentiellen Leser verständlich darstellen, er untersucht „the inner reaches of self, especially self as it becomes or feels transcendent, and more than individual, and seeks images that might make the experience available to the reader“ (Olney 1972:29). In Bezug auf Schumanns autobiographische Schriften muss zum allgemeinen Verständnis noch erwähnt werden, dass diese in seinem Gesamtschaffen eine marginale Rolle spielen. Es gibt nur zwei kurze, skizzenhafte Texte solcher Art (s. Literaturverzeichnis). Die hier behandelte Skizze fungiert als eine Mischung aus Fakten und Fiktion, in dem späteren Text dagegen geht es um eine retrospektive Selbstanalyse bzw. einen Versuch, sich über sich selbst klar zu werden und zu erklären, welche Faktoren und Ereignisse im Leben des Verfassers eine entscheidende Rolle gespielt haben.

## 6. Schumanns musikalische Prosa. Der Einfluss Jean Pauls

„Das Leben des Dichters“ belegt, dass dem jungen Schumann immer deutlicher wird, dass die Poesie allein als Ausdrucksmittel für ihn irgendwann nicht mehr ausreicht. So dokumentieren Schumanns frühe Gedichte und Prosatexte den Prozess, während dessen er sich von der Dichtung abwendet und sich ganz der Musik widmet. Besonders seine Jugendgedichte fungieren als ein wertvolles Dokument, an dem beispielhaft die Entwicklung von Schumanns Talent nachvollziehbar ist. Der doppelt begabte Schumann wählte zunächst das Medium der Sprache, um seine „inneren Töne“ erklingen zu lassen. Jedoch im Laufe weniger Jahre (1825–1827) näherte sich Schumanns Ausdruck immer mehr der Musik. Vermutlich trug er schon von Anfang an eine dunkle Ahnung in sich, dass er für die Musik bestimmt sei, traute sich aber nicht, den „sicheren“ Boden der Dichtung zu verlassen. In Selbstzeugnissen finden sich in diesen Jahren viele Selbstbeobachtungen, etwa: „Frage: wie hütet man sich gegen Selbstbelauschung? [...] Bitte um Antwort.“ (Schumann 1988:217)

Der junge Schumann merkt wohl, dass seine Ausdrucksweise mehr zur Musik tendiert, er entwirft großartige musikalische Projekte, seine kompositorischen Fähigkeiten reichen aber noch nicht aus und es entsteht eine quälende Diskrepanz zwischen Wollen und Gelingen (Mayeda: 1992:68–69). Gleichzeitig scheint der Jüngling das Gefühl zu haben, zu allem fähig zu sein und ein geradezu überbordendes Talent in sich zu tragen: „Wäre mein Talent zur Dichtkunst und Musik nur in *einem* Punkte konzentriert, so wäre das Licht nicht so gebrochen, und ich getraute mir viel“ (Schumann 1886:136).

Als Hilfe in dieser Situation kann Schumanns Beschäftigung mit seinem Lieblingsdichter Jean Paul betrachtet werden. Zwischen 1826 und 1828 entdeckte

Schumann die Werke Jean Pauls, dessen musikalische Stimmungsprosa und kalkulierte Metapher zum neuen Leitbild Schumanns werden. Seine tiefe Wesensverwandtschaft zu dieser Künstlerpersönlichkeit wurde Schumann etwa 1828 bewusst. In seinem Tagebuch notiert er: „Ich fragte mich oft, wo ich seyn würde, wenn ich Jean Paul nicht gekannt hätte: er scheint aber doch wenigstens auf einer Seite mit mir verwebt zu seyn: denn ich ahndete ihn früher“ (Schumann 1988: 82). Schumanns spätere Gedichte, seine Prosa, sogar private Briefe tragen die Handschrift eines begeisterten Jean-Paul-Anhängers.

Die Musik fungiert in Jean Pauls Werk als ein äußerst wichtiges Element. Sie wird oft als Mittel der emotionalen Darstellung von Personen und Situationen verwendet, sie steigert die Intensität der beschriebenen Empfindungen. Die Texte Jean Pauls weisen eine hochgradige Musikalität auf, z.B.:

„Vom Gewitter wandt' er sich wieder gegen das vielfarbige Sonnenland – ein Wehen von Osten trug die Töne – schwamm mit ihnen an die Sonne – auf den blühenden Abendwolken sang das kleine Echo, das liebliche Kind, die Spiele leise nach. – Die Lieder der Lerchen flogen gaukelnd dazwischen und störten nichts.“ (Jean Paul 1959:647)

Ein solches dichterisches Verfahren organisiert und verknüpft Bilder oder ganze Bilderreihen miteinander, um Unsagbares, Unsichtbares und Bildloses kenntlich und greifbar zu machen (vgl. Vinçon 1993:14). Die Musik wird hier durch sprachliche Bilder visualisiert. Die Landschaft steht hier nicht bloß als solche, sondern als eine Darstellung der Musik, als eine bildliche Allegorie. Diesen Grundsatz macht der junge Schumann schnell zum eigenen. Seine im Stil Jean Pauls verfasste „Juniusabende und Julytage“ etwa ist keine realistische Nacherzählung der Ereignisse, sondern eher die Beschreibung einer durch verschiedene Elemente evozierten Stimmung, der Ausdruck betont den emotionalen Gehalt des Textes. Damit wird eine Nähe zur Musik geschaffen, denn der Leser braucht nicht mehr auf die Narration zu achten und kann seine Aufmerksamkeit dem Gefühl widmen, das diese Schrift zu vermitteln versucht (vgl. Wolf 1999:75 und 83). Musikalisch-akustische Phänomene im Text spielen dabei eine besondere Rolle.

„Und wie Gustav sich stumm wand u. die Flöte nahm u. wie die Nachtigallen schlügen u. die Abendglocken wogten u. die Flöte sanft in die verschmelzenden Accorde eintönte u. Julius [...] sah entzückt auf den Brief – der Mond schwamm silbern durch die Nacht fort – die Abendglocken hatten ausgetönt – die Nachtigallen wollten schlummern und nur der Freund flötete noch: O wunderschön ist Gottes Erde – und dann waren auch die Töne zu schwach, Alles zu sagen, was jetzt zwey Menschen fühlten“ (Schumann 1984:37–38).

Die Liebe zwischen zwei Menschen hat in dieser Passage eine erhebende Wirkung, ihre Stärke und Macht übertönen Nachtigallengesang und Glockengeläute. Eine andere Dimension öffnet sich dem fühlenden Menschen und dies ist vergleichbar mit dem gewaltigen Ton einer Orgel und Chorgesang; und doch reichen am Ende sogar die Töne nicht aus, um die göttliche Kraft der Liebe zu beschreiben: „u. Alles schwieg – u. Alles betete“ (Schumann 1984:38). Der

Versuch, das Unsichtbare zu visualisieren und das Wesen der Liebe durch eine musikalische Metapher zu erfassen, ist dem jungen Dichter durchaus gelungen. Schumanns Dichtungen, die er ca. ab 1827 verfasste, kommen somit dem frühromantischen Programm der „Wortmusik“ nah. Die traditionelle Sprache wird in seinen Texten nahezu aufgelöst, an ihre Stelle tritt eine sprachliche Ordnung, die durch Laut und Rhythmus bestimmt wird. Logische Sachverhalte werden beseitigt, der Sinn drückt sich durch Symbole und Metaphern aus und schafft eine „extreme Musikalisierung der Sprache bis hin zu deren Aufhebung“ (Bormann 1987:204).

Unter dem Einfluss Jean Pauls wendet sich Schumann immer mehr der Prosa zu, er dichtet Polymer, genau wie das Brüderpaar Walt und Wult in den „Flegeljahren“. Sein freies Phantasieren am Klavier erlebt gleichzeitig einen neuen Aufschwung. Jean Pauls Werk beeinflusst sogar Schumanns Kompositionen. Dies zeigt eines der bekanntesten Zitate des Komponisten: „Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? von diesem hab’ ich mehr Contrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer“ (Schumann 1904:149). Tatsächlich finden sich zahlreiche Parallelen zwischen Jean Pauls Prosa und Schumanns Musik (Jensen 1999: 127–143). Der Text Jean Pauls und die Musik Schumanns sind hier organisch miteinander verflochten und üben gegenseitig eine Wechselwirkung aus. Der Unsagbarkeitstopos in der Dichtung (was sich, wie oben aufgeführt, auch in zahlreichen Einträgen in Schumanns Tagebuch zeigt) wird auf die Instrumentalmusik übertragen: „Was die Worte nicht zu sagen vermögen, soll in der Musik ausgedrückt werden.“ (Daverio 1990:31) Appel behauptet sogar, dass Schumanns Musik ihre Strukturformen der Literatur entlehnt: „Narrative Verläufe, rhetorische Emphase, Digressionen, Rückblenden, rezitatorische Gesten, epigrammatische Zuspitzungen und Aphoristik sind über die Literaturrezeption gewonnene Strukturformen, die Schumann ins Kompositorische konvertierte“ (Appel 1991:13).

## 6. Musikalische Anfänge: „Poetische Musik“

Für Schumann offenbarte die Prosa Jean Pauls eine tiefe Verwandtschaft zwischen Literatur und Musik. Die Sprache seines Vorbildes gab ihm schöpferische Impulse, andererseits halfen ihm die Vertonungen von Jean Pauls Dichtungen das Werk seines Lieblingsschriftstellers richtig zu verstehen. Dies geht aus Schumanns Brief an Gottlob Wiedebein hervor: „Jean Pauls dunkle Geistertöne wurden mir durch jenes magische Verhüllen Ihrer [Wiedebeins - A.H.] Tonschöpfungen erst licht und klar, wie ungefähr zwei Negationen affirmieren, und der ganze Himmel der Töne, dieser Freudenthränen der Seele, sanft wie verklärt über alle meine Gefühle“ (Schumann 1904:6). Eben dieses Verständnis von der Literatur als Äquivalent und Ergänzung zur Musik gab Schumann den Anstoß, es selbst mit Lyrikvertonungen zu versuchen.

Um diese Zeit versucht Schumann, für sich zu definieren, was Musik ist und welche Wirkung sie auf Menschen ausübt, indem er eine eigene Ästhetik der Ton-

kunst, bekannt als „Die Tonwelt“ zusammenstellt. In dieser Schrift erklärt er die Musik zu einer allgemeinverständlichen Sprache, zu einem „unsichtbare[n] Band, welches alle Geister vereint“ (Schumann 1984:73).

„Die Tonwelt“ zeigt auch, dass Schumann die Musik, sein eigentliches Medium noch in der Sprache der Literatur erklären möchte, sein Ausdruck steht der Musik schon sehr nah, sein Schöpferum bewegt sich jedoch noch im Bereich der „Wortmusik“. Wohl deshalb erscheint auch in „Papillons“, op. 2 dasselbe Erklärungsbedürfnis. „Papillons“, op. 2 (ein Klavierzyklus) wurde oft als eine Art Übergang von der Dichtung zur Musik in Schumanns Schaffen angesehen. Diese Behauptung beruhte wohl auf dem Fakt, dass Schumann in seinem Exemplar der „Flegeljahre“ einige Passagen angestrichen und mit Ordnungszahlen versehen hatte, die die einzelnen Teile der „Papillons“ bezeichnen (Boetticher 1941:611–613). Aber auch nach dem Komponieren dieses Musikstücks verlässt Schumann den „sicheren Boden“ der Dichtung nicht. Deshalb ist es vielleicht angebrachter, in diesem Zusammenhang nicht von einem Übergang, sondern von Neuanfang zu sprechen. Schumann wechselt nicht von einer Sprache zur anderen, sondern beginnt mit den beiden semantischen Systemen zu operieren. Eine besondere Bedeutung auf diesem Weg erlangen „Die Tonwelt“, ein Versuch, die Musik in Worten zu erfassen bzw. zu erklären, und „Papillons“, op. 2, die durch die Dichtung erklärte Musik. Sie markieren den entscheidenden Wendepunkt in Schumanns Schaffen, an dem sich die musikalische Dichtung zur poetischen Musik umwandelt. Besonders in „Papillons“ ist die Musik durchdrungen von der Literatur, die Komposition und die literarische Interpretation bilden einen Reflexionsprozess, der durch eine ‚poetische Idee‘ bedingt wird (Tadday 1999:142–143). In diesem Zusammenhang scheint der Titel „Papillons“ sehr bedeutungsvoll: Der Schmetterling als Symbol der Metamorphose bezeichnet hier quasi den Neuanfang, die Geburt der „poetischen Musik“.

Franz Liszt erkannte wohl als einer der ersten die enge Verflechtung von Literatur und Musik in Schumanns Werken. In seiner Schrift „Robert Schumann“ (1855) schreibt er: „Schumann war es, welcher die Nothwendigkeit eines *näheren Anschlusses der Musik im allgemeinen und der reinen Instrumentalmusik insbesondere an Poesie und Literatur* klar in seinem Geiste erkannte [...] Desgleichen hat Schumann die Literatur der Musik näher gebracht, indem er ipso facto bewies, dass man zu gleicher Zeit ein bedeutender Musiker und doch ein gewiegter Schriftsteller sein könne“ (Liszt 1882:114).

Der Zusammenhang von Literatur und Musik leitete Schumann zu einem Verständnis von der globalen Einheit von Kunst und Leben. Schumann selbst reflektiert dies folgendermaßen: „Es afficirt mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über Alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will“ (Schumann 1886:282). Das äußere Leben bietet der Kunst Stoff und ruft die Inspiration in dem Künstler wach. Die „Beschwingung der Phantasie durch das Leben und den Verkehr mit der Welt“ (Schmitz 1920/21:111–112) wird für Schumann zur grundlegenden Forde-

zung und das „Poetische“ bleibt ein ästhetisches Ideal für Schumanns musikschriftstellerische Arbeiten und Kompositionen.

## **7. Zusammenfassung**

Die vorliegende Studie versteht sich als Versuch, zur literaturwissenschaftlichen Forschung von Robert Schumanns frühen Gedichten und Prosaschriften beizutragen. Ihre Aufgabe ist es, einen neuen Zugang zu diesem Œuvre zu eröffnen.

Im Laufe dieser Untersuchung wurde gezeigt, wie früh sich in Schumanns literarischem Schaffen ein Bezug auf die Musik findet. Insbesondere die unter Einfluss Jean Pauls verfassten Prosastücke können der „musikalischen Literatur“ zugeordnet werden. Jean Pauls poetisches Verfahren, das das Unsichtbare (wie die Musik) in einem Text visualisiert, flocht Schumann direkt in seine Schriften und später auch in seine Musik ein. Es wurde nachgewiesen, dass Schumanns kompositorische Anfänge in einem Bereich, wo Literatur und Musik ein komplexes Ganzes bilden, stattfanden und dass sein Verständnis über das Zusammenwirken dieser Künste nicht erst bei seiner Beschäftigung mit Jean Paul begann, sondern schon anhand seiner frühesten Gedichte und Selbstzeugnisse festzustellen ist. Des Weiteren konnte belegt werden, dass Schumann sich seiner Kunstanschauung schon relativ früh bewusst war (ein perfektes Kunstwerk entsteht nur in Kombination von verschiedenen Künsten und unter Einfluss von äußeren Eindrücken) und dass er dieses ästhetische Prinzip erfolgreich in sein Schrifttum konvertierte. Auch über Schumanns „poetische Musik“ konnten neue Erkenntnisse gewonnen werden.

## **Danksagung**

Dieser Beitrag steht im Rahmen eines durch den ETF geförderten Forschungsprojekts „Geschichte und Tradition im autobiographischen und literarischen Diskurs“ (Grant Nr. 6150). Ich danke dem ETF an dieser Stelle für die finanzielle Unterstützung.

Adresse:

Aigi Heero  
Universität Tallinn  
Narva mnt 29  
10120 Tallinn  
Estland

Tel.: +372 6409 323

E-Mail: aheero@hotmail.ee

## Literatur

- Appel, Bernhard R. (1991) „Robert Schumann als Leser.“ In *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Katalog zur Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus in Zwickau und der Robert-Schumann-Forschungsstelle e.V. in Düsseldorf*, 12–16. Hg. Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer. Düsseldorf: Droste.
- Bischoff, Bodo (1994) *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*. Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Boetticher, Wolfgang (1941) *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*. Berlin: Hahnfeld.
- Bormann, Alexander von (1987) „Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik.“ In *Die Aktualität der Frühromantik*, 191–207. Hg. Ernst Behler und Jochen Hörisch. Paderborn: Schöningh.
- Cone, Edward T. (1992) „Poet’s Love or Composer’s Love?“ In *Music and Text: Critical Inquiries*, 177–192. Hg. Steven Paul Scher. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Daverio, John (1990) „Reading Schumann by Way of Jean Paul and his Contemporaries.“ *College Music Symposium* 30, 28–45.
- Derrida, Jacques (1995) *Dissemination*. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen.
- Dietel, Gerhard (1989) „Eine neue poetische Zeit“: *Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*. Kassel: Bärenreiter.
- Flechsig, Emil (1956) „Erinnerungen an Robert Schumann. Aus dem Manuskript erstmalig vollständig von seiner Urenkelin Hilde Wendler.“ *Neue Zeitschrift für Musik* 117, 392–396.
- Floros, Constantin (1981) „Schumanns musikalische Poetik.“ In *Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann*, 90–104. Hg. Heinz Klaus Metzger und Rainer Rihn. München: Edition text+kritik.
- Gieseler, Walter (1981) „Schumanns frühe Klavierwerke im Spiegel der Literarischen Romantik.“ In *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und Werk*, 62–87. Hg. Julius Alf und Joseph A. Kruse. Düsseldorf: Droste.
- Gut, Serge (1998) „Das Poetische der Musik Schumanns in den Augen von Franz Liszt.“ In *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, 185–188. Hg. Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß und Markus Waldura. Saarbrücken: SDV.
- Haesler, Ludwig (1997) „Zur musikalischen Struktur und psychischen Dynamik der Sprachvertönnung bei Franz Schubert und Robert Schumann.“ In *Fliessende Übergänge. Historische und theoretische Studien zu Musik und Literatur*, 147–187. Hg. Hans Ester in Zusammenarbeit mit Etty Mulder. Amsterdam: Rodopi.
- Hatch, Christopher (2004) „Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music.“ *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association* 60, 3, 668–670.
- Heero, Aigi (2003) *Robert Schumanns Jugendlyrik. Kritische Edition und Kommentar*. Sinzig: Studio.
- Helbig, Jörg (2001) „Intermediales Erzählen. Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess ‚A Clockwork Orange‘.“ In *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*, 131–153. Heidelberg: Winter.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Der Dichter und der Komponist*. <<http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap141.htm>> [Stand 31.10.2006].
- Hotaki, Leander (1998) *Robert Schumanns Mottosammlung*. Freiburg: Rombach.
- Huber, Martin (2002) *Intermedialität und Synästhesie in der Literatur der Romantik*. In <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=302> [Stand 02.02.2007].
- Jean Paul (1959) *Flegeljahre. Sämtliche Werke*. Hg. Norbert Miller. 6 Bde. Bd. 2. München: Hanser.
- Jensen, Eric Frederick (1998–1999) „Explicating Jean Paul: Robert Schumann’s Program for ‚Papillons‘, op. 2.“ *19th Century Music* 22, 127–143.
- Jensen, Eric Frederick (2001) *Schumann*. New York: Oxford University Press.

- Johnson, Julian (2003) „Narrative Strategies in E.T.A. Hoffmann and Robert Schumann.“ In *Resounding Concerns. Literary Reflections of Musical Themes*, 55–70. Hg. Rüdiger Görner. München: Iudicium.
- Jones, J. Barrie (1988) „Beethoven and Schumann. Some Literary and Musical Allusions.“ *The Music Review* 48/49, 114–125.
- Kruse, Joseph A. (1981) „Robert Schumann als Dichter.“ In *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und Werk*, 40–61. Hg. Julius Alf und Joseph A. Kruse. Düsseldorf: Droste.
- Lichtenhahn, Ernst (1974) *Die Bedeutung des Dichterischen im Werk Robert Schumanns*. Diss. Basel.
- Lippmann, Edward A. (1964) „Theory and Practice in Schumann’s Aesthetics.“ *Journal of the American Musicological Society* 17, 310–345.
- Liszt, Franz (1882) „Robert Schumann.“ *Gesammelte Schriften*. Übers. Lina Ramann. 6 Bde. Bd. 4, 105–185, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mayeda, Akio (1992) *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*. Zürich: Atlantis.
- Meier, Barbara (1995) *Robert Schumann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Olney, James (1972) *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press.
- Plantinga, Leon B. (1967) *Schumann as Critic*. New Haven; London: Yale University Press.
- Rauchfleisch, Udo (1990) *Robert Schumann: Leben und Werk. Eine Psychobiographie*. Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer.
- Racz, Gabriella (2006) „Musikalisch schreiben: Intermedialität von Literatur und Musik. Theorie und Fallbeispiel.“ In *Tradition und Zukunft der Germanistik. Germanistik in Tallinn: Texte, Thesen und Projekte zur deutschen Sprache und Literatur*, 141–160. Hg. Mari Tarvas, Sonja Pachali. Tallinn: TLÜ Kirjastus.
- Scher, Steven Paul (1984) *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt.
- Schiller, Friedrich (1943–2006) *Werke. Nationalausgabe*. Hg. Norbert Oellers u.a. 42 Bde. Weimar: Böhlau.
- Schmitz, Arnold (1920/21) „Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur.“ *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3, 111–118.
- Schumann, Robert (1886) *Jugendbriefe*. Hg. Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, Robert (1904) *Briefe. Neue Folge*. Hg. Gustav Jansen. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, Robert (1914) *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd. 1–2. Hg. Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, Robert (1984) „Die Tonwelt.“ In *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*, 66–75. Hg. Frauke Otto. Frankfurt a.M.: Haag und Herchen.
- Schumann, Robert (1984) „Juniusabende und Julytage.“ In *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*, 25–43. Hg. Frauke Otto. Frankfurt a.M.: Haag und Herchen.
- Schumann, Robert (1987) *Tagebücher*. Bd. 2. Hg. Gerd Nauhaus. Leipzig: Dt. Verlag für Musik.
- Schumann, Robert (1988) *Tagebücher*. Bd. 1. Hg. Georg Eismann. Leipzig: Dt. Verlag für Musik.
- Schumann, Robert (1999) „Meine Biographie oder die Hauptereignisse meines Lebens.“ In *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, 32–33. Hg. Ernst Burger. Mainz: Schott.
- Schumann, Robert (2000) „Selbstbiographische Notizen.“ In *Robert-Schumann Haus Zwickau*, 17–18. Hg. Gerd Nauhaus, Anette Müller. München; Berlin: Dt. Kunstverlag.
- Schumann, Robert (2003) *Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde*. Hg. Aigi Heero. Sinzig: Studio.
- Schweikert, Uwe (2006) „Das literarische Werk – Lektüre, Poesie, Kritik und poetische Musik.“ In *Robert Schumann Handbuch*, 107–126. Hg. Ulrich Tadday. Stuttgart: Metzler.
- Soldat, Cornelia (2002) *Intermedialität und Synästhesie. Zur Wahrnehmung in Literatur und Kunst der slavischen Moderne*. In <http://www.soldatkuepper.de/pdfs/Projektbeschreibung%20C%20Soldat.pdf> [Stand 02.02.2007].

- Tadday, Ulrich (1999) *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Tewinkel, Christiane (2006) „Lieder.“ In *Robert Schumann Handbuch*, 400–457. Hg. Ulrich Tadday. Stuttgart: Metzler.
- Todd, R. Larry (1994) „On Quotation in Schumann’s Music.“ In *Schumann and His World*, 80–112. Hg. R. Larry Todd. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Vinçon, Hartmut (1993) „Musik der Musik. Musikästhetische Notizen zu Jean Pauls ‚Flegeljahren‘.“ *Musiktheorie* 8, 3–21.
- Wasielewski, Wilhelm Josef (1972) *Robert Schumann. Eine Biographie*. Leipzig 1906. Reprint Walluf bei Wiesbaden: Saendig.
- Wolf, Werner (1999) *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi.