

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	2
I Heinrich Heine-Vertonungen: ein globaler Überblick	3
A Heinelieder	3
B Heinetexte als Opern- und Ballettstoff.....	5
C Die Heinevertonungen in den Niederlanden extra beleuchtet.....	8
II Heine als gesellschaftlich-engagierter Schriftsteller und Musikkritiker	14
III Heine, Ironie und Musik	22
IV Heines Lied-Auffassung	26
V Heines Lyrik: einige besondere Qualitäten für Liedkomposition.....	31
VII Fazit	39
Quellenverzeichnis	41

Einleitung

Die Lyrik und Prosa des Autors Heinrich Heine (geborener Harry Heine: 1797-1856) nehmen in der Musik eine sehr besondere Stellung ein:

*„Heinrich Heine has been set to music more than any other poet (except "the psalmist," as some say). There have been well over 10,000 settings composed, and thousands more variant arrangements and editions of those settings. There are well over 8000 works for one or two voices, as listed in this website's companion database, the [Heine Lieder Query](#). As a point of comparison, the recent Shakespeare music bibliography published by Oxford University Press is in 5 volumes, while Günter Metzner's *Heine in der Musik* runs to 12 volumes.“¹*

Daher stellen sich folgende Fragen: Warum ist Heine in Deutschland und in internationalem Bereich so oft vertont worden? Warum und in welchem kulturellen Umfeld sind seine Texte entstanden? Was war seine eigene, spezifische Motivation sie so zu gestalten? Diese Arbeit möchte die Hintergründe näher untersuchen, sich dabei aber auf Gesamtzusammenhänge beschränken. Automatisch werden die Komponisten miteinbezogen: was haben sie in Heines Texten gefunden, dass sie zur Komposition angeregt hat? Für mich ist dieses Thema zum einen aufgrund meines Interesses für die klassische Sprache, und zum anderen besonders vor dem Hintergrund meiner Erfahrungen als klassische Sängerin interessant. Daher möchte ich in dieser Arbeit versuchen, die Vertonung der Heine-Texte im Verhältnis zu den Kunstdisziplinen Musik und Literatur (und deren gesellschaftlicher Rolle) einzuordnen.

1 <http://www.library.umass.edu/introduction/>

I Heinrich Heine-Vertonungen: ein globaler Überblick

A Heinelieder

Zahlreiche Komponisten haben Heinelieder geschaffen, nur ein Teil wurde überliefert und nur eine geringe Auswahl wird in den Konzertsälen häufig aufgeführt. Wenn man letztgenanntes als Richtlinie nimmt, landet man notgedrungen bei den besten Komponisten. Auf diese Weise lassen sich in einem globalen Überblick die wichtigsten deutschsprachigen und nicht-deutschsprachigen Komponisten erwähnen, die bei den vielfältigen Heinevertonungen eine Rolle gespielt haben. Weil es wenige Informationen über die niederländischen Heinevertonungen gibt, ist es interessant, sie in diesem Rahmen kurz separat zu beleuchten.

Die deutschsprachigen Komponisten und Heines Lyrik

Heine wurde vornehmlich von den Generalvertretern der deutschen bürgerlichen Musikkultur vertont. Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist Robert Schumann (1810-1856). Schumann gilt als ein 'literarisch engagierter' Komponist. Der literarisch interessierte, in Düsseldorf angesiedelte Tonmeister gründete 1834 die *Neue Zeitschrift für Literatur*, in der auch Heine-Texte publiziert wurden. Schumann hatte sogar den Zunamen „Der Dichter spricht“, und dies trifft auch auf seine instrumentale Musik zu. Er war einer der deutschen Komponisten, dessen Musik in Frankreich viel Erfolg hatte. Schumann komponierte die weltberühmte *Dichterliebe op. 48* (aus *Buch der Lieder: Lyrisches Intermezzo*) und vertonte einige Heineballaden, wie *Belsazar* (op.57) und *Die beiden Grenadiere* (op.49, mit dem berühmten Marseillaise-Zitat).² Seine Frau Clara Schumann (1819-1896) - Darstellerin seiner Musik, weil Schumann selber wegen einer bleibend verletzten Finger nicht mehr spielen konnte - komponierte auch: Sie, musikalisch von Schumann stark beeinflusst, arbeitete ebenfalls mit Heinegedichten.

² Christians, S.12

Ein anderer großer deutscher Liederkönig war Franz Schubert (1797-1828); in seiner eigenen Zeit war er unbekannt aber er wurde von Schumann, „Entdecker“ verschiedener Komponisten, geschätzt. Schubert schuf 1828, im Jahr seines Todes, die Heinelieder *Der Atlas, Ihr Bild, Das Fischermädchen, Die Stadt, Am Meer* und *Der Doppelgänger*. Er verwendete diese im Liederzyklus *Schwanengesang* (D.957), dem „Grabgesang seines Liedschaffens,“³ zusammen mit Texten der Autoren Ludwig Rellstab und Johann Gabriel Seidl. Übrigens ist der Zyklus von seinem Verleger Haslinger postum zusammengestellt worden. Sicher ist aber, dass die sechs Heinelieder als zusammengehörend zuvor schon mal von Schubert einem anderen Verleger zur Veröffentlichung angeboten wurden.⁴

Andere bekannte deutschsprachige Liedkomponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Johannes Brahms (1833-1897) (in gewissem Sinne Nachfolger/Schüler Schumanns), Carl Loewe (1796-1869), Franz Liszt (1811-1886), Hugo Wolf (1860-1903), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Alma Mahler-Werfel (1879-1964), Max Reger (1873-1916), Richard Strauss (1864-1949) und Hans Eisler (1898-1962) haben Heines Dichtungen in Musik umgesetzt. Man kann sagen, „dass fast alle bekannte Komponisten des 19. Jahrhunderts und noch mehr unbedeutende Kleinmeister und Dilettanten Heine vertont haben.“⁵

Ein fleißiger, für das romantische Lied keineswegs unbedeutender Verehrer Heines war Robert Franz (1815-1892), der um die 68 Gedichte von Heine⁶ vertonte. Ihm brachten seine Zeitgenossen die gleiche Wertschätzung wie Schubert, Robert Schumann und Brahms entgegen. Nach der Jahrhundertwende aber und vor allem nach Komponisten und Musikkritiker Hugo Wolf bescheinigte ihm die Musikkritik lediglich »genug

3 Christians, S.9

⁴<http://www.musicalifeiten.nl/vergelijkende-discografieen/s/schubert-schwanengesang.html>

5 Metzner, Band 1, S.11

6 Christians, S.14

Musikantentum«, »hin und wieder eine nette Melodie«, konstatierte aber eine »innere Taubheit für wirkliche Phantasie und Intuition«, kurz: Sie gab das Charakterbild eines »bürokratischen Hausmusik-Produzenten«⁷: Robert Franz wurde wie folgt kritisiert:

*„Heines Volkston-Koketterie wird durch solche offenen Banalitäten geradezu kompromittiert. Die Verse liegen überall viel nackter da als bei fantasievollen Musikern. Ihr Gerippe bleibt deutlicher. Man hat das irrtümlich als bessere Deklamation gepriesen. Es ist nur Distanzlosigkeit.“*⁸ (Bie, Oscar: Das deutsche Lied, a.a.O., S.189 f.)

Der Löwenanteil der Heine-Lieder fällt aber nicht auf Robert Franz zurück, sondern auf den „Sonntagkomponisten“⁹ Vesque von Püttlingen (1803-1883, Pseudonym: Hoven), „der im vormärzlichen Wien, dem er als Diplomat diente, nicht weniger als 119 Heinegedichte vertont hat - mit Lust an der ironischen Pointe.“¹⁰

B Heinetexte als Opern- und Ballettstoff

In erster Linie ist Heine ein Dichter, dessen Lyrik für Lieder verwendet wurde, aber seine Texte haben ebenfalls, sei es in geringerem Maße, als Opern- und Ballettstoff gedient. Der Opernkomponist Richard Wagner (1813-1883) schaffte beispielsweise *Der Fliegende Holländer* (U.A. 1843) und *Tannhäuser*(U.A. 1845), die Heines Texte als Grundlage haben:

“Wagner entnahm dem 7. Kapitel der Memoiren des Herren Schnabelewopski die Sage vom *Fliegenden Holländer*. In den Elementargeistern las Wagner eine Parodie des Tannhäuser-Lieds und fand Motive aus dem deutschen Volksglauben die in den *Ring* eingingen.“¹¹

7 Metzner, Band 1, S.14

8 ebd

9 Christians, S.14

10 ebd

11 ebd, S.8

Wagner komponierte darüberhinaus auch, was weniger bekannt ist, Lieder und vertonte, wie Schumann, *Nach Frankreich zogen zwei Grenadier* (1839/40), darin enthalten ebenfalls, wie bei Schumann, ein Marseillaise-Zitat. Diese Idee des französischen Hymne-Zitats ist unabhängig von Schumanns Lied entstanden, weil Wagner dieses Lied, bevor er seine Fassung des *Grenadier* schrieb, nicht kannte. Das Tanzpoem *Der Doctor Faust* diente Werner Egk (1901-1983) als Quelle für das Ballett *Abraxas*.¹² Dieses Ballett, 1948 in München uraufgeführt, wurde von dem Bayerischen Kulturminister Hundhammer nach fünf ausverkauften Vorstellungen verboten, da im Stück „eine schwarze Messe stehe, die möglicherweise die öffentliche Moral gefährden konnte.“¹³

Die nicht-deutschsprachigen Komponisten und Heine

Von den meisten nicht-deutschsprachigen Komponisten ist weniger bekannt, dass sie sich mit der deutschen Literatur auseinandergesetzt haben. Bèla Bartok (1881-1945), Alexander Borodin (1833-1887), Edvard Grieg (1843-1907), Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840-1893) und Modest Mussorgski (1839-1881) haben Heines Lyrik vertont. Die erste Oper des großen Komponisten Giacomo Puccini (1858-1924) *Le Villie* (1884) hat, wie auch das Ballett *Giselle*, Heines *Prosa* als Fundament.

Weil die Texte Heines häufig übersetzt worden sind, haben sie international eine große ‚Vertonungstradition‘. Einige Vertonungen, besonders im russischen Sprachraum, sind sogar erst durch die Übersetzungen möglich geworden.

Heines *William Ratcliff* hat eine stattliche Zahl von Komponisten gefunden: der Russe César Antonowitsch Cui (1835-1918) brauchte sieben Jahre, von 1861 bis 1868, um seine dreiaktige Oper fertigzustellen. Diese sollte Ausdruck der Neuen russischen Schule sein:¹⁴ Cui war Komponist und Musikkritiker Französische-Litauischer Herkunft, der

12 Christians, S.8

13 <http://www.oehmsclassics.de/cd.php?formatid=284>

14 Metzner, Band 1, S.32

stark an der französischen Musiktradition orientiert war. Er vertonte außer *William Ratcliff* auch lyrische Werke Heines.

„Weil mir seine Phantastik, der unbestimmte, aber leidenschaftliche, verhängnisvollen Einflüssen geneigte Charakter des Haupthelden gefiel, ich war hingerissen vom Talent Heines und der herrlichen Übersetzung Alexej Pleschtschejews [...].¹⁵

Auch der Italiener Pietro Antonio Stefano Mascagni (1863 – 1945) brachte 1895 am Stuttgarter Hoftheater seine Fassung des *William Ratcliff* zur Aufführung (*Guglielmo Ratcliff*). Der niederländische Komponist Cornelis Dopper (1870-1939) hielt sich in seiner Fassung des selben Werkes eng an Heines Drama (Weimar 1909).¹⁶

Englische Übersetzungen Heines sind in England und den Vereinigten Staaten vertont worden. Der Amerikaner Charles Ives (1874-1854) ist ein gutes Beispiel dafür; er vertonte unter anderem zwei Fassungen des ins Englische übersetzten Lieds *My native Land* (*Ich hatte einst ein schönes Vaterland* aus *Neue Gedichte*, in *Verschiedene in In der Fremde* Nr.3). Ives verwendete aber auch deutsche Heinetexte.

Sicherlich begünstigt dadurch, dass Heine ab 1831 in Paris lebte, haben seine Texte auch in Frankreich ihren Weg gefunden und sind von französischen Komponisten aufgegriffen worden. Einer der Bekanntesten ist Claude Debussy (1862-1981). Debussy hat die symphonische Ode *Zuleima* aus Heines *Almansor* in Musik umgesetzt, übrigens nach einer Begegnung mit Franz Liszt (1811-1886).

Ein zeitlicher Überblick über die Entstehung der Heine-Vertonungen

Die meisten der rund 8000 Vertonungen in der umfangreichsten Bibliografie der Heinevertonungen von Günter Metzner (1993: *Heine in der Musik*) stammen aus der romantischen Musikepoche und Franz Schubert markiert hier mit den schon erwähnten

¹⁵ Metzner, Band 1, S.32

¹⁶ ebd

sechs Heine-Liedern von 1828, veröffentlicht postum im April 1829 als Nummern 8 bis 13 des *Schwanengesangs*, einen Anfangs- und ersten Höhepunkt.¹⁷ Schuberts Lieder waren für die meisten der folgenden Lied-Komponisten einen Fixpunkt, aber nicht für alle, da der Bekanntheitsgrad der Schubertlieder für das 19. Jahrhundert nicht allzu hoch angesetzt werden sollte.¹⁸ „Es ist jedoch häufiger, dass eine Heine- ebenso eine Schubert-Rezeption darstellt.“¹⁹

Traditionelle Komponisten wie Hans Pfitzner (1869-1946) und Othmar Schoeck (1886-1957) haben mit dem schon erwähnten Richard Strauss Heines Texte im 20. Jahrhundert einen Platz gegeben. Viel Erfolg bei den Dodekafonisten hatte Heine aber nicht, da sie zu elitär waren und sich deswegen von quasi-volkstümlichen Äußerungen distanzieren.

„Die Vertreter atonaler Melodik und Harmonik griffen bei ihren Vokalwerken zu anderen Textvorlagen, zu Stefan George, Rilke und Trakl.“²⁰

Die wenigen späteren Vertonungen nach 1945 von z. B. den deutschen Komponisten Tilo Medek, Hans Werner Henze und Hans Georg Pflüger sind als eine „quasi exemplarisch[e] [...] Fortführung der Heine-Lied-Tradition“²¹ zu betrachten.

Heine wurde also vornehmlich in der Zeit der Romantik als Textlieferant für die Tonmeister aufgegriffen. Dazu ist zu erwähnen, dass insbesondere seine Lyrik aus *Buch der Lieder* (Nomen est omen) dabei einen besonderen Platz einnimmt.

C Die Heinevertonungen in den Niederlanden extra beleuchtet

Heine hat in Holland, wie in anderen Ländern wegen „der großen Komplexität von sein [sic] Wesen eine kaum übersehbare Fülle verschiedenartigster Eindrücke und

17 Metzner, Band 1, S.11

18 ebd

19 ebd

20 ebd, S.16

21 ebd

Meinungen hervorgerufen.“²² In der Dissertation von P. Kieft aus dem Jahr 1938 wird die (literarische) Wirkung Heines in den Niederlanden in drei Schichten unterteilt: Heine als *Vertreter des Zeitgeists*, Heine *Der Dichter* und Heine im Licht *Des Modernen Menschen*. Weil auch die niederländischen Vertonungen von Heines Texten teilweise in der romantischen oder spätrömantischen Zeit anzusiedeln sind, wäre Miteinbeziehung der Dissertation, obschon schon sehr alt, in dieser Arbeit zu verteidigen.

Kieft hebt hervor, dass in Frankreich und England die Übersetzungen einen „Fingerzeig“²³ dafür geben können, in welchem Umfang Heine gelesen wurde.²⁴ Die „Mehrsprachigkeit des holländischen gebildeten Leserkreises, der im Gegensatz zu den entsprechenden französischen und englischen Schichten einen deutschen Autor bequem zu lesen vermag“²⁵ haben zur Folge, dass aber Übersetzungen in den Niederlanden nicht zum Maßstab der Popularität Heines zu nehmen sind.:

„Wäre Holland ausschließlich auf Übersetzungen angewiesen gewesen, so wäre ihm der *Romanzero* wie die *Zeitgedichte*, *Atta Troll* wie das *Wintermärchen* und auch die Lyrik aus Heines letzten Lebensjahren vorenthalten geblieben. Nicht einmal von dem vollständigen *Intermezzo* hätte es Kenntnis nehmen können. Mit Ausnahme des *Buches LeGrand*, der *Harzreise*, und einiger unbedeutenderen Bruchstücke wäre ihm die ganze Prosa ferngeblieben.“²⁶

Ein anderes Argument dafür, dass „Heineübersetzungen in Holland überflüssig waren“²⁷ und dass Heine in Holland ein vielgelesener Autor war, ist noch zu erwähnen:

„[E]ine Anzahl holländischer Verleger in der Zeit vor dem internationalen Autorenschutz, [erblickte] in der Veröffentlichung zahlreicher, vielbändiger deutscher Heineausgaben ein gewinnbringendes Geschäft[...].“²⁸

22 Kieft S.66

23 Ebd S.61

24 Ebd S.70

25 Ebd S.62

26 Ebd

27 Ebd

1876 wurde in der Zeitschrift *De Nederlandsche Spectator* „ festgestellt, dass die Gedichte und Prosaschriften Heines, des größten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, in Holland von Tausenden gelesen wurden.“²⁹ Heine war während dieser Zeit auch bei den Studenten deutlich ein „gierig verschlungener“ und „bewunderter“ Schriftsteller:

„Würden auch Goethe, Schiller, Molière, Shakespeare mehr genannt und angeführt, eines so ausgedehnten Leserkreises wie Heine könnten sie sich nicht rühmen.“³⁰

In Holland war sogar die Rede von einer „Nachahmungswut“³¹, welche ein [sic!] Anzahl Reimtalente ergriff, ³² wie Mooren, Heye, Ten Kate, Dercksen, Honigh, Dorbeck, Boele van Hensbroek, Holda, J.C. De Vos, Welter und Piet Paaltjens.³³ Der niederländische Schriftsteller Multatuli (1820-1887), (wie Heine) ein Zeit- und Gesellschaftskritiker, schrieb:

„Seit zwanzig Jahren wird der Markt überschwemmt mit „Heineschen“ Gedichten, „Heineschen“ Auffassungen, Sinnsprüchen und Gendankwendungen, denen nichts weiter als Ursprünglichkeit fehlt.“³⁴

Auffallend ist, dass ein Teil des holländischen Publikums der fünfziger bis sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts Heines Gestalt „zum Anlass nahm, seinem Sensations- und Adorationsbedürfnis zu frönen“³⁵:

28 Kieft S.62

29 Kieft S.63

30 Kieft S. 62

31 Ebd

32 Ebd

33 Ebd

34 Kieft S.62

³⁵ Ebd

„das Verhältnis dieses Publikums zu Heine kommt dem der heutigen Öffentlichkeit zu einem modischen Filmstar recht nahe.“³⁶

Bewunderung für Heine ist auch in der zeitgenössischen Literaturszene prominent: Multatuli äußert echte niederländische Adoration: er schwärmt von Heine aus der Ferne. Er sagt, er liebe Heine so sehr, dass er froh darüber wäre, dass sie sich nie begegnet sind.³⁷ Von der Zeit von 1850 bis 1885 war Heine in Holland der beliebteste und einflussreichste ausländische Schriftsteller, was sich auch in der holländischen Heinekritik und „dem sonstigen Schrifttum“ über Heine zeigt.³⁸ Um die Jahrhundertwende war es in den Niederlanden etwas still um ihn, wie in andern Ländern auch. Anfang des 20. Jahrhunderts erschien jedoch wieder „inhaltlich“ wie „zahlenmäßig“ eine beachtliche Reihe von Heinebetrachtungen,³⁹ obwohl seine direkte Popularität eingeschränkt war. Ab 1880, und vielleicht hat dies auch mit dem Aufstieg der ‚Tachtigers-Gruppe‘ (die eine *L’Art pour l’art*- Anschauungsweise vorstand) zu tun, waren die Heinebetrachtungen „objektiver“, „künstlerisch-intuitiv“ und „wissenschaftlich-methodisch“.⁴⁰ Ein anderer Hintergrund dieser veränderten Literaturbetrachtung könnte sein, dass Heine damals schon längere Zeit tot war, während die Heinbetrachtung vor 1880 – Heine ist noch greifbar - eher „subjektiv“ und „persönlich an Heines Erscheinung“ beteiligt war.⁴¹ In dieser Zeit entstehen die ersten wichtigen niederländischen Heinevertونungen, obschon schon davor viele kleinbürgerliche und relativ unbedeutende Heine-Lieder entstanden sind.

36 Ebd S.64

37 Ebd

38 Ebd S. 65

39 Kieft, S.65

40 Ebd

41 Kieft, S.65

In den Niederlanden war es nicht nur Cornelis Dopper, der Heines Texte vertont hat. Andere bekanntere niederländische Komponisten sind ebenfalls zu erwähnen: Der Komponist und Altphilologe Alphons Diepenbrock (1862-1921) z.B. komponierte 1885 *Drie Balladen* auf Texte von Uhland, Goethe und Heine. In Diepenbrocks Zeit, vor dem ersten Weltkrieg, war Holland stark an der Kunst der deutschsprachigen Länder orientiert, was der Bau von einer Konzerthalle im wienerischen Renaissance-Stil (1888 wurde das *Concergebouw Amsterdam* eingeweiht) und die Gründung des Wagnervereins in Amsterdam (*Wagnervereniging*) 1884 belegen.⁴² Die Musik der Niederlande hinkte ihren Vorbildern Frankreich und Deutschland immer einen Schritt hinterher. Diepenbrock seinerseits war ein Komponist, der sich von langen wagnerianischen und brucknerianischen Orchesterlinien hatte inspirieren lassen. Seine Wahl deutscher Autoren schloss an die vor-kriegliche niederländische Orientierung an der deutschen Kultur an. Nicht nur Uhland, Goethe und Heine verwendete er als Textdichter, sondern auch Novalis (*Hymnen an die Nacht*). In einem Briefdialog über eine Heine-Schrift von Willem Kloos im Jahre 1907 mit W.G. Hondius van den Broek, einem Deutschlehrer und guten Freund Diepenbrocks, stellt sich heraus, dass Heine damals in Holland in der Tat eine ‚dikussionsempfindliche‘ literarische Persönlichkeit gewesen sein muss. Die Bewunderung Heines wird kritisiert und sogar dessen jüdische Herkunft wird im folgenden Zitat miteinbezogen :

„En ook ligt het niet zo ver af van de gangbare Heinebeschouwing: hij [Willem Kloos] doet het nu wel voorkomen alsof hij een lateren, dieperen, grooteren Heine hier scherper verlicht dan tonogtoe het geval was, maar heel nieuw is dat toch waarlijk niet (.....) Dat Heine de bestaande schoonheid zou hebben verkrachtigd en verbreed, is zonderling; dat het jammer is dat hij zijn meesters en modellen heeft weggedrongen is echter heel goed gezegd.(.....) Het universele komt niet zoozeer uit den Jood zelf, dan wel is meer iets zich aanpassends aan allen, *van allen wat naar zich toe halends*. Maar dan die schandalige bl. 49. Wat beduidt dat? Eigenlijk zegt Kloos daar, dat hij Platen en Novalis zeer wel kent als de beteren en

42 Paap, S.9

grooteren, maar datvoor een groot publiek Heine beter geschikt is als literaire lectuur
(.....) „⁴³

Nach Diepenbrock, also nach dem *Fin du siècle* und dem ersten und zweiten Weltkrieg sind es nur noch ein paar niederländische Komponisten, die sich mit Heine auseinandersetzen: Die eine Generation als Diepenbrock ältere Henriette Bosmans (1895-1952) vertonte zwei Heinelieder: *Belsazer* entstand 1936, 1951 konzipierte sie das komische Gedicht *Das macht den Menschen glücklich* (aus *Nachgelesene Gedichte 1828-1844*). Die anders so an den französischen Literatur orientierten Komponistin Henriette Bosmans verwendete ab und zu, außer Heine, auch deutsche Texte. Herman Strategier (1912-1988) vertonte 1944 die 22-vierzeiligstrophige epische Ballade *Don Ramiro* (aus *Buch der Lieder in Junge Leiden in Romanzen*) für Sopran, Bariton, Männerchor und Orchester. Jurriaan Andriessen (1925-1996) vertonte 4 Heine Lieder nicht für eine oder zwei Solostimme(n), sondern als Stück für a Kapella (Kammer)Chor: *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (*Buch der Lieder in Lyrisches Intermezzo*), *Sie haben mich gequälet* (*Buch der Lieder in Lyrisches Intermezzo*), *Wenn zwei von einander scheiden* (*Buch der Lieder in Lyrisches Intermezzo* und *Du hast Diamanten und Perlen* (*Buch der Lieder in Die Heimkehr*). Im Vergleich zu Rilkevertonungen sind in Holland aber nicht viele „moderne“ oder avantgardistische Heinekompositionen entstanden. Diese Tendenz ist auch in der deutschen und internationalen ‚Heinevertonungstradition‘ zu erkennen.

43 Reeser, S.339

II Heine als gesellschaftlich-engagierter Schriftsteller und Musikkritiker

Heinrich Heine, in Düsseldorf in eine jüdische Tuchhändlerfamilie hineingeboren, lebte u.a. in Hamburg, Göttingen, Berlin und München. Ab 1831 lebte er im Exil in Paris. „Während dieser Zeit vollendete er die begonnene Kritik der Romantik als »Poesie der Ohnmacht« durch eine theoretische Fundierung (*Die Romantische Schule*, 1836; *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, 1834).“ Heine schätzte immer mehr die Funktion von Literatur „im Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“⁴⁴ ein. Das Werk *Französische Zustände*, das er 1832 schrieb und das auch als Flugblatt verbreitet wurde „ist eine der schärfsten Anklagen, die im Vormärz gegen Thron und Altar geschrieben“ wurden. Heine stand also an der Spitze der literarischen Avantgarde. Schriftsteller, wie Gutzkow, Laube u.a., die (so Heine) „keinen Unterschied machen [wollten] zwischen Leben und Schreiben, die nimmer mehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind,“⁴⁵ sind als gleich denkende Autoren zu betrachten. Andererseits war Heine keine politische Figur, die eine klare Position in einer politischen Partei bezog. Er war ein überparteilicher, gesellschaftskritischer Künstler, was bei Ludwig Börne - einem Zeitgenossen, der sich leidenschaftlich als Autor für die Bewegung „Junges Deutschland“ engagierte, um die Demokratie in Deutschland zu verbreiten und der von Heine eine deutliche politische Stellungnahme (in einer politischen Partei) forderte - nicht auf fruchtbaren Boden fiel.

Für viele deutsche Intellektuelle war Frankreich in Heines Zeit ein Vorbild des Fortschritts und der Demokratie. Heine schrieb gegen Ende seines vierten „Reisebilder“-

44 Beutin S.25

45 Beutin, S.257

Bandes, im letzten Abschnitt der „Englischen Fragmente“ betitelt „Die Befreyung“ sogar über Paris:

„Paris ist das neue Jerusalem, und der Rhein ist der Jordan, der das geweihte Land der Freyheit trennt von dem Lande der Philister.“⁴⁶

„Im Mai 1831 überquerte Heine selber der Jordan, um das neue Jerusalem zu besuchen; aus dem Besuch wurde zuerst freiwilliges, dann unfreiwilliges Exil für den Rest seines Lebens.“⁴⁷ „Während seines Exils in Paris profilierte sich der Dichter, obschon er nicht musikgebildet war, als Musikkritiker für die Augsburger „Allgemeine Zeitung.“⁴⁸ „Warum Heine sich mit der Musik beschäftigt hat, hat nicht eindeutig mit seinem Interesse für Musik zu tun: „Jeweils bedeutet die Konzentration auf die musikalische Szene einen ratsamen Abgang von der politischen Szene.“⁴⁹ Weil er sich 1831 als Neuling in Paris ansiedelte, bedeutete eine Berichterstattung aus dieser Hauptstadt Frankreichs über die Malerei und die Musik, einen harmlosen Beginn seines ‚Aufenthalts‘.⁵⁰

Er befand sich dort in musikhistorischer Hinsicht in einer interessanten Zeit: Im 19. Jahrhundert war Paris – vielleicht eben wegen ihrer fortschrittliche Position - ein bewegtes musikalisches Zentrum. Heine begegnete dort vielen interessanten Musikern, unter ihnen Hector Berlioz, Frédéric Chopin, Franz Liszt und Richard Wagner und Giacomo Meyerbeer, der auch Dirigent war.

„Mit Giacomo Meyerbeer[deutsch-jüdischer erfolgreicher Opernkomponist des 19. Jahrhunderts] verband ihn eine wechselvolle Freundschaft: Der Komponist konnte es schwer ertragen, in der Presse Schmähungen seiner künstlerischen Arbeit zu lesen. Deshalb hat Meyerbeer, wie Heinz Becker in seiner

46 Sammons, S.63

47 Ebd

48 Christians, S.8

49 Mann, S.28

50 Ebd

trefflichen Studien über den „Fall Heine-Meyerbeer“ nachweist, immer versucht, die strapaziöse Beziehung im Lot zu halten.“⁵¹

Heines kritische Beschäftigung mit der Musik findet vornehmlich ab dieser Pariser Zeit statt und lässt sich „wesentlich auf drei, durch mehrere Jahre voneinander getrennte Zeitabschnitte unterteilen: 1831 (Ferdinand Hillers Konzert), 1836-1837 (Meyerbeers >Hugenotten< und 9. und 10. Brief französische Bühne) und 1840-1844 (Jahresberichte für *Lutezia*).⁵²

1831 entstand die Kritik des Hillerkonzerts. Ferdinand Hiller (1811-1885) war ein deutscher Komponist, Dirigent, Autor und Regisseur. In der heutigen Zeit werden sein Klavierkonzert und seine Kammermusik ab und zu gespielt, aber er ist in keinerlei Weise in der musikhistorischen Überlieferung besonders bekannt geworden, sei es in musikdidaktischem Sinn. Heine fängt mit folgender Aussage an:

„Trotz der Politik, die alle Geister befangen hält, vermag die Musik sich dennoch hier diesen Winter geltend machen.“⁵³

Ironisch gemeint oder nicht, Ende 1835 werden durch ein Dekret des Parlaments alle Schriften Heines verboten und sind auch abgemilderte politische Aussagen kaum zu publizieren. Der Schriftleiter der *Allgemeinen Zeitung Augsburg*, Gustav Kolb, schickt ihm wegen dieser Umstände, als Heine 1840 seine politische Berichterstattung doch wieder aufnehmen möchte, folgende Antwort:

„Die Zeit der Französischen Zustände, wo man über das französische Regiment so gut als alles sagen durfte, ist vorüber...Dagegen wäre mir höchst erwünscht [die Unterstreichungen sind Kolbs], wenn Sie uns mit einer Reihe Berichte über Kunst und Literatur erfreuen wollten...Beginnen Sie damit recht bald. Am

51 Christians, S.7

⁵² Heine/Mann, S.73

⁵³ Heine/Mann S.73

liebsten wären mir streng abgeschlossene Miniaturbilder, Portraits, Gemälde in engem Raum, wo sie die Personen, den Gegenstand aus sich heraus erklären“⁵⁴

„Dem Umstand, dass der Schriftleiter diesem Wunsch einigermaßen zögernd begegnet, haben wir Heines Musikberichte aus den frühen vierziger Jahren zu verdanken.“⁵⁵

Seinen Platz in der Profession der Musikkritiker bestimmte Heine selbst: in den früheren Musikberichten bezeichnet er sich stets als »Referent« [...], später meist nur als »Berichterstatter«.⁵⁶ In der Zeit Heines war es üblich, dass Berichte über das Opern- und Konzertwesen „der Betrachtung der französischen »Bühne« eingeordnet werden konnten.“⁵⁷ Wenn Heine von Theater spricht, meint er damit denn auch oft die Oper.⁵⁸ Ebenfalls wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Musikkritik von den Händen des Fachmanns in die des Literaten überging. Von daher ,blieben Heines Musikkritiken nicht von den Wirkungen des feuilletonistischen Stils und Geistes ausgenommen.“⁵⁹ Er besaß “einen ausgeprägten Musiksinn, der in seiner Dichtung und seinen journalistischen Essays sowohl sprachmelodisch als auch in visuellen und begrifflichen Vergleichen und Metaphern zum Ausdruck kommt.“⁶⁰ Es ist zu sagen, dass „die in seiner erzählenden Prosa angestellten Betrachtungen über Musik und Musiker mehr als Dichtung zu werten sind, denn als musikkritische Äußerungen.“⁶¹ Es wird auch niemanden wundern, dass Heine ebenfalls über die Malerei essayistisch-journalistische Zeitungsberichte angefertigt hat. In diesen

54 Mann, S.29

55 Mann, S.29

56 Ebd S.22

⁵⁷ Ebd, S. 14/15

58 Ebd

59 Mann, S. 15

60 Christians, S.8

61 Mann, S.67

kunstkritischen Zeitungsberichten vergleicht er sogar mehrmals Malerei und Tonkunst. Er erläutert dort unter anderem seine Stellungnahme dem *Stabat Mater* von Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868) gegenüber auf eine ähnliche komparative Weise. Heine schreibt in diesem Artikel, dass er nicht damit einverstanden sei, um dieses Stück *Stabat Mater* "von norddeutschem Standpunkt aus als zu weltlich, leicht, sinnlich und zu spielend gelten zu lassen"⁶²:

*"Wie bei den Malern, so herrscht auch bei den Musikern eine ganze falsche Absicht über die Behandlung christlicher Stoffe. Jene glauben, das wahrhaft Christliche müsse in subtilen magern Contouren und so abgehärmt und farblos als möglich dargestellt werden[...]Nicht die äußere Dürre und Blässe ist ein Kennzeichen des wahrhaft Christlichen in der Kunst, sondern eine gewisse innere Überschwänglichkeit, die weder angetauft werden kann in der Musik wie in der Malerei, und so finde ich auch das Stabat von Rossini wahrhaft christlicher als den Paulus, das Oratorium von Felix Mendelssohn Bartholdi, das von den Gegnern Rossini's als ein Muster der Christenthümlichkeit gerühmt wird."*⁶³

Aus mehreren Perspektiven ist dies ein interessantes Zitat: Es verdeutlicht sowohl Heines Absicht, Malerei und Musik miteinander zu vergleichen, als auch seine Anschauungsweise der christlichen Kunst: Wie Felix Mendelssohn Bartholdy war Heine Sohn jüdischer Eltern und hatte sich später zum Christen (lutheranisch) taufen lassen. Dies galt zum Beispiel auch für Ludwig Börne und viele andere assimilierte Juden in Deutschland. In einer Biographie aus dem Jahr 1972 über Heinrich Heine wird geschrieben: „Heinrich Heines Auseinandersetzung mit seiner jüdischen Herkunft kann als Musterbeispiel dienen für seine Auseinandersetzung mit dieser Welt überhaupt.“⁶⁴ Das könnte ein anderer Ausgangspunkt für eine Betrachtung von Heines Werk sein, ich finde es aber trotzdem interessant dies hier zu erwähnen, weil eben Kunst oft mit der 'Betrachtung der Religion' oder die 'Auseinandersetzung mit dem nicht-profanen' verknüpft werden kann. Zudem wird in diesem Zitat deutlich, dass Heines „Musikkritik

62 Heine/Mann, S.138

63 Heine, S.138

64 Leonhardt, S. 7

wesentlich im Zeichen des für die Musikästhetik zentralen Konflikts zwischen italienischer und deutscher Musik steht.“⁶⁵ Heine war nicht immer von der italienischen Musik begeistert: , in den frühen zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, unter dem Einfluss Herders, löste er den Konflikt zuungunsten der ‚sinnlichen‘ italienischen Musik, seit 1837, mit Hegel, aber zunehmend zu Gunsten der italienischen Musik.⁶⁶

Heine ,wertete und beurteilte die Musik seiner Zeit unter gesellschaftspolitischen Prämissen:⁶⁷ Ich habe selbst die für diesen Ausgangspunkt wichtigen Aussagen unterstrichen:

„Denn auf den Wogen Rossinischer Musik schaukeln sich am behaglichsten die individuellen Freuden und Leiden des Menschen; Liebe und Haß, Zärtlichkeit und Sehnsucht, Eifersucht und Schmollen, Alles ist hier das isolirte Gefühl eines Einzelnen; charakteristisch ist daher in der Musik Rossini's das Vorwalten der Melodie, welche immer der unmittelbare Ausdruck eines isolirten Empfindens ist. Bei Meyerbeer hingegen finden wir die Oberherrschaft der Harmonie; in den Strome der harmonischen Massen verklingen, ja versäufen die Melodien, wie die besonderen Empfindungen des einzelnen Menschen untergehen in dem Gesamtgefühl eines ganzen Volkes, und in diese harmonischen Ströme stürzt sich gern eine Seele, die von den Leiden und Freuden des ganzen Menschengeschlechts erfasst ist und Partei ergriffen hat für die großen Fragen der Gesellschaft.“⁶⁸

Heine führte seine gesellschaftspolitischen Beobachtungen in der Musik Meyerbeers und Rossini noch weiter:

„Meyerbeers Musik ist mehr social als individuell; die dankbare Gegenwart, die ihre inneren und äußeren Fehden, ihren Gemüthszwiespalt und ihren Willenskampf, ihre Not und ihre Hoffnung in seiner Musik wieder findet, feiert ihre eigene Leidenschaft und Begeisterung, während sie dem großen Maestro applaudirt. Rossini's Musik war angemessener für die Zeit der Restauration, wo, nach großen Kämpfen und Enttäuschungen, bei dem blasirten Menschen der Sinn für ihre großen Gesamtinteressen in den Hintergrund zurückweichen mußte, und die Gefühle der Ichheit wieder in ihre legitimen Rechte eintreten

65 Mann, S.151

66 Ebd

67 Mann, hintere Umschlagklappe

68 Heine/Mann, S.83

konnten. Nimmermehr würde Rossini während der Revolution und dem Empire seine große Popularität erlangt haben.⁶⁹

Heine trennt hier die Musik nicht von ihrem gesellschaftlichen Wert (wie er ihn einschätzte), die Musik wird von ihm nicht als absolute Musik beurteilt, Heine sucht die Verbindung mit ihrem Platz im sozialhistorischen Kontext. Das so eben erwähnte Zitat über die Musik von Meyerbeer und Rossini schrieb Heine 1837 (in den sogenannten >Briefen<⁷⁰). „Das gesamte Pariser Musikleben teilt sich hier in vier Richtungen auf: eine Gegenwärtig-soziale (Meyerbeer), eine Vergangenen-aristokratische (Rossini), eine Bürgerlich-materialistische (von ihrer Individualisierung sieht Heine überhaupt ganz ab) und eine Kunstidealistische (Berlioz, Liszt, Chopin).

Seine Musikbetrachtungen ändern sich aber auch mit der Zeit, am Anfang waren diese noch eng mit der volkstümlichen Musik verbunden (wie im Volkslied):

„Die für den jüngeren Heine bestehende Einheit zwischen Musik und »Volk« zeigt ihn noch in unmittelbarem Kontakt mit der Musik- und Kunstanschauung der Frühromantik.“⁷¹

Später, nach 1840, wird Heine „aller Popularismus verdächtig“, in der Musik wie in der Literatur:

„Im ehrlichen Volks-Knecht erkennt er zusehends den unehrlichen Erfolgsknecht. Die Beziehung Heine-Meyerbeer entwickelt sich in dieser Hinsicht sehr ähnlich wie Heines Beziehung zu anderen Künstler-Demagogen (z.B. Gutzkow). Die für Heine somit fast unvermeidlich einbrechende Kluft, zwischen Publikum und idealem Künstlertum, wäre typisch für die Spätromantik. Auch in Heines Musikästhetik nehmen romantische Züge nach 1840 überhand. Gleichzeitig richtet er sich in verschärfter Weise gegen die Romantik und besonders gegen Symptome der Spät-Romantik: gegen das blühende Musikleben als solches (in seiner allgemein ablehnenden Haltung gegen den öffentlichen Musikbetrieb sowie die die bürgerlich-häusliche Musikpflege- besonders das »Klaviergeklimper«) gegen den Persönlichkeitskult (in

69 Heine/Mann, S.83

70 Mann, S.25

71 Ebd, S.151

seiner satirischen Darstellung der Virtuosen-Triumphzüge und besonders der »Lisztomanie«, endlich auch noch gegen die Wagnerische Theorie des Musikdramas.“⁷²

In der Darstellung dieser verschiedenen Strömungen vertieft Heine die Mittel des Feuilletonismus.“⁷³ Aber, wie erwähnt, ist die Umschreibung musikalischer „Inhalte“ eher eine Übersetzung des Gehöreindrucks auf der Ebene der visuellen Vorstellung und wichtiger noch, eine verdeckte Art seine Gesellschafts- und Kulturkritik zu äußern.

72 Mann, S.151

73 Ebd, S.25

III Heine, Ironie und Musik

Betrachtet man das Gedicht *Es war ein alter König* (siehe S.33), dann wird einem auffallen, dass die ironische Wende am Ende des Gedichts hervortritt (*sie hatten sich viel zu lieb*) und am Anfang der letzten Strophe antizipiert (*Kennst du das alte Liedchen?*) wird. In diesem Moment wird der Leser aus der Geschichte weggezogen, nachdem er von der „persönlichen“ (fig.) Stimme Heines in die traurige und harte, sogar hoffnungslose Realität zurückgeführt wird. Dieskau formuliert diese Tendenz als exemplarisch für Heines Lyrik:

„In seinen Gedichten traf Heine einen Naturlaut, der dem „Wunderhorn“ abgelauscht ist und mit dem Volkston gegen überfeinerte oder verschrobene poetische Gebilde rebellierte.[...] In seinen Gedichten offenbarte er am klarsten sein Gefühl des Verlorenenseins, ob nun in frivolem, anmaßendem, schneidendem oder süßem, dunklem, herzbewegendem Ton – ein Dichter des mutigen Bekenntnisses zur Hoffnungslosigkeit.“⁷⁴

„Häufig wird im Falle Heines von romantischer Ironie gesprochen. Dieser Begriff steht für die spezifische Ironiekonzeption der Frühromantiker (die Gebrüder Schlegel, Solger und Novalis) und ist von der herkömmlichen (rhetorischen) Ironie zu unterscheiden.“⁷⁵ Die romantische Ironie (von Friedrich Schlegel als philosophisches Konzept erfunden) will mittels des *Wechselspiels des Unendlichen und Endlichen*⁷⁶ das Unendliche darstellen. Bei Heine verweist Ironie gerade im Gegenteil *auf die Realität der Verhältnisse und damit zugleich auf die Unmöglichkeit, die ideale utopische Welt außerhalb des Gedichts aufrecht zu halten.*⁷⁷ Heine hatte in der deutschen Kultur, weil er eben ein bisschen außen vor stand (er wohnte als Exil in Paris, er war Jude) „Raum“ ironisch zu sein.

74 Dieskau, S. 45

75 Synofzik, S. 27

76 Ebd S.28

77 Ebd S.29

Ironie, ein sehr wichtiger Begriff wenn es um die Lyrik Heines geht, ist aber ein schwieriges Thema in der Musik. Sie ist eigentlich eine dualistische Redefigur, die man besser in der Literatur als in der Musik ausdrücken kann, besonders was die romantische Musik angeht:

„Eine Klippe für musikalische Behandlung, öfter umschifft als erklommen, sind ferner die ironischen Gedichte. Die Ironie im modernen Sinn, die „perfide Ironie des Geistes“, wie sie Vischer nennt und Hegel verfolgt, ist in der Musik noch durch außerordentlich wenige Beispiele repräsentiert. [...]„Hebbel’s Definition, der Humor sei empfundener Dualismus, verkörpert sich in manchem Heine’schen Gedicht, sogar in dem engeren Sinn der Form, da nämlich, wo etwas im lustig-frivolsten Ton erzählt wird, während das Herz in tiefem Verdruß zuckt. Kann die Musik diesen Dualismus ausdrücken, der zwischen dem Wort und dem Gefühle klafft? Kann eine Kunst, die des bestimmten begrifflichen Ausdrucks entbehrt, zugleich anders fühlen und sprechen? Kann die Musik lügen?“⁷⁸ (Eduard Hanslick 1825-1904)

Eduard Hanslick legt ebenfalls dar, dass die musikalische Sprache einer historischen Entwicklung unterworfen ist und somit nicht kategorisch ein für allemal über die Möglichkeit musikalischer Ironie befunden werden kann.⁷⁹ Bei Mozart und Haydn ist der Humor eher als „Laune und Scherz“ zu definieren. Ab Beethoven wird der Humor wirklich in der Musik zum Ausdruck kommen, und nach ihm bei seinen Jüngern Berlioz und Schumann. „Die haben in großen Gegensätzen die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, Diesseits und Jenseits aufgerissen, und meist über diesen Dissonanzen die Sphären-Harmonie der Versöhnung angeschlagen.“⁸⁰ Da Hanslick 1904 gestorben ist, hat er das 20. Jahrhundert nicht mehr in seine Auslegung miteinbeziehen können. Die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert und der dazu gehörende Abbruch der traditionellen Tonalität hat dazu geführt, dass das Wesen der Ironie besser ausgedrückt werden konnte. Die Tonalität erweiterte sich. Zum Beispiel wurde es jetzt möglich, in der Musik mehrere Tonarten zur gleichzeitig zu verwenden. Das äußerte sich in der französischen

78 Synofzik, S.167

79 Ebd S. 166

80 Ebd S.167

Impressionistischen Musik oder bei den Neoklassizisten wie Strawinsky. Zudem entsteht mit einem strengen System die Atonalität (Dodekafonie). Die romantische Tonalität wirkt nun plötzlich unwahrscheinlich leicht, sentimental, befreiend usw. Oder eben bedrohend sorglos. In der Musik ist ab dem 20. Jahrhundert also auch eine Sprache für die Lüge vorhanden.

Man kann diesen Dualismus mittels des Spiels zwischen Tonalität und Atonalität/erweiterte Tonalität in der Musik sehr befriedigend gestalten. Hanslick erwähnte schon die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, Diesseits und Jenseits. Die Musik konnte nach dieser musikhistorischen Wende, wie die Entwicklung im 20. Jahrhundert zu anderen Tonsystemen betrachtet werden kann, wegen dieses neuen Dualismus andere Gefühle vermitteln als vor dieser Entwicklung. Aber wie schon erwähnt, haben Heines Texte bei den Dodekafonisten nicht wirklich Anklang gefunden, sei es nur als „Retrokunst.“ Die Dodekafonisten und ihre musikalischen Themen sind immer als sehr ernsthaft einzuschätzen und zielten auf den Verlust des Glanzes. Heines Ironie ist ihnen zu persönlich und lakonisch und der Dichter wird von den Repräsentanten zu sehr mit bürgerlicher Kunst assoziiert.

Andererseits wäre es kurzsichtig, zu denken, dass in der romantischen Musik überhaupt keine Ironie zu spüren sei. Der Begriff Ironie war aber in der Romantik noch nicht mit der Dekonstruktion des 20. Jahrhunderts verknüpft. Dazu kommt, dass bei Vokalmusik, bei der Heine logischerweise einbezogen ist, die Dinge, die mit Ironie zu tun haben sowieso einfacher liegen: „Zweifellos kann Musik als Gefühlskunst den Dualismus [...] zwischen dem Wort und dem Gefühle zum Ausdruck bringen, wenn das Wort gleichzeitig vom Sänger vorgetragen wird. [...] Auch über dem Gefühls- oder Affektausdruck hinaus, kann das musikalische Material einen Eigensinn durch traditionelle, topografische Assoziationen, durch Zitate oder z.B. auch durch strophische Vertonungsweise gewinnen.“⁸¹ Ebenfalls kann versucht werden, die ironische ‚Sprachmelodie‘ im Lied zu gestalten. Damit meine ich, dass man von der „ironischen“ Deklamation eines Texts ausgeht und diese innere

81 Synofzik, S.168

Sprachmelodie in die Melodie des Lieds miteinbezogen wird. Ein Schauspieler zum Beispiel, würde sich von bestimmten Farben seiner Stimme und einer bestimmten Deklamation bedienen, wenn er einen Text ironisch vorlesen müsste. Müsste er den Text ganz seriös vorlesen, bräuchte er zum Beispiel andere Farben und einen anderen Rhythmus. Ein Komponist müsste dies in gewissem Maße in seiner Interpretation miteinbeziehen.

IV Heines Lied-Auffassung

Schumanns *Dichterliebe* ist ein hervorragendes und sehr bekanntes Beispiel einer Heinevertongung. Weil Schumann und Heine Zeitgenossen waren und Kontakt zu einander hatten - sie sind sogar im selben Jahr gestorben (1856)- ist sie im Licht von Heines Lied-Auffassung in dieser Arbeit als separates Thema nicht zu übergehen.

Von Schumanns Vertonungen seiner Texte war Heine nicht überzeugt. Ein Heft mit Liedern, das der Komponist dem Dichter nach Paris sendet, bleibt unbeantwortet.⁸² Heine hatte, sich selbst als unmusikalisch betrachtend oder nicht, seine eigenen Ideen einer ‚rechten Liedvertonung‘. In einer seiner Musikkritiken über Albert Methfessel - bekannt vom Vormärz-Lied *Ein stolzes Schiff*, entstanden 1828, in einer modernen Fassung mit akustischer Gitarre auf Youtubelink:

<http://www.youtube.com/watch?v=CLAcUFJtSNo&feature=related> zu hören - betrachtet er Methfessel als ein Mann, der den wahrlichen Charakter des Volkslieds in seinen Liedern umgestalten konnte:⁸³

*“Wahrlich, man kann jene Componisten nicht genug ehren, welche uns Lieder-Melodien geben, die von der Art sind, dass sie Eingang bei dem Volke verschaffen, und echte Lebenslust und wahren Frohsinn verbreiten.”*⁸⁴

Methfessel (1785-1869) schrieb Lieder (so Heine), „die durch ganz Deutschland verbreitet sind, von allen Volksklassen geliebt werden, und sowohl im Kränzchen sanftmüthiger Philisterlein, als in der wilden Kneipe zechender Burschen, klingen und wiederklingen.“⁸⁵ Methfessel schrieb Burschenlieder, Trinklieder, Vaterlandsgesänge sowie Kriegs- und Turnlieder (1818 herausgegeben) und eine Hymne für die Stadt

82 Christians, S.7

83 Reeves, S.40

84 Christians, S.7

85 Heine, S.23

Hamburg. *Ein stolzes Schiff* ist ein einfaches Strophenlied, von dem die Melodie leicht zu behalten ist, vielleicht mit den heutigen Melodien aus der Unterhaltungsmusik vergleichbar. Das Lied *Ein stolzes Schiff* hat aber in der Weimarer Zeit, in den 70. Jahren des 20. Jahrhunderts und der Nach-Wendezeit immer wieder eine Rolle spielen können.

Die Schumannlieder sind in ihrer Harmonik der Klavierbegleitung und Melodiegestaltung viel komplizierter. Schumann hat Heine einen Band seiner Lieder geschickt, aber dieser in Düsseldorf angesiedelter Komponist "eilt ihm zu schwärmerisch entgegen, Schumann wird liebenswürdig empfangen und rasch vergessen."⁸⁶ Höchstwahrscheinlich, und dies teilt er mit Goethe (der seinen musikalischen Berater Carl Friedrich Zelter vor Schubert bevorzugte), gefielen Heine die einfachen "volkstümlichen Weisen"⁸⁷ am besten:

*"Die meisten Componisten sind innerlich so verkünstelt, versumpft und verschroben, dass sie nichts Reines, Schlichtes, kurz nichts Natürliches hervorbringen können- und das Natürliche, das organisch Hervorgegangene und mit dem unnachahmlichen Stempel der Wahrheit Gezeichnete, ist eben, das den Lieder-Melodien jenen Zauber verleiht, der sie allen Gemüthern einprägt und sie populär macht."*⁸⁸

Einer der bekanntesten Liedersänger Deutschlands, Dietrich Fischer-Dieskau, hat Schumann mit einem Buch gewürdigt und erklärt den Unterschied zwischen der ‚Heinischen‘ und ‚Schumannischen Welt‘ wie folgt:

*Aber er [Schumann] legte häufig die ganze Tiefe seines Empfindens in leichtgewichtige Texte und gab ihnen auf diese Weise ein Gepräge, das Heine vielleicht belächelt hätte"*⁸⁹

Schumann war imstande, sofort die Atmosphäre eines Textes zu erfassen (*Der Dichter Spricht*), diesen fast melodramatisch zu gestalten, auf eine Art und Weise, die Heine bei seinen eigenen Texten vielleicht nicht unterschrieben hätte, die aber offenbar trotzdem

86 Christians. S.7

87 Ebd

88 Heine, S.24

89 Dieskau, S.45

beim großen Publikum überzeugenden Anklang gefunden hat. Dieses - lassen wir es uns respektlos so bezeichnen – Unverständnis Heines für die Lieder Schumanns wirkt sehr zwiespältig, weil man sagen könnte, dass umgekehrt Schumanns musikalische Identität sich in einem Atemzug mit dem Dichter Heine (und natürlich auch Joseph von Eichendorff) verbinden lässt. So schreibt zum Beispiel Dieskau:

“In der Auseinandersetzung mit Texten von Heine kann Schumann alle innere Widersprüche seiner Natur zu Worte kommen lassen. [.....]ihnen verdankt er recht eigentlich seinen persönlichen Liedstil.”⁹⁰

Vielleicht formuliert Dieskau seine Gedanken etwas zu scharf: Schumann seinerseits war wahrscheinlich auf der Suche nach Texten, die viel Raum für eigene Interpretation lassen. Heine erlaubte auf jeden Fall Schumann seine musikalische Phantasie in einem einfachen schlichten Text zu gestalten.

Heines Ideal im Volkslied

Dieskau bezieht sich in seinem Schumann-Heinebuch mehrmals auf *Des Knaben Wunderhorn*. Von dieser Sammlung Volkslieder, von Arnim und Brentano zusammengestellt - und die übrigens auch mehrmals vertont wurde - war Heine begeistert.⁹¹ Aber die Sammlung hatte eine bestimmte Absicht: sie sollte die deutsche Literatur und das deutsche Volk wieder „erfrischen“ und „verjüngen“:

“Liker Herder their [Arnim und Brentano] in the folk-song was far from directly antiquarian: their songs had the specific function of rejuvenating German literature and the German people.”⁹²

Wie im schon erwähnten Zitat (S.27) Heines über das richtige Lied wird hier deutlich, dass Heine am Volkslied vornehmlich Qualitäten wie Direktheit und Schlichtheit schätzte.⁹³ Das Volkslied war in der Romantik eine bewusst gewählte Gattung, die nicht

90 Dieskau, S.44

91 Reeves, S.40

92 Ebd

93Ebd

separat von den Idealen zu Heines Zeit gesehen werden kann, mit der Rolle der Märchen vergleichbar:

“It was an active step both towards making the life of the educated man more organic and towards bringing German culture as a whole closer to its native roots, which still survived in the unreflective Anschauungsleben of peasant communities.”⁹⁴

Wilhelm Müllers (1794-1827) *Winterreise* (aus “Gedichte eines reisenden Waldhornisten”) hatte einen gewissen Einfluss auf die lyrischen Werke Heinrich Heines (vornehmlich auf dessen *Lyrischen Intermezzo*: darin sind auch *Dichterliebe* und *Die Nordsee* aufgenommen).⁹⁵ In einem Brief an Müller, drei Jahre nach dem ersten Druck des *Lyrischen Intermezzo*, schreibt Heine:

*“Ich bin groß genug Ihnen offen zu bekennen, dass mein kleines Intermezzo-Metrum nicht bloss zufällige Ähnlichkeiten mit Ihrem gewöhnlichen Metrum hat, sondern dass es wahrscheinlich seinen geheimsten Tonfall Ihren Liedern verdankt, indem es die lieben Müllerschen Lieder waren, die ich zu eben der Zeit kennen lernte, als ich das ‘Intermezzo’ schrieb. Ich habe sehr früh schon das deutsche Volkslied auf mich einwirken lassen; späterhin, als ich in Bonn studirte, hat mir August Schlegel viel metrische Geheimnisse aufgeschlossen, aber ich glaube erst in Ihren Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach ich immer strebte gefunden zu haben. Wie rein, wie klar sind ihre Lieder, und sämmtlich sind es Volkslieder.”*⁹⁶

Müller hat Heine also gezeigt, wie es für den damals modernen Poeten möglich war, die so wichtige Schlichtheit des Volkslieds in der Lyrik zu gestalten, „ohne [so Heine] dass man nöthig hat, die alten Sprachholperigkeiten und Unbeholfenheiten nachzuahmen.“⁹⁷ Dies war übrigens auch für Schubert der Grund, Müllers Dichtung für seine meisterlichen Liederzyklen zu verwenden. (Ein niederländisches Äquivalent eines Wilhelm Müller könnte zum Beispiel Willem Wilmink sein, der sich ebenfalls des

94 Ebd, S.41

95 <http://www.enotes.com/nineteenth-century-criticism/muller-wilhelm>

96 Reeves S.43

97 Ebd S.44

einfachen Tiefsinns bediente.) Müller bekam von Heine ein ihm gewidmetes Exemplar des *Lyrischen Intermezzos*. Es ist hieraus zu folgern, dass Heine sich, was die Form angeht, mit dem Phänomen (Volks)Lied, Liedmetrum, beschäftigt hat. Wichtig für den Inhalt ist aber, dass Heine in seinen Texten nicht so sehr die *naïveté*⁹⁸ des Volkslieds zeigen möchte - was er als bewusster Zeitkritiker eigentlich nicht zeigen konnte, wie seine Leser diese ‚naïveté‘ auch nicht besaßen – sondern eher einen gesellschaftlich konnotierten Inhalt hervorrufen möchte.⁹⁹ Damit meine ich, dass seine Gedichte teilweise für ihn einen Anlass waren, über die Gesellschaft zu schreiben. So schreibt er Müller 1826, dass seine Gedichte nur in der Form volkstümlich sind:

*„der Inhalt gehört der convenzionellen Gesellschaft.“*¹⁰⁰

Müller hatte im Wesentlichen dasselbe Problem wie Heine: seine Texte sind auf keinerlei Weise auf die selbe Art ‚inhaltlich unkompliziert‘ wie ein echtes Volkslied, aber das Volkslied war ein geliebtes Muster in dem man als Dichter seine Gedanken äußerst klar unterbringen konnte. Heine hat Müller zwar als ungekünstelt erkannt, aber es war eine Selbstlüge, dass diese Ursprünglichkeit bei Müller keine Künstlichkeit sei. Heine wollte sich von der Künstlichkeit seiner romantischen Zeitgenossen distanzieren:

*„die Kunstpoeten wollen diese Naturerzeugnisse nachahmen, in derselben weise, wie man künstliche Mineralwässer verfertigt. Aber wenn sie auch durch chemischen Prozeß die Bestandteile ermittelt, so entgeht ihnen doch die Hauptsache, die unzersetzbare sympathische Naturkraft“*¹⁰¹

98 Reeves S.50

99 Ebd S.51

100 Ebd S.51

101 Reeves (zitiert nach *Die Romantische Schule*, S.311) S.53

V Heines Lyrik: einige besondere Qualitäten für Liedkomposition

Heine hat also außer in der literarischen Welt besonders in der Kunstmusik, seinen ewigen Ruhm doppelt gültig gemacht. In der schon erwähnten monumentalen Bibliografie von Günter Metzner der Heinevertونungen sind 6.833 Kompositionen aufgenommen worden und das ist, wie erwähnt, noch lange nicht alles. Heines Texte haben also eine Qualität, die sie besonders für Vertonungen geeignet machen. Namentlich ist das bei den folgenden Gedichten der Fall, von denen jede einzelne mehr als 100 Mal vertont wurden :

1. [Das Meer hat seine Perlen](#) : aus [Buch der Lieder](#), in [Die Nordsee](#), in [Erster Zyklus](#), in [7. Nachts in der Kajüte](#), no. 1
2. [Du bist wie eine Blume](#): ohne Titel, aus [Buch der Lieder](#), in [Die Heimkehr](#), no. 47, 1825 herausgegeben.
3. [Du schönes Fischermädchen](#): ohne Titel, 1824, aus [Buch der Lieder](#), in [Die Heimkehr](#), no. 8
4. [Ein Fichtenbaum steht einsam](#): ohne Titel, aus [Buch der Lieder](#), in [Lyrisches Intermezzo](#), no. 33
5. [Es war ein alter König](#): ohne Titel, 1830, aus [Neue Gedichte](#), in [Neuer Frühling](#), no. 29
6. [Ich habe im Traum geweinet](#): ohne Titel, aus [Buch der Lieder](#), in [Lyrisches Intermezzo](#), no. 55
7. [Ich stand in dunklen Träumen](#): ohne Titel, aus [Buch der Lieder](#), in [Die Heimkehr](#), no. 23
8. [Im wunderschönen Monat Mai](#): ohne Titel, aus [Buch der Lieder](#), in [Lyrisches Intermezzo](#), no. 1
9. [Leise zieht sich durch mein Gemüt](#): ohne Titel, aus [Neue Gedichte](#), in [Neuer Frühling](#), no. 6
10. [Mädchen mit dem roten Mündchen](#): ohne Titel, aus [Buch der Lieder](#), in [Die Heimkehr](#), no. 50

11. Und wüssten's die Blumen, die kleinen: ohne Titel, aus [Buch der Lieder](#), in [Lyrisches Intermezzo](#), no. 22
12. Wenn ich in deine Augen seh: ohne Titel, aus [Buch der Lieder](#), in [Lyrisches Intermezzo](#), no. 4

(Quelle: The Lied and Art Song Text Page: <http://www.recmusic.org/lieder/>)

Die meisten Lieder wurden im 19. oder frühen 20. Jahrhundert konzipiert, meistens von deutschsprachigen Komponisten, obwohl auch ungarische, skandinavische, englische und amerikanische Komponisten aufgelistet sind. Es wäre eine separate Untersuchung wert, alle meist vertonten Texte Heines zu untersuchen und miteinander zu vergleichen, um herauszufinden, was genau deren Qualitäten für die Liedkomposition sind. Man kann aber schon einiges feststellen wenn man diese „Top-zwölf“ näher betrachtet: Fast alle diese Lieder kommen aus *Buch der Lieder*, einige aus *Neue Gedichte*. Die Texte sind alle ohne Ausnahme vierzeilige Strophen.

Es würde zu weit führen, sie alle hier zu zeigen, aber ich habe als Beispiel vier Gedichte ausgewählt, um die Regelmäßigkeiten in den Texten einigermaßen anschaulich zu machen. *Im wunderschönen Monat Mai* ist eines der bekanntesten Gedichten, da Schumann es als Anfang seiner *Dichterliebe* verwendete:

1:

*Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.*

*Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.*

(ohne Titel, aus [Buch der Lieder](#), in [Lyrisches Intermezzo](#), no. 1)

Dass Heine sich auf die Klarheit und Einfachheit des Volkslieds bezogen hat, ist im Text wiederzuerkennen. Zur gleichen Zeit kann man spüren, dass der Inhalt des Gedichts den Inhalt eines echten Volkslieds übersteigt. Das zeigen vornehmlich die Sätze *Da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen* und *Da hab ich ihr gestanden/mein Sehnen und Verlangen*. Diese könnte man besser als Aussagen eines gebildeten „Minnesängers“ qualifizieren, als dass sie eine volkstümliche Sprechart repräsentierten.

Ein Volksliedtext muss musikalische Merkmale haben, sonst wäre nicht vom *Volkslied* die Rede: In der Musik sind Rhythmus und Melodie untrennbar, die Regelmäßigkeit von Reim und Rhythmus deutet schon auf die Liedform hin:

In diesem Gedicht ist ein Jambus in allen Zeilen zu erkennen. Zudem ist wichtig, dass ein regelmäßiges Reimschema im Text zu finden ist, sogar hier und da Innenreim (*Monat Mai, ich ihr*). Auch verwendet Heine die typisch germanische Form des Stabreims (*Monat Mai*), wobei die Betonung auf der ersten Silbe kommt. Richard Wagner verwendet diese Form des Reims auch oft in seinen Opern. Manchmal reimen sich die Zeilen an gleicher Stelle, aber nicht am Ende des Satzes: *Im wunderschönen Monat Mai/Als alle **Vögel** sangen*. Der Rhythmus ist besonders regelmäßig und in Kombination mit dem Reim für eine melodische Interpretation geeignet. So kann man während des Lesens oder des Deklamierens das Melodiepotenzial schon spüren. Denn wenn man ein Gedicht liest oder vorliest, kommen schon die spezifischen Betonungen innerhalb der Sätze dieses Texts zum Vorschein, die ich dann bequemlichkeitshalber als die „natürlichen Aussprachgesetze“ definiere. Beim Reim und dem regelmäßigen Rhythmus im Gedicht ist der Schritt zum „Lied“ dann ganz klein. Außerdem spricht man einen Satz (besonders im romantischen Gedicht) nicht monoton aus (es sei denn wenn es so vorgeschrieben ist). Die Stimme geht hoch und tief, bestimmte Silben werden betont, am Ende des Satzes geht die Stimme nach unten oder zum Beispiel nach oben bei einer Frage. Eine Melodie aus der musikalischen romantischen Zeit, wie der Komponist das Gedicht auch interpretiert, wird versuchen diesem „Muster“ zu folgen und die Deklamation im Lied zu gestalten.

Zusätzlich wäre zu bemerken, dass von einem lyrischen Ich die Rede ist: die dazu gehörende Identifikation spielt bei der musikalischen Gestaltung und dem Zuhören eine signifikante Rolle: Der Komponist könnte die persönliche Identifikation aufgreifen, ein Sänger kann sich persönlich mit dem Text identifizieren, die Zuhörer können sich ohne Probleme in Text und Musik einfühlen, als wären sie das lyrische Ich das singt und von der instrumentalen Musik begleitet wird. So kommen Text und Musik ihren Konsumenten sehr nahe, sie repräsentieren eine Art Volkstümlichkeit, die jeder ganz leicht nahe an sich rankommen lassen kann. Nächstes Beispiel:

2.

Ein Fichtenbaum steht einsam

Im Norden auf kahler Höh';

Ihn schläfert; mit weißer Decke

Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme

Die, fern im Morgenland

Einsam und schweigend trauert

Auf brennender Felsenwand.

(ohne Titel, aus Buch der Lieder, in Lyrisches Intermezzo, no. 33)

Wie *Im wunderschönen Monat Mai* enthält dieses Gedicht ebenfalls einen Jambus, dazu kommt Reim - aber viel weniger als im vorigen Gedicht. Man kann eher von konsonantischem Halbreim wie *Höh'/Schnee* und *Palme/trauert*) sprechen. Das Gedicht hat kein direktes lyrisches Ich, aber trotzdem wirken seine Formulierungen als ob einer die Geschichte persönlich volkstümlich ‚märchenhaft‘ einflüstert (Es war einmal.....ein Fichtenbaum). In beiden Gedichten ist von Sehnsucht die Rede, im einen von Sehnsucht

nach Liebe, im anderen von Sehnsucht nach Wärme. Märchenhaft ist sicherlich das nächste Gedicht:

3

*Es war ein alter König,
sein Herz war schwer, sein Haupt war grau;
der arme alte König,
er nahm eine junge Frau.*

*Es war ein schöner Page,
blond war sein Haupt, leicht war sein Sinn;
er trug die seid'ne Schleppe
der jungen Königin.*

Kennst du das alte Liedchen?

*Es klingt so süß, es klingt so trüb!
Sie mußten beide sterben,
sie hatten sich viel zu lieb.*

(ohne Titel, 1830, aus Neue Gedichte, in Neuer Frühling, no. 29)

In diesem Gedicht wird die Ironie der Geschichte hervorgehoben. Der Text bedient sich vom alten Volkston und der Märchensprache. Der erste Satz wäre dann der Anfang einer märchenhaften Erzählung, der zweite Satz parodiert schon den alten König (*sein Herz war schwer, sein Haupt war grau*). In den letzten beiden Sätzen der Strophe wird schon klar, dass der „arme, alte“ König Opfer seiner Hochzeit mit der jungen Braut sein wird (*der arme alte König/ er nahm eine junge Frau*). Der „junge Page mit leichtem Sinn“ und die Königin werden dann wegen der unerlaubten Beziehung schließlich sterben müssen (*Sie mußten beide sterben, sie hatten sich viel zu lieb*). Es ist ein altes Liedchen, eine

Tragödie für drei Personen, die aber außer in Märchen, auch in der Realität stattfinden könnte. Dies ist ebenfalls eine besondere Kraft des Textes; innerhalb dieser Volksliedform werden universale, und „gesellschaftliche“ Themen aufgegriffen. Das beinhaltet dann vielleicht auch, dass Heines Ironie auf zwei Arten interpretiert werden kann: Man kann die Hoffnungslosigkeit der Situation betonen; oder man kann die Hoffnung, dass man selber die Geschichte im täglichen Leben anders ausgehen lassen kann, in seine Interpretation miteinbeziehen. Dieskau erwähnte schon, dass es einen Unterschied zwischen der Heineschen und der Schumannschen Welt gibt. Im nächsten Teil wird ausführlicher darauf eingegangen. Auf jeden Fall erlauben die Heinetexte jeweils verschiedene Interpretationen und für eine Vertonung könnte das eine positive Eigenschaft sein.

4

*Wenn ich in deine Augen seh',
So schwindet all' mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.*

*Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!
[So] muß ich weinen bitterlich.*

(ohne Titel, aus Buch der Lieder, in Lyrisches Intermezzo, no. 4)

Dieses Lied ist ebenfalls in Schumanns *Dichterliebe* zu finden. Das Metrum oder der Rhythmus in den Texten gleichen den anderen drei Gedichten, sie sind aber nicht immer

identisch. Wieder sind hier vier Zeilen zu sehen, diesmal mit einem AABB-Reimschema in den beiden Strophen.

Der letzte Satz ist wieder eine Frage der Interpretation: Ist er ironisch gemeint oder eben nicht?

Die Ich-Figur kann weinen, weil sie weiß, dass die Geliebte keine echte Liebe hat. Es kann jedoch auch so sein, dass das Lyrische Ich wegen der Liebeserklärung so sehr gerührt ist, dass es weinen muss. Die erste Interpretation wäre dann ironisch/hoffnungslos, die Zweite tiefempfindlich. In der Fortsetzung der Dichterliebe stellt sich heraus, dass Schumann die Liebe doch sehr ernst nimmt, aber auch realisiert, dass sie ein Ende haben wird. Das nächste Lied (*Ich will meine Seele tauchen*) zeigt noch eine liebestrunkene Seele, aber allmählich ändert sich das und am Ende des Zyklus wird die Liebe symbolisch in der Erde begraben.

Im Fazit dieses Abschnitts möchte ich nochmal betonen: Die Qualität Heines Texte liegt unter anderem darin, dass der Inhalt der Texte für den Komponisten Raum lässt, die Musik zu gestalten. Sätze wie: *Im wunderschönen Monat Mai, /Als alle Knospen sprangen, / Da ist in meinem Herzen/ Die Liebe aufgegangen* sind ganz klar, einfach, ausdrucksvoll und voller regelmäßigen Rhythmen und Reim. Sie lassen zudem Raum für eigene oder mehrere Interpretationen. Sie drängen dem Leser/Zuhörer keine schwerbeladene, individuelle Lebensphilosophie auf: die Musik kann auf diese Art und Weise ihre eigene Geschichte erzählen. Aber man kann nicht nur Raum in Heines Texten konstatieren, es wird auch klar, dass der Dichter seine Texte anders schreibt, als der Komponist sie liest. Ein Komponist muss gleich die direkten Gefühle eines Texts gestalten, der Dichter äußert seine Gedanken allmählich. Dieses Äußern der Gedanken kann zu Emotionen führen, während die Musik gleich die Emotion ist. Der Musiker geht direkter an den Text heran, weil er von Anfang an die Emotionen gestalten muss, während beim Dichter die Emotion erst im Laufe oder am Ende des Texts entsteht. Das könnte erklären, warum Autoren und Musiker nicht immer 'Freunde' sind. Ihre Interessen stimmen nicht immer überein. In Bezug auf Musik sind Autoren manchmal unbequem: Tolstoi zum Beispiel konnte sogar schwierig Musik ertragen, wie das bei Rilke

auch der Fall war. Goethe war ein genialer Schriftsteller, aber seine Musikalität wurde nie gerühmt.

Für die Musik sind die Einfachheit der Texte, dazu Bündigkeit in Kombination mit thematisch-substanziellem Inhalt, sehr dankbare Eigenschaften. Das führt dazu, dass Raum zur persönlichen Interpretation der Geschichte gelassen wird, übrigens ohne dass der Text unpersönlich oder distanziert wirkt. Diese Eigenschaften finden sich vielfach bei Heine-Texten.

VII Fazit

Warum ist Heine in Deutschland und in internationalem Bereich so oft vertont worden? Warum und in welchem kulturellen Umfeld sind seine Texte entstanden? Was war seine eigene, spezifische Motivation sie so zu gestalten? Was in der Einleitung als Fragestellungen formuliert worden sind, habe ich versucht in dieser Arbeit zu beantworten und ohne unnötig zu wiederholen, könnte man sagen, dass die glückliche Ehe zwischen der Person Heine - mit seinen spezifischen kulturellen und persönlichen Hintergründen - mit der nach Schlichtheit und Ernst neigenden deutschen Kultur in der Romantik eine fruchtbare Ehe war, deren 'Kinder' von einem breiten Publikum umarmt worden sind. Konkrete Beispiele sind dann u.a. Schumanns *Dichterliebe* und Schuberts *Schwanengesang* und die vielen anderen Werke, die in dieser Arbeit erwähnt worden sind.

Heines Texte hatten international eine große Vertonungstradition. Das hängt vielleicht damit zusammen, dass seine Texte oft übersetzt worden sind. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass er (notgedrungen) als Kosmopolit lebte und in Paris als deutscher Jude viele internationale Bekanntschaften machte. Als Kritiker seiner romantischen Zeitgenossen, wies er aber typische (deutsche) romantische Ausdrucksformen wie zum Beispiel „Volkslied“, „Märchen“ nicht ab. Er hat sie als Bestandteil seiner Aussagekraft, ob kritisch gemeint oder nicht, in seinen Texten integriert. Eine andere Erklärung für die große Vertonungstradition Heines Texte ist die Kombination der Schlichtheit und Aussagekraft der lyrischen Texte Heines, die viel Raum für die Komponisten lassen, ihre eigene musikalische Geschichte zu gestalten. Dies gilt dann hauptsächlich für seine Gedichte aus *Buch der Lieder* und für die Komponisten aus der romantischen Epoche. Seine eigene Liedauffassung stimmt aber nicht mit der Gestaltung der erfolgreichen Heinevertونungen überein. Heine wies einige sogar ab.

Heine und die Musik ist leider noch ein relativ unerforschtes Gebiet. Es gibt nur eine große strukturelle Dokumentation der Heinevertونungen (Günter Metzner: *Heine in der*

Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen. 12 Bde. Schneider, Tutzing 1989–1994). Die zahlreichen Heinevertunungen sind auf jeden Fall mindestens gleichrangig mit anderen Rezeptionsarten seines Werkes anzusehen, wie Lektüre des Werkes, in Form von Briefen, Tagebüchern und Memoiren, Reaktionen der Zensur, Ehrungen und Denkmälern, Ausstellungen und die Literaturkritik.¹⁰² Ebenso sind literarische Zitate und Parodien, Heine-»Romane«, -Biografien, Monografien, Buchillustrationen und andere Formen künstlerischer Reflexion in Malerei, Grafik und bildender Kunst sowie Übersetzungen auf derselben Stufe wie die Vertonungen zu betrachten.¹⁰³ Zum Schluss könnte man noch sagen, dass Heine gerade wegen der Vertonungen großer Tonmeister immer noch aktuell bleibt, während vielleicht der literarische Inhalt schneller veraltet.

Charlotte Stoppelenburg

9703551

102 Metzner, Band 1 S.9

103 Ebd

Quellenverzeichnis

Literatur:

- Beutin, Wolfgang u.a. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2001.
- Christians, Hans & Eckhoff, Annemarie. *Dichterliebe. Heinrich Heine im Lied*. Hamburg 1972.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden-Wesen-Wirkung*. Wiesbaden 1971.
- Fischer-Dieskau. *Robert Schumann. Wort und Musik*. Stuttgart 1981.
- Kieft, P. *Heinrich Heine in westeuropäischer Beurteilung, seine Kritiker in Frankreich, England und Holland*. Zutphen 1938
- Leonhardt, Rudolf Walter (Hrsg.). *Heinrich Heine 1779-1856*. Hamburg 1972.
- Mágr, Clara. *Rainer Maria Rilke und die Musik*. Amandus Verlag. Wien, 1960.
- Mann, Michael. *Heinrich Heine. Zeitungsberichte über Musik und Malerei*. Frankfurt am Main 1964.
- Metzner, Günter: *Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen. 12 Bde. Schneider, Tutzing 1989–1994*.
- Paap, Wouter. *Alphons Diepenbrock. Een componist in de cultuur van zijn tijd*. Bussum 1980.
- Reeser, Eduard (Bijeengebracht en toegelicht door). *Alphons Diepenbrock. Brieven en Documenten*. Amsterdam 1981.
- Reeves, Nigel. *Heinrich Heine, Poetry and Politics*. Oxford 1974.
- Sammons, Jeffrey L. *Sammlung Metzler. Band 261 Heinrich Heine*. Stuttgart 1991.
- Synofzik, Thomas. *Heinrich Heine- Robert Schumann. Musik und Ironie*. Köln 2010.
- Wendt, Matthias. *Schumann Forschungen, Band 4, Schumann und seine Dichter*. Mainz 1993.

Windfurh, Manfred (Hrsg.) & Mann, Michael. *Heinrich Heines Musikkritiken*. Hamburg 1971.

Internet:

- Site des Musikkritikers Jan de Kruiff: musicalfeiten.nl :
<http://www.musicalfeiten.nl/vergelijkende-discografieen/s/schubert-schwanengesang.html>: Zugang am 4. September 2010.
- Ihr Lieder Website: <http://www.library.umass.edu/introduction>: Zugang am 2. Juli 2010.
- Werner Egk: Tanzpoem Abraxas <http://www.oehmsclassics.de/cd.php?formatid=284>:
Zugang am 22. Oktober 2010.
- Ein stolzes Schiff/Methfessel:
<http://www.youtube.com/watch?v=CLAcUFJtSNo&feature=related>: Zugang am 4. September 2010.
- Wilhelm Müller: <http://www.enotes.com/nineteenth-century-criticism/muller-wilhelm>: Zugang am 4. September 2010.
- Heine poems with more than 100 settings:
<http://webcgi.oit.umass.edu/~shea/100.html>: Zugang am 3. Juli 2010.
- The Lied and Art Song Text Page: <http://www.recmusic.org/lieder/>: Zugang am 10. September 2010.