

Arbeitspapier Nr. 27

Sprache und Musik
in einem Schumann/Heine-Lied

Christian Lehmann

Juli 1975

1. Vorbemerkungen

Das achte der von Schumann unter dem Namen "Dichters-
liebe" zusammengefaßten und vertonten Heine-Gedichte -
"Und wüßten's die Blumen, die kleinen" - soll im folgen-
den einer Teilanalyse unterzogen werden. Wenn damit auch
ein kleiner Beitrag zu dem im Rahmen einer semiotischen
Theorie zu behandelnden allgemeinen Problem der System-
beziehungen zwischen Sprache und Musik geleistet werden
soll, indem einer solchen Theorie in einer empirischen
Untersuchung voranalysiertes Material zur Verfügung ge-
stellt wird, so steht im Mittelpunkt des Interesses doch
bloß jenes Lied für sich. Dies bedingt eine Verlagerung
des Gesichtspunktes, unter dem das genannte Problem ge-
sehen wird, vom System auf die Struktur, im Hjelmslev'
schen Sinne. Die strukturellen Eigenschaften von Heines
Gedicht werden verglichen mit denen von Schumanns Ver-
tonung, es werden Beziehungen zwischen dem textuellen
und dem musikalischen Ablauf aufgedeckt.

Dabei werden diejenigen Aspekte ausgewählt, die sich
für eine vergleichende Betrachtung der sprachlichen und
der musikalischen Struktur als relevant erweisen, und
unter diesen werden wiederum diejenigen nicht behandelt,
die - auf der sprachlichen Seite - der phonetischen, pho-
nologischen und morphologischen Ebene angehören; statt-
dessen wird die syntaktische und semantische Struktur des
Textes untersucht und auf der musikalischen Seite das,
was ihr entspricht.

Syntax und Semantik des Textes werden im Zusammen-
hang besprochen; anders ausgedrückt: es wird nicht syste-
matisch zwischen Form und Inhalt des Gedichtes unter-
schieden, jedenfalls nicht in der Darstellung. Dies er-
scheint angemessen, insofern eine entsprechende Unter-
scheidung auch auf der musikalischen Seite nicht vorge-

nommen wird, wo sie, wenn überhaupt möglich, jedenfalls noch erheblich schwieriger wäre als auf der sprachlichen. Es genügt, wenn gezeigt werden kann, welche Mittel der Komponist einsetzt, um künstlerischer Form und künstlerischem Gehalt des Gedichtes gerecht zu werden.

Um die Argumentation durchsichtig zu machen und den Anschein der Zirkularität zu meiden, müßte ich Gedicht und Musik getrennt besprechen und in einem dritten Schritt die beiden unabhängig gewonnenen Analysen quasi übereinanderlegen. Da dies ein aufwendiges und ermüdendes Verfahren ist, wähle ich einen Mittelweg, indem ich zunächst das Gedicht behandle und danach gleichzeitig mit der Analyse der musikalischen Struktur des Liedes den Vergleich zwischen sprachlicher und musikalischer Struktur vornehme.

2. Das Gedicht

Das Gedicht trägt keine Überschrift; der Text lautet:

Und wüßten's die Blumen, die kleinen,
wie tief verwundet mein Herz,
sie würden mit mir weinen,
zu heilen meinen Schmerz.

Und wüßten's die Nachtigallen,
wie ich so traurig und krank,
sie ließen fröhlich erschallen
erquickenden Gesang.

Und wüßten sie mein Wehe,
die goldenen Sternelein,
sie kämen aus ihrer Höhe
und sprächen Trost mir ein.

Sie alle können's nicht wissen,
nur eine kennt meinen Schmerz;
sie hat ja selbst zerrissen,
zerrissen mir das Herz.

Von den vier Strophen gehören die ersten drei formal und inhaltlich eng zusammen, während die vierte von ganz anderem Charakter ist. Entsprechend unterteile ich die Darstellung.

Strophe 1-- 3

Die drei Strophen sind bis in Einzelheiten parallel aufgebaut. Prinzipiell enthält jede Zeile einen Teilsatz; in Strophe 2, Z.3/4 und Strophe 3, Z.2 sind es immerhin Hauptkonstituenten, die eine Zeile besetzen. Dies ergibt eine verhältnismäßig gleichförmige Bewegung im syntaktisch-rhythmischen Ablauf. Alle Strophen, auch die erste, beginnen mit und. Da und syntaktisch-semantic Gleichartiges verbindet, hat man sich vor der ersten Strophe mindestens eine Strophe derselben Art wie die ersten drei zu denken; das Gedicht setzt gleichsam mittendrin ein.

Es folgen in jeder Strophe ein Nebensatz und ein Hauptsatz, verteilt auf je zwei Zeilen, so daß syntaktisch jeweils Z.1/2 und 3/4 enger zusammengehören. Der Nebensatz ist immer ein Konditionalsatz, eingeleitet durch das vorangestellte Verb wüßten. Dieses steht, ebenso wie das Prädikat des Hauptsatzes, im Konjunktiv; es handelt sich um einen irrealen Konditionalsatz.

Die erste Zeile des Gedichts läßt die Stimmung noch offen. Was die Blumen (oder auch die Nachtigallen) wissen könnten, wird lediglich durch das Personalpronomen vorweggenommen, und in Z.2 könnte ebensogut folgen wie selig und glücklich mein Herz. Von Z.2 an wird dann deutlich, daß die Grundstimmung negativ ist. Dasselbe wiederholt sich in der zweiten Strophe, in der dritten erscheint das Wehe des Sprechers schon am Ende der ersten Zeile. Dem traurigen Grundgedanken wird jeweils in Z.3/4 die freundlichere Idee der Tröstung gegenübergestellt, ohne allerdings den klagenden Gesamteindruck aufzuheben.

Der formalen Parallelität dieser drei Strophen entspricht also eine inhaltliche Gleichheit. Es läßt sich keine klare Entwicklung beobachten, weder von Blumen über Nachtigallen zu Sternelein (einfach eine Häufung von Attributen romantischer Naturverbundenheit), noch von tief verwundetem Herzen über traurig und krank zu Wehe, noch in den verschiedenen Formulierungen der Idee der Tröstung. Es handelt sich um eine dreimalige Wiederholung desselben Gedankens - ein schönes Beispiel für Jakobsons Kernsatz "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination." Zusammen mit dem Anfang und erweckt dies den Eindruck, als ließen sich solche Abwandlungen weiter häufen, bzw. als seien schon welche voraufgegangen, fast wie in einem Perpetuum mobile.

Strophe 4

Die vierte Strophe weist einige Gemeinsamkeiten mit den drei ersten auf. Auch hier enthält zunächst jede Zeile einen Teilsatz, wobei allerdings Z.3/4 eine Sonderstellung einnehmen. Die Z.1/2 und 3/4 gehören formal und inhaltlich jeweils enger zusammen.

Auf diesem Hintergrund treten die Unterschiede desto deutlicher hervor. Schon der Anfang ist anders als in den ersten drei Strophen; es beginnt mit einem Hauptsatz, und es folgen auch nur Hauptsätze. Von Anfang an wird der Konjunktiv des irrealen Konditionalsatzes durch den Indikativ des Aussagesatzes ersetzt. Die Irrealität "wenn sie es wüßten" wird ausgetauscht gegen die negative Realität "sie wissen es nicht". Dabei beweist die Zusammenfassung der Blumen, Nachtigallen und Sternelein durch sie alle die Richtigkeit der Auffassung, daß sie gleichwertig sind und keine wesentliche Abstufung zwischen ihnen intendiert ist.

Z.1 faßt also die vorangegangenen Strophen gleichsam zusammen. In Z.2 wird dann gegen alle, die trösten wollten,

aber nicht können, die eine gesetzt, die trösten könnte - aber nicht will. Dieses letztere allerdings wird in Z.2 nicht gesagt, es wäre allenfalls noch eine positive Wendung denkbar; aber die innere Logik des bisherigen Ablaufs läßt doch den negativen Schluß ahnen.

Tatsächlich bestätigen Z.3 und 4 die negative Erwartung, aber doch nicht in der vielleicht vorgestellten logischen Weise. Der Gedanke, daß sie nicht trösten will, wird einerseits nicht erreicht, insofern Z.3/4 lediglich die Voraussetzung angeben, aufgrund deren die eine zu trösten fähig wäre. Er wird andererseits übersprungen, insofern dieselben Zeilen gleichzeitig den Grund dafür angeben, daß sie nicht trösten will. In dieser Ambivalenz des Schlusses liegt die Pointe der gedanklichen Entwicklung des Gedichts.

Unter dem Gesichtspunkt der letzteren der beiden Funktionen von Z.3/4 schlägt das Gedicht von Z.2 zu Z.3 von einer Klage in eine Anklage um. Dieser Eindruck wird durch verschiedene Ausdrucksmittel verstärkt. Da ist einmal das Wort zerrissen, in dem gemeinten Zusammenhang sicherlich ein sehr starker Ausdruck. Es wird sofort wiederholt, und zwar derart, daß die beiden Vorkommen auf das Ende der einen und den Anfang der nächsten Zeile verteilt sind. Das ergibt einen Bruch in der bisher gleichmäßig verlaufenen syntaktischen Entwicklung; die Syntax ist an dieser Stelle gleichsam "zerrissen".

Der Gedanke ist am Schluß des Gedichtes wieder derselbe wie am Anfang: dem tief verwundeten Herzen der ersten Strophe entspricht das zerrissene Herz der letzten. Dieses Schließen des Kreises wird durch chiasmatische Aufnahme des Reimes Herz - Schmerz der ersten Strophe auch formal vollzogen. Und doch ist die Stimmung am Ende des Gedichts nicht mehr dieselbe wie am Anfang: die Entwicklung der vierten Strophe hat bewirkt, daß an die Stelle der sanften Klage eine - erneute - Gemütererregung getreten ist. Zusammenfassend ließe sich sagen, daß der Sprecher

sich in endloses Selbstmitleid verloren hatte, das, weil es den Anlaß des Schmerzes inzwischen vergessen und den Schmerz selbst in romantischer Naturverbundenheit sublimiert hatte, in seiner Abstraktheit schon das Gemüt beruhigte. Die plötzliche Erinnerung an die konkrete Ursache beseitigt die Ruhe und erneuert den Schmerz.

3. Das Lied

Auf S.7-9 folgt die Vertonung des Gedichts von Schumann, zusammen mit dem unterlegten Text. Ich unterteile die Besprechung wieder in die der ersten drei und die der vierten Strophe.

Strophe 1 - 3

Die Musik ist für die ersten drei Strophen völlig identisch bis auf allfällige durch verschiedene Silbenzahlen bedingte Abweichungen. Eine Strophe dauert acht Takte, eine Zeile demgemäß zwei Takte. Diese werden jeweils von melodischen Phrasen ausgefüllt, die durch Pausen voneinander abgesetzt sind und jeweils den Textzeilen entsprechen. Die Unterteilung der Gedichtstrophen in 2 + 2 Zeilen wird in der Melodie der Singstimme gespiegelt: die absteigende Linie der ersten Phrase wird in der zweiten notengetreu (abgesehen von Abweichungen der erwähnten Art), nur um eine Sekunde höher, wiederholt. Und die Melodie der dritten Phrase erscheint in der vierten in einem wenn auch unvollkommenen Krebs wieder, wobei der Rhythmus umgekehrt wird und daher für die dritte und vierte Phrase fast derselbe ist.

Indem wir die Begleitung hinzunehmen, bemerken wir, daß die Tonalität in den ersten beiden Zählzeiten ungeklärt ist: bis zum dritten Achtel des ersten Taktes kann es sich um C-Dur oder a-moll handeln. Dies entspricht der in der ersten Zeile noch ungeklärten Stimmung des Gedicht-

Und wüßten's die Blumen, die kleinen.

p

Und wüß - ten's die Blu - men, die klei - nen, wie

The first system of the musical score features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The lyrics are 'Und wüß - ten's die Blu - men, die klei - nen, wie'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

(5)

tief ver - wun - det mein Herz, sie wür - den mit mir

The second system continues the musical score. The vocal line has a measure rest for five measures, indicated by '(5)'. The lyrics are 'tief ver - wun - det mein Herz, sie wür - den mit mir'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

wei - nen, zu hei - len mei - nen Schmerz. Und

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'wei - nen, zu hei - len mei - nen Schmerz. Und'. The piano accompaniment remains consistent with the previous systems.

(10)

wüß - ten's die Nach - ti - gal - len, wie ich so trau - rig und

The fourth system of the musical score. The vocal line has a measure rest for ten measures, indicated by '(10)'. The lyrics are 'wüß - ten's die Nach - ti - gal - len, wie ich so trau - rig und'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

krank, sie lie- Ben fröh- lich er- schal- - len er -



The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The vocal line begins with the lyrics 'krank, sie lie- Ben fröh- lich er- schal- - len er -'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with various rhythmic patterns.

(15)
qui- - cken den Ge- sang. Und wüß- ten sie mein



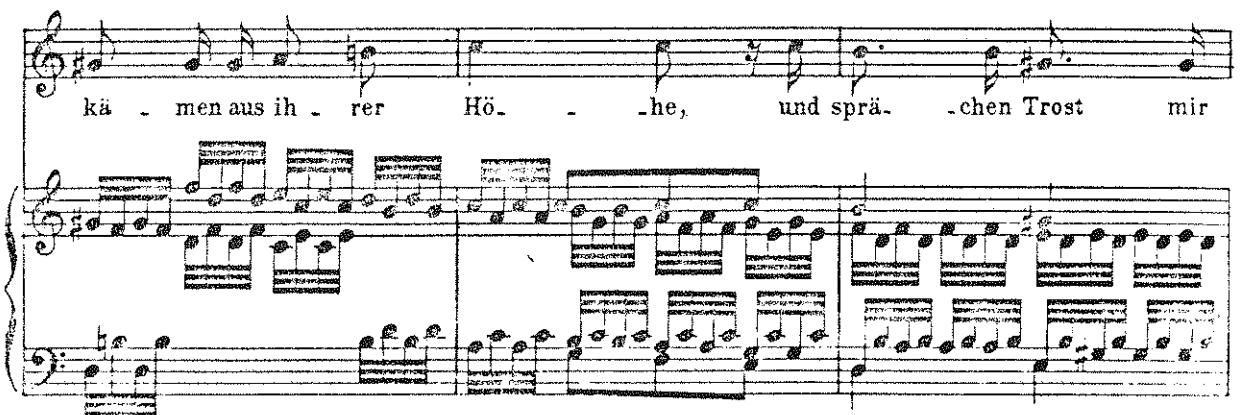
The second system of the musical score continues from the first. It is marked with '(15)' at the beginning. The vocal line has the lyrics 'qui- - cken den Ge- sang. Und wüß- ten sie mein'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, maintaining the harmonic structure.

(20)
We- - he, die gol - de-nen Ster- - ne - lein, sie



The third system of the musical score is marked with '(20)'. The vocal line has the lyrics 'We- - he, die gol - de-nen Ster- - ne - lein, sie'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, maintaining the harmonic structure.

kä - men aus ih - rer Hö- - he, und sprä- - chen Trost mir



The fourth system of the musical score continues from the third. The vocal line has the lyrics 'kä - men aus ih - rer Hö- - he, und sprä- - chen Trost mir'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, maintaining the harmonic structure.

(25) *p*

ein. Sie al - le kön - nen's nicht wis - sen, nur

The first system of the musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a fermata over a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Ei - ne kennt mei - nen Schmerz; sie hat ja selbst zer -

The second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line has a similar melodic contour. The piano accompaniment maintains its rhythmic texture. The system concludes with a fermata over a whole note in the vocal line.

(30) *ritard.*

ris - sen, zer - ris - sen mir das Herz.

sf *a tempo*

ritard. *sf*

The third system of the musical score. The vocal line starts with a *ritard.* marking and ends with a fermata. The piano accompaniment features a *sf* (sforzando) dynamic marking and a *ritard.* marking. The system then transitions to *a tempo* with a *sf* marking. The piano accompaniment becomes more active with sixteenth-note patterns. The system ends with a fermata over a whole note in the vocal line.

(35) *sf*

The fourth system of the musical score, which is entirely instrumental for the piano. It continues the piano accompaniment from the previous system, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sf* (sforzando). The system concludes with a fermata over a whole note.

textes. Das vierte Achtel des ersten Taktes läßt dann eine Festlegung auf a-moll erwarten - wobei allerdings der Leitton und damit die klare Kadenz gemieden wird -, die im zweiten Takt auch eintritt. Abgesehen also von Strophe drei, wo die Einführung der Moll-Tonalität zusammenfällt mit dem Wort Wehe, wird in diesen ersten Strophen die Stimmung von der Musik um wenig vorweggenommen.

Zur Moll-Tonart tritt die absteigende Bewegung der Melodie, die im ersten Halbsatz (bis Takt 4) in Singstimme und Begleitung parallel läuft und dann von der Begleitung bis in die vierte Strophe hinein durchgängig beibehalten wird. Dadurch wird einerseits der klagende Charakter des Lieds auch in der Musik zum Ausdruck gebracht - man mag an langgezogene Seufzer oder auch Schluchzen denken -; andererseits wird das Parallellaufen der Begleitung mit Text und Singstimme jeweils in Takt 5, 13, und 21 unterbrochen und damit "Klappern" vermieden.

Der völlig gleichmäßige Ablauf der Begleitfigur wird an keiner Stelle, auch nicht zwischen den Strophen, unterbrochen. Es gibt kaum Akzente, kaum Änderungen der Rhythmik, Dynamik, des Tempos; es treten lediglich gegen Ende jeder Strophe gehaltene Töne hinzu, die - in der rechten Hand - die Singstimme stützen und, vor allem in der linken Hand, die harmonische Entwicklung klären, und die dadurch einen Anflug von Beruhigung in die unaufhörliche klagende Bewegung bringen. Hierin kann man eine Entsprechung zum Tröstungsgedanken des Textes sehen.

Insgesamt gibt es also über diese drei Strophen hinweg auch in der Musik keine Entwicklung. Der völlig gleichförmige Verlauf besteht von Anfang an, es gibt keine Einleitung. Im Gegenteil: vergleicht man den Anfang mit Takt 8 und 16, so sieht man, daß die Musik quasi mittendrin einsetzt. Mithin wird auch der Textbeginn mit und von der Musik gespiegelt. Insgesamt bestätigt und verstärkt die Musik den Perpetuum-mobile-Charakter der ersten drei Strophen.

Strophe 4



Auch die vierte Strophe nimmt acht Takte ein, zwei für jede Zeile. Der formal-inhaltlichen Unterteilung des Textes in zweimal zwei Zeilen wird durch die Musik entsprochen: die zweite Phrase wiederholt die erste im Sekundabstand, und die ganz anders geartete dritte hat zwar nicht im Rhythmus, aber doch in der Melodie der vierten ein Pendant.

Der aus dem letzten Takt der dritten Strophe stammende Grundton wird gehalten und in den ersten Takt der vierten Strophe hinübergenommen (Takt 24/25). Zusammen mit der Tatsache, daß die erste Phrase mit den entsprechenden der ersten drei Strophen - bis auf die Tonalität - identisch ist, kann das als Abbildung der Beziehung des Zusammenfassens zwischen Strophen 1 - 3 und 4 in der Musik angesehen werden.

Genau an der Stelle, wo in Strophe 2 und 3 (Takte 8 und 16. zweites Achtel) die inzwischen als zu a-moll gehörig identifizierte Begleitfigur unentwegt von neuem anhob, springt jetzt, auf der gehaltenen Tonika, die Tonalität unvermittelt um (Takt 24, zweites Achtel). An die Stelle von Moll tritt Dur - bis zur ersten Zählzeit von Takt 26 einschließlich, d. h. bis fast zum Ende der ersten Zeile -, so daß wir eine klare Korrespondenz 'konjunktivischer Konditionalsatz, Irrealität : Moll' und 'indikativischer Aussagesatz, Realität : Dur' haben. (Ein ähnlicher Einsatz der Harmonik zur Deutung der Gedankenführung ist bei Schumann nicht selten; vgl. etwa "Dichterliebe" Nr. 11, Takt 28/29). Wieder ist zu bemerken, daß der Stimmungswechsel durch die Musik um wenigstens vorweggenommen wird.

Die zweite Phrase ist zwar, wie gesagt, der ersten parallel und damit auch den entsprechenden Phrasen der ersten drei Strophen, liegt aber im Gegensatz zu diesen

nicht eine Sekunde höher, sondern eine tiefer als die erste. Zusammen mit dem drängenden Einsatz - zwischen den beiden Phrasen ist erstmals keine Pause - ergibt dies den Eindruck, daß nun doch eine Entwicklung anhebt. Dies wird in der Begleitung deutlicher: die bisherige Figur wird im wesentlichen beibehalten, jedoch abwechslungsreicher gestaltet. Die Modulation wird reicher, und es treten Melodiefetzen in Form von gehaltenen Tönen hinzu, die gleichzeitig die Aufgabe haben, die harmonische Entwicklung zu definieren. Die ausgeglichene Stimmung verschwindet, an ihre Stelle tritt unruhige Erwartung.

Diese Entwicklung wird plötzlich abgebrochen, die bis hierhin von Anfang an im wesentlichen konstante Begleitfigur reißt ab (Takt 29/30). An ihre Stelle tritt eine neue, akkordische Begleitung in Notenwerten, die der Singstimme entsprechen. Schon dies würde ausreichen, um die syntaktische Zäsur in der Musik zu spiegeln. Es kommt jedoch eine Änderung des Rhythmus in der Singstimme hinzu, die von der Begleitung unterstrichen wird: wo wir vorher (Takt 6, 14 und 22)  hatten, steht jetzt (Takt 30) ; das bisherige sanfte Ausklingen der Zeile wird durch eine abrupte rhythmische Zäsur ersetzt. Auch hier wird die musikalische Syntax "zerrissen". Gleichzeitig findet sich an dieser Stelle die erste Anweisung zur Dynamik im ganzen Lied (crescendo). Und schließlich wird die Bedeutung und Ausdruckskraft des Wortes zerrissen untermalt durch den Kunstgriff, daß sich Singstimme und Begleitung bei der Wiederholung des Wortes (Takt 30, letztes Achtel) knapp, aber deutlich verfehlen. Dies wird durch den Vorschlag zum Begleitakkord nur unterstrichen und durch die Tatsache, daß sich das komplexe rhythmische Geschehen ausgerechnet im Auftakt, im unbetonten Taktteil abspielt, womöglich noch auffälliger gemacht.

Die akkordische Begleitung folgt von nun an getreu der Singstimme, was - zusammen mit dem vorgeschriebenen ritardando - dem Text der letzten Zeile größtmögliches

Gewicht verleiht. Die Harmonik strebt entschieden wieder der der Tonika zu, und zwar in Moll, der Ausgangstonalität.

Das Lied endet mit einer Coda, welche die nach der letzten Strophe veränderte Stimmung ausdrückt. Ein zweimal wiederkehrender Melodiefetzen im Baß nimmt zwar den Grundgedanken "zerrissen mir das Herz" rhythmisch und teilweise auch melodisch wieder auf, und die Tonart bleibt a-moll. Aber der Rhythmus der Begleitfigur ist abermals verändert und bringt wegen seiner Inkongruenz mit dem Takt ein Moment der Unruhe. Die Melodie der Begleitfigur ebenso wie in Takt 33 und 35 die Baßmelodie verläuft sehr sprunghaft. Zusätzlich sind dynamische Steigerungen vorgeschrieben. Schließlich wird die Symmetrie der Taktzahl, die ohne Schwierigkeit hätte erreicht werden können ($36 = 4 \times 8 + 4$), durch den Einschub der Figur von Takt 36 zerstört. All dies malt die Aufwallung, die am Ende des Gedichtes zurückbleibt.

4. Schlußbemerkungen

Wir sahen, daß Schumann die syntaktisch-semantische Struktur des Heine-Gedichts auf allen hierarchischen Ebenen, vom Gesamttext bis in die Details des Ablaufs, in Musik umsetzt, und daß er hierzu alle kompositorischen Mittel - Melodik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik - bewußt und teilweise sehr ökonomisch einsetzt. Es ergab sich auch, daß seine Musik die textuelle Entwicklung nicht einfach doppelt, sondern gleichberechtigt neben ihr steht, insofern sie zuweilen Ereignisse vorwegnimmt oder im Nachhinein verdeutlicht. Bei einer solchen Art der Vertonung kann von einer einseitig dienenden Beziehung zwischen Sprache und Musik keine Rede sein. Vielmehr handelt es sich, im Sinne Jakobsons, um eine Transmutation in ein anderes semiotisches System.

Eine solche impliziert, ebenso wie jede Übersetzung, eine Interpretation. Die Interpretation des Gedichts, die

ich hier in Abschnitt 2 vorgelegt habe, dürfte von der Schumanns beeinflusst sein. Insofern mag ich dem erwähnten methodischen Zirkel, der Strukturentsprechungen zwischen Sprache und Musik in dem Lied finden läßt, weil man sie von vornherein im Hinblick aufeinander analysiert, hin und wieder zum Opfer gefallen sein. Da ich aber die Analyse des Gedichts abgetrennt und vorangestellt habe, müßte dies mindestens dem Leser, der Schumanns Lied nicht gegenwärtig hatte, in Form von Unstimmigkeiten und Gewaltigkeiten aufgefallen sein.

In einer wesentlichen Hinsicht ist dieser hermeneutische Zirkel jedoch integrativer Bestandteil einer solchen Untersuchung. Denn Strukturbeziehungen zwischen Sprache und Musik, die über das Allgemeinste hinausgehen und diesem Lied eigen sind, bestehen ja nur, weil Schumann sie - bewußt oder unbewußt - geschaffen hat. In einem Sinne geht es also gar nicht um meine, sondern um seine Interpretation des Heine-Gedichts. Es genüge hier, diese Problematik, die aus der Semiotik hinaus in die Hermeneutik führt, aufgezeigt zu haben.