

Henriette Herwig/Volker Kalisch
Bernd Kortländer/Joseph A. Kruse
Bernd Witte (Hrsg.)

Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen

Internationaler Kongress
zum 150. Todesjahr
von Heinrich Heine und
Robert Schumann

J.B.METZLER



J.B.METZLER

Übergänge

Zwischen Künsten und Kulturen

Internationaler Kongress
zum 150. Todesjahr
von Heinrich Heine und Robert Schumann

Herausgegeben von Henriette Herwig,
Volker Kalisch, Bernd Kortländer,
Joseph A. Kruse und Bernd Witte

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Redaktion: Wolfgang Delseit
unter Mitarbeit von Kumi Dahlke-Oyamada
und Florian Trabert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN: 978-3-476-02184-7
ISBN 978-3-476-05263-6 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-05263-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2007 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2007
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeber.....	XI
------------------------------	----

Peter von Matt (Zürich) Die Kunst, die Freiheit, der Teufel und der Tod Strategien des Überlebens bei Heine und Schumann	1
--	---

Sektion I: Lebens- und Wirkungsräume

Michael Werner (Paris) Kulturbetrieb und Virtuosenrum Zu einigen Strukturveränderungen im Pariser Musikleben der Julimonarchie	15
--	----

Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) Heine und die Pariser Klaviervirtuosen	25
---	----

Gunter E. Grimm (Duisburg) »Die Macht des Gesanges« Loreleys Verführungskünste in Opern des 19. Jahrhunderts	37
--	----

Friederike Preiß (Düsseldorf) Schumann und Wieck – eine kritische Auseinandersetzung?	55
--	----

Jocelyne Kolb (Northampton) Ästhetische Korrespondenzen Der Brief als Kunstmittel bei Heine und Schumann	67
--	----

Damien Ehrhardt (Evry) Transkulturelle Vermittlung im musikalischen Feld am Beispiel der Schumann-Rezeption in Frankreich (1834-1914)	75
---	----

Beatrix Borchard (Hamburg) Orte und Strategien der Kulturvermittlung Oder: Clara Schumann als »konzertierende Vermittlerin« deutscher Instrumentalmusik in Paris	85
---	----

Bernd Witte (Düsseldorf) »Das Volk des Buches« Der Autor Heine und das Judentum	103
Roger F. Cook (Columbia) Die Wiederkehr der Religion Heine aus amerikanischer Perspektive	117
Ralph Häfner (Berlin) Zauberlaute und Totengeläut Heinrich Heine, Pierre-Jean de Béranger und die Tradition der Chansons	125
Matthias Wendt (Düsseldorf) Wie »Die alten bösen Lieder« zu »Rübezahl« wurden Zur Rezeption der Schumannschen Heine-Lieder im »Dritten Reich«	141
<i>Sektion II: Musik, Bild und Literatur</i>	
Ernest W.B. Hess-Lüttich (Bern) Sprache und Musik: Intermediale Relationen	161
Henriette Herwig (Düsseldorf) Intermedialität Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines »Florentinischen Nächten«	183
Karl Ivan Solibakke (College Park) »Das Geklingel der Kamele« Zur Musikästhetik in Heines »Lutetia«	195
Sikander Singh (Düsseldorf) »Querelle des Anciens et des Modernes« oder Intermedialität und Metamorphose	207
Sonja Gesse-Harm (Göttingen) »Buchstaben von Feuer« Zur Bedeutung des Dramatischen in Robert Schumanns Romanzen und Balladen nach Texten Heinrich Heines	217
Rufus Hallmark (New Brunswick) Warum zweimal »Dichterliebe«? Opus 24 und Opus 48	229

Reinmar Emans (Göttingen) / Monika Schmitz-Emans (Bochum) Schumanns kompositorische Aneignung von literarischen Texten am Beispiel der Heine-Lieder op. 24 und op. 48	249
Markus Winkler (Genf) »Die Grenadiere« Heine und Schumann	275
Bernhard R. Appel (Düsseldorf) Die »Marseillaise« bei Heinrich Heine und Robert Schumann	289
Paul Peters (Montreal) »Doppeltgänger« Schubert und Schumann in »Winterreise« und »Dichterliebe«	305
Günter Schnitzler (Freiburg i.Br.) Zyklische Prinzipien in Dichtung und Musik am Beispiel von Heines »Lyrischem Intermezzo« und Schumanns »Dichterliebe«	321
Roe-Min Kok (Montreal) »Märchen-Musik«	337
Thorsten Palzhoff (Berlin) Das Geheimnis der Sphinx.....	347
Eckhard John (Freiburg i.Br.) Heines »Volkslied« Der Dichter und das populäre Lied	359
Rudolf Drux (Köln) Madonnenliebe Zu Heines Gedicht »Im Rhein, im heiligen Strome« und Schumanns Vertonung	377
Stefan Neuhaus (Innsbruck) Kreisler und die Folgen Zur Künstlerproblematik bei E.T.A. Hoffmann und Heinrich Heine	391
Arnfried Edler (Hannover) Schumann und die Ästhetik der Skizze	403

Berthold Höckner (Chicago) Schumanns »Dichterliebe« und Heines Liebe zur Dichtung	413
Thomas Synofzik (Zwickau) Jean Paulscher Kontrapunkt? Zur neuartigen Klavierpolyphonie in Robert Schumanns Klavierwerken der 1830er Jahre	431
Vera Viehöver (Lüttich) »Dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne« Robert Schumanns Reflexionen über das Medium Schrift	443
<i>Sektion III: Kunst- und Kulturkritik</i>	
Peter Uwe Hohendahl (Ithaca) Zwischen Feuilleton und Geschichtsschreibung Zur Medialität von Literatur- und Kunstkritik bei Heine	457
Hermann Danuser (Berlin) Robert Schumann und die romantische Idee einer selbstreflexiven Kunst	471
Bernd Kortländer (Düsseldorf) »Neues Leben« und »neue Kunst« Noch einmal zu Heines Frankreichbildern – mit einem Seitenblick auf Robert Schumann	493
Sibylle Schönborn (Düsseldorf) »Die Possenreißer sind längst abgereist« Heines »Briefe aus Berlin« und die Kulturpoetik der Moderne.....	507
Yvonne Wasserloos (Düsseldorf) »Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie« Niels W. Gade und Robert Schumann – Übergänge zwischen Poetischem und Nationalem	521
Takanori Teraoka (Okayama) Ohnmacht der Ästhetik Heines Einstellung zur zeitgenössischen »Kunstrevolution«	541

Franz-Josef Deiters (Monash) Zwischen Identitätsbegehren und Identitätsaufschub Heines Verortung des Dichters im Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung	551
Gerhard Höhn (Barbizon) Zur Vorgeschichte der Kulturindustrie Heines Kritik an der Durchdringung von Kunst und Kommerz	565
Hans-Georg Pott (Düsseldorf) Die poetische Ökonomie von Heine und Marx	581
Volker Kalisch (Düsseldorf) Kunst als Krankheit – Kunst als Therapie	597
Rainer Kleinertz (Regensburg) Heines Musikberichte im Kontext der zeitgenössischen französischen und deutschen Musikkritik	609
Tom Verschaffel (Löwen) Gegenfigur Meyerbeer in der Kritik Heines und Schumanns	619
Robert Steegers (Bonn) Walpurgisnacht und Opernabend Heine, Meyerbeer und der »Vitzliputzli« als reinszenierte Grand Opéra	631
Ingo Meyer (Bielefeld) Zwischen Hellas und der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts Funktionaler Klassizismus in Heines Kunstverständnis	645
 <i>Sektion IV: Spätwerke 1848-1856</i>	
Christian Liedtke (Düsseldorf) Himmel, Styx und Schattenreich Heinrich Heines poetische Übergänge zwischen Leben und Tod	661
Peter Gülke (Berlin) Zur Problematik von Schumanns »konservativer« Wendung in den 1840er Jahren	673

Joseph A. Kruse (Düsseldorf)	
»Dichterliebe«	
Über Heines Gedichte »An die Mouche«	685
 Sigrid Weigel (Berlin)	
»Welch ein großes Drama ist die Passion«	
Heines Faszinationsgeschichte der Passion	701
 Michael Gamper (Zürich)	
Aufruhr und Nivellierung	
Ästhetische und politische Virtuosität im Spätwerk Heines	719
 <i>Ausklang</i>	
 Frieder Reininghaus (München)	
Schumann, die Revolution und das Ende	733
 <i>Anhang</i>	
Orts-, Personen- und Werkregister	759
Abkürzungsverzeichnis	777
Bildnachweis	780
Wissenschaftlicher Beirat des Kongresses	780
Verzeichnis der Beiträger	781

Vorwort

Im Jahr 2006 wurden die 150. Todestage Heinrich Heines und Robert Schumanns begangen. Die Biografien beider Künstler sind mit der Stadt Düsseldorf eng verbunden: Heine wurde hier geboren, Schumann erlebte als Musikdirektor in Düsseldorf seine letzten produktiven Jahre. Die Stadt und verschiedene in ihr angesiedelte Institutionen haben diese Gelegenheit ergriffen, mit einer Vielzahl von Veranstaltungen an die beiden weltberühmten Persönlichkeiten zu erinnern. Zur Folge der großen und viel beachteten Veranstaltungen zählte auch ein internationaler wissenschaftlicher Kongress, den die Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, das Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf und die Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf gemeinsam organisiert haben. Er hatte sich die Aufgabe gestellt, beide Personen und ihre Wirkungskreise zusammen in den Blick zu nehmen, sie wechselseitig zu beleuchten und diese übergreifende Perspektive für den Dichter wie für den Komponisten fruchtbar zu machen.

Denn Heine und Schumann verbindet mehr als einige gemeinsame biographische Erfahrungen, wie das berühmte Zusammentreffen des jungen Abiturienten Schumann mit dem bereits arrivierten Autor Heine am 8. Mai 1828 in München, gemeinsame Freunde und Bekannte oder eben der gemeinsame Bezug auf Düsseldorf. Auch die Tatsache, dass Schumann mit Heine-Texten seinen Durchbruch als Liederkomponist erlebte und insgesamt 40 Gedichte Heines in Musik setzte, war nicht der zentrale Ausgangspunkt für den Kongress. Im Vordergrund stand vielmehr die kulturelle Bedeutung beider Künstler: Heine und Schumann haben die deutsche Romantik zu ihrem Höhepunkt geführt und zugleich Schneisen geschlagen für den Durchbruch der europäischen Moderne im bürgerlichen Zeitalter. Dazu gehört auch das Interesse an medialen Übergängen: Nehmen Fragen nichtliterarischer Ausdrucksformen – Malerei, Musik, Theater und Tanz – in den Schriften des Dichters und Prosaisten Heine einen großen Raum ein, so bezeugen die Liedvertonungen Schumanns, aber auch seine Rezensionen und Musikkommentare und die eigenen literarischen Versuche das tiefe Verständnis des Komponisten für die spezifischen Möglichkeiten der Literatur. Die 52 Beiträge des Kongresses berücksichtigen insbesondere die praktischen und theoretischen Überschneidungen von Literarischem, Musikalischem und Medialem. Sie stammen von Literatur- und MusikwissenschaftlerInnen aus Deutschland, Australien, Belgien, Frankreich, Japan, Kanada, Österreich, der Schweiz und den USA.

Möglich geworden sind der Kongress und das ihn mit verschiedenen Konzerten und Lesungen begleitende Kulturprogramm durch das ausgesprochen kollegiale Zusammenwirken der drei Feder führenden Institutionen. Bei der Vorbereitung half eine Runde von erfahrenen Heine- und Schumann-Experten. Unterstützt wurde die Tagung in der Hauptsache von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der für ihren Mut, ein solch außergewöhnliches Projekt zu fördern, ganz besonders zu danken ist. Finanzielle und persönliche Hilfe kam dem Kongreß aber auch zugute durch eine Reihe weiterer Partner und Förderer: Neben der Heinrich-Heine-Uni-

versität Düsseldorf und der Robert-Schumann-Hochschule waren in großer Einmütigkeit die Gesellschaft von Freunden und Förderern der Heinrich-Heine-Universität, die Heinrich-Heine-Gesellschaft, die Universität Duisburg Essen, das Steinway-Haus Heinersdorf und die Schlösser-Brauerei an der Finanzierung beteiligt. Allen Einrichtungen sei an dieser Stelle ganz herzlich für Ihren Beitrag zum Gelingen des Kongresses gedankt.

Die Finanzierung dieses Bandes hat das Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf übernommen. Der Dank der Herausgeber gilt aber genau so den vielen Personen und Institutionen, die den für den Kongress passenden Rahmen geschaffen haben: dem Rektor der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Prof. Dr. Dr. Alfons Labisch, und dem Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Prof. Dr. Armin Zweite, für ihre ausführlichen Grußworte; Prof. Dr. Bernhard Appel und Dr. Matthias Wendt von der Robert-Schumann-Forschungsstelle für vielfältige Anregungen; der Prorektorin der Robert-Schumann-Hochschule, Prof. Barbara Szczepanska, für ihre organisatorische Unterstützung; dem Museum »K 20« und der Stadt Düsseldorf, die Veranstaltungsräume zur Verfügung gestellt haben; der zweiten Vorsitzenden der Heinrich-Heine-Gesellschaft, Renate Loos, für den Empfang im Heinrich-Heine-Institut; den Musikerinnen und Musikern der Robert-Schumann-Hochschule und den vielen Helferinnen und Helfern aus Universität, Musikhochschule und Heine-Institut, die für eine angenehme Atmosphäre und einen reibungslosen Ablauf des Programms gesorgt haben. Unseren besonderen Dank möchten wir Britta Claus, Dr. Karin Füllner, Dr. Karl Ivan Solibakke, Nina Sträter, Florian Trabert und Dr. Yvonne Wasserloos für ihre Mitwirkung bei der Organisation und Durchführung des Kongresses, Dr. Wolfgang Delseit, Kumi Dahlke-Oyamada und Florian Trabert für die redaktionelle Bearbeitung des Sammelbandes aussprechen.

Düsseldorf, im Mai 2007

Die Herausgeber

Die Kunst, die Freiheit, der Teufel und der Tod

Strategien des Überlebens bei Heine und Schumann

Peter von Matt

Zum Prozess der Moderne gehört die Verwandlung des Teufels. Die vorherrschende Meinung sieht es allerdings anders. Sie denkt sich den Teufel als etwas, woran man glaubt oder nicht glaubt. Ein vernünftiger Mensch glaubt nicht an den Teufel. Ein vernünftiger Mensch hat ihn abgeschafft. Für die vorherrschende Meinung gehört zum Prozess der Moderne daher ganz selbstverständlich die Abschaffung des Teufels. In Wahrheit aber kann der Teufel so wenig abgeschafft werden wie der Liebe Gott. Beide sind eingelagert in jenen Bereichen unserer Seele, über die wir keine Verfügungsgewalt haben. Beide können wir nur verschieben oder verwandeln.

Heinrich Heine hat an der Verwandlung des Teufels vielfach partizipiert. Er hat sich immer neu mit ihm beschäftigt. Meistens setzt er mit volkskundlichen Berichten ein, erzählt von Teufelssagen und kuriosen Nachrichten in alten Volksbüchern. Dann gleitet er unmerklich über in ein geschliffeneres Reden. Ein Beispiel dafür findet sich im herrlichen Essay »Elementargeister«. Da zählt er den Teufel zunächst zu den Feuergeistern, die im Feuer wohnen, wie die Sylphen als Luftgeister in der Luft hausen, die Gnomen als Erdgeister in der Erde und die Undinen als Wassergeister im Wasser. Dann kommt er auf den Hexensabbat zu sprechen und auf den Satan als den Liebhaber der Hexen, die auf ihren Besenstielen zur nächtlichen Hochzeit anfliegen. Lauter kurzweilige Geschichten. Aus einer davon entnimmt er, dass der Teufel gerne argumentiere und scharfsinnig sei wie ein ausgepichteter Jurist. Mit sophistischen Schlussfolgerungen gelinge es ihm, jeden Teufelpakt zu seinen Gunsten auszulegen und die Opfer in die Hölle zu spedieren. Dazu zitiert er Dante, bei dem der Teufel zu einer erwischten Seele sagt: »Tu non pensavi ch'io loico fossi!« (B 3, 677) – »Du hast nicht bedacht, daß ich ein Logiker bin.« Und nun kommt Heine erst richtig in Fahrt. In einer glänzenden Passage lässt er den Teufel vom Logiker zum Aufklärer werden, zum Selbstdenker, zum freien Geist, der es wagt, sich seiner Vernunft zu bedienen. Und immer deutlicher erscheint dabei hinter der Maske des Gehörnten das Gesicht des Autors selbst:

Der Teufel ist ein Logiker. Er ist nicht bloß der Repräsentant der weltlichen Herrlichkeit, der Sinnenfreude, des Fleisches, er ist auch Repräsentant der menschlichen Vernunft, eben weil diese alle Rechte der Materie vindiziert; und er bildet somit den Gegensatz zu Christus, der nicht bloß den Geist, die asketische Entsinnlichung, das himmlische Heil, sondern auch den Glauben repräsentiert. Der Teufel glaubt nicht, er stützt sich nicht blindlings auf fremde Autoritäten, er will vielmehr dem eigenen Denken vertrauen, er macht Gebrauch von der Vernunft! (B 3, 677f.)

Die Kirche aber, fährt Heine fort, habe folgerichtig diesen »Repräsentanten der Vernunft für den Vater der Lüge erklärt«. (B 3, 678) Denkt man die Aussage etwas weiter, dann drängt sich der Schluss auf, der Vater der Lüge sei das Medium der Wahrheit.

Unverfrorener als hier wird die Verwandlung des Teufels nirgends vollzogen. Der Teufel wird zu Heinrich Heine. Heinrich Heine wird zum Medium der Wahrheit. Genau damit aber, mit dieser Konsequenz, die wir, nun selbst zu Logikern geworden, ziehen müssen, geraten wir an einen Punkt, wo die Gleichsetzung mit dem Teufel noch weit mehr freilegt. Eine der unheimlichsten Dimensionen von Heines Existenz zeichnet sich ab. Der Teufel wird zum Zerstörer jeder absolut gesetzten Wahrheit. Wo immer eine solche auftritt, muss er, muss also auch Heine zu einem Wesen werden, das, nach den Worten des »Herrn« in Goethes »Faust«, »reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen«.¹ Auch wenn ihm diese Wahrheit eigentlich heilig wäre, muss er sie sabotieren, bis er sie, um der Sabotage einer weiteren Wahrheit willen, für eine Weile wieder sanktioniert. Man könnte dies für das lustvolle Spiel eines Zynikers halten. Heine selbst hat es anders erlebt. Für ihn war es ein Schicksal und ein Leiden.

Ludwig Börnes Angriffe auf Heine zielen genau auf diese Haltung gegenüber der fixierten Wahrheit. Sie bestimmen Heines Einstellung aber nicht erkenntnistheoretisch, sondern moralisch: als sittlichen Makel. Börne hat den Fall Heine zu einer Charakterfrage erklärt und so den *Cantus firmus* intoniert, der anderthalb Jahrhunderte lang durch alle Polemik um diesen Autor schallen sollte.

Wie kann die Wahrheit mit dem Charakter eines Menschen zusammenhängen? Börne, der prophetisch glühende Börne, spricht es deutlich aus: durch die Überzeugung. In der gelebten Überzeugung verbindet sich die Wahrheit mit dem Charakter. Wer Charakter hat, hält an seiner Überzeugung fest. Sie ist die Gestalt der Wahrheit in der Menschenbrust. Wer von der Überzeugung ablässt, ist charakterlos. Börne schreibt:

Wenn Herr Heine zu seinem seltenen Rednertalente noch hinzuzufügen wagte das Talent, [...] irgend eine Überzeugung zu haben, aber eine feste, unerschütterliche Überzeugung, welche den herrischen Launen der Winde [...] Widerstand leistete [...], er wäre alsdann ein vollkommener Schriftsteller.²

Jetzt aber, so müssen wir schließen, ist er weder ein vollkommener Schriftsteller noch ein Charakter; ja er kann gar kein vollkommener Schriftsteller sein, weil er kein Charakter ist. Er hat seine Begabung, aber nicht mehr. »Ein Talent, doch kein Charakter«, so lautet von jetzt an das stereotype Schlagwort aller Heine-Gegner.

Börne verknüpft also die Frage von Wahrheit und Überzeugung mit der Frage der Kunst. Weil Heine unfähig sei, aus einer erkannten Wahrheit auch eine gelebte

1 Johann Wolfgang Goethe: Faust. Eine Tragödie. Prolog im Himmel, V. 343.

2 Zit. als Übersetzung aus dem Französischen in B 4, 713. Das französische Original in: Ludwig Börne: Gesammelte Schriften. Vollständige Ausgabe in sechs Bänden. Leipzig o.J., Bd. IV, S. 266.

Überzeugung zu machen, weil er vielmehr alle Wahrheiten anzweifelte und seine Überzeugungen wechselte wie Handschuhe, bleibe er charakterlos, und das ruiniere ihn als Dichter.

Dabei treibe Heine, meint Börne weiter, seine Meinungswechsel nur um der eleganten Sätze willen. Ein Wörterverkäufer sei er und ein Phrasenlieferant. Auf dem großen Schlachtfeld der Meinungen renne er zwischen den Fronten hin und her und offeriere mit der Untertänigkeit eines Straßenhändlers überall seine schönen Worte. Bald preise er das Christentum, bald ziehe er es herab, je nach der Möglichkeit, eines seiner hübsch gestickten Sätzchen anzubringen. Himmel und Erde seien ihm nichts als die Leinwand, auf der er seine bunten Nadelarbeiten verfertige, die allen gefielen, wenn man sie von vorn betrachte, aber hässlich und wertlos würden, sobald man sie umdrehe.³

Börne wird nicht müde, immer neue Metaphern für Heines angebliche Grundsatz- und Charakterlosigkeit zu finden. Gerne greift er zu kulinarischen Vergleichen: Was Heine liefere, seien Obstsalate der Meinungen,⁴ literarische Pürees, philosophische Crèmes und Steaks mit Vanillegeschmack.⁵ Das Obsessive dieser Polemik lässt vermuten, dass Börne seinen Verdammungsurteilen selbst nicht ganz traute. Aber er sah offenbar keine Möglichkeit, dem Phänomen Heine anders als moralisch und charakterpsychologisch beizukommen. So häufte er denn Metapher auf Metapher, um die Welt von der Glaubens- und Lieblosigkeit seines alten Freundes zu überzeugen.⁶ Das fulminanteste Bild ist die Allegorie vom großen Höhlenbau, durch den Heine, die schlaue Maus, allen lauernden Katzen entkomme:

Der gewandtesten, schlauesten, katzenartigsten Kritik würde es dennoch nie gelingen, Herrn Heine zu ertappen, der noch mehr Maus als die Kritik Katze ist. Er hat sich in allen Winkeln der moralischen, geistigen, religiösen und sozialen Welt Löcher ausgespart, und alle diese Löcher haben unterirdische Verbindungsgänge untereinander. Ihr sehet Herrn Heine aus einer von diesen kleinen Meinungen heraustreten, ihr verjagt ihn, er begibt sich darin zurück: ihr umzingelt ihn; ihr werdet selbst ertappt, siehe, da entwischt er aus einer ganz entgegengesetzten Meinung. Erbetet euch, ihr verliert eure Mühe und eure List. Ihr leset die oder die Seite von Herrn Heine, wo ihr eine falsche, abgeschmackte, lächerliche Behauptung findet; beeilt euch nicht, sie zu widerlegen, wendet das Blatt um, Herr Heine hat umgewendet und widerlegt sich selbst. (B 3, 710f.)

Wenn man diese Metapher vom Höhlenbau mit den vielen Eingängen genau betrachtet, wird darin weit mehr sichtbar, als Börne selber wusste. Für Börne stehen

3 Vgl. die gekürzte Übersetzung in B 4, 712 und das französische Original in Börne, Schriften (Anm. 2), Bd. IV, S. 260f.

4 »macédoines d'opinion«. Börne, Schriften (Anm. 2), Bd. IV, S. 254.

5 »Cette purée de littérature, cette crème de philosophie, ces beafsteaks à la vanille ne sont de mon goût.« Börne, Schriften (Anm. 2), Bd. IV, S. 255.

6 Vgl. den zusammenfassenden Satz: »Beleidigt Herr Heine nicht, indem ihr ihn eines ernstesten Strebens, eines Glaubens, einer Überzeugung für fähig haltet; Herr Heine weiß so gut als ich, daß nichts fürchten, nichts hoffen, nichts lieben, nichts verehren und kein Prinzip haben, die wesentlichsten Züge eines großen Charakters sind.« Zit. n. B 3, 711.

Wahr und Falsch schroff gegeneinander und schließen sich gegenseitig aus – nach der Grundregel der Logik, wonach »A« nicht zugleich »Nicht-A« sein kann. Auf dieser Grundregel beruhen alle dogmatischen Systeme, um derentwillen sich die Menschen noch begeisterter erschießen lassen als für Gold und Ölquellen. »Wer nicht für mich ist, ist gegen mich.« Mit der Höhlenmetapher aber spricht Börne selbst verschlüsselt aus, dass die gegensätzlichen Positionen unterirdisch zusammenhängen können und keineswegs so absolut sind, wie sie von außen erscheinen. Ahnungslos entwirft er die symbolische Vision einer *Coincidentia oppositorum*. Wenn wir dies ernst nehmen, dann ist Heine, der in den dunklen Verbindungsgängen zwischen den unvereinbaren Überzeugungen haust und bald hier, bald dort zum Vorschein kommt, näher bei der tatsächlichen Beschaffenheit der Welt als alle Doktrinäre der Wahrheit. Das würde Börne natürlich nicht gelten lassen. Und Heine selbst?

Heine selbst liebt es zwar, mit plakativen politischen und philosophischen Gegensätzen zu operieren und er kann sich dabei so begeistert auf die eine Seite schlagen, dass man überzeugt ist, er sei glücklich, morgen schon im Kampf dafür zu sterben. Und doch steht hinter den knallenden Positionsbezügen immer auch ein verschatteter Hintergrund, der die Rhetorik seltsam stumpf werden lässt. Gelegentlich bricht dieser Hintergrund auf und zeigt sich als klaffender Abgrund. Ein Schopenhauer-scher Riss durch den Schleier der Maja ereignet sich dann, durch die schöne Fassade der Welt. Heine ist nicht der einzige Autor des 19. Jahrhunderts, der heimlich von Hegel zu Schopenhauer gewechselt hat, ohne Schopenhauer zu kennen.

Zwei Stichworte gibt es bei ihm für dieses Ereignis, das Meer und die Nacht. Angesichts des Meeres erfährt er, dass die Weltgeschichte nicht voranschreite zum immer Bessern, dass sie sich vielmehr »nach den Gesetzen von Ebb und Flut« nur hin und her bewege, »im erfolglosesten Kreislauf«, und »niemals weiter kommt.« (B 4, 49f.) So steht es im Börne-Buch. Damit unterläuft Heine die Lehre vom unaufhaltsamen Fortschritt, die ihn selbst und sein Jahrhundert doch so gewaltig beflügelt hat. Und wenn er diese Einsicht auch gleich wieder korrigiert und durch einen begeisterten Revolutionstaumel ersetzt, so widerlegt er damit doch die Botschaft des Meeres nicht. Sie bleibt immer hörbar wie ein fernes Rauschen.

Ein Ort, vor dem die installierten Wahrheiten kollabieren, ist das Meer; der andere, wichtigere ist die Nacht. In ihr wird der entschlossene Kopf mit all seinen blanken Parolen überrannt von einem zweiten Erfahren und Erkennen. In der Nacht stürzen die Wahrheiten des Tages zu wüsten Trümmern zusammen. Die Überzeugungen entdecken sich als Wahn. Das Licht der Idee erlischt und das Phantasma wird zur Gegenwahrheit. Davon reden lässt sich nur in Paradoxen, in bald schrillen, bald verdüsterten Bildern. Ein frappantes Beispiel steht im fünften Teil von Heines Börne-Buch. Hier wird das Wissen der Nacht spektakulär inszeniert, und doch muss die Beschreibung in ihrem eigenen Tumult scheitern:

Wenn ich auch am Tage wohlbeleibt und lachend dahinwandle durch die funkelnden Gassen Babylons, glaubt mir! sobald der Abend herabsinkt, erklingen die melancholischen Harfen in meinem Herzen, und gar des Nachts erschmettern darin alle Pauken

und Zimbeln des Schmerzes, die ganze Janitscharenmusik der Weltqual, und es steigt empor der entsetzlich gellende Mummenschanz...

O welche Träume! Träume des Kerkers, des Elends, des Wahnsinns, des Todes! Ein schrilles Gemisch von Unsinn und Weisheit, eine bunte vergiftete Suppe, die nach Sauerkraut schmeckt und nach Orangenblüten riecht! Welch ein grauenhaftes Gefühl, wenn die nächtlichen Träume das Treiben des Tages verhöhnen, und aus den flammen- den Mohnblumen die ironischen Larven hervorgucken und Rübchen schaben, und die stolzen Lorbeerbäume sich in graue Disteln verwandeln, und die Nachtigallen ein Spottgelächter erheben... (B 4, 125)

Eine Vision ist das, die an jene von Hans Castorp im Schnee-Kapitel von Thomas Manns »Zauberberg« erinnert. Nur erfährt der wackere Castorp bald danach wieder die Gnade des Vergessens, während Heine das andere Wissen weiterschleppen muss in seinen Tag hinein und in all sein Lieben und Schreiben. Jede Überzeugung wird von diesen Giften angefressen. Jede Wahrheit wird zur Larve. Heine greift hier zu Metaphern, die mit denen in Börnes Polemik auffällig verwandt sind. Der »Obstsalat der Meinungen« und die »Steaks mit Vanille«, die Börne ihm so höhnisch vorhielt, gleichen verblüffend der »bunten vergifteten Suppe, die nach Sauerkraut schmeckt und nach Orangenblüten riecht«, von der Heine selbst spricht. Aber während Börnes schrille Vergleiche Heine als einen Mann ohne feste Überzeugung bloßstellen möchten, spricht dieser damit sein tiefstes Leiden aus. Klagend stellt er fest, dass es die eine Wahrheit gar nicht gibt, an der man nur tapfer festzuhalten hätte, und die Welt würde daran gesunden. Die Welt krankt vielmehr gerade an den absoluten Wahrheiten, um derentwillen die Menschen einander aufjauchzend totschlagen. Und also sieht sich Heine um des Wohls der Welt willen dazu verurteilt, »als Teufel zu schaffen«.

Heine selbst wäre an den absoluten Wahrheiten zugrunde gegangen, hätte er nicht das Spiel mit dem Höhlenbau entwickelt. Er wäre zugrunde gegangen als Jude am Christentum, als Christ am Judentum, als Deutscher an Frankreich, als Franzose an Deutschland, als Atheist an Gott, als Gottesgläubiger an der Materie, als Spiritualist an den Hellenen, als Bacchant an der Mystik, als Republikaner an der Aristokratie, als Aristokrat an der Gleichheit aller Menschen, als Künstler an der Politik, als Politiker an der Kunst, als Lyriker an der Prosa, als Prosaiker am Gedicht, als unbedingt Liebender an der Liebelei des Schürzenjägers und als Schürzenjäger an der unbedingten Liebe. Er konnte nur überleben im Akt des Widerspruchs. Was er im zitierten Passus den »entsetzlich gellenden Mummenschanz« nennt, das sind die höchsten Wahrheiten als grelle Masken im philosophischen Maskenball des Jahrhunderts – wie von James Ensor gemalt. 1840, 33 Jahre vor Nietzsches Schrift »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn«, nimmt Heine deren Bestimmung der Wahrheit voraus: »Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, [...] Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind.«⁷

7 Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hrsg. v. Karl Schlechta. Bd. III. München 1966, S. 314.

Das Wissen der Nacht färbt alles Schreiben Heines ein. Es manifestiert sich in seiner Poetik der kontrastierenden Fügung, des ironischen Unterlaufens aller Setzungen, der fließenden Gattungsgrenzen, des zuckenden Wechsels von Jubel und Schwermut, des Zweifels am Wort und an der Sprache, des Verstummens mitten in der Eloquenz. Die Einheit des Kunstwerks kommt nicht mehr aus dem vorgegebenen Gesetz der Form wie bei den Klassikern, sondern allein aus der Erregung des fluktuierenden Subjekts. Setzt diese aus, endet auch der Text.

Börne meinte einmal, wenn er ein Fabelschreiber wäre, würde er eine Fabel verfassen über Luther und Heine, mit der Überschrift: »Le rocher et l'éponge« – »Der Felsblock und der Schwamm«.⁸ Das ist einmal mehr böse gemeint. Es enthält Börnes ganze Theorie vom Zusammenfall der Wahrheit mit der Überzeugung und vom Heilscharakter der felsenharten Überzeugungen. Heine aber hat gewusst, dass die Überzeugung nicht die Verlängerung der reinen Wahrheit in die Menschenbrust hinein ist, sondern oft genug der Vorwand, mit dem man sich um die Arbeit des Zweifels drückt. Wäre die Überzeugung tatsächlich die Verlängerung der reinen Wahrheit in die Menschenbrust hinein, hätte es ja die furchtbaren Kriege zwischen lauter Überzeugten nicht geben können, die Europa über Jahrhunderte hin verwüstet haben. Heine hat vorausgesagt, dass die großen Katastrophen der Zukunft mit dem Krieg zwischen Deutschland und Frankreich beginnen würden. Diesen Krieg wollte er verhindern. Es gelang ihm nicht, und er behielt auf schreckliche Weise recht. Gewiss, man kann den Schwamm lächerlich finden und den Felsblock heroisch. Man kann in diesem Gegensatz aber auch das Flüssige und das Starre sehen, das lebendig Bewegte, Offene, zur Wandlung Bereite gegenüber dem Fixierten, das nur noch dasteht und nicht anders kann – die Liebe gegenüber dem Gesetz. Dann gewinnen Börnes böse Metaphern einmal mehr einen ungewollten zweiten Sinn.

Durch das Wissen der Nacht gerät Heines rationaler Diskurs in die Krise. Er kann sich zwar an den klaren Tag halten und die dunklen Erfahrungen abschütteln, aber irgendwann bricht der Abgrund wieder auf. Dann muss er dessen Sprache sprechen, die Sprache der dissonanten Bilder. Aus ihr entwickelt Heine sein eigentümliches mythisches Reden. Dieses wird bis heute unterschätzt. Man hält es für unecht, weil es sich selbst ironisch bricht. Gewiss, verglichen mit Mörikes Gesang von Orplid und Hölderlins Hymnen an den Flußgott erscheint es zunächst artistisch, künstlich, kulissenhaft. Das ist aber eine Täuschung. Das genuin Mythische kann sich für Heine nur noch im Akt seiner Verfremdung offenbaren. In seinem mythischem Reden steckt das gleiche Bewusstsein von der Unerreichbarkeit des Ursprungs wie in Goethes »Helena« oder in den Erzählspielen von Thomas Manns Josephs-Romanen. Heines mythenschaffende Phantasie entfaltet sich erst dadurch, dass sie den Bruch eingesteht. Sie evoziert den reinen Klang durch die Dissonanz. So aber wird sie gewaltig, und das Wissen der Nacht gerät zur großen Poesie.

Man könnte das zeigen am »Atta Troll«. Bessere Verse als hier hat Heine nie geschrieben. Sie nähren sich aus dem Hass gegen die Apostel der Wahrheit, die politi-

8 Börne, Schriften (Anm. 2), Bd. VIII, S. 216.

schen Patriarchen und Ayatollahs mit ihren felsenharten Überzeugungen, und aus dem triumphalen Bewusstsein, dass es möglich sei, die Starrheit mit flutenden Bildern zu überwinden. Die Paradoxien des Abgrunds finden zum Wort in der Hochzeit von Mythos und Witz. Zentral ist dabei das Oxymoron vom lebendigen Toten, als den Heine sich selbst in der Nacht erlebt und in vielen Gedichten darstellt. Ein Toter aber ist er da auf eben die Art, auf die er auch ein Teufel ist. Darüber gewinnt er seine Freiheit, und es rollen die Verse. Der nächtliche Ritt im »Atta Troll« durch die Schluchten der Pyrenäen, als Untoter an der Seite der schönen Herodias, die mit dem Haupt des Täufers jongliert, ist ein Höhepunkt nicht nur von Heines Werk, sondern des ganzen literarischen Jahrhunderts. Und in der verrückten Liebe zu dieser Frau, dem schönen Gespenst, kann er auch aussprechen, was ihm hinter tausend Witzen in der Seele brennt: die Treue des Juden zu seiner Herkunft:

Denn ich liebe dich am meisten!
Mehr als jene Griechengöttin,
Mehr als jene Fee des Nordens,
Lieb ich dich, du tote Jüdin! [...]

Jede Nacht an deiner Seite,
Reit ich mit dem wilden Heere,
Und wir kosen und wir lachen
Über meine tollen Reden.

Werde dir die Zeit verkürzen
In der Nacht – Jedoch am Tage
Schwindet jede Lust, und weinend
Sitz ich dann auf deinem Grabe.

Ja, am Tage sitz ich weinend
Auf dem Schutt der Königsgrüfte,
Auf dem Grabe der Geliebten,
Bei der Stadt Jeruscholayim.

Alte Juden, die vorbeigehn,
Glauben dann gewiß, ich traure
Ob dem Untergang des Tempels
Und der Stadt Jeruscholayim. (B 4, 547f.)

Hier ist beides gegenwärtig, der Tag und die Nacht und die reißende Differenz des gegensätzlichen Wissens. Und beides wird sagbar im mythischen Erzählen. Aber es bleibt versetzt mit subversiven Reflexen. Die letzte Strophe scheint zu behaupten, der Mann auf dem Schutt der Königsgrüfte trauere keineswegs um die verlorene Stadt Jerusalem, sondern nur um die schöne Frau. Das ist eine Finte. In Wahrheit steht die schöne Frau für nichts anderes als die verlorene Stadt Jerusalem.

Heine wäre von seinen eigenen Wahrheiten zerrissen worden wie Aktäon von den eigenen Hunden, hätte er sich nicht in eine Ästhetik retten können, die wir heute als spezifisch modern erkennen. Darin stehen er und sein Werk für einen Übergang von säkularer Bedeutung. Er hat ihn lachend und klagend vielen andern Autoren vorge-

lebt. Ein Jahr nach seinem Tod erscheinen Baudelaires »Fleurs du mal« und Flauberts »Madame Bovary«. Die Moderne, wie wir sie heute noch begreifen, war da.

*

Keiner hat die Verwandlung des Teufels, die Heine in die Wege leitete, mit solcher Sprachgewalt weitergeführt wie Baudelaire in den »Fleurs du mal«. Bei Heine erscheint der Teufel als freier Geist, bei Baudelaire wird er darüber hinaus zum Stifter der Schönheit. Diese kann ebenso aus dem Abgrund stammen wie vom gestirnten Himmel. »Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?« – »Steigst du aus dem schwarzen Schlund empor oder herab von den Sternen?«, heißt es im »Hymnus auf die Schönheit«, und die Antwort lautet: »De Satan ou de Dieu, qu'importe?« – »Von Satan oder von Gott – gleichviel!«⁹ Das ungeheure Ereignis der Schönheit wird von Baudelaire nicht durch die Spaltung in ein harmloses Schönes und ein diffuses Erhabenes entschärft, mit der sich die Geisteswissenschaften oft genug scholastisch-spitzfindig um das Urphänomen herumdrücken. Er kann die Gewalt der Schönheit nicht denken ohne die Dimension der Tiefe, der Heineschen Nacht, des Bösen. Die Aufhebung der absoluten Differenz von Tag und Nacht, Gut und Böse, Himmel und Hölle ist weder bei Heine noch bei Baudelaire eine kokette Idee, sie ist vielmehr Ekstase und Schmerz zugleich. Und sie bleibt auch nicht auf diese zwei Autoren begrenzt. Es gibt ein Werk von Schumann, ein ebenso literarisches wie musikalisches, in dessen Mitte es genau um die Aufhebung dieser Differenz geht.

Schumann und Heine – beiden zusammen verdanken wir viele der berückendsten Lieder, und beide wurden sie am Ende ihres Lebens zu erschütternden Hiob-Gestalten, unter Qualen in ihre Zimmer gebannt und doch stets wieder emporgerissen von einer elementaren Schöpferkraft.

Schumann schrieb eine Oper, »Genoveva«, fertiggestellt 1848, die allgemein als missraten gilt. Die Ouvertüre wird geschätzt und oft gespielt. Alles andere, sagt man, sei unerträglich. Es gibt nur wenige Stimmen, die diesem Urteil widersprechen. Zu ihnen gehört Nikolaus Harnoncourt. Er erklärt das Werk kurzerhand zur »bedeutendsten Opernkomposition in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«. Die »Genoveva« sei »ein Solitär, ohne Vorläufer und ohne Nachfolger«. Und weiter: »Das Stück ist wie eine große Symphonie mit Gesang.« Es »ist vielleicht dreißig oder vierzig Jahre zu früh gekommen. Niemand hatte die Antennen für diese völlig neue Art, Musik und Theater zu verbinden.«¹⁰ Harnoncourt hat sich zum Ziel ge-

9 Charles Baudelaire: Hymne à la Beauté. In: Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch v. Friedhelm Kemp. München 1986. S. 50ff.

10 Alle Zitate aus dem Aufsatz von Nikolaus Harnoncourt: »Eine Neuerung der Oper« im Textbuch zur Aufnahme der Oper mit dem Chamber Orchestra of Europe und dem Arnold Schoenberg Chor unter Nikolaus Harnoncourt. Live-Aufnahme aus dem Stefaniensaal Graz, Juni 1996. Bei Teldec Classics International 1997. Nr. 0630-13144-2.

setzt, dieser Oper den Platz auf den Bühnen der Welt zu verschaffen, der ihr gebühre.¹¹ Die Widerstände aus einer langen Tradition der Verachtung bei Kritik und Publikum sind allerdings gewaltig.

Schumann selbst hat den Operntext abschließend gestaltet. Er hatte zuerst Friedrich Hebbel um ein Libretto gebeten, nach dessen Tragödie »Genoveva«. Der Dramatiker, der zu Schumann keinen Zugang fand, lehnte ab. Darauf gewann Schumann einen Librettisten in seinem Freund Robert Reinick, konnte dessen Arbeit aber nur teilweise brauchen. So stellte er schließlich das Libretto selbst fertig. Aus dieser Entstehungsgeschichte schließt man gerne auf ein Flickwerk. Man könnte aber mit ebenso guten Gründen vom Gegenteil reden, einer Einheit von Text und Musik. Schumann hat die verschiedenen Vorgänger eingeschmolzen. Er kannte das alte Volksbuch, das den Genoveva-Stoff populär gemacht hatte, er kannte das romantische Lesedrama von Ludwig Tieck, und er kannte Hebbels steile Tragödie. Mit seinem eigenen Text wollte er einen alten Traum verwirklichen: die deutsche Oper. Die Aufführungsgeschichte kann ich hier nicht referieren. Wohl aber habe ich zu reden von dem entscheidenden Punkt, der die Aufnahme des Werks scheitern ließ. Die Genoveva-Legende war im 19. Jahrhundert noch so bekannt, dass die Oper gar nicht anders heißen konnte als eben »Genoveva«. Damit wurde die weibliche Gestalt zur Hauptfigur erklärt, und ihr Gegenpart, Golo, zur Nebenfigur. Genoveva war die heilige Heldin, Golo der Schurke, der sie verleumdet und misshandelt. Der Mann erschien als ein bloßes dramaturgisches Hilfsmittel, der triviale Bösewicht in einem Märtyrerdrama. In Wahrheit kehrt Schumann literarisch wie musikalisch die Sache um. Golo ist die Hauptfigur. Er ist eine radikal tragische Gestalt, in der Gut und Böse, Engel und Teufel zusammenschießen. Die Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren muss er ertragen wie die Menschen Kleists die doppelte Wahrheit, wie Heine das Wissen des Tages und der Nacht, wie Baudelaire den Abgrund und die Sterne im Ereignis der Schönheit.

Die Story geht so: Im hohen Mittelalter zieht Pfalzgraf Siegfried gegen die Mauern in den Krieg. Er lässt seine schöne junge Frau im Schloss zurück, unter der Obhut eines jungen Ritters, auf den er hohe Stücke hält: Golo. Dieser liebt Genoveva, bekennt seine Liebe und wird abgewiesen. Dafür rächt er sich, indem er einen angeblichen Liebhaber im Schlafzimmer Genovevas versteckt und vor aller Augen entdecken lässt. Er beschuldigt die Gräfin des Ehebruchs, kerkert sie ein, reist dem heimkehrenden Grafen entgegen und meldet ihm die Untreue Genovevas. Der Gatte erteilt Golo sogleich den Befehl, die Gattin hinzurichten. Die Frau wird in den tiefen Wald geführt, und die Knechte machen sich auf Golos Anweisung zur blutigen Tat bereit. Im letzten Moment verhindert der Graf, der inzwischen die Wahrheit erfahren hat, das Verbrechen, und die Eheleute versöhnen sich. Golo verschwindet.

Zugegeben: dieser Plot ist von beschränktem Reiz. Aber für Schumann war es ein großer deutscher Stoff, in der volkstümlichen Überlieferung verwurzelt wie die »Faust«-Sage oder die »Vier Haimonskinder«. Und er konnte die plakative Legen-

11 Aussage in Gesprächen mit dem Verfasser.

denmoral durch subtile Kunstgriffe verschieben, konnte der vordergründigen Eindeutigkeit der Hauptfiguren eine seelische Tiefe geben, die sich als unheimliche Gegenwahrheit hinter ihnen öffnet. Durch die Musik, dachte er, werde der Abgrund hinter den naiven Umrissen sichtbar und vom Publikum erlebt. Er täuschte sich. Die naiven Umrisse versperrten den Zugang auch zur Musik. Bis auf den heutigen Tag.

In seiner Tiefenstruktur erscheint das Libretto wie ein Stück von Kleist, was beim Kleist-Leser Schumann nicht überrascht. Auf den ersten Blick ist Genoveva die Unschuldige, Golo der Böse und der Pfalzgraf der Edle. Auf den zweiten Blick sieht alles anders aus. Der Pfalzgraf vertritt die starre Ordnung, die Norm, das Gesetz. »Du bist ein deutsches Weib, so klage nicht!« (I. Akt, Nr. 3) ruft er seiner Frau beim Abschied zu. Über diesen Satz hat man sich sehr lustig gemacht. Man nahm ihn als Symptom für die Verschmöktheit der ganzen Oper, ohne zu bedenken, dass für Schumann, der mit Heine und Hoffmann tief vertraut und mit Jean Paul aufgewachsen war, das ideologische Blech dieser Äußerung offenkundig sein musste. Der national-reaktionäre Anstrich des ehelichen Befehls charakterisiert in Wahrheit den Grafen. Er ist ein Vertreter jener Mächte die 1847/48, als Europa von einer kontinentalen Revolutionsbewegung erschüttert wurde und Schumann seine Oper schrieb, die alte Welt verkörperten. Der schroffen Anweisung an das »deutsche Weib« entspricht die Brutalität des späteren Tötungsbefehls.

Die Oper inszeniert sowohl das Tödliche der Ordnung und das Lebendige des Chaos als auch das Rettende der Ordnung und das Zerstörende des Chaos. In der Mitte steht Golo, der Mann, durch den alle Risse laufen, der sie aushält und beides zugleich ist, ein guter Mensch und ein Teufel. Auf diesem Paradox beruht die Freiheit dieses einzigen Freien im Stück. Mit ihm versuchte Schumann, das was ihn selbst zerreißen wollte, zu bannen, und also durch die eigene Kunst zu überleben.

Golo ist unbekannter Herkunft, ein »Bastard« oder, wie es damals hieß, ein »natürlicher Sohn«. Das bedeutete schon bei Shakespeare und für die Romantik erst recht: ein Sohn der Natur, der vorgesellschaftlichen, ursprünglich guten Welt. Kleists »Findling« ist so einer, bevor ihn die Gesellschaft verdirbt und zum Teufel werden lässt. »Wo ist er her? – Niemand weiß es! – Wer waren seine Eltern? – Es ist unbekannt!« Mit diesen Worten setzen Hoffmanns »Kreisleriana« ein. Gemeint ist damit der Kapellmeister Kreisler, eine Identifikationsfigur Schumanns; die Aussage kann auch für seinen Golo gelten. Dieser ist ein radikal Liebender wie Werther, wie Tasso, wie Penthesilea, wie Otilie. In den Käfigen der Ordnung erst wird seine Liebe zerstörerisch. Aus Liebe und in der Liebe wird er zum Verbrecher, zum versuchten Mörder an der Geliebten. Aus einem Raum unbekannter Freiheit stammend, reitet er zuletzt mit einem unerhört vertonten Ruf, in einer musikalisch beübenden Sekunde, in diesen Raum zurück:

Und hört: kehr ich zur Nacht nicht heim ins Schloß,
So sucht mich nicht und sagt den andern,
Ich sei zu Ross, den Falken in der Hand,
Ins Land hineingesprengt! (II. Akt, Nr. 17)

Das Land kann auch der Tod sein. Wir wissen es nicht. Ob die Musik es sagt, müssen die Hörer entscheiden.

Seinem ursprünglichen Wesen nach wäre Golo der »ganze Mensch« im großartigen Sinne der Klassik. Er ist Reiter, Jäger, Kämpfer und Sänger, also Künstler und Handelnder zugleich. So stellt er sich dar in seiner ersten großen Arie. Diese Ganzheit wird im Raum der starren Ordnung, der Siegfried-Ordnung, zerspalten wie bei Kleists Dornauszieher oder in der Gegenwartsanalyse von Schillers »Ästhetischer Erziehung«. Durch den Riss – Heine nannte es den »großen Weltriß« (B 2, 405) – wird sein Dasein zur Krankheit, zur *Maladie d'être*. Das Stichwort Wahnsinn fällt mehrfach im Moment der möglichen Liebe. Der Sinn wird zum Wahnsinn, die Liebe zum Mord. Bis zuletzt fleht Golo, der Teufel, um die Gegenliebe Genovevas, die er gleichzeitig misshandelt.

Von der Anlage her sind Golo und Genoveva das Paar im emphatischen Sinn, die Vorverwirklichung der vollkommenen Welt in zwei schönen jungen Menschen an einem schönen Ort, wie die deutsche Literatur sie so oft zur Anschauung brachte. Genoveva könnte eine ebenso tragische Gestalt wie Golo werden, könnte mit ihm zusammen aus der Ordnung treten und von deren Rache vernichtet werden wie Hero und Leander. Das Libretto zeigt sie aber als ein gänzlich unbewusstes Wesen. Sie lebt wie schlafend im Vergleich zu Golo, dem Überbewussten, dem qualvoll Immerwachen. Deshalb kann sie mit ihm zusammen das Liebeslied singen, ohne zu merken, was sie tut und sagt. Dass es dabei tatsächlich heißt: »Bin ich doch im Schlaf bei dir / Und red mit dir, und red mit dir!« (II. Akt, Nr. 9) ist eine fast ungläubliche Verdeutlichung. Sie will, dass er mit ihr singt und die Zither schlägt. Sie hat, darf man annehmen, keine Ahnung, dass sie Golo liebt. Wenn sie denkt, denkt sie in den Kategorien der Ordnung und weiß nichts anderes. Dies wird frappant bestätigt durch die Kuss-Szene im ersten Akt. Golo küsst dort die Ohnmächtige – auch ein Kleist-Motiv –, und sie fühlt und erlebt diesen Kuss. Als sie erwacht, kann sie ihn nur mit dem Grafen in Verbindung bringen. Dennoch verlangt sie die körperliche Nähe Golos: »Erlaubt daß ich mich stütze! Mir schwindelt!« (I. Akt, Nr. 6) Kein Wunder, dass Golo sie eine »Zauberin« nennt und erklärt: »Du schlugst die Wunde, still nun auch das Blut.« (II. Akt, Nr. 9) Unschuldig ist sie und hat es doch getan. Bis zum Schluss bleibt sie die Ahnungslose, die reibungslos wieder in den Raum der Ordnung treten kann. Wie im Schlaf hat sie, mit Golo singend, diesen Raum verlassen und das Unheil losgetreten.

Den spektakelhaften Hintergrund des Ganzen bildet der Gegensatz zwischen dem wüsten Chaos um die Hexe Margaretha mit den rebellischen Knechten und der feierlichen Ordnung um den Grafen Siegfried mit dem gehorsamen Heer. Je schärfer aber die Gewaltstruktur der Siegfried-Ordnung hervortritt, desto deutlicher wird auch, dass die Chaos-Zone ein berechtigtes Gegengewicht darstellt. Wie man das auf einer Bühne plausibel macht, ist eine andere Frage. Zunächst müsste ein Regisseur gefunden werden, der das Stück begreift – zum ersten Mal seit 158 Jahren.

Zu den geisterhaften Momenten dieses Werks gehört die Szene, in der die Knechte, welche Genoveva in der Wildnis töten sollen, ein Lied von Heine anstimmen, als

Gassenhauer getarnt. Schumann hat es offensichtlich aus der Erinnerung zitiert, mit kleinen Veränderungen. Bei Heine heißt das Gedicht: »Ein Weib«¹² und steht in den »Neuen Gedichten«. Schumann übernimmt die erste und die letzte Strophe:

Sie hatten beid' sich herzlich lieb,
Spitzbübin war sie, er ein Dieb;
Wenn Schelmenstreich er macht,
Sie warf sich hin und lacht',
Und lacht'!

Um sechse früh ward er gehenkt,
Um sieben drauf ins Grab gesenkt,
Sie aber schon um acht
'nen Andern küßt, und lacht,
Und lacht! (IV. Akt, Nr. 16)

Von Schumanns vielen Heine-Liedern ist dies das versteckteste. Heine hatte damit die Ballade von einer schrankenlos freien Frau geschrieben, frei im Lieben und Genießen, gefährlich frei, tödlich frei, außermoralisch wie ein schönes Tier. Sein Gedicht ist ein ästhetisch vollkommener Wurf, in dem die Kunst, die Freiheit, der Teufel und der Tod durcheinander spielen. Es markierte einen Widerstand, der auch politisch gefärbt war. Karl Marx kam bei der Nachricht von Heines Tod sogleich auf diesen Text zu sprechen.¹³ Im heißesten Revolutionsjahr Deutschlands fügt Schumann also die zwei Strophen in seine Oper ein. Wenig später flieht er aus dem Pulverdampf der Barrikadenkämpfe von Dresden.

Der große Weltriss, der die Gestalt Golos so fürchterlich zeichnet, lief durch Schumann selbst, so wie er auch durch Heinrich Heine lief. Nur besaß Schumann keinen weitläufigen Höhlenbau mit vielen Ein- und Ausgängen. Er musste den Wahnsinn, als den Genoveva Golos Liebe bezeichnet, austragen bis zum dunklen Ende.

12 Neue Gedichte. Romanzen Nr. 1. B 4, 374. Das Gedicht wurde 1836 erstmals publiziert; die Sammlung der Neuen Gedichte erschien 1844. Schumann hat die Heine-Strophen vor allem metrisch verdichtet, aus Gründen der Vertonung. Sie lauten im Original:

Sie hatten sich beide so herzlich lieb,
Spitzbübin war sie, er war ein Dieb.
Wenn er Schelmenstreiche machte,
Sie warf sich aufs Bett und lachte.

Um sechse des Morgens ward er gehenkt,
Um sieben ward er ins Grab gesenkt;
Sie aber schon um achte,
Trank roten Wein und lachte.

13 Vgl. die Anmerkung in B 4, S. 937.

Sektion I

Lebens- und Wirkungsräume

Kulturbetrieb und Virtuosität

Zu einigen Strukturveränderungen im Pariser Musikleben der Julimonarchie

Michael Werner

Die internationale Sozialgeschichte der Musik steckt noch in den Kinderschuhen. Diese Feststellung mag überraschen, angesichts des sozialen Raums und des ökonomischen Gewichts, welches das Musikleben in den modernen Gesellschaften seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts besitzt. Im Gegensatz zur Kunst- und Literaturgeschichte hat die Musikwissenschaft den Aufschwung der Sozialgeschichte, der in den 1970er Jahren einsetzte und mittlerweile schon eher verebbt ist, geradezu verschlafen. Die Gründe für diesen Befund, der freilich zu nüancieren und international zu differenzieren wäre – es mag sein, dass die Dinge aus französischem Blickwinkel besonders krass erscheinen –, sind komplex und können hier nicht im Einzelnen entfaltet werden. Aber einem Missverständnis gilt es vorzubeugen: Die derzeitige Situation erlaubt es der Musikwissenschaft kaum, nunmehr flugs den Zug der sogenannten neuen Kulturgeschichte zu besteigen, um die verpasste Entwicklung einzuholen. Dazu fehlt es an der empirischen sozialwissenschaftlichen Fundierung, an den Daten und Erhebungen, die diese neue Kulturgeschichte ja erst ermöglicht haben. Hier müssten erst noch die grundlegenden Schneisen geschlagen werden, bevor neue Fragestellungen – etwa zu einer Geschichte des Hörens von Musik, zu einer Geschichte der Interpretation von Musik oder der mit der Interpretation verbundenen Wahrnehmungen und Repräsentationen überzeugend beantwortet werden können.

Die folgenden Ausführungen sind als ein Beitrag im Vorfeld solcher Forschungen zu verstehen, von denen in den letzten Jahren manche wichtige eingeleitet und vorangetrieben wurden.¹ Zugleich versuche ich zu zeigen, was die Heinesche Musikkritik aus dem Paris der Julimonarchie zur Präzisierung dieser Fragen und zur Skizzierung der möglicher Antworten beitragen kann.

Zuvor indessen noch eine weitere einleitende Bemerkung. Vor dem doppelten Publikum von Germanisten (mit der nicht unbedingt typischen Sonderform der Heine-Spezialisten) und Musikwissenschaftlern, denen ich gezwungenermaßen Eulen nach Athen zu tragen mich anschiebe, begeben mich in die Rolle des Historikers, der über die Veränderungen der kulturellen Praxis von Musik recherchiert und berichtet. Dabei verleugne ich keineswegs den alten Heinespezialisten, der in mir

¹ Zu vermelden wäre hier aus Frankreich das von Patrick Taïeb geleitete Unternehmen »Répertoire des programmes de concert en France« (RPCF), das von der European Science Foundation initiierte Programm »Musical Life in Europe 1600-1900. Circulations, Institutions, Representations«, aus dem inzwischen eine Reihe von Publikationen hervorgegangen sind (Berliner Wissenschaftsverlag).

steckt, ohne freilich einen Vortrag über Heine zu halten. Heine bildet zugleich Folie und dient als Informant und Richtschnur, als Illustrator der aufgezeigten Probleme. Ich schlage ein Vorgehen in konzentrischen Kreisen vor, vom Allgemeinen der sozialgeschichtlichen Veränderungen des Musiklebens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einigen Besonderheiten der Heineschen Musikkritik aus dem Paris der Julimonarchie. Der Einfachheit halber habe ich meine Themenpunkte durchnummeriert.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine Epoche grundlegender Veränderungen im musikalischen Leben Europas. Soziale, ökonomische und kulturelle Faktoren greifen hier ineinander und bedingen sich wechselseitig. Ich kann hier nur die allerwichtigsten Punkte kurz aufzählen und entschuldige mich vorab für grobe Vereinfachungen und Verkürzungen. Der besseren Übersicht halber habe ich dieses Tableau in acht Punkten zusammengefasst.

Erstens die große Welle der Urbanisierung, die noch vor der industriellen Revolution zur Ausbildung politisch-kultureller Metropolen führte, an erster Stelle London und Paris, dann in einem zweiten Kreis Wien, Petersburg, Berlin, Amsterdam, Mailand, New York, Brüssel. Vorreiter und tonangebend waren indessen die britische und die französische Hauptstadt. In diesen Metropolen formierte sich ein wachsendes Publikum, in dem sich die traditionellen höfischen und aristokratischen Kreise mit den neuen bürgerlichen Eliten mischten und das neue Formen des Musikkonsums initiierte, auf die ich gleich zurückkommen werde. Damit wurden die alten Modelle des Mäzenatentums zurückgedrängt und zugleich ein breiterer Markt für Musikkultur geschaffen, der neue Einkommensmöglichkeiten für alle am Musikleben beteiligten Akteure eröffnete. Diese zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorgenommene neue Weichenstellung führt geradewegs in die Moderne der bis heute anhaltenden Musikkultur.

Damit bin ich beim zweiten Punkt, der Gattungsverschiebung innerhalb der Musikkultur, vor allem in Verhältnis von Oper und Instrumentalmusik. Während bis zur Jahrhundertwende die Oper die sozial dominierende Musikgattung darstellte, eine Vormachtstellung, die mit ihrer höfischen und aristokratisch kolorierten Grundausrichtung zusammenhing, geriet sie nun zunehmend in Konkurrenz zur Instrumentalmusik und zum Instrumentalkonzert – wobei freilich zu dieser Zeit vielfach Mischformen anzutreffen waren, insofern die Konzertprogramme mit Operarien gespickt waren. Ja, diese Anreicherungen der Programme waren zu Beginn noch unumgängliche Publikumsmagneten. Doch der Aufschwung des Konzertlebens – auf den ich ebenfalls noch zurückkomme – hängt mit der Erweiterung und Differenzierung der Publikumsnachfrage zusammen: Konzerte ließen sich leichter und mit geringeren Orts- und Bühnenzwängen organisieren als Opernaufführungen und ermöglichten so eine schnelle Ausweitung des Angebots. Natürlich machte auch die Opernpraxis im fraglichen Zeitraum erhebliche Veränderungen durch, namentlich in Paris, der Geburtsstadt der »großen Oper« Meyerbeers. Doch die auch mit einer ästhetischen Aufwertung verbundene Ausbreitung der Instrumentalmusik, die eine Veränderung in der Einstellung des Bürgertums zum musikalischen Ereignis

nis signalisierte, ist ein Einschnitt, dessen Folgen für die gesellschaftlichen Rolle von Musik wie für die Entwicklung der Musik selbst schwer zu überschätzen ist.

Drittens: Die bevorzugte Darbietungsform dieser Musik war das Konzert, dessen moderne Form sich damals auszubilden begann, ein Prozess, der sich freilich über viele Jahrzehnte erstreckte und erst im 20. Jahrhundert zum Abschluss kam. Konzerte fanden in der Wintersaison statt, zunächst in den Monaten von Januar bis März/April, dann, eben um das Angebot zu verbreitern, schon ab Dezember bzw. November und bis in den Mai hinein. In der Musikpresse der Zeit (und auch bei Heine) beklagte man sich über die Flut von Konzerten. In der Saison 1844/45 soll es in Paris Heinrich Börnstein zufolge über 200 Konzertveranstaltungen gegeben haben.² Der Kalender war übertoll, an vielen Tagen hatte der Konzertbesucher die Qual der Wahl. Aber diese Inflation stellte auch vor erhebliche Organisationsprobleme. Der britische Musikhistoriker Simon McVeigh hat gezeigt, dass Konzerte in der Frühphase der Konzertgeschichte meist von den Musikern selbst organisiert wurden.³ Dann setzte ein komplexer Differenzierungsprozess ein, in dessen Verlauf eine Vielzahl von Akteuren auf den Plan traten. Als »Konzertgeber« fungierten Musikgesellschaften – in Paris etwa die »Société du Conservatoire« oder die »Société de musique de chambre« –, bald danach auch eigens gegründete Konzertgesellschaften, Musikverlage wie Schlesinger und Musikzeitschriften wie die »Gazette musicale« und die »France musicale«, Instrumentenhersteller wie Camille Pleyel und Pierre Erard, bevor sich dann die Figur des Konzertagenten bzw. der Agentur ausbildete. Vielfach waren diese Funktionen damals noch nicht genau getrennt, oft mehrfach in einer Person oder Institution vereint.

Viertens: Die Ausweitung des Konzertangebots bedeutete auch eine Differenzierung der Konzertform. Das Abonnementkonzert, das sowohl von Musikgesellschaften wie von Institutionen praktiziert wurde, ermöglichte eine Planung über eine ganze Saison hin und erlaubte durch seine Zyklenanordnung sowohl eine Ausrichtung auf musikpädagogische Intentionen wie auch erste Ansätze zu einer Repertoire-Bildung – man denke etwa an die Aufführungen der Beethovenschen Sinfonien durch das »Orchestre du Conservatoire« unter der Leitung Antoine-François Habenecks. Subskriptionskonzerte kombinierten das alte Mäzenatenmodell mit neuen Formen der Erschließung des Musikmarktes, während Benefizkonzerte als einmalige Veranstaltungen für besonders bekannte oder verdienstvolle Musiker organisiert wurden. Diese formale Typologie überschneidet sich mit einer sozialen, die von den prachtvollen Konzerten im Konservatorium oder in den Salons der Klavierfabrikanten bis zu bescheidenen Konzerten in Tavernen oder auch zu den intimen

2 In einer Notiz für die »Jahreszeiten 1856«, Sp. 1310, zit. im Kommentar der DHA XIV, 1359.

3 Simon McVeigh: The musician as concert-promoter in London. 1780-1850. In: Hans-Erich Bödeker/Patrice Veit/Michael Werner (Hrsg.): *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914* (France, Allemagne, Angleterre). Paris 2002, S. 71-90, sowie laufende Forschungen von Simon McVeigh, deren Ergebnisse in der in Anm. 1 erwähnten Publikationsreihe des Berliner Wissenschaftsverlags erscheinen.

Hauskonzerten bei den Musikern im »Square d'Orléans« reicht, wo in den 1830er Jahren George Sand und Frédéric Chopin sowie der Komponist und Klavierpädagoge Pierre Zimmermann, Lehrer am Konservatorium, wohnten.

Damit ist, fünftens, das Problem der Aufführungsorte aufgeworfen, das ebenfalls eine bedeutende Entwicklung erfuhr. Im Gegensatz zur Oper bedurfte das Konzert zumindest zu Beginn keines großen architektonischen Apparats. Es war somit mobiler und anpassungsfähiger. Zugleich jedoch zielte die entstehende Konzertkultur auf ein neues Hörverhalten, das neue akustische Ansprüche an die Räumlichkeit stellte. Somit kam es in Paris wie in anderen großen Städten zur Einrichtung von spezifischen Konzertsälen, am Konservatorium, bei den Klavierfabrikanten Pleyel, Erard und Henri Herz, der bekanntlich auch Klaviervirtuose war. Von der Raumstruktur her waren die meisten dieser Säle noch stark vom Modell des privaten Salons beeinflusst, das soziale Aufwertung verhieß. Doch der Saal des Konservatoriums, der zweite vom »Klavierhaus Pleyel« 1837 eingerichtete Konzertsaal sowie der »Saal Herz« und der »Saal Musard« in der Rue Vivienne deuteten bereits die neue, rechteckige, akustisch günstigere Saalkonzeption an, die sich dann im Laufe des Jahrhunderts durchsetzen sollte. Gleichzeitig wurde in den Sälen der Raum selbst anders strukturiert: Wir beobachten eine zunehmende Trennung von Musizierenden und Publikum, die Einführung einer überhöhten Estrade für das Orchester, den neuen Platz des Dirigenten, der sich nunmehr den Musikern zuwandte und dem Publikum den Rücken zukehrte. Auch hier handelt es sich um einen langsamen und keinesfalls linearen Prozess, der viele Varianten beinhaltete und Mischformen hervorbrachte. Aber langfristig war die Entwicklung unumkehrbar. Zugleich veränderte sich der Ort der Musik innerhalb des Stadtgebiets – das ist die zweite Perspektive auf die neue Topografie der Musik. Das musikalische Leben verlagerte sich auf das Viertel der Chaussée d'Antin hinter den Grands Boulevards, auf die neu erschlossenen Areale des Faubourg Montmartre, in denen sich das »Conservatoire« ansiedelte, und das sogenannte Neu-Athen (»La Nouvelle Athènes«), wo sich inmitten der neuen Finanzbourgeoisie auch eine Reihe von Künstlern niedergelassen hatte.

Die Entwicklung des Konzertbetriebs besaß – sechstens – vor allem eine ökonomische Dimension, die sich auf mehreren Ebenen bemerkbar machte. Zunächst als eigener Wirtschaftssektor, der zwar zu Beginn noch nicht an diejenigen der Oper heranreichte, aber doch aufgrund kontinuierlich steigender Umsätze bald eine ernsthafte Konkurrenz darstellte. Dann durch seine Verflechtung mit anderen Sektoren, unter denen in erster Linie die Musikverlage, die Presse und die Instrumenten-Faktur zu nennen sind. Der Musikalienverlag und -handel expandierte gewaltig aufgrund der Ausweitung und Popularisierung der Opern- und Instrumentalmusik. Die Entwicklung des Klaviers, der Saiten- und Blasinstrumente wirkte sich auf die Musikpraxis in den Bürgerhäusern und auf die Musikpädagogik aus. Diese steigende Hausmusikultur erforderte Partituren, besonders Klavierauszüge. Der Aufschwung des Musikalien- und Musikverlagswesens war ein internationales Phänomen, in dem deutsche Musikverleger eine bedeutende Rolle spielten. Nach dem

Vorbild der international erfahrenen Buchverleger gründeten deutsche Musikverlage wie Schlesinger oder Brandus Filialen in Paris (und London), über die sie ihre an den internationalen Markt angepasste Produktion vertrieben und die sich besonders für den Absatz »deutscher« Musik einsetzten. Schlesingers Räumlichkeiten (»Salons«) in der Rue de Richelieu, in unmittelbarer Nachbarschaft sowohl wichtiger Theater und Musikeinrichtungen wie auch der deutschen Buchhandlungen von Heideloff und Brockhaus, war Treffpunkt, Umschlagplatz und Informationsbörse zugleich.

Maurice-Adolphe Schlesinger hat auch den Nutzen erkannt, der aus einer gut funktionierenden Verbindung zu den Pressemedien zu ziehen war. Er gründete eine der ersten französischen Musikzeitschriften, die »Gazette musicale« (später »Revue et Gazette musicale«), die bald einen besonderen Platz in der ansonsten der Tagespresse und den allgemeinen Kulturzeitschriften vorbehaltenen Musikberichterstattung einnahm. Die erbitterte Rivalität zwischen Schlesingers »Gazette musicale« und der »France musicale« des Konkurrenzverlags der Brüder Léon und Maire Escudier war eines der Strukturmerkmale des Pariser Musikbetriebs und belegt zugleich die Lukrativität des Geschäfts. Schlesinger wie Escudier betätigten sich gleichzeitig als Verleger, als Presseherausgeber und als Konzertorganisatoren. Beide hatten sie prominente Komponisten und Musiker unter Vertrag (»Rennpferde« wie Heine sagte), die sie gewissermaßen gegeneinander antreten ließen. Auch wenn der eine sich mehr als Promoter deutsch-romantischer »moderner« und die anderen sich eher als Protektoren klassizistisch-französischer oder italienischer Musik verstanden, waren die Übergänge fließend und Abwerbungen dementsprechend häufig. Entscheidend war der ökonomische Vorteil, den man aus dem einen oder anderen »Produkt« ziehen konnte. Mittels der Presse konnte man sowohl für die eigenen Verlagsprodukte wie für die Konzerte werben. Die Berichterstattung verstärkte das Echo beim Publikum. Die »Gazette musicale« verfügte über die für damalige Verhältnisse stattliche Zahl von 1.500 bis 1.800 Abonnenten, denen ihrerseits wiederum Vorzugsbedingungen für die Konzerte zugestanden wurden, womit sich der Kreis schloss. Eines der Ergebnisse war eine neue Art von musikalischer Sozibilität, verbunden mit dem Bewusstsein der Abonnenten, einer kulturellen Elite anzugehören, die nicht mehr durch die alten sozialen Hierarchien bestimmt war.

Der Instrumentenbau schließlich war das dritte ökonomische Verbindungsglied. Hier war es besonders die Klaviermanufaktur, die den neuen wirtschaftlichen Magnet darstellte. Die technischen Fortschritte des Klavierbaus, insbesondere die doppelte Anschlagmechanik, und die arbeitsteiligen Herstellungsverfahren eröffneten dem Klavier den Weg in die Bürgerhäuser, wo es, in Verbindung mit den Auszugspartituren, gewissermaßen als Vorläufer des Plattenspielers diente, der die meisten Arten von Musik in direkter Form verfügbar machte (Heine: »jenes Piano-forte, [...] das man in allen Häusern erklingen hört, in jeder Gesellschaft, Tag und Nacht«, DHA XIV, 45). Klavierhersteller und Pianisten sahen den Vorteil, den sie aus einer Verbindung der Produktion mit der ausübenden Kunst ziehen konnten. Virtuosen wie Pleyel und Herz gründeten oder kauften Firmen, die alsbald zu füh-