

Edda Burger-Güntert: *Robert Schumanns »Szenen aus Goethes ›Faust‹«. Dichtung und Musik.* Freiburg i. Br. 2006, 692 S.

Über die Verflechtungen von »Dichtung und Musik«, zumal in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind in der Germanistik schon viele Qualifikationsarbeiten verfasst worden, aber nur wenige zeichnen sich durch die notwendige literatur- und musikwissenschaftliche Doppelkompetenz aus. Zu diesen rühmlichen Ausnahmen gehört die Monographie von Edda Burger-Güntert, eine bei Günter Schnitzler entstandene Freiburger Dissertation. Zwar fehlt ihr die vertiefte theoretische Reflexion, doch lassen die Textinterpretationen und Musikanalysen in ihrer Sorgfalt wenig zu wünschen übrig und demonstrieren eingehend das innige Zusammenspiel von Dichtung und Musik in Schumanns *Szenen aus Goethes ›Faust‹*. Ihr eingangs formuliertes Ziel, »etwas von der Faszination dieses ›Gipfeltreffens‹ zweier ›Erwählter‹ in Dichtung und Musik zu vermitteln, zu einem besseren Verständnis beizutragen und das wachsende Interesse an Schumanns »*Faust*«-*Szenen* mit zu fördern« (S. 40), kann die Studie daher durchaus erfüllen.

Nach Siglenverzeichnis (Kapitel I) und Einleitung (Kapitel II) – wo, wie in der Schlussbetrachtung (Kapitel VI), m. E. etwas zu häufig der Superlativ gebraucht und überraschend unreflektiert von der »Genialität« Goethes und Schumanns bzw. der »Kongenialität« der *Szenen* gesprochen wird – widmet sich die Verfasserin eingehend Schumanns Beziehung zu Goethe und seinem Werk (Kapitel III). Dabei konzentriert sie sich auf zwei Aspekte: die melancholischen Figuren in seinen Texten, die für Schumann aufgrund seiner Neigung zur Melancholie von großem Interesse gewesen seien, sowie das Spätwerk Goethes, mit dem sich Schumann im Unterschied zu seinen Zeitgenossen besonders intensiv beschäftigt habe. Die Verfasserin führt diese Beschäftigung vor dem Hintergrund neuerer Forschung auf die »wachsende Bedeutung zurück, die die Musik in thematischer und motivischer, hauptsächlich aber in struktureller Hinsicht in der späten Dichtung« (S. 78) gewinne. Schade nur, dass sie diese strukturelle Dimension nicht stärker ausführt. Die formalen Ähnlichkeiten etwa, die mit Verweis auf eine Studie Johannes Bauers zwischen Goethes und Beethovens Spätwerk festgestellt werden, sind in ihrer Allgemeinheit – z. B. das Aufbrechen geschlossener Formen, Selbstreferentialität, Zusammenfügen von Disparatem – nicht allein für diese beiden Spätwerke, sondern auch für andere Texte kennzeichnend. Hier wäre ein Verweis auf die Formexperimente frühromantischer Dichter angebracht gewesen, zumal Schumann in diesem Zusammenhang ein Gedicht von Friedrich Schlegel zitiert, wie die Verfasserin beiläufig erwähnt (S. 83). Wichtiger ist aber, dass diese Gemeinsamkeiten noch gar keinen Hinweis auf eine ›Musikalität‹ der Dichtung Goethes darstellen, handelt es sich doch keineswegs um genuin musikalische Strukturen. Mit diesem Problem steht die Verfasserin aber nicht allein, denn es betrifft viele Versuche, die strukturelle Affinität von Literatur zur Musik zu beschreiben. Gerade deswegen hätten aber, wie in der Forschung geschehen, diese grundsätzliche Schwierigkeit, ihre Gründe und der eigene Umgang damit thematisiert werden müssen. Das Fehlen einer theoretischen Reflexion über die Verflechtungen von Dichtung und Musik, wie es die Studie insgesamt kennzeichnet, macht sich an dieser Stelle schmerzlich bemerkbar. Das gilt auch für einige Passagen des Kapitels IV, in dem sich die Verfasserin mit den Problemen der musikalischen *Faust*-Rezeption im 19. Jahrhundert beschäftigt. Hier distanziert sie sich bisweilen nicht genug von ihren Autoren und verfängt sich so in der seit dem späten 18. Jahrhundert topischen Zuordnung von Musik zu »Unvernunft« und »Gefühl« (S. 130). Daraus leitet sie eine latente Unvereinbarkeit von *Faust II* als »eher die ›Reflexion‹ als das ›Gemüt‹« (S. 134) ergreifendem Werk und der Musik ab. So bewirke auch Schumanns Musik eine »Emotionalisierung der Faust-Gestalt« (S. 130) und damit tendenziell eine Reduzierung (S. 137). Diese rechtfertigt die Verfasserin jedoch damit, dass es eine »passende« Vertonung des *Faust*« nicht geben könne und sogar nicht geben dürfe, »weil sie dem Fortleben der Dichtung [...] unzutraglich wäre« (S. 138).

Das Herzstück des Buches bildet das gut 530 Seiten umfassende Kapitel V, in dem die Verfasserin die eigentliche Analyse der *Szenen aus Goethes »Faust«* vornimmt. Im ersten, kürzeren Teil des Kapitels widmet sie sich der Struktur der *Szenen*, wie sie sich aus Schumanns Auswahl aus Goethes *Faust* ergibt. Sie greift zunächst den Begriff des Fragments auf, den die musikwissenschaftliche Forschung bislang vor allem in pejorativer Weise auf Schumanns *Szenen* appliziert hatte. Dabei macht sie mit Bezug auf die neuere Goethe-Forschung darauf aufmerksam, dass sich Goethes späte Dichtung vom Prinzip der Geschlossenheit insofern abwende, als sie Formen wie »Fragment, Aphorismus und Reihe« (S. 145) bevorzuge. Vor diesem Hintergrund werde auch der *Faust* als »fragmentarische[s] ›Ganze[s]« (S. 145) lesbar, dem es aufgrund »leitmotivische[r] Verknüpfungen, [...] zyklische[r] Struktur und komplexe[r] Spiegelungstechnik« (S. 146) keinesfalls an »›Einheit« (S. 145) mangle. Gleiches gelte für Schumanns *Szenen*, deren vielgescholtene Reihenform und Zwitterhaftigkeit der Gattung die Struktur des *Faust* somit widerspiegeln. Zugleich versteht die Verfasserin das Fragment als geeignete Form, »das nicht zu Gestaltende, sich dem bannenden Zugriff stets Entziehende annähernd zu gestalten« (S. 149) – eine Problematik, die sie als Grundthematik beider Werke begreift. In den folgenden Teilen des Kapitels V.1 führt sie diese Thesen schlüssig aus, indem sie zunächst auf Schumanns Entscheidung, keine *Faust*-Oper zu komponieren, eingeht, sodann seine Szenenauswahl analysiert und die inneren Zusammenhänge der Szenen herausarbeitet, um schließlich auf die Herausforderungen einer Gesamtauführung zu sprechen zu kommen.

Der zweite Teil des V. Kapitels widmet sich einer detaillierten Analyse der einzelnen Szenen des schumannschen Werks, wobei in der Regel zunächst die Textvorlagen und dann die Kompositionen Schumanns eingehend untersucht werden. Wie schon in Kapitel V.1.3 und V.1.4 überzeugen hier vor allem die Textinterpretationen durch Genauigkeit und Sensibilität. Große Sorgfalt waltet auch in den Analysen der Musik. Durchweg gelingt es der Verfasserin zu zeigen, wie intensiv sich Schumann in seiner Vertonung mit Goethes *Faust* auseinandersetzt, wobei er die Schwerpunkte auf den »Kampf gegen dunkle, zersetzende Kräfte, die Sehnsucht nach einer Befreiung von allem hinderlichen Körperlichen, das Wiederfinden der Liebenden in höheren Sphären und die reinigende Verklärung durch die »allmächtige Liebe« des Ewigweiblichen« (S. 64) lege. Jedoch weist schon die häufige Rede von »Vertonung« (z. B. in den Kapitelüberschriften aus V.2) in Bezug auf Schumanns Komposition auf ein Problem der musikwissenschaftlichen Analysen hin. Im Kleinen wie im Großen versucht die Verfasserin nämlich, Goethes *Faust* in Schumanns Werk wiederzufinden. Ihr Buch ist von dem Wunsch getragen, Schumanns Komposition von dem auf ihr lastenden negativen Urteil, Ausdruck geistigen Verfalls zu sein, zu befreien, indem ihre Adäquatheit (S. 77), ihr »tiefgehendes Verständnis« (S. 36) des *Faust* demonstriert wird. Dadurch lässt sie sich die Möglichkeit entgehen, auch Konflikte und Brüche zwischen Dichtung und Musik zu entdecken, in denen Schumanns Komposition Goethes dramatischen Text in Frage stellt und dadurch möglicherweise auf überzeugendere Weise die »frappante Modernität« (S. 36) aufweist, die die Verfasserin ihr zuspricht. In Zusammenhang damit steht auch die mangelnde medientheoretische Reflexion darüber, inwiefern Musik überhaupt »etwas ausdrücken« kann – im frühen 19. Jahrhundert eine vieldiskutierte Frage. So neigt die Verfasserin dazu, Schumanns Musik in sprachlich gefasste Gefühlszustände zu übersetzen, ohne darüber nachzudenken, auf welcher Grundlage dies geschieht: etwa vor dem historischen Hintergrund zeitgenössischer musikalischer Konventionen oder überlieferter Hörerlebnisse oder dem – möglicherweise rezeptionstheoretisch zu rechtfertigenden – anachronistischen Hintergrund subjektiver Höreindrücke.

Bleibt die Frage, die sich jedes Buch gefallen lassen muss: Warum soll man es lesen? Sicher ist es für jeden ein Muss, der sich mit Goethes *Faust* oder mit Schumanns Werken befasst. Für diese Leser lohnt sich die sonst vielleicht eher abschreckende Länge von 692 Seiten. Sicher ist auch für jeden, der sich mit dem intermedialen Forschungsbereich »Musik und Literatur« im Sinne Stephen Paul Schers (z. B. Lied, Oper) beschäftigen will, eine mindestens

kursorische Lektüre sehr sinnvoll. Einen noch größeren Leserkreis hätte das Buch jedoch gewonnen, wenn es sich breiteren Kontexten sowie der theoretischen Reflexion geöffnet hätte. Auch wenn das auf Kosten mancher Detailuntersuchungen gegangen wäre, hätte sich diese Ausweitung für die Studie auf jeden Fall gelohnt.

Nicola Gess

Ghorbanali Askarian: *Ost-westliche Begegnung in der Poesie. Muhammad Iqbals »Botschaft des Ostens« als Antwort auf Goethes »West-östlichen Divan«.* Berlin 2009, 201 S.

Muhammad Iqbal (1877-1938) gilt als einer der wichtigsten Dichter und Denker der Muslime Südasiens. Hauptanliegen war ihm die Mobilisierung der Muslime Indiens und der gesamten islamischen Welt hin zu religiöser und politischer Erneuerung. Neben seiner Urdu-Dichtung, die vor allem in Südasien bekannt ist, verfasste er zahlreiche Werke in persischer Sprache, die ihm ein Wirken außerhalb des südasiatischen Sprachraums ermöglichten. Bedeutende Teile seiner Dichtung wurden von Annemarie Schimmel und Christoph Bürgel ins Deutsche übersetzt, darunter Passagen aus der *Botschaft des Ostens*. Neben europäischen Philosophen wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Nietzsche und Henri Bergson hatte Iqbal sich auch mit Goethe beschäftigt, teils in englischer Übersetzung, teils im Original. Er hat in seinen Schriften mehrfach betont, wie sehr er Goethe schätzte und wie sehr er sich ihm geistig verwandt fühlte. Dies fand Ausdruck nicht nur in seinen *Stray Reflections*, seinen Reden und seiner *Botschaft des Ostens*, sondern auch in der schöpferischen Adaption einiger Gedichte Goethes. Diese Verehrung Goethes durch Iqbal spiegelt in gewisser Weise Goethes Verehrung für Hafis.

Goethes *Divan* liegt mittlerweile in einer Urdu-Übersetzung vor. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich die Forschung in Europa und in Südasien dem Thema Iqbal und Goethe zuwandte. Aufsätze dazu in englischer und deutscher Sprache wurden u. a. von Annemarie Schimmel, Alessandro Bausani, Christoph Bürgel, Ingeborg H. Solbrig und in jüngerer Zeit von Anil Bhatti verfasst. In Pakistan widmete sich vor allem Ikram Chaghatai diesem Thema. Eine Monographie zum Vergleich von Iqbals *Botschaft* und Goethes *Divan* lag bisher aber nicht vor und es ist sehr zu begrüßen, dass diese Lücke mit der vorliegenden Arbeit geschlossen wurde.

In seinen einleitenden Bemerkungen bezeichnet Askarian Iqbal in Anlehnung an Schimmel als den einzigen Dichter des Orients, »der versucht hat, zu einer Synthese des östlichen und westlichen Gedankenguts zu gelangen« (S. 9). Ziel der Arbeit soll sein, auf der Basis einer sorgfältigen Analyse der Werke der poetischen Begegnung beider Kulturen näherzukommen (S. 11). In Kapitel 2 weist Askarian zuerst auf mögliche Gründe für Iqbals Wahl des Persischen hin und erläutert dann die Umdeutung traditioneller persischer Sprachbilder durch Iqbal. Hierbei erwähnt er die Verwendung zentraler persischer Bilder durch Goethe und betont die Berührungspunkte zwischen beiden. Kapitel 3 ist dem Vergleich der Struktur der *Botschaft des Ostens* und des *West-östlichen Divan* gewidmet. Dabei nennt er als einen wesentlichen Unterschied beider Werke: das Fehlen des Politischen bei Goethe und die große Bedeutung des Politischen bei Iqbal (S. 34 f.), unterstreicht aber auch die Gemeinsamkeit des Gedankens, dass die Zusammenarbeit beider Kulturen nur durch Liebe und gegenseitige Akzeptanz zustande kommen kann (S. 36). Als eine weitere Übereinstimmung zeigt er auf, dass die Dichter ihre jeweilige Welt als unerträglich empfanden (S. 37) und nach dem »reinen Osten« suchten, den sie allerdings unterschiedlich auffassten (S. 38). Ausführlich geht Askarian auf die verwendeten Gedichtformen ein, bei denen er mehrere gegenseitige Anleihen nachweist. Abschließend äußert er sich zu Iqbals Stil.