

Q-Serie



Nr. 14 | Berlin 2010

**Die antike Konzeption des
Liebesbegriffes in der deutschen
und russischen Literatur und
Musik im 19. Jahrhundert anhand
der Werke von E.T.A. Hoffmann,
A. Puschkin, R. Schumann und
P. Tschaikowski**

Julia Lukjanova

Julia Lukjanova

**Die antike Konzeption des Liebesbegriffes in der deutschen und russischen
Literatur und Musik im 19. Jahrhundert anhand der Werke von E.T.A. Hoffmann,
A. Puschkin, R. Schumann und P. Tschaikowski**

erschieden in der Reihe Q-Serie der Humboldt-Universität zu Berlin

Julia Lukjanova

**Die antike Konzeption des Liebesbegriffes
in der deutschen und russischen Literatur
und Musik im 19. Jahrhundert anhand der
Werke von E.T.A. Hoffmann, A. Puschkin,
R. Schumann und P. Tschaikowski**

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.d-nb.de> abrufbar.

Für Leschik

Für Tim

Ganz besonders und an erster Stelle möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Gerd Rienäcker danken, welcher vom ersten Tag an mit Rat, Unterstützung, menschlicher Wärme und Verständnis mir zur Seite stand und an mich ununterbrochen geglaubt hat. Meinen Freunden Martin Muschick und Marina Filenberg für ihre Geduld, ihre Gespräche und immer wieder notwendigen Ermutigungen, Shikibu Oishi für das schnelle und konstruktive Korrekturlesen, meinem Vater für die Beschaffung des sehr hilfreichen dreibändigen Werkes von Modest Tschaikowski und natürlich meiner Familie, ohne welcher das Ganze nicht zu Stande gekommen wäre.

Einleitung

Die vorliegende Arbeit ist ein interdisziplinärer und interkultureller Versuch, den Begriff der Liebe in der russischen und in der deutschen Literatur und Musik zu analysieren. Als Basisdefinition des Begriffes wird die Theorie des griechischen Philosophen Platon, welche er in seinem „Symposion“ entwickelt hat, herangezogen. In erster Linie wird diese Untersuchung literaturwissenschaftlich betrieben, so dass die Kapitel über die Musik keine musikwissenschaftliche Analyse enthalten werden.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, anhand des Begriffes der Liebe, welcher in jedem Land zu jeder Epoche auf seine je spezifische Art und Weise existiert hat, dessen besondere Bedeutung und Wirkung in der russischen und deutschen Literatur und Musik zur Zeit der Romantik aufzuzeigen.

Als theoretische Grundlage der heutigen Zeit werden insbesondere die in „Liebe als Passion“ entwickelte Kommunikationstheorie des Sozialwissenschaftlers Niklas Luhmann und die Beziehungstheorie des Philosophen Jose Ortega y Gasset zu Rate gezogen. Die Theorien beider Wissenschaftler gehen von dem antiken (platonischen) Konzept aus, reflektieren einen wesentlichen Teil der romantischen Überlieferung und sind sowohl in der deutschen als auch in der russischen Denkweise zu finden.

Das Konzept der Liebe wird zudem in Bezug auf die Biographien und Werke der Schriftsteller Alexander Puschkin und E.T.A. Hoffmann und der Komponisten Peter Tschaikowski und Robert Schumann angewendet.

Die Arbeit untergliedert sich in zwei Blöcke. Im ersten werden einige philosophische Prämissen behandelt. Im zweiten geht es um die russischen Künstler Alexander Puschkin und Peter Tschaikowski, die deutschen Künstler E.T.A. Hoffmann und Robert Schumann. Es wird immer zunächst von der Biographie des Künstlers ausgegangen, bevor die Untersuchung des Liebesbegriffes in den Werken vorgenommen wird. Um das Verständnis der verschiedenen Namen und Texte zu erleichtern, werden alle Namen nach der deutschen Schreibweise geschrieben und alle Texte in deutscher Sprache zitiert. Die Zitate in russischer Sprache werden in den Fußnoten präsentiert.

Bei den Werken, die in deutscher Sprache noch nicht veröffentlicht wurden, werden die Zitate in der Originalübersetzung des Autors der vorliegenden Arbeit angebracht. Der russische Originaltext ist in den Fußnoten zu finden.

Inhaltverzeichnis

Einleitung	4
Zum Geleit.....	7
1. Theoretische Voraussetzungen.....	10
Einführung in den Liebesbegriff.....	10
2. Philosophische Voraussetzungen	21
Platons Symposion.....	21
Platons Ideenlehre	21
Symposion.....	24
Platons Eros	31
Die Figur der Diotima	34
Diotima und die Ideenlehre.....	35
Nutzen und Brauch des Eros für die Menschen.....	37
Zusammengefasst und definiert I	39
Die verschiedenen Arten der Liebe	44
Antike Theorie in der Romantik.....	48
Platon in der Romantik	48
Der Hintergrund der Zuwendung der Romantik zu Platon	48
Literarische Spiele der Liebe, Kulturen des Eros	55
Ein historischer Exkurs	55
Zusammengefasst und definiert II.....	59
Die romantische Lebensphilosophie unter dem Einfluss der Antike	61
Charakteristik der deutschen Romantik	61
Charakteristik der russischen Romantik	66
Die romantische Musik – eine mögliche Begriffserklärung	70
Die Entwicklung des Weiblichkeitsbildes im 19. Jahrhundert	76
Der Begriff der Liebe in der deutschen Romantik	80
Der Begriff der Liebe in der russischen Romantik	84
Zusammengefasst	88
Alexander Puschkin.....	89
„Eugen Onegin“ von Alexander Puschkin	92
RESÜMEE „Eugen Onegin“ von Puschkin.....	98
„Pique Dame“ von Alexander Puschkin	100
RESÜMEE „Pique Dame“ von Puschkin	109
Alexander Puschkin & das Theater	111
Peter Tschaikowski	114
„Eugen Onegin“ von Tschaikowski	118
RESÜMEE „Eugen Onegin“ von Tschaikowski	130

„Pique Dame“ von Tschaikowski	136
RESÜMEE „Pique Dame“ von Tschaikowski.....	140
E.T.A. Hoffmann.....	144
Die reale Phantasiewelt – die phantastische Realität.....	148
Die Liebe des Künstlers zwischen Romantik und Realismus, zwischen Literatur und Musik	149
Die fatale weibliche Sinnlichkeit	154
Rezeption von Hoffmanns Werken in Russland.....	156
E.T.A. Hoffmann und A. Puschkin	158
„Elixiere des Teufels“ und „Pique Dame“	167
RESÜMEE	170
Robert Schumann	175
Clara Schumann	181
Komposition einer Oper als Realisierung einer unglücklichen Liebe	183
Robert Schumann – E.T.A. Hoffmann – Kreisleriana	185
Robert Schumann – Peter Tschaikowski.....	190
Der romantische Künstler – Puschkin, Hoffmann, Tschaikowski, Schumann	193
Robert und Clara	194
Peter und Nadeshda.....	203
Peter und Antonina.....	208
Tschaikowskis unerfüllte Liebe	212
Alexander Puschkins „Don-Juan-Liste“.....	213
Alexander und Natalja.....	216
Ernst Theodor Amadeus und Julia	221
Ernst Theodor Amadeus und Mischa	224
NACHWORT.....	228
BIBLIOGRAPHIE	233

Zum Geleit

„Die Kopplungen von Musik an Philosophie, Psychologie, Literatur, bildende Kunst, Körperlichkeit, Politik usw. zu erkennen, ist keine Schande, sondern eine Chance.“¹

Über die Zeit der literarischen Romantik und der Romantik in der Musik wurden viele Texte verfasst und unzählige Arbeiten geschrieben. Die Verbindung der Literatur mit der Musik, die Verwirklichung der einen in der anderen sowie ihre Entwicklung in Deutschland und/oder Russland, standen schon oft im Mittelpunkt der Forschung. Bestimmte Persönlichkeiten wie Peter Tschaikowski, Robert Schumann in der Musik und Alexander Puschkin oder E.T.A. Hoffmann in der Literatur wurden analysiert, ihr Werdegang beschrieben und nach Parallelen oder gegenseitigen Beeinflussungen gesucht. Die wissenschaftliche Literatur über diese Zeit beschäftigt sich mit vielen Aspekten und Begriffen, wie der Natur, der Kultur, der Weiblichkeit, der Emanzipation, der Politik etc. Doch merkwürdigerweise geht niemand² in spezifischer Weise auf den Begriff der Liebe ein, wobei die „romantische Liebe“ ein feststehender Begriff auch außerhalb der Wissenschaft ist.

Die Biographen der oben genannten Künstler haben die persönliche Liebe des jeweiligen Künstlers selbstverständlich nicht außer Acht gelassen und so erschienen wunderbare Arbeiten wie „Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen“ von M. Henke, „Robert und Clara Schumann. Briefe einer Liebe“ von H.-J. Ortheil, „Die erste Liebe des Ernst Theodor Hoffmann“ von H. von Müller, oder auch „Das vergessene Leben der Antonina Miljukowa“ von W. Sokolow.

Die vorliegende Arbeit hat sich nun die Aufgabe gestellt, den Begriff der Liebe interdisziplinär in der Literatur und in der Musik in Deutschland und Russland in der Epoche der Romantik zu untersuchen.

Ausgegangen wird von der antiken Rede des Sokrates über Liebe und seiner Definition von ihr, welche Platon in seinem „Symposion“ nach Sokrates aufschreibt. Diese Definition wird in die Zeit der Romantik zuerst in die deutsche und russische Literatur und später dann auch in die Musik übertragen und untersucht.

¹ Vgl. Geck, M. Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871. S. 2.

² Der Text von Ricarda Huch „Die Romantische Liebe“ in ihrem „Romantik“ - Buch muss hier erwähnt werden, wobei die Autorin nicht explizit auf die Dichter der Romantik eingeht, sondern den Begriff der Liebe im Allgemeinen untersucht.

Welche Veränderungen treten im Verständnis des Begriffes auf? Welche Unterschiede oder möglichen Parallelen in den zwei auf den ersten Blick unterschiedlichen Kulturen und Mentalitäten sind vorhanden? Welchen Einfluss nehmen die Persönlichkeiten der Künstler auf diese Veränderungen?

Als nächstes werden die Ergebnisse auf einzelne Werke der Schriftsteller und später auf die Vertonungen dieser Stücke der jeweiligen Komponisten übertragen.

Diese germanistische, in erster Linie literaturwissenschaftliche Untersuchung stellt den Begriff der Liebe in den Vordergrund, noch vor der Person oder dem Werk des Künstlers. Somit ist das vorrangige Ziel der Arbeit, der Rezeption der platonischen Liebestheorie während der Epoche der Romantik nachzugehen.

Der Grund für die Entscheidung, die Liebestheorie von Diotima in Platons „Symposion“ als Basiskonzept für die Analyse zu nehmen, besteht darin, dass der Begriff der Liebe hier als ein Stufenweg definiert wird. Die wahre Liebe entsteht hiernach zwischen zwei Individuen, welche eine entwickelte und bewusste Seele besitzen. Wenn Sokrates in die Details der Dinge der Welt blickt, so gilt Diotimas Schauen dem Ganzen. Wo Sokrates die Veränderbarkeit der Welt in den Blick nimmt, sieht Diotima auf die eigene Wandelbarkeit.

Der Gedanke der eigenen Wandelbarkeit und der Entwicklung des Schönen und der Liebe als Stufenweg korrespondiert mit der Erkenntnisphilosophie der Romantiker. Platon gilt den Romantikern als der Philosoph der Liebe zu einem Absoluten, das in der Reflexion erscheint, ohne von ihr umgriffen werden zu können, sich jedoch im Schönen abspiegelt. Die Untersuchung soll ersichtlich machen, aus welchen sachlichen wie kulturell-historischen Gründen die Rezeption und damit das Verständnis sowie die Bedeutung der platonischen Liebestheorie in der Romantik adaptiert wurde.

Mit diesem Programm umfasst die Arbeit einen zeitlich wie inhaltlich weiten Rahmen, der es notwendig macht, zahlreiche Texte zu berücksichtigen. Dieser Umstand erfordert vom Interpreten einen methodischen Spagat: Einerseits darf er sich durch die notwendige Quellenanalyse und die dafür erforderliche Nahperspektive nicht im Detail verlieren, andererseits soll er das Quellenmaterial durch einen für die Interpretation unerlässlichen distanzierten und systematisierenden Blick auch nicht vorschnell und nach vorgegebenen Schablonen klassifizieren.

Es werden einige ausgewählte, für Platons Theorie spezifische Aspekte der Liebestheorie, welche in der Romantik bedeutsam waren, erörtert: nämlich die enge Verbindung von sinnlicher und geistiger Liebe, sowie die Selbsttranszendenz und Ekstase durch Liebe.

Die Gliederung der Arbeit spiegelt die verschiedenen Phasen und Weisen der Aneignung und Auseinandersetzung mit dieser Liebestheorie wieder und folgt im Wesentlichen der Chronologie.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird zunächst Diotimas Theorie der Liebe, wie sie im Dialog „Symposion“ entwickelt wird, kurz exponiert, dann werden einige Hinweise auf ein Fortwirken von Elementen dieser Theorie gegeben.

Vor diesem Hintergrund wird in dem ersten Hauptteil der Arbeit die kontroverse Rezeption der platonischen Liebe in dem spezifischen russischen und deutschen literarischen Ambiente rekonstruiert. Die platonischen Konzepte werden auf unterschiedliche Weise, mit literarischen oder wissenschaftlichen Absichten, aufgegriffen und transformiert.

Die innere Logik dieser vielfältigen Transformation durch die Berücksichtigung der kulturellen und intellektuellen Umstände aufzuzeigen, ist das Ziel dieser Arbeit.

Das Thema der Liebe hat auch in der heutigen Zeit eine wichtige Bedeutung, vor allem weil die Medien immer öfter von einer Krise der moralischen Werte sprechen.³

Der russische religiöse Philosoph I. Iljin schrieb dazu schon in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts:

„Ja, es gibt wenig Liebe in den Menschen. Sie verbannten sie aus ihrem kulturellen Akt: aus der Wissenschaft, aus dem Glauben, aus der Kunst, aus der Ethik, aus der Politik und aus der Erziehung. Folglich erlebt die Menschheit die größte und tiefste geistige Krise. Wir können nicht ohne Liebe. Ohne sie sind wir verdammt.“⁴

³ Auch Niklas Luhmann vertritt die Meinung, dass in der modernen individualisierten Gesellschaft zwei Persönlichkeiten nur durch die Liebe die Möglichkeit haben wirklich miteinander kommunizieren zu können und zwischen der Nahwelt, der privaten, und der Fernwelt, also der beruflichen, zu unterscheiden. Für Jose Ortega y Gasset bedeutet die Liebe die Bewegung zum Anderen hin, wobei der eigene Egoismus überwunden wird. Luhmann, N. Liebe als Passion. S. 13-17.

⁴ Vgl. Iljin, I. Ohne Liebe. (Brief an den Sohn). In: Das singende Herz - Ein Buch stillen Schauens. S.11.

„Die Dinge, die wir sehen, sind dieselben Dinge, die in uns sind. Es gibt keine Wirklichkeit als die, die wir in uns haben. Darum leben die meisten Menschen so unwirklich, weil sie die Bilder außerhalb für das Wirkliche halten und ihre eigene Welt in sich gar nicht zu Worte kommen lassen.“ Hermann Hesse⁵

1. Theoretische Voraussetzungen

Einführung in den Liebesbegriff

Kulturell und historisch ist „Liebe“ ein schillernder Begriff, der nicht nur in der deutschen Sprache in vielfältigen Kontexten und in den unterschiedlichsten Bedeutungsschattierungen verwendet wird.

Das Phänomen der Liebe wurde in den verschiedenen Epochen, Kulturen und Gesellschaften unterschiedlich aufgefasst und erlebt. Jede Zeit setzt je eigene Verhaltensregeln für den Umgang mit der Liebe. Daher können die Bedeutungsebenen zwischen der sinnlichen Empfindung, dem Gefühl und der ethischen Grundhaltung „Liebe“ wechseln.

Die abendländische Auffassung von Liebe wird von der Dreiteilung Platons geprägt, die in der antiken Philosophie später ausgebaut wurde. Sie basiert auf den folgenden Konzepten⁶:

Eros als die sinnlich-erotische Liebe, als Begehren des geliebten Objekts, als ein Wunsch nach Geliebt-Werden, die Leidenschaft.

Philia bezeichnet die Freundesliebe, die Liebe auf Gegenseitigkeit, die gegenseitige Anerkennung und das gegenseitige Verstehen.

Agape steht für die selbstlose und fördernde Liebe, auch die Nächsten- und „Feindesliebe“ genannt, die das Wohl des Anderen im Blick hat.

Die genauen Bedeutungen und Schwerpunkte der Begriffe haben sich im Laufe der Zeit verändert, so dass – im Gegensatz zum ursprünglich Gemeinten – unter „Platonischer Liebe“ heute ein rein seelisch-geistiges Prinzip ohne körperliche Beteiligung und Besitzwunsch verstanden wird, dem das leiblich-erotische Modell von geschlechtlicher Liebe gegenübergestellt wird.

⁵ Vgl. Hesse, H. Demian, S. 132.

⁶ Beispielliteratur für verschiedene Liebeskonzepte: Platon. Symposion., Lewis C.S. Was man Liebe nennt (Four Loves), Zuneigung, Freundschaft, Eros, Agape; Fromm, E. Die Kunst des Liebens; Luhmann, N. Liebe als Passion u.a.

Im Laufe der Zeiten wurden diese Grundformen der Liebe immer wieder differenziert: Die besitzergreifende Liebe ist zum Beispiel bekannt als „mania“ und die auf Vernunftgründen basierende Liebe als „pragma“.

In Anlehnung an die Dreiteilung nach Platon werden die Ausprägungen des Phänomens der Liebe in Empfindung, Gefühl und Haltung unterschieden:

Als Paradebeispiel für rational begründete Moralität steht der Begriff der Liebe als ethische Geistes- oder Grundhaltung, als Tugend.

Der Begriff der Fremdenliebe stellt eine Interessenbalance zwischen Egoismus und Altruismus dar.

Bei Immanuel Kant wird die Liebe als Grundhaltung mit den Begriffen Achtung und Würde verknüpft. Daraus ergibt sich eine allgemein-menschliche Pflicht zur teilnehmenden Empfindung mit dem Anderen⁷.

In der psychoanalytischen und sozialpsychologischen Literatur, zum Beispiel bei Erich Fromm⁸, wird der Begriff der Liebe als Selbstliebe, als Fähigkeit zum Leben und zur Nächstenliebe angesehen. Pathologische Selbstliebe wird als Narzissmus bezeichnet.

Die geschlechtliche Liebe kann in gegengeschlechtliche (Heterosexualität) und gleichgeschlechtliche Liebe (Homosexualität) unterschieden werden und findet oft in Liebesbeziehungen Ausdruck, für die in heutigen europäischen Kulturen das Ideal der Partnerschaft betont wird. Eine besondere Rolle nimmt in vielen Gesellschaften die eheliche Liebe ein, die oftmals Exklusivität für sich in Anspruch nimmt (Monogamie). Nicht auf klassischen Zweierbeziehungen beruhende Liebesmodelle (Polygamie) spielen in außereuropäischen Kulturen und in den letzten Jahrzehnten auch im Westen („Polyamorie“) eine größere Rolle.⁹

Neben der partnerschaftlichen Liebe sind insbesondere die Liebe zwischen (engen) Verwandten (Vaterliebe, Mutterliebe) und die Freundesliebe in menschlichen Gemeinschaften von größter Bedeutung.

Die Nächstenliebe gilt im Sinne von Religion und Ethik primär den Bedürftigen, während die Philanthropie sie zur allgemeinen Menschenliebe ausdehnt.

⁷ Vgl. Huch, R. Romantische Philosophie. In: Die Romantik. S. 142ff.

⁸ Vgl. Fromm, E. Die Kunst des Liebens.

⁹ An dieser Stelle geht es um den Unterschied einer Beziehung zu mehreren Partnern in der Ehe, einer Form der Vielehe und der Duldung von gleichzeitigen eheähnlichen Beziehungen, Polygamie, und der alle einvernehmlichen und auf voller Informiertheit beruhenden langfristigen intimen Beziehungen mehrerer Personen.

In der weitesten sprachlichen Auslegung „liebt“ man seine Hobbys oder Leidenschaften und kann diese dann auch als Liebhaberei oder Vorlieben bezeichnen. Auch Ideale können demnach geliebt werden, was etwa durch den Begriff „Freiheitsliebe“ ausgedrückt wird, aber auch Zugehörigkeiten wie Vaterlandsliebe (Patriotismus). Diese Vorlieben können bis hin zu Fanatismus gehen, der Begriff „Fan“ wird aber heutzutage auch für nichtfanatische Formen der Bewunderung, Verehrung bzw. Anhängerschaft verwendet.

Eine besondere Rolle nimmt die Gottesliebe ein, in ihrer allgemeinen Form die Liebe zu einem Gott oder mehreren Göttern bzw. spirituellen Entität.

Liebe als Grundhaltung benötigt für die christliche Mystik kein Objekt. Liebe wird hier als bedingungsloses Öffnen dem Universum gegenüber verstanden.

Der Sozialphilosoph und Sozialwissenschaftler Niklas Luhmann entwickelt in seinem 1982 erschienen Werk „Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität“ eine Kommunikationstheorie, in deren Mittelpunkt der Begriff der Liebe steht, und zwar als Code einer Intimbeziehung, der erfolgreiches Kommunizieren und damit „Liebe“ überhaupt erst ermöglicht.

Das Verständnis der Liebe als Kommunikation steht in unmittelbarer Beziehung zu dem eigentlichen Thema der vorliegenden Arbeit, und zwar als eine Möglichkeit des Künstlers, eine Verbindung von seiner Innen- zu seiner Außenwelt herzustellen.

Bei der Kommunikationstheorie von Niklas Luhmann wird die Liebe nicht als Gefühl untersucht, „sondern als symbolischer Code, der darüber informiert, wie man in Fällen, wo dies eher unwahrscheinlich ist, dennoch erfolgreich kommunizieren kann. Der Code ermutigt, entsprechende Gefühle zu bilden.“¹⁰

Luhmann geht in seiner Systemtheorie von der Vorstellung aus, dass die Menschen sich mit Hilfe von Systemen verständigen, welche die unendliche Vielfalt der Phänomene, über die sich kommunizieren lässt, drastisch einengen, Kommunikation somit durch Selektion und Systematisierung handhabbar machen. Der Soziologe unterscheidet zwischen dem persönlichen und dem unpersönlichen Bereich der Kommunikation, der aufrichtigen und der nicht aufrichtigen Kommunikation, folglich zwischen der Nah- und der Fernwelt.

Somit nimmt die Systemtheorie eine einschneidende Begriffsverengung vor, indem sie Liebe neu als eine „gesellschaftliche Semantik“¹¹ bzw. als Code des Miteinander-Umgehens definiert.

¹⁰ Vgl. Luhmann, N. Liebe als Passion. S. 9.

¹¹ Vgl. ebenda S. 11.

„In diesem Sinne ist das Medium Liebe selbst kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.“¹²

Somit ist die Liebe ein System wechselseitiger Interpretationen. Dergestalt ermöglicht sie den jeweiligen Partnern, einander wechselseitig zu bestätigen, Ego und Alter sind psychische Systeme. Handlungen müssen in die Erlebnisswelt des Anderen eingefügt und aus ihr heraus reproduziert werden.

So formuliert Niklas Luhmann weiter in „Liebe als Passion“ romantische Liebe als ein Phänomen der Moderne, welches seine Grundlegung vor allem im Bürgertum des 18. Jahrhunderts erfährt.

„Dieser Code ist natürlich objektivierbar, er liegt seit Jahrhunderten in Form von Texten vor: Traktate, Briefe, Tagebücher, Romane. So verschiebt der Soziologe den Focus: Statt der immer unsicheren Geschichte der Tatsachen widmet er sich der evolutionären Transformation von Sinngebungen. Die Wortkleider, Floskeln und Bedeutungen der Liebe verändern sich über die Zeit. Wir gebrauchen schon lange den Begriff ‚Liebe‘, aber der Sinn des Wortes ändert sich. Hinter diesem Abstraktionsschritt verbirgt sich die soziologische Idee, dass Menschen keine Affekte, Gedanken und Gefühle haben können, die gänzlich unabhängig von der Kommunikation sind. Eine Gesellschaft, welche auch immer, ist schon da, wenn der Mensch hineingeboren wird. Unser Verhalten und Denken äußert sich immer in diesem vorgegebenen Kultur- und Sprachsystem, das sich zudem historisch ständig ändert. Vereinfacht gesagt: Sexualität ist naturgegeben, alles andere ist Formendifferenzierung im Rahmen gesellschaftlicher Evolution. Das Gehirn selbst hat sich über die letzten Jahrhunderte nicht verändert, die Gesellschaft aber sehr.“¹³

Liebe fungiert – nach Luhmann – in der heutigen funktional ausdifferenzierten Gesellschaft in erster Linie als „symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium“¹⁴, das unwahrscheinliche Kommunikation wahrscheinlich machen soll.

Die Gesellschaft differenziert sich immer stärker in einzelne Teilbereiche. Jedes einzelne Individuum ist nicht mehr nur in einem Bereich, z.B. der Familie, verwurzelt, sondern in vielen Teilbereichen, etwa Freizeit oder Beruf. Auch ist es immer nur zu einem Teil verortet

¹² Vgl. Luhmann, N. Liebe als Passion. S. 23.

¹³ Vgl. Berzbach, F. Die Evolution der Liebessemantik. In: Sciencegarden. Magazin für junge Forschung. September 2004. <http://www.sciencegarden.de/content/2004-09/die-evolution-der-liebessemantik>

¹⁴ Vgl. Luhmann, N. Liebe als Passion. S. 22.

und bewegt sich ständig zwischen verschiedenen Bereichen hin und her. Auf Grund dieser kommunikativen „Polykontextualität“ erschwert sich die identitätsbildende Interaktion.

„Es ist sicher ein Fehltrail, wenn man die moderne Gesellschaft als unpersönliche Massengesellschaft charakterisiert und es dabei belässt. Eine solche Auffassung kommt teils durch zu enge theoretische Bestimmungen des Gesellschaftsbegriffs, teils durch optische Täuschungen zustande. Wer die Gesellschaft primär in ökonomischen Kategorien begreift, wer sie also von ihrem Wirtschaftssystem her auffasst, kommt zwangsläufig zur Vorstellung einer Vorherrschaft unpersönlicher Beziehungen, denn für das Wirtschaftssystem gilt dies in der Tat. Aber die Wirtschaft ist nur ein Moment des gesellschaftlichen Lebens neben anderen. Auch wenn man den Standpunkt des Einzelnen einnimmt, gilt natürlich, dass er zu den meisten anderen nur unpersönliche Beziehungen herstellen kann. Insofern erscheint die Gesellschaft, wenn man darunter die Gesamtheit möglicher Beziehungen versteht, als vorwiegend unpersönlich. Zugleich gilt aber für jeden Einzelnen auch, dass er die Möglichkeit hat, in einigen Fällen persönliche Beziehungen zu intensivieren und viel von dem, was er als sein Eigenstes begreift, anderen mitzuteilen und in anderen bestätigt zu finden. Auch diese Möglichkeit ist, wenn man bedenkt, dass sie für jeden eine Möglichkeit ist und von vielen ergriffen und realisiert wird, massenhaft gegeben; und es gehört mit zu den Merkmalen der modernen Gesellschaft, dass sie frei zugänglich und mit wenig Rücksichten auf andere Beziehungen belastet ist.“¹⁵

Dem Einzelnen fällt es vor diesem Hintergrund zunehmend schwerer, sich selbst zu bestimmen. Hinzu kommt, dass diese Individualität und Identität im kommunikativen Austausch mit den Anderen bestätigt werden muss.

Angesichts dieser Entwicklung ist es nicht nur schwierig, miteinander in Kontakt zu treten, es wird auch schwierig, einander überhaupt noch zu verstehen bzw. die Motivation zu finden, sich auf einen Anderen einzulassen. Die Ausdifferenzierung (sich auf die Liebe einzulassen oder nicht) liegt in der Semantik des Mediums Liebe, der (paradoxen) Aktivierung des Passionsbegriffes. Der Übergang vom passiven zum aktiven Passionsbegriff, die Vorstufe für jede mögliche Individualisierung, denn nur Handeln, nicht Erleben, kann man individuell zurechnen.

Genau dieses Problem zu bewältigen ist – in Luhmanns Theorie – Aufgabe der Liebe.

Peter Tschaikowski und Robert Schumann waren bekannte Misanthropen, die in der Öffentlichkeit unter der notwendigen Begegnung mit vielen Menschen sehr zu leiden hatten,

¹⁵ Vgl. Luhmann, N. Liebe als Passion. S. 13.

und trotzdem pflegten sie viele Freundschaften, welche in erster Linie auf der Liebe als Kommunikation zu der eigentlichen Person basierten.

Liebe als Kommunikationsmedium motiviert dazu, sich dem Anderen unter Ausblendung von Idiosynkrasien in seiner Ganzheit zu nähern. Sie ermöglicht eine wechselseitige Bestätigung des „Selbst-Seins“ und des jeweiligen „Weltbezugs“.¹⁶

Zeitgemäß ist nach Luhmann nur die romantische Liebe, weil sie Sozialpartner radikal individualisiert.

Niklas Luhmann betont das Besondere der Romantik in dem Begreifen des Menschen als Subjekt-Weltverhältnis, als Individuum mit einzigartigem Weltbezug oder –entwurf. Innerhalb der Liebe geht es nun darum, dass ein Ego und Alter ihre Gefühle auf Koinzidenz ihrer Gefühle beziehen. Das bedeutet, dass man sich selbst und den Anderen als Liebenden und Geliebten lieben muss, und zweitens, dass die Liebe sich auf ein Ego und ein Alter bezieht, „sofern sie beide in der Beziehung der Liebe stehen, d.h. eine solche Beziehung sich wechselseitig ermöglichen und nicht weil sie gut sind, schön oder reich.“¹⁷ Die Liebe findet also ihre Begründung reflexiv in sich selbst, in der Tatsache, dass man als Liebender geliebt wird und liebt.

„Jedes symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium wird mit Bezug auf ein spezifisches Schwellenproblem ausdifferenziert. Für das Medium Liebe liegt das Problem in der höchstpersönlichen Kommunikation selbst. Unter höchstpersönlicher Kommunikation wollen wir eine Kommunikation verstehen, mit der der Sprecher sich von anderen Individuen zu unterscheiden sucht. Das kann dadurch geschehen, dass er sich selbst zum Thema macht, also über sich selbst spricht; aber auch dadurch, dass er bei Sachthemen seine Beziehung zur Sache zum Angelpunkt der Kommunikation macht. Je individueller, idiosynkratischer, absonderlicher der eigene Standpunkt und die eigene Weltsicht, desto unwahrscheinlicher wird der Konsens und das Interesse bei anderen.“¹⁸

„Die Liebe selbst ist ideal und paradox, sofern sie die Einheit einer Zweiheit zu sein beansprucht.“¹⁹

¹⁶ Vgl. Luhmann, N. Liebe als Passion. S. 24.

¹⁷ Vgl. ebenda. S. 175.

¹⁸ Vgl. ebenda. S. 24.

¹⁹ Vgl. ebenda S. 172.

Von dieser These ausgehend ist die Brücke zum nächsten großen Theoretiker, einem Liebesphilosophen, welcher die Erostheorie Platons interpretierend auf die moderne Zeit übertragen hat, zu schlagen nicht schwer: Jose Ortega y Gasset.²⁰

Im Gegensatz zu Niklas Luhmann unterscheidet Ortega y Gasset, in seinen vierzig Jahre früher erschienenen Meditationen über die Liebe, in erster Linie zwischen den Epochen des männlichen und des weiblichen Charakters

Das Weib war ursprünglich für den Mann eine Beute – ein Körper, den er fängt.

Der verfeinerte Mann wünscht, dass sich ihm ergebe, was er fing. So wird aus dem Fangen ein Gewinnen. Die Beute wird zum Lohn. Und um ihn zu erlangen, ist es nötig, seiner wert zu werden; sich zu dem Manne zu erheben, der als Ideal in der Frau schlummert.

Die wahre Mission des Weibes kam nicht in Erscheinung, solange vergessen wurde, dass es in erster Linie nicht Gattin, Mutter, Schwester oder Tochter ist.²¹

Alle diese Eigenschaften sind Niederschläge der Weiblichkeit, Formen des Weibes, wenn es aufhört, oder noch nicht dazu gekommen ist, eines zu sein.²²

DAS LEBEN IST NUR ETWAS WERT IM DIENST VON IDEALEN

Das menschliche Leben ist wertlos ohne Ideal. Schon nach Sigmund Freud basiert die Stimulation der Psyche auf Idealen. Das Ideal ist ein Organ des Lebens mit der Bestimmung, dasselbe anzuziehen. An diesen Punkt knüpft auch die Theorie Niklas Luhmanns an. Beide Theoretiker kommen zum Ergebnis Liebe als den höchsten Versuch zu sehen, welchen die Natur macht, um das Individuum aus sich heraus und zu dem anderen zu führen. Jose Ortega y Gasset untersucht die Beziehung zwischen Mann und Frau und bezeichnet als die eigentliche Berufung des Weibes, das konkrete Ideal, der Zauber, die Illusion des Mannes zu sein.²³

²⁰ Platon, Luhmann und Gasset sind Autoren verschiedener Epochen und können dementsprechend nur mit Vorbehalt und ausgehend aus ihrer Zeit und der gesellschaftlichen Situation zusammengeführt werden. Interessant ist die Tatsache, dass sie in verschiedenen Zeiten aufs fast Gleiche kommen. Vielleicht ist das Gemeinsame das Patriarchat, von dem die Theoretiker ausgehen?

²¹ In den späteren biographischen Analysen werden die Beziehungen Alexander Puschkins zu Natascha Gontscharowa, Robert Schumann zu Clara Wieck und E.T.A. Hoffmanns zu Michaelina Rorer-Trzcińska (Mischa) näher untersucht.

²² Vgl. Ortega, J. Über die Liebe. S. 13-15.

²³ Vgl. ebenda S. 17-20.

„Nur etwas kann das Herz des Mannes ganz erfüllen, nämlich das Herz des Weibes.“²⁴

UNSER LEBEN IST AUS TRAUM GEWOBEN

Dem schließt sich Friedrich Hebbel mit der Formulierung an, die eigentliche Bestimmung der Frau sei es

„Durch dulden, tun.“²⁵

So liegen die Vorzüglichkeit des Mannes im Handeln und die des Weibes im Sein. Das Werben des Mannes um die Frau beschreibt Jose Ortega als einen Stufenweg, welcher mit dem platonischen Weg zur Erkenntnis des Schönen korrespondiert:

„Der Wert des Mannes misst sich nach dem, was er tut, der Wert des Weibes nach dem, was es ist. Gar erst, was den Mann zur Frau hinzieht, ist ganz ihr Sein und nicht ihr Handeln. [...] Die wahre Mission der Frau auf Erden ist anspruchsvoll sein, immer anspruchsvoller werden in Bezug auf die Vervollkommnung des Mannes. Wenn er sich ihr nähert, so geschieht es, um von ihr gewählt zu werden. Die Sorgfalt, die auch der sonst sorglose Mann zur Zeit der Werbung seinem Äußeren angedeihen lässt, soll nichts anderes vergegenständlichen als die innere Reinigung, zu welcher sie uns allesamt verpflichtet. Diese unwillkürliche Prüfung und Läuterung unseres Innern ist der erste Akt der Vervollkommnung, die wir ihr schulden. Von hier geht es weiter. So wie der Mann beschaffen ist, tritt er vor das Weib hin und erklärt sich, spricht sein Wort, zeigt seine Kunst, und hascht den Blick, der Ja sagt oder Nein. Auf jede seine Handlungen lässt er des Tadels Miene oder den Lohn des Lächelns fallen. Die Folge davon ist, dass bewusst oder unbewusst der Mann die abgelehnten Akte mehr und mehr beschneidet und sie schließlich aufgibt, nur die noch pflegend, denen Zustimmung zuteil ward. Und eines Tages erwacht er – als ein Anderer, Neuer. Ohne irgendetwas getan zu haben, ruhig wie am Rosenstock die Rose, höchstens vermittelt der unfassbaren Ausstrahlung flüchtiger Gebärden, die fallen wie die Schläge eines irrationalen Meißels, hat das Weib aus unserem Urstoff eine neue Statue von Mann geschlagen. Man möchte sagen, das Weib trage in seiner Seele ein imaginäres Profil, das es auf jeden Mann, der sich ihm naht, wirken lassen. Jedes Weib birgt in seinem Innersten das Urbild eines Mannes, freilich meist

²⁴ Vgl. Campos, J. zitiert nach Ortega, J. Über die Liebe. S. 22.

²⁵ Vgl. Hebbel, C. F. Eine Formel der weiblichen Bestimmung in zum Beispiel „Genoveva“: zitiert nach Ortega, J. Über die Liebe. S. 26.

unbewusst. Die Stärke des Weibes liegt nicht im Wissen, sondern im Fühlen.“²⁶

Goethe schreibt dazu: DAS EWIG-WEIBLICHE ZIEHT UNS HINAN.²⁷

Jose Ortega y Gasset begründet die Liebe in dem Versuch des Menschen, dem/der Geliebten über das Dasein hinaus Dauerhaftigkeit zu verleihen: Der/die Liebende kann sich eine Welt nicht vorstellen, in welcher der geliebte Gegenstand fehlt.

Der Mann blickt durch die weibliche Seele, die kristallgleich die konkreten Ideale der Jahrhunderte zurückwirft ins Unendliche und vervollkommt sich selbst dadurch.

Friedrich Schlegel betont seinerzeit:

„Das Geliebte zu vergöttern, ist die Natur des Liebenden. Aber ein andres ist es, mit gespannter Imagination ein fremdes Bild unterschieben und eine reine Vollkommenheit anstaunen, die uns nur darum als solche erscheint, weil wir noch nicht gebildet genug sind, um die unterschiedliche Fülle der menschlichen Natur zu begreifen und die Harmonie ihrer Widersprüche zu verstehen.“²⁸

Es handelt sich um einen Durst nach Vollendung, der in einem auserwählten Mann entbrennt beim Anblick einer auserwählten Frau. Alexander Puschkin und Robert Schumann mussten beide, bevor sie die Erlaubnis zur Eheschließung bekamen, nachweisen, dass sie der ausgewählten Frau würdig sind.

Nietzsche nannte das vollkommene Weib einen höheren und dementsprechend selteneren Typus Mensch als den vollkommenen Mann.²⁹ Er ging in seiner Theorie weiter und behauptete, es sei sehr leicht, etwas zu machen, und sehr schwer, etwas zu sein.

„Der Leib ist ein Verlangen an den Geist, sich zu verwirklichen, und mehr: ist erst die Wirklichkeit des Geistes. Der Leib ist Fleisch, und Fleisch ist Empfindung und Ausdruck. Die männliche Seele lebt vorzüglich in Bezogenheit auf Kollektivwerke: Wissenschaft, Kunst, Politik, Geschäfte.“³⁰

Nach dieser Beschreibung haben die Männer, und das unterstreicht Ortega, etwas Theatralisches an sich, denn sie geben das Beste, das Individuelle ihrer Person der

²⁶ Vgl. Ortega, J. Über die Liebe. S. 27-30.

²⁷ Vgl. Goethe, J.W. v. Faust II, zweiter Teil, fünfter Akt. Chorus Mystikus. S. 469.

²⁸ Vgl. Schlegel, F. Fragmente. In: Athenäum. S. 107.

²⁹ Vgl. Nietzsche, F. Menschliches, Allzumenschliches. Erster Band. Siebentes Hauptstück. Weib und Kind. S. 377.

³⁰ Vgl. ebenda.

Öffentlichkeit, der unbekanntem Menge, die ihre Schriften liest, in Wahlen für oder gegen sie stimmt oder auch ihre Ware kauft.

„Der Schriftsteller stellt die extremste Form dieser Preisgabe dar, denn er ist mit dem anonymen Publikum intimer als mit seinem intimsten Freund. Der Mann lebt von dem Publikum, und somit lebt er für das Publikum.“³¹

Der Frau dagegen misst Ortega eine hoheitsvollere Einstellung zum Dasein, denn sie unterwirft ihr Glück nicht der Zustimmung oder der Ablehnung der fremden Menge.

„Im Gegenteil, sie begibt sich eher in die Haltung des Publikums, insofern sie es zu sein scheint, die den Mann, der sich ihr nähert, annimmt oder abweist, die ihn unter vielen anderen aussondert und erwählt; so dass der Mann die Gunst, die ihm zuteilwird, wie einen Preis empfindet. Verglichen mit einem Mann, ist jede Frau ein wenig Prinzessin; sie lebt aus sich selbst, und darum lebt sie für sich selbst. Die Frau hat ein theatralisches Äußeres und ein verhaltenes Inneres; beim Mann ist das Innere theatralisch. Die Frau geht ins Theater; der Mann trägt es in sich, er ist der Impresario seines eigenen Lebens.“³²

Der Mann hat den Trieb zur Entfaltung, zur Darstellung. Die Frau dagegen besitzt ein Instinkt, sich zu verbergen und zu verhüllen.

„Ihre Seele lebt gleichsam mit dem Rücken zur Welt und versteckt ihre innere, persönliche Gärung. Die Frau lebt in ständiger Scheu, weil sie in ständiger Verheimlichung ihrer selbst lebt. Dieser Besitz eines eigenen, abseitigen und verschwiegenen Lebens, diese Herrschaft über ein inneres Reich, in das sie niemanden einlässt, begründet eine der Überlegenheiten der Frau über den Mann. Das Leben der Frau ist Hingabe, das des Mannes Eroberung.“³³

Ein gutes Beispiel dafür ist die Diskrepanz in der Beziehung zwischen Robert und Clara Schumann. Ebenso gibt es Parallelen dabei zu dem verborgenen Leben der Antonina Miljukowa/Tschaikowski, Nadegda Gontscharowa/Puschkina und Michaelina Rorer-Trzcińska/Hoffmann. Die Ehefrauen aller vier Künstler blieben in ihrem eigentlichen Schaffen im Verborgenen, so wollte Puschkin das Talent seiner Frau zum Dichten nicht anerkennen und Schumann stand skeptisch den Kompositionen seiner Frau gegenüber.

³¹ Vgl. Ortega, J. Über die Liebe. S. 48.

³² Vgl. ebenda. S. 48-50.

³³ Vgl. ebenda S. 50-51.

Nach der umfassenden Definition des Liebesbegriffes wird in den späteren Kapiteln auf die Beziehungen und die Diskrepanzen der Künstler im Einzelnen näher eingegangen.

Die Theorien zur Definition des Liebesbegriffes in der modernen Zeit von Niklas Luhmann und Jose Ortega y Gasset sind weiterführenden Analysen der antiken Philosophie von Platon.

Das beiden Theorien Gemeinsame ist die Definition der Liebe als ein Drang, sich mit einem anderen Wesen zu vereinigen, welches in den eigenen Augen auf eine bestimmte Art vollkommen ist. Sie ist die Bewegung der Seele gegen ein in irgendeinem Sinn Ausgezeichnetes, Überlegenes hin. In der Sprache Platons ist Schönheit der konkrete Name für das, was Jose Ortega allgemeiner Vollkommenheit und Niklas Luhmann Passion nennen.

Um die eigentliche Definition des Begriffes festlegen zu können, muss nun der Ursprungsgedanke von Platon ausführlich dargestellt werden.

2. Philosophische Voraussetzungen

Platons Symposion Das Gastmahl

(oder von der Liebe)

Jetzt ist von der Tugend des Eros zu sagen, und das Größte zwar:
dass Eros Unrecht weder tut noch leidet, weder gegen Götter noch
von Göttern, weder gegen Menschen noch von Menschen,
denn nicht leidet er durch Gewalt, wenn er etwas leidet,
denn Gewalt berührt den Eros nicht. Noch bedient er
sich ihrer. Denn willig sind alle dem Eros in allem
zu Diensten: was man aber willig dem Willigen
zugesteht, das erklären die Gesetze,
die Könige des Staates,
für gerecht.

Aus der Rede des Agathon³⁴

Platons Ideenlehre

Bevor die eigentliche Definition der Liebe bei Platon herausgearbeitet werden kann, ist es notwendig, die Lehre von den Ideen darzustellen, welche der Liebestheorie vorausgeht und als Basis für diese gesehen werden muss. Platons Lehre von den Ideen ist nicht nur die Basis der Definition des Liebesbegriffes, sondern ein wichtiger Bestandteil der gesamten Untersuchung in der vorliegenden Arbeit.

Platon teilt die Welt in das Reich der Wahrnehmung und das Reich der Ideen. Das Reich der Wahrnehmung kann auch Sinnenwelt genannt werden. Diese Welt ist die Welt der ständigen Veränderung. Platon nannte diesen Prozess der Veränderung „Fließen“:

„Alles, was in der Sinnenwelt existiert, besteht aus einem vergänglichen Material, welches sich mit der Zeit auflöst. Im Gegensatz dazu ist alles nach dem Muster einer Form gebildet, das zeitlos ist.“³⁵

³⁴ Vgl. Platon. Symposion. 194 d.

³⁵ Vgl. Vonessen, F. Platons Ideenlehre. S. 54.

So legt Platon dar, dass man durch relativ gleiche Dinge an die Idee der Gleichheit erinnert wird.

„Vollständige Gleichheit ist in der Welt des sinnlich Wahrnehmbaren nicht vorhanden. Ebenso ist das Gerechte, das Gute in der Welt der Wahrnehmung nicht vorhanden. Es stellt aber ein Ideal dar, nach dem man seine Handlungen ausrichten sollte. Es gibt immer gültige, objektive, ethische Werte, die der Maßstab für die Beurteilung einzelner Handlungen ist.“³⁶

Die Kenntnis der Idee des Guten ist nach Platon eine notwendige Bedingung für moralisches Handeln. Mit Hilfe der Ideen können auch Eigenschaften der sinnlich wahrnehmbaren Dinge erklärt werden.

„So wird etwas schön genannt, wenn es an der Idee des Schönen teilhat, die selbst schön ist.“³⁷

Platon hält somit auch den Menschen für ein zweigeteiltes Wesen. Der Mensch hat einen Körper, der fließt, der also aus vergänglichem Material besteht und mit der Sinnenwelt unlösbar verbunden ist (denn die Sinne sind körperlich).³⁸

Die Seele hingegen ist unsterblich und befindet sich in der Vernunft. Demzufolge ist sie nicht materiell und kann in die Ideenwelt sehen.

Platon meint damit, dass bevor die Seele in den Körper gelangt, existiert sie schon im Reich der Ideen, sie hat aber beim Eintritt in den Körper die vollkommenen Ideen vergessen.³⁹

DIE SEHNSUCHT NACH DER VOLKOMMENEN URFORM NENNT PLATON EROS (LIEBE)

Die meisten Menschen geben dieser Sehnsucht nicht nach und klammern sich an die schlechten Nachahmungen der Ideen in der Sinnenwelt.

„Platon hielt die Menschen für Schatten, die glauben, diese Schatten seien alles, was es gibt, ohne daran zu denken, dass etwas den Schatten werfen ließ. Sie sind mit dem Leben als Schattenbilder zufrieden und erleben die Schatten demzufolge nicht als solche.“

³⁶ Vgl. Disse, J. Kleine Geschichte der abendländischen Metaphysik. S. 20.

³⁷ Vgl. ebenda S. 21.

³⁸ Vgl. ebenda S. 28.

³⁹ Vgl. ebenda S. 29.

Deshalb hielt Platon alle Phänomene der Natur für bloße Schattenbilder der ewigen Formen oder Ideen.⁴⁰

Platon ist überzeugt von der Möglichkeit absoluter Erkenntnis. Gegenstand der Erkenntnis ist das wahrhaft Wirkliche und nicht das bloße Abbild des Wirklichen.⁴¹

Nach Platon ist das vollkommen Wirkliche ewig und unveränderlich, denn er setzt es mit einer idealen Welt gleich, die der physischen Welt entgegengesetzt ist. Platon unterscheidet zwischen Meinung und Erkenntnis:

„Behauptungen oder Aussagen über die sichtbare Welt sind Meinungen. Obwohl diese Meinungen zum Teil begründet sind, gelten sie nach Platon nicht als Erkenntnis. Nur die Vernunft gewährt intellektuelle Einblicke, die sicher sind, wobei die Dinge, welche diesen rationalen Einsichten entsprechen, die ewigen Ideen sind, aus denen sich die wirkliche Welt zusammensetzt.“⁴²

Platons Erkenntnislehre lässt sich am besten anhand des in seiner „Politeia“⁴³ enthaltenen Höhlengleichnisses erklären.

In ihm beschreibt Platon Menschen, die im Inneren einer Höhle so festgehalten werden, dass sie einander nicht sehen können. Sie sehen nur die Höhlenwand, auf der die Schatten von Tieren und Gegenständen, die an einem brennenden Feuer vorbeigetragen werden, zu sehen sind. Einem Gefangenen gelingt es auszubrechen und im Tageslicht zum ersten Mal die wirkliche Welt zu sehen.

Die Schattenwelt der Höhle symbolisiert bei Platon die Welt der sichtbaren Erscheinungen. Der Ausbruch aus der Höhle in die sonnendurchflutete Außenwelt bedeutet den Übergang in die wirkliche (d.h. ideelle) Welt, die Welt des Vollkommenen, die Welt der Ideen, dem wahren Gegenstand jeder Erkenntnis.

Nach Platon sind die Ideen hierarchisch geordnet, wobei die Idee des Guten den höchsten Rang einnimmt, da sie, wie die Sonne im Höhlengleichnis, alle anderen Ideen erhellt.

In dieser Idee des Guten kann man also auch Platons Streben nach einem letzten absoluten und endgültigen Erklärungsprinzip verstehen. Dieses Streben nach Erkenntnis beansprucht das Interesse vorliegender Arbeit, weil er sich als Grundbasis der deutschen romantischen Philosophie und der damit verbundenen Entwicklung der romantischen Ironie, sowie der

⁴⁰ Vgl. Vonessen, F. Platons Ideenlehre. S. 372.

⁴¹ Vgl. Disse, J. Kleine Geschichte der abendländischen Metaphysik. S. 22.

⁴² Vgl. ebenda S. 23.

⁴³ Vgl. Platon. Politeia (Der Staat). Sämtliche Werke. Bd. II.

romantischen Strömung in Russland und der Definition des romantischen Liebesbegriffes in beiden Ländern, welche in weiteren Kapiteln erläutert werden, erweist.

Symposion

Ausgehend von der Ideentheorie definiert Platon den Liebesbegriff und möchte dabei das Feld der Liebe⁴⁴ in seinem ganzen Ausmaß darstellen.

Nach Platon ist die wahre Liebe nur unter „Gleichen“ möglich. „Gleiche“ bedeutet, dass beide Individuen eine entwickelte und bewusste Seele, unabhängig von ihrem Geschlecht, besitzen. Fälschlicherweise wird unter 'gleich' oftmals Homosexualität verstanden, was unzutreffend ist, da die platonische Liebe frei von Sexualität ist.

Der Rede des Sokrates, die Platons eigene Meinung wiedergibt, gehen fünf Reden voraus, die von verschiedenen Standpunkten ausgehend die Liebe zu definieren, d.h. den Eros zu beschreiben versuchen. Die Ordnung der Reden sowie deren Inhalt stehen im inneren Zusammenhang, indem die Idee der Liebe eine stufenweise Fortbildung erfährt, bis sie in der Rede des Sokrates ihre höchste Entwicklung findet.

Das Symposion als Ganzes hat den Charakter eines Rahmenberichtes, welches zu der eigentlichen Erkenntnis führt.

Apollodoros, ein Schüler und eifriger Verehrer des Sokrates, trifft mit einigen Freunden zusammen, diese bitten ihn, von dem Symposion, das bei dem Dichter Agathon nach seinem ersten Sieg im Tragödienwettbewerb stattgefunden hat, zu erzählen.

Apollodoros, der damals noch ein Kind war, hatte über dieses Symposion und die dort gehaltenen Reden von Sokrates' Schüler Aristodemos, der damals dabei gewesen war, gehört und sich dann später das Gehörte von Sokrates bestätigen lassen.

Die Gäste des Agathon hatten sich damals nach dem Mahl darüber verständigt, den Abend nicht zu viel und gezwungen zu trinken, da die meisten der Anwesenden von der Siegesfeier am Vortage noch etwas mitgenommen waren.

⁴⁴ Eros wird mit „Liebe“ übersetzt, doch kann dieser Begriff, vieldeutig wie er ist, irreführende Assoziationen wecken. Im Folgenden ist als Übersetzung statt „Liebe“ eher „Verlangen, Begehren, Streben“ gewählt. Gerade für die Bedeutung des personalen Eros ist nicht unwichtig, dass es sich um eine Liebe oder Verliebtheit handelt, die auf der asymmetrischen Struktur des Begehrens beruht. Die Rollenverteilung zwischen Liebhaber und Geliebtem entspricht der Relation des Begehrens zum Begehrten und setzt voraus, dass dieser etwas hat oder ist, dessen jener bedarf (Platon bindet auch das allgemeine Wort für „Liebe“ öfter an den Begriff des Begehrens, wie er unter Philosophie die Sehnsucht nach dem Entzogenen versteht.). Ein Verhältnis der Partner wird in der komplementären Doppelung von Mangel und Vermögen zusammentreffen.

Eryximachos macht daraufhin den Vorschlag, sich einander, mäßig und ganz nach Belieben trinkend, zu unterhalten.

Als Thema schlägt er den Eros vor und knüpft dabei an eine Feststellung des ebenfalls anwesenden jungen Phaidros an, dass der Eros bisher weder von den Dichtern noch von den Sophisten hinreichend gewürdigt worden sei.⁴⁵

Apollodoros berichtet von den einzelnen Preisreden des Phaidros⁴⁶, Pausanias⁴⁷, Eryximachos⁴⁸, Aristophanes⁴⁹ und Agathon⁵⁰ und von dem darauffolgenden Mittelstück⁵¹ sowie dem Diotima-Gespräch.

Nach dem Diotima-Gespräch wird eine Preisrede auf Sokrates wiedergegeben, die Alkibiades gehalten hat, nachdem er betrunken als später Gast beim Symposion des Agathon erschienen war.

Im Hinblick auf das Mittelstück und das Diotima-Gespräch muss vor allem festgehalten werden, dass die vorausgegangenen Reden den Eros durchweg als einen großen und mächtigen Gott würdigen:

Für Phaidros gehört Eros zu den ältesten der Götter. Ohne Vater und ohne Mutter aufgewachsen ist dieser ein Vermittler zwischen dem Liebenden und dem (der) Geliebten und damit der Urheber der größten Güter, wobei die Anhänglichkeit und Folgsamkeit des Geliebten gegenüber dem Liebenden als gottgefälliger gilt als umgekehrt.

Dies wird an einer Reihe von Beispielen aus der Überlieferung nachgewiesen. Auch die anderen Preisredner belegen ihre Ansichten fast durchweg mit Beispielen aus Mythologie und Geschichte.

Pausanias unterscheidet in seiner zweiten Rede zwei Arten von Eros und geht dabei auf den Unterschied zwischen den zwei Aphroditen ein: der himmlischen als der mutterlosen Tochter des Uranos und der gemeinen als der Tochter von Zeus und Dione. Nur der der himmlischen Aphrodite zugehörige Eros sei als ein Gott zu würdigen.

Dieser Eros herrsche vor allem unter den Knaben und Männern und sei unter diesen und in sich tüchtig und beständig.⁵²

⁴⁵ Vgl. Platon. Symposion. 177 a. ff.

⁴⁶ Vgl. ebenda. 178 a – 180 b.

⁴⁷ Vgl. ebenda. 180 c – 185 c.

⁴⁸ Vgl. ebenda. 185 e – 188 e.

⁴⁹ Vgl. ebenda. 189 c – 193 d.

⁵⁰ Vgl. ebenda. 194 e – 197 e.

⁵¹ Der Dialog zwischen Sokrates und Agathon wird als Mittelstück (199 c-212 c) bezeichnet; es hält die vorangegangenen Preisreden auf den Eros in ihrer Gesamtheit einerseits und die folgende Eroslehre Diotimas andererseits scharf auseinander und erbringt zugleich eine wesentliche sachliche Grundlage diese Lehre.

Eryximachos, ein Arzt, knüpft in seiner Rede an die Unterscheidung des Pausanias an und führt diese weiter, indem er zeigt, wie der zweifache Eros nicht nur unter den Menschen, sondern auch in den Tieren und in den Gewächsen zu finden, ja überhaupt in allem, was ist.⁵³

Dies wird in den einzelnen Bereichen des Seienden nachgewiesen und aus der göttlichen Leitung des himmlischen Eros bestimmt.

Aristophanes schließlich stellt den Eros in einem großangelegten Mythos als die Sehnsucht und das Verlangen nach der ursprünglichen Ganzheit und Physis des von Zeus in zwei Hälften, die männliche und die weibliche, gespaltene Teile der Menschen, vor.⁵⁴

Die Spaltung ist eine Strafe für die den Göttern zu mächtig und übermütig gewordene Menschheit. Eros wird hier als der den Menschen am freundlichsten gesonnene Gott gesehen, der sie zugleich dazu anhält, den Göttern gerecht zu werden und ihr Leben in Ehrfurcht vor ihnen zu führen, um eine nochmalige Spaltung zu vermeiden.

Die bisherigen Redner haben weniger den Eros selbst gelobt, sondern vielmehr den Gegenstand der Liebe und ihre Wirkungen.

Aus diesem Grund versucht der Dichter Agathon seiner sophistischen Rede einen philosophischen Anstrich zu geben, indem er dem sokratischen Grundsatz folgend erst die bisher vermisste Definition des Eros zu geben versucht.

Er verfällt aber sogleich demselben Fehler, da auch er nur die Macht des Eros, wie sie sich in den einzelnen Menschen äußert, preist.⁵⁵

Diese Rede, so wenig sie auf die philosophische Behandlung des Gegenstandes Anspruch erhebt, entbehrt dennoch nicht einer gewissen Bedeutung. Einerseits stellt sie zum ersten Mal die Frage nach dem Wesen des Eros, andererseits kommt sie durch ihre Definition des Strebens nach dem Schönen und Guten, dem Standpunkt Sokrates' näher, der auch auf diesem Satz seine Theorie der Liebe aufbaut.

So kommt es zu einem Dialog zwischen Agathon und Sokrates, dem sogenannten Mittelstück. Sokrates setzt die bis dahin gehaltenen Eros-Preisreden durch die Behauptung, dass sie dem eigentlichen Sinn nicht genügt hätten, scharf herab.

Der eigentliche Sinn des Preisens besteht für Sokrates darin, „das Wahre“, also den wahren Sachverhalt, über jedes zu Preisende darzulegen und diesen wieder zugrunde zu legen und aus

⁵² Vgl. Platon. Symposion. 178 a 6 – 180 b.

⁵³ Vgl. ebenda. 180 c – 185 c.

⁵⁴ Vgl. ebenda. 185 e – 188 e.

⁵⁵ Vgl. ebenda. 189 c – 193 d.

eben diesem selbst her dann das Schönste, d.h. Vorscheinendste im Sinne des Vorzüglichsten als das Schicklichste festzusetzen“⁵⁶.

So übernimmt Sokrates die Forderung Agathons, zuerst das Wesen des Eros darzulegen und dann von dessen Werken zu sprechen.

Somit beginnt der mittlere Teil des Symposions: die Einleitung zu der eigentlichen Lehre und der Philosophie der Liebe.

Die Entfaltung von Wesen und Werken des Eros vollzieht sich in jeweils zwei Schritten: Die Frage nach dem Wesen des Eros erörtert diesen zuerst als das Metaxy, als das Vermittelnde zwischen dem Sterblichen und Unsterblichen und anschließend als das strebende Verlangen des Menschen nach seinem eigenen Sein, d.h. die Bedeutung für die Menschen.

Die folgende Entfaltung des Eros-Werkes ist demgemäß zweifach gegliedert: Sie fragt zuerst danach, was der Eros als Seinserstrebis des Menschen unternimmt und ins Werk setzt, um das Sein des Menschen zu erwirken und kommt dann auf das Eroswesen qua Metaxy zurück. Das Geschehen des Eros wird als das maßgebende Werk entworfen, als Aufstieg, als Transzendenz des Seins des Seienden.

Sokrates bezeichnet die Darlegung des Wie-Beschaffen-Seins des Eros als „Anfang“ der Darlegung⁵⁷ als das, von wo aus eine Sache auf den Weg ihrer Erörterung gebracht wird und was den ganzen weiteren Weg der Erörterung bestimmt.

Es ist es gut, genauer zu bestimmen, was mit der Fragestellung nach dem Wie-Beschaffen-Sein gemeint ist:

Einen ersten Hinweis gibt die Rede des Agathon, denn sie preist den Eros als einen der „schönsten“, der „edelsten und tüchtigsten“ und deshalb den „glücklichsten“ der Götter.⁵⁸

Agathon genügt seiner eigenen Forderung, die Beschaffenheit des Eros zu schildern, nicht und so fragt Sokrates ihn: „Ist der Eros ein solcher, dass es zu seiner Eigenart, zu seinem Wesensvermögen gehört, Eros von etwas zu sein, oder ist er ein solcher von nicht?“⁵⁹

Mit dieser Frage will Sokrates nicht primär darauf hinaus, ob der Eros überhaupt ein „von etwas“ bzw. ein „von etwas“ Bestimmtes ist oder nicht.

Vielmehr geht es ihm um die Art und Weise, wie das „etwas“ zum Eros gehört.

⁵⁶ Vgl. Platon. Symposion. 198 d ff. und 199 a.

⁵⁷ Vgl. ebenda. 199 c.

⁵⁸ Vgl. ebenda. 195 a.

⁵⁹ Vgl. ebenda.

Sokrates vergleicht die Begriffe „Vater von“ und „Bruder von“, doch ist der Eros eher ein „Eros zu“; im üblichen Sprachgebrauch ist kein Relativbegriff, sondern eine Relation gemeint.

Das bedeutet, dass Eros, der das Streben nach dem Schönen und Guten bezeichnet, unmöglich selber schön und gut sein kann.

Das bedeutet nicht, dass Eros deswegen, weil er nicht schön und gut sein kann, durchaus als hässlich und schlecht angesehen wird; vielmehr steht er ebenso in der Mitte zwischen beiden, wie die richtige Meinung zwischen Wissenschaft und Unwissenheit die Mitte hält.⁶⁰

Damit leitet Sokrates das sogenannte Diotima-Gespräch ein:

Sokrates behauptet, dass Eros keinen Anspruch auf die Bezeichnung des Gottes haben könne, da ihm die nötigen Merkmale eines solchen, also Schönheit und Güte, fehlen.

Er ist deshalb aber nicht sterblicher Natur, sondern hat als in der Mitte zwischen Sterblichkeit und Unsterblichkeit stehend die Bestimmung, Vermittler zwischen Menschheit und Gottheit zu sein: So ist er ein Dämon.

Die Dämonen sind Boten und Zwischenträger im doppelten Sinne: Zum einen tragen sie den Göttern die der Bedürftigkeit und Not der Sterblichen entstammenden Wünsche und Bedürfnisse sowie Dankesopfer zu, zum anderen bringen sie den Sterblichen die göttlichen Aufträge, Erfüllungen und die Vergeltungen für die dargebrachten Opfer.

Was ferner die Eigenschaften betrifft, die Eros beigelegt werden, so charakterisieren ihn diese nicht nur als das Symbol philosophischer Begeisterung.

Hieraus geht hervor, dass Platon/Sokrates unter dem Eros nicht nur den Trieb nach philosophischer Erzeugung versteht, sondern überhaupt jedes vom Feuer der Begeisterung getragene künstlerische Bestreben.

Die Eigenschaften des Eros gehen nicht allein auf das Nimmer-sich-genügen des Philosophen, der in dem qualvollen Drang nach Weiterbildung ewig einem höchsten Gut nachjagt und sich in dem Bewusstsein seines höheren Strebens nicht vornehm von den Menschen zurückzieht. Vielmehr muss beachtet werden, dass das Schöne und Gute ebenso den Gegenstand der schöpferischen Künste bildet.

Eigenschaften wie Empfindsamkeit, Mut, Ausdauer und Unternehmungslust kommen dem Künstler nicht weniger zugute als dem Philosophen.

Als Zwischenstand hält Sokrates die Intention der Liebe nicht auf das Schöne, sondern auf die Geburt im Schönen fest. Ähnlich verhält es sich mit dem geistigen Zeugungstrieb, d.h. dem

⁶⁰ Vgl. Platon. Symposion. 200 d-201 b.

Trieb auch andere Menschen geistig zu befruchten. Der Trieb der Geschlechtsliebe geht auf die Erzeugung des Schönen im Schönen, also auf die Unsterblichkeit; die Erzeugung ist für den Menschen das Ewige und Unsterbliche.

Die Empfindsamkeit und die Sehnsucht, sowie das ewige Streben und der Drang nach der gegenseitigen geistigen Befruchtung korrespondieren mit der Zeit der Romantik und der Definition des universalen Bildungsideals, sind sogar ausschlaggebend für sie, wie später gezeigt wird.

Die herrlichste und schönste Ausbildung des menschlichen Geistes für Sokrates ist und bleibt die Philosophie; ihr ist deshalb der Schluss der Rede gewidmet, der eine Stufenfolge des Bildungsganges angibt, die derjenige durchlaufen muss, der zum höchsten Ziel der platonischen Erotik, den Anschauen der Idee der Schönheit, gelangen will.

Der Ausgangspunkt ist die Liebe zur schönen Gestalt des Einzelnen; von ihr soll man fortschreiten zur Liebe der Gattung des Schönen in allen Gestalten, sodann zur Liebe des Schönen in der Seele und der geistigen Schönheit in allen Beschäftigungen und Wissenschaften; das Ziel und die höchste Vollendung des Ganzen wird dann die Erkenntnis der Schönheit in ihrer Reinheit und Vollkommenheit, der absoluten Schönheit, sein.

EROS ALS STREBEN

Eros wird von Sokrates als ein seiner selbst bedürftig, seiner selbst ermangelt⁶¹, dargestellt.

Sokrates und Agathon stimmen darin überein, dass nur nach solchem verlangt werden kann, was Einer nicht hat.

Im Diotima-Gespräch wird Eros zum ersten Mal eine Wesensbestimmung gegeben, und zwar aus dem Horizont der sokratisch-platonischen metaphysischen Fragestellung.

In dem schönen Gegenstand, den wir lieben, sehen wir nur ein Abbild jener idealen Schönheit. Die Liebe wird begründet auf die Identität des Ideals zweier Menschen.

Dieser Gedanke wird in der Romantik bemerkenswerterweise in beiden Ländern weiterentwickelt und regelrecht auf das Leben übertragen.

⁶¹ Der Begriff des Mangels bedingt ein Begehren. Wer aber begehrt, dem fehlt etwas. Was aber jemanden fehlt, muss ihm entzogen worden sein; das Fehlende muss ihm also angehörig oder verwandt sein. So erschließt sich eine neue Quelle, die Seelenverwandtschaft. Liebe ist daher ein auf einem gegenseitigen Mangel und einer gewissen Seelenverwandtschaft beruhendes Verhältnis zweier Menschen, das in dem auf wissenschaftlicher Belehrung ruhenden Streben nach dem höchsten Gut gipfelt.

In den späteren Kapiteln wird auf die positive Verwirklichung dieser Philosophie bei Robert und Clara Schumann oder auch bei Alexander und Natalja Puschkin, und auf die negative bei Peter Tschaikowski, der seinem Idealbild nachgejagt ist und einige Leben dadurch verletzt hat, näher eingegangen.

Sokrates betont ausdrücklich⁶², dass die Seele nicht nur die Reize und Lockungen der sinnlichen Lust umfasst, sondern, dass er in diesen Seelenteil auch die Begierde nach Geld und Gut einschließt.

Abgesehen von dem sinnlichen Trieb ist, nach Sokrates, das unselige Hasten und Trachten nach irdischem Besitz und die daraus folgende Hemmung des aufstrebenden Geistes die eigentliche irdische Unvollkommenheit des Menschen.

Daher ist es begreiflich, dass Sokrates seinen Erotiker zu einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber dem Erwerb von Hab und Gut verpflichtet.

Er lässt Eros von Penia und Poros, dem Sohn der Metis, der Göttin des klugen Rates, abstammen. Nach seiner mütterlichen Herkunft ist er arm, rau, unansehnlich, barfuß und obdachlos.

Seine väterlichen Eigenschaften, Keckheit, Betriebsamkeit und Klugheit, befähigen ihn, jederzeit den Zustand des Mangels zu verlassen.

Das Erworbene geht ihm aber immer wieder verloren, so dass er auch in Beziehung auf irdisches Gut eine Mittelstellung einnimmt zwischen Armut und Reichtum.

Dieser Mythos gibt zunächst nur eine Beschreibung des Eros. Sokrates geht in seiner Erläuterung weiter und gibt seinem Zuhörer eine Anweisung dazu, wie der wahre Erotiker sich in Bezug auf Besitz und Erwerb irdischen Gutes zu verhalten hat.

Eros ist arm, aber diese Armut ist unverschuldet, sie ist ihm angeboren. Dasselbe gilt nicht für den Reichtum, der kein bloßes Erbteil seines Vaters ist.

Poros ist nicht identisch mit dem Reichtum, er steht als Gott des Erfindergeistes nur für die zum Reichtum verhelfenden Eigenschaften. Diese sind ihm nur angeboren, ihre Anwendung bezweckt nicht den Erwerb von Hab und Gut, sondern bewirkt ihn in notwendiger Folge.

In Zeile 203 des Symposions heißt es vom Eros:

„Bald blüht er an demselben Tag auf und lebt, sobald es ihm gut geht,
bald stirbt er dahin, um dann vermöge der Natur seines Vaters bald

⁶² Vgl. Platon. Politeia. (Der Staat). Achstes Buch, 553 und Neuntes Buch, 581 Sämtliche Werke. Bd. II. S. 304 und S. 346-347.

wieder aufzuleben. Das Erworbene aber fließt immer wieder unten durch.“⁶³

Diese Worte enthalten, wie es scheint, die Anschauungen, die ein Philosoph im Sinne Sokrates' von dem Genuss irdischer Güter haben soll. Sie zeigen in treffender Kürze, dass der Philosoph keineswegs gegen alle Genüsse des Lebens unempfindlich und gleichgültig sein muss, sondern dass ein heiterer Lebensgenuss sich mit dem Ernst der philosophischen Spekulation verbindet.

Der Philosoph freut sich seines Lebens und der Fülle irdischen Besitzes, doch ist seine Freude eine maßvolle, eine Beschränkung, die das Gesagte in der Schilderung enthält, die von der Art Sokrates', das Leben zu genießen, entworfen wird.

„Alles Ding ist nicht an und für sich schön oder hässlich, sondern schön getan ist es schön und hässlich getan hässlich.“⁶⁴

Niemand darf nach dem beurteilt werden, was er ist, sondern nach der Art und Weise, wie er sein Geschäft betreibt. Dieser Grundsatz gilt als Maxime der Lebensweisheit von Platon.

Der Philosoph lebt nur in der Erforschung und Betrachtung der Idee, er kann sich nur hingezogen fühlen zu einem, den dasselbe Streben beseelt. Das bedeutet, dass der Philosoph sich nicht nur mit dem Anschauen der gegenwärtigen Idee zufrieden gibt, sondern dass er diese sowohl in sich als auch in dem Anderen zu verwirklichen versucht.

Das ist aber nur dadurch möglich, dass er kein Mittel unversucht lässt, seinen Geist zu bilden. Dieses ewige Streben nach der vollkommenen Erkenntnis verfolgt nach Platon auch die Liebe.

Platons Eros

Bei Platon steht der Begriff „Eros“ noch nicht, wie im späteren Sprachgebrauch, für die sinnliche Liebe. Vielmehr bezeichnet das Wort in seinem Symposion das Verlangen an sich, das Streben nach dem Schönen und dem Guten, nach der höchsten Form von Wirklichkeit:

„In diesem Streben entfaltet der Mensch seine Möglichkeiten und wird durch die Selbstentfaltung immer mehr vom Kosmos bestimmt. Er wird selber verändert.“⁶⁵

⁶³ Vgl. Platon. Symposion. 203 a-204 a.

⁶⁴ Vgl. ebenda. 180 c-181 b.

Verlangen und Begehren kann man aber nur etwas, was man nicht hat, denn was man besitzt, braucht man nicht mehr zu begehren.

Vor dieser Bestimmung des Begriffes fällt es nicht schwer, die Brücke hinüber zum Minnesang zu schlagen. So wie für Platon das absolut Gute und Schöne immer unerreichbar, aber darum auch stets erstrebenswert ist, so ist auch für den Minnesänger die Dame unerreichbar fern und dadurch erst das Objekt unablässiger Begierde.

„Insofern bezeichnet auch der in die Umgangssprache als ‚rein geistige Liebe‘ im Gegensatz zur körperlichen Liebe eingegangene Begriff von der ‚platonischen Liebe‘ ursprünglich eine Beziehung, die trotz ständigen gegenseitigen Begehrens nie zu ihrer (körperlichen) Erfüllung kommt.“⁶⁶

So findet sich der Philosophierende nicht an einem festen Platz im Zwischenreich zwischen Wissen und Unwissenheit, sondern legt einen Weg zurück von der Unwissenheit zum Wissen, erreicht dieses Wissen und fällt dann, weil er es nicht ein für allemal festhalten kann, wieder vorübergehend in die Unwissenheit zurück. Der Weg des Philosophierens korrespondiert mit dem Weg des Erotischen, auf welchem das Erreichen des Ziels immer wieder das neue Streben impliziert.⁶⁷

Nach der platonischen Theorie ist der Eros an sich etwas Unvollkommenes und wenig Lobenswürdiges. Beim Eros geht es um die prinzipielle Frage, wie Wertvorstellungen und Zielsetzungen die Selbstverwirklichung des Menschen bestimmen und woher er die Kriterien eines „guten“ Lebens bezieht.⁶⁸

Eros wird vor Platon und auch noch zu Platons Zeiten in erster Linie als Verlangen verstanden, das heute noch am ehesten als „Liebesverlangen“ bezeichnet wird.⁶⁹

Es ist das Verlangen nach dem schönen Geliebten in all seinen verschiedenen Spielarten und Möglichkeiten, das Verlangen nach lustvoller Vereinigung und Erfüllung.

Mit dem letzten Abschnitt des Diotima-Gesprächs⁷⁰ erreicht die Erörterung des Eros ihren Höhepunkt. In ihm wird Platons Lehre vom Sein des Seienden dargestellt.

Die Lehre der Diotima ist das höchste und größte und am schwersten zu erfassende Eroswerk.

⁶⁵ Vgl. Hügli, A. Lübcke, P. (Hrsg.). Philosophielexikon. S. 171.

⁶⁶ Vgl. Disse, J. Kleine Geschichte der abendländischen Metaphysik. S 24.

⁶⁷ Vgl. Albert, K. Griechische Religion und Platonische Philosophie. S. 66-67.

⁶⁸ Vgl. Platon. Symposion. 198 d.

⁶⁹ Auch die Vorredner im Symposion gingen selbstverständlich von dieser Bedeutung aus, während Sokrates bereits im Mittelstück von vorneherein einen gleichsam neutralen und weiterreichenden Sinn von Eros in Ansatz brachte.

⁷⁰ Vgl. Platon. Symposion. 209 e.

Dieser Eros hat den Charakter eines Aufstieges von den einzelnen Schönen zum Schönen schlechthin.⁷¹ Das höchste und mächtigste Werk des Eros ist das Geschehen und der Vollzug der Transzendenz, die hier zum ersten Mal als der Überstieg des Seins des Seienden ausdrücklich entworfen wird.

„Das andere aber alles (d.h. alles auf dem überliefernden Stufengang des Aufstiegs jeweils erblickte einzelne Schöne) ist Schönes, indem es an jenem (Schönen selbst) teilhat.“⁷²

Jede Stufe erbringt ein dem Schönen selbst näher liegendes, von ihm gelichtetes Schönes. Der Aufstieg selber ist nichts anderes als ein enthüllend-erbringendes In-die-Nähe-gehen zum Schönen selbst.

Die erste Stufe des transzendentalen Aufstiegs beginnt mit der Hinwendung des jungen Menschen zu den schönen, scheinbar reizenden Körpern.

Der junge Mensch – jung vor allem auch in der ontologischen Genesis des transzendentalen Aufstiegs – soll zunächst nach einem der schönen Körper strebend verlangen⁷³, indem er in sich durch dessen Schönheit die Erzeugung selbst schöner Reden hervorrufen lässt.

Auf diesen ersten Stufen wird bereits eine Erfahrung mit dem Schönen selbst gemacht.

Diese Erfahrung bleibt noch ganz darin gebunden, dass es nur erst das Schöne, das gelichtet-scheinbare Verweilen des Körpers ist, das da erhellend zurückgestellt wird.

Der nächste Schritt des Eros ist der von der Schönheit des Körpers zur Schönheit der Seele, d.h. zur Schönheit, die nur durch die Fähigkeit und Kraft der Seele erreicht werden kann.⁷⁴

Die dritte Stufe ist dann das Erblicken bzw. Hinblicken. Dieses soll dazu verhelfen, zunächst einen ganzen Reichtum, ein „weites Meer“ von Schöнем zu erfahren und in diesem Erfahren wiederum in der Zeugung schöner, erhellter Darlegungen und Gedanken zu wachsen.

Dieses Wachsen wiederum soll schließlich dazu führen, das Schöne als Basis aller Schönheit zu erfassen, als höchstes Wissen zu erkennen und dadurch wiederum die wahrhaftige Tüchtigkeit als höchste und allgemeinste Maßgabe des überliefernden Verweilens hervorzubringen.

⁷¹ Vgl. Platon. Symposion. 211 c.

⁷² Vgl. ebenda. 211 b.

⁷³ Vgl. ebenda. 210 a.

⁷⁴ Vgl. ebenda. 210 b ff.

Die Figur der Diotima

Das Diotima-Gespräch zeichnet sich durch zwei Aspekte besonders aus:

Zum einen tritt, im Unterschied zu allen anderen Dialogen Platons, Sokrates selbst als der Unterwiesene und Belehrtete auf. Zu Beginn der Einführung in das Werk des Eros als transzendentalen Aufstiegs werden von Diotima sogar die Zweifel geäußert, ob Sokrates imstande ist, dieses Eros-Werk zu fassen.⁷⁵

„Man kann der Auffassung sein, Platon lasse Diotima (anstatt Sokrates) deshalb dieses ganze Eros-Gespräch führen, weil er hier zum ersten Mal an die Grenze des sokratischen Denkens führe, der gegenüber also der Verstand Sokrates' versage. Deshalb könne Sokrates auch nicht als Vertreter dieser Lehre auftreten. Es handelt sich bei diesem Schlussabschnitt und Höhepunkt des Diotima-Gesprächs um die Anfänge der sogenannten Ideenlehre, die hier zum ersten Mal vorgetragen wird und die nicht eigentlich sokratisch sein kann, sondern Platons eigenstem Denken zugehören soll.“⁷⁶

Zum anderen führt Platon in ein von Männern abgehaltenes Symposion eine Frau ein.

Das Wissen der Diotima, in ihrer Eigenschaft als Seherin und damit Verkünderin göttlichen Wortes, entzieht sich dem willkürlichen und vor allem dem allzeit verfügbaren Zugriff. Diotimas Wirkungsbereich gleicht in mancher Hinsicht dem des Eros. Die Seherin ist einerseits Sokrates' philosophische Lehrerin, andererseits aber auch Verwalterin und Bewahrerin eines nicht ohne weiteres zugänglichen Wissens, und steht damit auf Seiten der Gottheit.

„Diotima ist in diesem Miteinander von Logischem und Mystischen ein Spiegelbild des von ihr geschilderten Eros.“⁷⁷

Drei Aspekte begründen insbesondere die Wahl Platons, eine Frau einzuführen:

In erster Linie geht es um die Zeugung und Geburt, in zweiter Linie kann nur eine Seherin die Wahrheit verkünden und drittens geht es um die Destruktion des Weiblichen.

Es muss an dieser Stelle berücksichtigt werden, dass die Rolle der Frau in der Antike sich auf die Unterhaltung der Männer, Haushalt, ihre eigene Schönheit und die Rolle der Mutter beschränkt.⁷⁸

⁷⁵ Vgl. Platon. Symposion. 209e ff.

⁷⁶ Vgl. Buchner, H. Eros und Sein. S. 56.

⁷⁷ Vgl. Piras, C. Vergessen ist das Ausgehen der Erkenntnis, Eros, Mythos und Gedächtnis in Platons Symposion. S. 89.

„Wohl um die Demütigung seines Gegenübers zu mildern, aufkommende Erregung ins Leere zu lenken und seinen Diskurs darüber hinaus ins Unangreifbare zu rücken, führt Sokrates die Gestalt der Diotima ein, welche, wie er vorgibt, ihn unterrichtet habe über die Dinge der Liebe und die Wahrheit des Eros.“⁷⁹

Durch diese Einführung wird Eros durch die Stimme der Frau endgültig aus seiner göttlichen Position verdrängt.

Sokrates richtet den Blick auf die Details der Dinge der Welt, Diotimas Sehen richtet sich auf das Ganze. Wenn Sokrates die Veränderbarkeit der Welt in den Blick nimmt, sieht Diotima auf die eigene Wandelbarkeit. Sokrates verdankt somit sein Wissen einer Frau.

Eine ironische Pointe unterstreicht das Verhältnis zu Diotima: Im Kreis der Symposiasten erscheint unvermutet eine Frau als eigentliche Sachverständige, vor deren Einsicht die männliche Weisheit recht mangelhaft erscheint.

„In jedem Fall dürfte das primäre Motiv für die Wahl einer Frau als Lehrerin des Sokrates in der Vermeidung eines männlichen Lehrers und normalen Lehrkonstellation zu suchen sein; bei Diotima erhält die ‚Abhängigkeit‘ des Sokrates eine symbolische Bedeutung, die das Faktische in der Schwebelässt.“⁸⁰

Diotima fungiert im Symposion als wissende Muse. In ihr gewinnt die Einheit von philosophischer Reflexion und Musenkunst dramatisches Leben und wird zur Einweihung in die wahre Erotik.

Diotima und die Ideenlehre

Der Leitgedanke der Liebeslehre, in welchen Diotima Sokrates einführt, ist: Das Streben ist unser Teil, sein Ziel ist unser nur in der Idee. Schon in der Erkenntnis des Zieles liegt die Seligkeit, aber zugleich heilige Leidenschaft des Verlangens; es ist Liebe im männlichen Sinne des Eros, des Zeugungstriebes, der ein erhöhtes menschliches Leben in unbeschränkter Fortsetzung durch die Folge der Geschlechter aufbaut aus dem Drang der Verewigung.

⁷⁸ Vgl. Stopczyk, A. (Hrsg.) *Muse, Mutter, Megäre*. S. 21.

⁷⁹ Vgl. Schmid, M. *Die Geburt der Philosophie im Garten der Lüste*. Michel Foucaults Archäologie des platonischen Eros. S. 78.

⁸⁰ Vgl. Sier, K. *Die Rede der Diotima*. Untersuchungen zum platonischen Symposion. S. 10-11.

Im Symposion wird die immanente, weltbejahende Auffassung der Idee etabliert.⁸¹ Die Philosophie wird dabei als die wahre und ewige Wiedergeburt, die Unsterblichkeit des Sterblichen selbst, definiert.

Alles Irdische wird wiedergeboren aus dem Ewigen zu selbst unvergänglichem Leben im Licht. Was sterblich ist, soll sterben, denn in diesem Sterben selbst gewinnt es das Leben. Die Vergänglichkeit des Irdischen wird nicht geleugnet oder versteckt, aber sie schadet nicht mehr, denn das „Stirb“ ist die Bedingung des „Werde“.

Die hohe Schule der Philosophie wird von Diotima als ein Stufenweg⁸² beschrieben.

Er beginnt bei den in der Erfahrung gegebenen „schönen Gegenständen“ und endet mit dem höchsten Wissensobjekt, dem „Schönen selbst“.

Der ganze Weg wird in vier Stationen gegliedert:

Die erste Erkenntnisstufe ist noch im Bereich der Körperwelt und sucht zunächst in dieser die besonderen Gesetzlichkeiten, nicht ohne das Ziel einer die ganze Körperwelt umfassenden Gesetzesordnung, auf. Das Schöne ist schon hier die Gesetzesordnung.

Die zweite Station ist die Psyche; die Sittenwelt, insbesondere „das Schöne in den Einrichtungen und Gesetzen“, das Gebiet der sozialen und pädagogischen Organisationen. Darin soll die durchgängige Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit erkannt werden.

Der dritte Schritt führt zum „Schönen der Wissenschaften“.

Hier gelangt das Streben der Erkenntnis auf das „weite Meer“ der Theorie, um Gesetzlichkeit in jede Richtung, nicht mehr bloß in einem Sondergebiet, zu verfolgen. Es werden zahlreiche Sätze und Gedankengänge in unbeschränkter Forschung⁸³ erzeugt.

Bis dahin zielt das Symposion mehr auf periphere Umfassung vielseitiger Erkenntnisse als auf zentrale Zusammenfassung in einer wahren und letzten Einheit ab.

Der letzte Schritt geht, durch alle wissenschaftliche Arbeit gestärkt und gewachsen, schlussendlich zur Erkenntnis der Einheit (Einzigartigkeit) der Wissenschaft⁸⁴, in ihrem letzten Einheitsgrund, der Idee, der Idee des Schönen.

⁸¹ Vgl. Natorp, P. Platos Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus. S. 172ff.

⁸² Vgl. Platon. Symposion. 211 c.

⁸³ Hier bedeutet Forschung: Philosophie.

⁸⁴ Vgl. Platon. Symposion. 210 d.

Nutzen und Brauch des Eros für die Menschen

Diotima geht zuerst gar nicht auf Sokrates' Frage nach Nutzen und Brauch des Eros für die Menschen ein.

Ihre Antwort auf diese Frage besteht vielmehr darin, dass sie eine neue, vorbereitende Unterweisung beginnt und im Zusammenhang damit eine neue Frage einführt, denn sie ist der Meinung, dass, bevor nach dem Nutzen gefragt wird, zuerst das Ziel des Menschen mit diesem Nutzen definiert werden muss.

Die Frage lautet also: Worum geht es dem strebend Verlangenden im Verlangen nach dem Schönen?⁸⁵

Das eigentliche Worum des Eros und das jeweilige Werk des Eros ist also nicht das Gleiche.

Das Worum ist das, was der strebend Verlangende unternimmt.

Es gehört zum Wesen des Menschen, im Zuge des Eros zu stehen. Diotima trennt vom Ganzen des Eros eine bestimmte Gestalt ab und nennt diese, ihr den Namen des Ganzen beilegend, Eros; für die anderen Gestalten benutzt sie andere Namen.⁸⁶

„Jede Ursache, jeder Anlass dafür, dass irgendetwas aus dem Nichtverweilen in das Verweilen hereinkommt, ist Poiesis, ist Hervorbringung und Herstellung.“⁸⁷

Wenn beide Begriffe, die Poiesis und das bisher von Diotima entfalteteten Eroswesen, nun verglichen werden, wird sich eine innere Wesensverwandtschaft zwischen Eros und Poiesis zeigen.

So ist der Eros in sich poetisch und die Poiesis in sich eroshaft. Der Eros wurde als das strebende Verlangen nach dem bestimmt, was den Menschen das im Übergang Verweilende, die Möglichkeit eines verfassten Verweilens eröffnet.

Die Poiesis bestimmt Diotima als Herstellung und Hervorbringung.

Den Eros bestimmt Diotima zuerst, in seinem eigentlichen Wesen, als jedes tätig-verlangende Streben nach den Gütern, nach dem für das Verweilen des Menschen Tauglichen, und d.h. in sich schon nach dem geglückten Sein des Menschen in der Beständigkeit.⁸⁸

Dieser Eros ist der eigentliche, denn er ist der mächtigste und gewaltigste, weil alles bestimmende; er überlistet jeden Menschen und beschenkt ihn mit List.⁸⁹ Dieser Eros verteilt

⁸⁵ Vgl. Platon. Symposion. 204 d. ff.

⁸⁶ Vgl. ebenda. 205 b.

⁸⁷ Vgl. ebenda.

⁸⁸ Vgl. ebenda. 205 d. ff.

und erstreckt sich in alle möglichen Geschäfte, Besorgungen und Bemühungen des Menschen.⁹⁰

Das bedeutet, dass alles Tun des Menschen schon die Schaffung des eigenen Verweilens ist. Der Eros als Ganzes besteht nicht neben oder über seinen eigenen Teilen und Gestalten an sich und steht selbst für wiederum eine eigene, nur höhere Art des Strebens und Verlangens. Er ist das in allen jeweiligen Bestrebungen des Menschen zuvor schon Waltende, Bestimmende und Bewegende.

Um zu sehen, was Diotima mit „dem Guten“ meint, muss zunächst gefragt werden, in welchem Sinn innerhalb ihrer in der Unterweisung gegebenen Exposition des Eros überhaupt von etwas wie einer den Menschen notwendigen anderen Hälfte gesprochen werden kann, welche andere Hälfte dann als „das Gute“ bestimmt ist.

Die dem Menschen als etwas Seiendem eigentümliche und notwendige Hälfte, d.h. das ihm als Seiendem vom Hause aus schon Zukommende, ist nichts anderes als das Sein dieses Seienden. Die beiden Hälften des Aristophanes werden von Diotima zunächst formalisiert und dann ontologisch umgedacht im Sinne des Seienden, eine Hälfte Mensch in seinem Sein, die andere Hälfte die Einheit des Seins.

Die vom Eros erstrebte Ganzheit ist nicht mehr eine mythologische Konstruktion, sondern die ontologische Einheit des Seins des Seienden. Der Eros strebt danach, dass das Gute für die Menschen als sterblich Seiende immer bei ihnen verweilt, d.h., dass die Menschen immer als in Beständigkeit Verfasste sind.⁹¹

Der Eros hält sich als Selbsterstrebnis der Menschen im Zwischenraum des Unsterblichen, in Beständigkeit und Einzigartigkeit/Authentizität fortwährenden Vorbildes und der jeweilig überliefernd ins Verweilen hervorgebrachten bzw. hervorzubringenden Sterblichen.

So zeigt sich auch der Eros als Eros der sterblichen Menschen, als Dimension eines Zwischen. Es kommt nun drauf an, das Werk des Eros als diesen Zwischenraum und dieses Zwischen selbst als ein Erwirken des Eros zu sehen.

⁸⁹ Vgl. Platon. Symposion. 205 d. ff

⁹⁰ Vgl. ebenda .

⁹¹ Vgl. ebenda. 206 a - 206 d.

Zusammengefasst und definiert I

Der inhaltlich zentrale und zugleich wirkungsreichste Teil des Dialoges liegt in der Rede des Sokrates.

Sokrates spricht nicht einfach über die Liebe, vielmehr eröffnet er den übrigen Gesprächspartnern sein besonderes Wissen über dieses Thema, das nicht von ihm selbst stammt, sondern ihm von der Priesterin Diotima übermittelt wurde.

Zunächst stellt sich heraus, dass Eros nicht so sehr ein Gott als vielmehr ein Dämon ist.

Eros als Liebender ist bedürftig, er hat einen Mangel und das, was er nicht hat, das begehrt er. Hier charakterisiert Diotima Eros als philosophisch, insofern er wie der Philosoph zwischen Weisheit und Unverstand „immer in der Mitte“ steht.⁹²

Was die Liebenden, eigentlich und allgemein formuliert, erstreben, ist das Gute und der ständige Besitz der Glückseligkeit.

Der Weg dahin führt über das „Zeugen im Schönen“, sowohl körperlich als auch seelisch. Dieses Zeugen wird schließlich als ein Streben nach Unsterblichkeit bestimmt.

Bis hierher mutet Diotima Sokrates das Verständnis für das Wesen der Liebe zu. Ihre nun folgenden Ausführungen betreffen die „höchsten und heiligsten“ Mysterien der Liebe.

Sie zeigt, dass sich die verschiedenen Liebesarten gleichsam als Stufen eines intellektuellen Reifungsprozesses verstehen lassen.

„Denn dies ist die rechte Art, sich auf die Liebe zu legen oder von einem anderen dazu angeführt zu werden, dass man von diesem einzelnen Schönen beginnend jenes einen Schönen wegen immer höher hinaufsteige, gleichsam stufenweise von einem zu zweien und von zweien zu allen schönen Gestalten, und von den schönen Gestalten zu den schönen Sitten und Handlungsweisen, und von den schönen Sitten zu den schönen Kenntnissen, bis man von den Kenntnissen endlich zu jener Kenntnis gelangt, welche von nichts anderem als eben von jenem Schönen selbst die Kenntnis ist, und man zuletzt jenes selbst, was schön ist, erkenne.“⁹³

Mit diesen Worten beschreibt Diotima die idealtypische Entwicklung von potentiell jedem Menschen, der zur Empfindung von Liebe fähig ist.

⁹² Vgl. Platon. Symposion. 204 a-b.

⁹³ Vgl. ebenda. 211 c.

Im Liebenden reift die Fähigkeit heran, sich von deutlichen, aber auch trügerischen Sinneseindrücken und den ihnen folgenden Verlangen zu distanzieren, sie richtig zu erkennen und zu lernen, sie einzuschätzen.

Am Ziel dieses Weges steht eine der Vielfältigkeit der Welt abgeneigte Kontemplation.

Aus Diotimas Darstellung wird ersichtlich, dass der Liebende auf allen vorigen Stufen begehrend und zeugend zugleich ist.

Hat er jedoch das Ziel erreicht und das Schöne selbst erkannt, so begehrt er auch nicht mehr. Dieses Schöne selbst unterscheidet sich radikal von allem, was an ihm bloß teilhat, es ist rein, lauter, unvermischt und ewig sich selbst gleich.

Die Kontemplation des Schönen selbst ist zwar der Höhepunkt, nicht aber das Ende des Liebesweges, denn sie führt dazu, dass der Liebende sich wiederum, aber jetzt um Einsicht reicher und somit vernünftiger, der Vielfalt der Welt und den Aufgaben der Gemeinschaft zuwendet.

So erkennt der wahrhaft Liebende die menschliche Schönheit in ihrer Begrenztheit und Abhängigkeit und liebt sie auch nur als eine solche. Der Liebende, der langsam zum Philosophen wird, gibt die Protektion der Liebe seinem Geliebten.

Die Liebe ist ihrem Wesen nach individuell, richtet sich auf diesen Einzelnen, ist konkret und nicht abstrakt.

Sie ist gekennzeichnet durch die Freude an des Geliebten leibhaften Gegenwart, an seinem So-sein, an seinem So-werden. Diesen Punkt greift ins besondere die Liebestheorie des Jose Ortega y Gasset auf und ist vor allem in der Beziehung Robert und Clara Schumann nachzuvollziehen.

Aristophanes: „Wir waren ganze Wesen, jetzt sind wir nur noch halbe“⁹⁴. Der Mensch sehnt sich nach seiner anderen Hälfte.

Liebe ist das Sehnen und Streben der Seele zum Einswerden, zum Verschmelzen mit dem Geliebten zur ursprünglichen Ganzheit. Daraus wird der Grundzug der Wirklichkeit gedeutet: Der Mensch fühlt Ungenügen an sich selber in der Isolierung. Im Eins-Werden mit dem Geliebten kommt er zur Ruhe. Nicht irgendwen liebt der Liebende, sondern „die andere Hälfte“, die Ergänzung. Den Liebenden ist, als ob sie „von Ewigkeit her“ zusammengehören. „Ewigkeit“ bedeutet nun nicht immanent-objektive „endlose Zeit“, sondern den gedanklich unerreichbaren transzendenten Urgrund dessen, was ist.

⁹⁴ Vgl. Platon. Symposion. 192 c - 193 b.

Die Schönheit des Leibes fühlt Liebende als Anzeichen und Symbol einer Schönheit der Seele oder des Geistes. Liebe ist daher die Liebe zu dieser Schönheit. Sie ist Ausdruck und Symbol des „Guten“, ist dessen Durchscheinen durch endliche Wesen zu endlichen Wesen.

Liebe ist Liebe zum Guten, und nur dem Liebenden offenbart sich dieses durch das Schöne. Ohne Liebe existiert keine „Tugend“ – keine Gerechtigkeit, keine Vernunft, keine Tapferkeit oder Weisheit: Ohne Liebe entarten diese alle zu Barbareien; erst die Liebe gibt ihnen Richtung, Ziel und Maß.

Das Gute ist erhöhtes, substantielles, eigentliches Sein; letztlich: „der Ursprung“, das Ziel. Die Liebe ist das Einswerden-Wollen mit ihm.

Sokrates definiert das Ziel der Liebe als:

„die Zeugung im Schönen, dem Körper wie der Seele nach. [...] Es ist die Zeugung aber ein göttlicher Vorgang, und das sterbliche Geschöpf trägt dieses beides, die Schwangerschaft und die Zeugung, als unsterbliche Beigabe in sich [...] Die Liebe ist auch auf die Unsterblichkeit gerichtet.“⁹⁵

Platons Theorie der Liebe löst die sinnliche Natur des Menschen bis in ihre sexuellen Triebe hinein und dessen höchste geistige Anliegen, die Erkenntnis des Wahren, miteinander auf.

Das Konzept der Liebe steht damit im Schnittpunkt der platonischen Philosophie wie auch in dem der Existenz des Menschen überhaupt.

Im heutigen Sprachgebrauch, wenn von „platonischer Liebe“ die Rede ist, welche eine Beziehung ohne sexuelles Begehren bezeichnet, wird kaum die komplexe Struktur, die der Begriff der Liebe bei Platon hat, reflektiert.

Im traditionellen theoretischen Diskurs über die Liebe, der von monastischen und asketischen Vorstellungen geprägt ist, stehen die zwischenmenschliche Liebe und die geistige Liebe zu Gott einander gegenüber.

Die platonische Konzeption hingegen ermöglicht eine Vermittlung, die sich philosophisch begründet. Eros ist in Diotimas Konzept der Liebe ein Symbol für das menschliche Streben nach dem Vollkommenen. Nicht nur dem Schönen zugewandt, steht er für das Verlangen nach der Entstehung des Schönen.

Ausgehend vom Wesen des Eros, den Diotima als Liebenden beschreibt, erläutert sie den Begriff der Liebe.

⁹⁵ Vgl. Platon. Symposion. 206 a-d.

Die Liebe wird bestimmt als eine Geburt des Schönen, in geistiger und körperlicher Hinsicht. Das Ziel des Menschen ist es, die Natur zu reproduzieren, was nur im Schönen möglich ist. Die Geburt des Schönen ist dann der göttliche Vorgang, der dem sterblichen Leben etwas Unsterbliches verleiht.

Die Liebenden streben auch nach Unsterblichkeit, die sie durch die Schaffung des Schönen erreichen. Solche Schaffung wiederum geschieht auf der geistigen Ebene, durch die Reproduktion der einen Seele in der anderen.

Unsterblichkeit wird erreicht durch die Ideen, Tugenden und die Weisheit der Partner. Damit geht es den Liebenden weniger um Vereinigung mit dem Schönen, sondern um dessen Reproduktion.

Dieses Ziel der Liebe ist demnach zusammengefasst die Wiedergeburt der eigenen Seele in dem Anderen, durch die Idee des Schönen.

Damit vertritt Diotima nicht – wie Platon – die Meinung, dass die Seele wiedergeboren wird, sondern dass diese durch Qualitäten, resultierend aus denen der liebenden Partner, unsterblich wird.

Die Seele kann also nicht übergehen in ein anderes Wesen, sondern hinterlässt durch die Vereinigung in der Liebe eine Spur, die sie unsterblich macht.

Der Weg zur Erkenntnis des Schönen führt die Liebenden über mehrere Stufen. Dadurch wird die Macht der Schönheit über die Seele des Menschen betont.

Ein stufenförmiger Weg führt über die irdische Schönheit und Liebe zu der Schönheit der Seele und deren Verlangen nach Erkenntnis und Schau des Göttlichen selbst. So gelangt der Weise zu der schönen Welt der reinen Idee.

„Die Seele strebt, ihrer Natur gemäß, nach jener höheren Welt der reinen Ideen und der Vernunft, nach der Schau der höchsten Schönheit.“⁹⁶

Die Seele wird von der Macht des Schönen wie von der Liebe, dem göttlichen Eros, bewegt. Platon hält an der Überzeugung des Sokrates fest, der Weg zu wirklichem Wissen führt nur über die Erkenntnis der eigenen Unwissenheit.

In seiner Lehre vom Eros schreibt Platon daher dem Philosophen dieselbe Antriebskraft zu, die auch das Verlangen nach einem schönen Körper veranlasst: Eros ist das Streben nach

⁹⁶ Vgl. Platon. Symposion. 199 d - 212.

dem, was man nicht hat, und der Philosoph strebt nach der Erkenntnis ewiger Ideen, weil er sich der Unzulänglichkeit seines Wissens bewusst ist.

Da der Zustand des endgültigen Wissens vom Philosophen nicht festgehalten werden kann, ordnet Platon ihn in die Mitte zwischen die endgültig wissenden Götter und die unwissenden Menschen ein.

Platons mythisches Beispiel wäre mangelhaft, wenn die Philosophie mit dem Erotischen nicht tatsächlich diese Gemeinsamkeit hätte, wenn philosophisches Streben lediglich ein wesentlich stets unerfülltes Streben wäre.

Durch den Eros ist die Lücke zwischen Göttern und Menschen überbrückt, so dass das Ganze in sich selbst geschlossen ist.

Eros füllt als Dämon die Kluft zwischen den Göttern und den Menschen aus, aber nicht so, dass er in der Mitte feststeht, sondern sich zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Bereich hin- und her bewegt.

Eros wäre ein mangelhafter Mittler, wenn er niemals zu den Göttern gelangte: Er könnte seine Mittlerfunktion gar nicht ausüben.

In der ersten Hälfte der Diotima-Rede dominiert der Aspekt der Polarität, in die der Eros seinem Wesen nach eingespannt ist. Das Böse, das Unwissende, das Sterbliche kann keinen wirklichen Eros entfalten, ebenso wenig wie das Gute, Weise, Unsterbliche.

Der Charakter des typischen Erotikers bestimmt sich demnach durch den Kontrast zu den konträren Eckpunkten. Die ausschlaggebende Bedeutung hat hierbei die Reflexion des Subjektes auf den eigenen Mangel.

Der Mensch begehrt nur das, was er glaubt, dass ihm fehlt. Diotima macht deutlich, dass der Sinn des Eros sich erst in der Philosophie erfüllt.⁹⁷

So geht durch Diotimas Überlegungen eine Spannung zwischen einer elitären Eingrenzung des Eros-Begriffs, wie sie dem Selbstverständnis des Philosophen entspricht, und dem philosophischen Interesse an der Analyse eines Grundphänomens der menschlichen Wirklichkeit.

In der zweiten Hälfte des Gespräches lässt Diotima das Moment der Selbstreflexion in den Hintergrund treten.

Nicht ein Mangelzustand und die Empfindung der Bedürftigkeit treiben den Eros, sondern ein „Schwanger sein“ als Fülle des potenziell Vorhandenen, das nach Lösung und Entbindung ruft.⁹⁸

⁹⁷ Vgl. Platon. Symposion. 204 b.

Erst in der zweiten Hälfte⁹⁹ kehrt Diotima zur philosophischen Realisierung des Eros zurück, und verbindet dabei die vorher getrennt behandelnden Komplexe zu einer bemerkenswerten Synthese.

Motive der ersten Hälfte erscheinen im Licht der zweiten transformiert, und die Theologie des zweiten Teils wird mit der Perspektive des ersten verknüpft

Die menschliche Sehnsucht nach Unsterblichkeit stellt sich zum Schluss als erfüllbar dar, sofern der Mensch der philosophischen Tendenz des Eros folgt und nicht auf halbem Weg stehen bleibt.

Die platonische Liebe ist demnach die höchste Stufe der Liebe, im Gegensatz zu körperlichem Begehren und Sex, welche er als erste Stufe der Liebe betrachtet. Die platonische Liebe stellt die höchste und vollkommenste Form der Liebe dar. Sie entspricht dem jedem Menschen eingegebenen Streben nach Idealen wie Schönheit, Wahrheit und letztendlich der Göttlichkeit. Diese Stufe erreichen nur sehr wenige Menschen. Diejenigen, die diese Liebe praktizieren, nennt Platon Philosophen. Nach diesem Modell fasst Platon auch Philosophie ihrem Wesen nach selbst als Liebe auf.¹⁰⁰

Die verschiedenen Arten der Liebe

Die philosophische Definition des Eros bleibt nur eine Theorie, sofern diese nicht im eigentlichen Leben ihre Verwirklichung findet.

Die Beziehung zu sich selbst, die Beziehung zum anderen Geschlecht und die Beziehung zum Knaben sind die Gruppen des Gebrauchs der Liebe bzw. der Gelüste in der Antike.

Aus dem Problemkreis der Knabenliebe geht schließlich die Frage nach der Wahrheit, nach der wahrhaften Liebe besonders hervor.

„Die reflektierte Kunst der Liebe entwickelt sich im klassischen Griechenland nicht in Hinsicht auf die Liebe zwischen Mann und Frau, sondern im Umkreis der Knabenliebe. Das heterosexuelle Verhältnis gewann Aktualität und Bedeutung erst im späteren Jahrhundert und im griechisch-römischen Kulturkreis, bezog wichtige

⁹⁸ Vgl. Platon. Symposion. 206 c.

⁹⁹ Vgl. ebenda. 210 a - 212.

¹⁰⁰ Diese Definition ist für die Romantiker der Ausgangspunkt ihres Verständnisses der Liebe, aber sie führen es zu gravierenden Veränderungen, indem sie die höchste Stufe der Erkenntnis mit der körperlichen Liebe zusammenführen. Zum Beispiel in Schlegels „Lucinde“.

Elemente aber aus der traditionellen Erotik der Knabenliebe, die im klassischen Griechenland entfaltet worden war.“¹⁰¹

Das Gefühl der Liebe hängt mit dem Gefühl der Zugehörigkeit zusammen, hat also einen sozial-integrativen und nicht einen antisozialen, individualistischen Charakter. Diese Aussage ist besonders im Hinblick auf das Leben des russischen Komponisten Peter Tschaikowski interessant. Unmittelbar mit dem Gefühl der Liebe existiert die Notwendigkeit der Anerkennung und des Respekts. Wenn diese Faktoren nicht vorhanden sind, bekommt eine angebliche Liebesbeziehung den Schatten des Herrscher/Unterworfenen-Prinzips.

Ausgehend von der Theorie der Diotima ist die Liebe die natürliche Leidenschaft des Menschen und beschäftigt ihn in all ihren Ausformungen und Theorien bis heute.

Erich Fromm geht von einem kreativen Gefühl aus und definiert das Gefühl der Liebe als allgemeinmenschliche Zuneigung.¹⁰² Daraus kann die Theorie abgeleitet werden, dass die individuelle Liebe zweitrangig ist und aus einem größeren universalen Gefühlskonzept, der die menschlichen Triebe befriedigt, entsteht. Die erotische Komponente des Liebeskonzeptes intensiviert deren Charakteristik, ist aber nicht spezifisch.

In der Realität ist die Liebe aber immer konkret und bezieht sich auf ein Objekt oder Subjekt. Die Liebe ist das Streben zum Objekt, die Öffnung des eigenen Lebensraums für den Anderen, die Teilung der eigenen Welt mit dem Objekt der Liebe. Unabhängig von der Form der Liebe ist sie eine Bewegung zu einer maximalen Nähe mit dem Liebesobjekt. Interessant an dieser Stelle ist die Tatsache, dass Liebe in allen Theorien immer als eine aktive Kraft, als Streben zur Erkenntnis des Schönen bei Diotima, als Überwindung des eigenen Egoismus bei Ortega y Gasset und schließlich als übergreifender Code einer möglichen menschlichen Kommunikation im privaten Bereich bei Luhmann, verstanden und definiert wird.

Die Natur der Liebe beinhaltet in sich das Streben zum Objekt der Begierde, zum Überwinden des eigenen Ichs.

„Es ist eine Kraft, welche die trennenden Wände zwischen zwei Menschen überwindet und die zwei Menschen vereint.“¹⁰³

In dieser Aussage liegt das soziale Merkmal der Liebe.

¹⁰¹ Vgl. Schmidt, W. Die Geburt der Philosophie im Garten der Lüste. Michel Foucaults Archäologie des platonischen Eros. S. 44.

¹⁰² Vgl. Fromm, E. Die Kunst der Liebe. S. 12.

¹⁰³ Vgl. ebenda. S. 34.

Körperliche Liebe muss sich in der seelischen Beziehung bewähren. Der treibende Faktor ist die Sorge um den Verlust der Liebe, wenn der Geliebte älter wird. Der Verlust wird durch die Verlagerung des Schwerpunktes der Liebe vom Körperlichen auf das Seelische aufgefangen.

Dies bildet den Hintergrund der platonischen bzw. sokratisch-platonischen Doktrin, die im Symposium wie auch im Phaidros schließlich entwickelt wurde: Eine Philosophie des Eros, die einige Distanz zu den Fragen der Erotik über das rechte Verhalten des Geliebten und des Liebhabers und zu der Sorge um die Ehre im Spiel der Liebe einnimmt.

Die sokratisch-platonische Reflexion über die Liebe eröffnet ein neues Feld von größter Tragweite und Bedeutung, denn sie transformiert die Ethik der Lüste in eine Moral der Entsagung.

Die universale Kraft der Liebe wird in allen diesen Aussagen unterstrichen.

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, auf die verschiedenen Arten der Liebe, ihre Entwicklung in verschiedenen Kulturen und Mentalitäten einzugehen, denn dem Begriff der Liebe werden viele Namen gegeben, sie wurde und wird immer differenzierter.

Die Wurzeln der verschiedenen Bezeichnungen liegen, wie die folgenden Definitionen zeigen, in der Geschichte.¹⁰⁴

Wie eine Partnerschaft funktionieren sollte, woran das Verliebt-Sein zu erkennen ist und wie die Liebe erklärt wird, ist im Wesentlichen durch die Kultur geprägt.¹⁰⁵ Aus diesem Grund werden im Folgenden zuerst die persönlichen, biographischen Punkte im Leben der benannten Künstler aufgegriffen, bevor die Analyse auf die einzelnen Werke übertragen wird.

Die Sozialisationsbedingungen nehmen als kultureller Hintergrund Einfluss auf Wahrnehmungs-, Erklärungs- und Erwartungshypothesen der Personen einer Gesellschaft. Diese Bedingungen stellen die soziale Repräsentation von Verliebt-Sein, Liebe und Partnerschaft dar.

„Gleichfalls erlernen wir vor allem in Verbindung mit unserer primären Sozialisation Bindungsstile als ‚Arbeitsmodelle‘ (working models) im Umgang mit intimen Sozialbeziehungen; Partner, Freunde, Sexualbeziehungen.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. Bierhoff, H.W. & Grau, I. Romantische Beziehungen. S. 78.

¹⁰⁵ Vgl. Kraft, C. & Witte, E.H. Vorstellungen von Liebe und Partnerschaft. Strukturmodell und ausgewählte empirische Ergebnisse. S. 257-267.

¹⁰⁶ Vgl. Doll, J., Mentz, M. & Witte, E.H. Zur Theorie der vier Bindungsstile: Messprobleme und Korrelate dreier integrierter Verhaltenssysteme. S. 148-159.

In der modernen Literatur¹⁰⁷ wird der Begriff der Liebe, welcher auf der griechischen Theorie basiert und durch die Epoche der Romantik zur „romantischen Liebe“ geworden ist, in folgende sechs Kategorien der Liebesstile differenziert:¹⁰⁸

– *Eros (romantische Liebe)*: Liebe auf den ersten Blick. Der Partner entspricht der Idealvorstellung, d. h. dem „Traummann“ bzw. der „Traumfrau“. Romantische Liebe basiert stark auf der erotischen Anziehung und der emotional-physiologischen Intensität des Erlebens.

– *Ludus (spielerische Liebe)*: Hier wird Liebe als ein Spiel betrachtet, bei dem man sich nicht auf tiefe Gefühle oder die Bindung an einen einzelnen Partner einlässt. Die Betonung liegt auf der Verführung und auf sexueller Freiheit. Die Liebe beinhaltet keine Zukunftsperspektiven, sondern beschränkt sich auf das Hier und Jetzt.

– *Storge (freundschaftliche Liebe)*: Diese Liebe entwickelt sich mit der Zeit aus der freundschaftlichen Vertrautheit eines Menschen zu einem anderen. Wichtig sind ähnliche Interessen und gemeinsame Unternehmungen. Der Sexualität kommt keine zentrale Bedeutung zu, und sie entwickelt sich relativ spät.

– *Mania (besitzergreifende Liebe)*: Die Liebe ist ein alles dominierendes und verzehrendes Gefühl, das zu einer obsessiven Beschäftigung mit dem Liebesobjekt führt. Der Betroffene ist sehr eifersüchtig, möchte die ständige Aufmerksamkeit des Partners und leidet, wenn er diese Aufmerksamkeit nicht erhält.

– *Pragma (pragmatische Liebe)*: Die Betonung liegt hier weder auf der Emotion noch auf der Sexualität, sondern schlichtweg darauf, dass der Partner pragmatische Anforderungen erfüllt z. B. Kompatibilität des sozialen, religiösen oder finanziellen Hintergrundes oder der weiteren Lebenspläne.

– *Agape (altruistische Liebe)*: In dieser Liebe liegt der Fokus auf dem Wohlergehen des Partners. Für den Partner in selbstloser Weise da zu sein und ihn zu unterstützen, wird als erfüllend und belohnend empfunden.

Der kurze Exkurs in die Entwicklung des Begriffes in der modernen Zeit dient nur zur Verdeutlichung der Aktualität der Thematik.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Begriff der Liebe ausschließlich in der Definition der Diotima im Platons Symposium.

¹⁰⁷ Vgl. Bierhoff, H.W. & Grau. Romantische Beziehungen. S. 35.

¹⁰⁸ Vgl. Asendorpf, J. & Banse, R. Psychologie der Beziehung. S. 257.

Antike Theorie in der Romantik

Platon in der Romantik

Für die Romantiker ist Platon zugleich ein Philosoph und ein Poet. Sie bringen ihn in Zusammenhang mit Kant, Schiller, Fichte und behandeln ihn wie einen Zeitgenossen.¹⁰⁹

Friedrich Schlegel hat sich Platon wesentlich als einen romantischen Denker angeeignet, d. h. als ein Denken „im Werden“.

Die Figur des Sokrates und die Motive des Symposions durchziehen auch Hölderlins Werk. Der weiblichen Hauptfigur seines Romans „Hyperion“ gibt Hölderlin den Namen der Seherin aus dem Symposion, Diotima.

In Hölderlins Gedichten wird das platonische „Gastmahl“ mit dem christlichen Abendmahl verbunden, so zum Beispiel in „Die Titanen“ oder in „Patmos“.

Aus dem romantischen Geist interpretieren die Frühromantiker die Bedeutung der dialogischen Form der platonischen Philosophie. Dialoge sind die angemessene literarische Form eines Denkens, das sich „im Werden“ versteht. Das Konzept der romantischen Ironie entsteht aus der weiterführenden Definition der sokratischen Ironie heraus.¹¹⁰

Friedrich Schlegel versteht Ironie zugleich als einen Lebensstil und als eine Erkenntnisform, die auch die Struktur des literarischen Textes charakterisiert.¹¹¹

Der Hintergrund der Zuwendung der Romantik zu Platon

Die Zeit der Romantik in Deutschland entsteht vor dem Hintergrund der vernunftgerichteten Philosophie der Aufklärung und der Strenge des durch die Antike inspirierten Klassizismus. Die Aufklärung richtet vor der Kulisse der Französischen Revolution Rationalismus und Optimismus in die Zukunft, die Romantik betont die Spaltung der Welt in die Welt der Vernunft und die Welt des Gefühls und des Wunderbaren. Charakteristisch für die romantische Denkweise ist der Blick auf das Ganze aus der Perspektive des Blickes nach innen. Der Rückgriff auf das Individuelle ist bezeichnend für die romantische Kunst.

¹⁰⁹ Vgl. Kurz, G. Der Roman als Symposion der Moderne. S. 64.

¹¹⁰ Vgl. Frank, M. Einführung in die frühromantische Ästhetik. S 311f.

¹¹¹ Vgl. Oesterreich, P. L. Ironie. S. 106 ff.

Die deutsche und die russische Romantik nimmt ihren Ursprung aus dem jeweiligen sozialen, politischen und gesellschaftlichen Umbruch. Sie ist geprägt von der guten deutsch-russischen Beziehung und den Nachwirkungen der Reformen Peter des Großen im 18. Jhd.

Nach den Feldzügen Napoleons erwachen die Wünsche und Phantasien in Russland genau wie in Deutschland und ganz Europa.

Der Krieg gegen die französische Armee 1812, auch Vaterländischer Krieg genannt, inspiriert viele russische Dichter und Philosophen, vor allem Alexander Puschkin, in russischer Sprache zu schreiben, obwohl die Sprache der Gesellschaft noch einige Zeit Französisch bleibt.

Ein weiterer wichtiger gemeinsamer Faktor ist die gestiegene Bildung der Bürger und das Streben nach dem zu Beginn des 19. Jhd. heftig diskutierten universalen Bildungsideal von Wilhelm von Humboldt. Humboldt plädiert für ein autonomes Individuum, das Selbstbestimmung und Mündigkeit durch seinen Vernunftgebrauch erlangt.

Der wirtschaftlicher Aufschwung und der damit verbundener Wohlstand ermöglichen den Bürgern zum Beispiel mehr Bücher und Musikinstrumente, auch Theaterkarten zu kaufen.

In der deutschen und russischen romantischen Weltanschauung lassen sich drei Dimensionen ausmachen: die Sehnsucht nach einer verloren geglaubten universalen Einheit und Harmonie, die Einsicht in das Ungenügen der eigenen Existenz und Gegenwart und die Utopie, die universale Einheit wiedererlangen zu können. Damit einher geht der Wunsch nach einem umfassenden Gesamtkunstwerk, der Aufhebung der Widersprüche und Gegensätze zwischen Leben und Kunst. Die Betonung der Inhalte verschiebt sich dabei zu emotionalen Werten und Maßstäben, sodass nicht nur Vernunft, Rationalität und klassische Schlichtheit im Zentrum der Literatur, der Kunst, des Lebens stehen, sondern Phantasie und Intellekt zusammengehen. Die Dichter und Philosophen der Romantik setzen auf die subjektive Emotionalität und suchen einen auf Empfindsamkeit und Selbstbespiegelung basierten Weg nach Innen. Doch es geht nicht nur um die Suche nach einem Ich, es geht nicht um den puren Subjektivismus, sondern darum, einen Weg zur Welt zu finden, um eine neue Weltsicht zu gewinnen.

Die Annahme, dass es eine universale und harmonische Einheit gibt, ist der Ausgangspunkt des romantischen Denkens. Diese Denkweise korrespondiert mit der philosophischen Einheit bei Platon im männlich-weiblichen Wesen.

Die Romantiker strebten ganz besonders nach der Einheit und Ganzheit innerhalb der eigenen Persönlichkeit, auch zwischen den Menschen, auch zwischen der Natur und dem Mensch und übergreifend zwischen den Künsten und den Wissenschaften.

Die Denker der romantischen Bewegung gehen davon aus, dass die universale Weltharmonie durch einen Fall verloren gegangen ist, aber die Menschen können sich noch daran erinnern. Die Sehnsucht nach dieser vollkommenen Welt trägt der Romantiker mit sich, sie ist ähnlich der Sehnsucht nach der zweiten Hälfte der Persönlichkeit bei Platon.

Einen schmerzhaften Kontrast zu den Gedanken der vollkommenen Idealwelt bildet die eigene menschliche Endlichkeit, Zerrissenheit und Begrenztheit, die Romantiker sich bewusst machen.¹¹²

Die beginnende Industrialisierung, die technischen Erfindungen, die neue Welt der Maschinen¹¹³ treiben Romantiker teilweise in die Landflucht, welche als Auflösung und Streben nach der Einheit mit Natur begriffen wird.

Die vermisste universale Welteinheit projiziert die Romantik als Verheißung in die Zukunft, der romantische Mensch strebt nach Erlösung, Vollendung, will über die Welt hinaus.

Die menschliche Einbildungskraft ist die Fähigkeit, die Welt und alles, was zu ihrem Bestand gehört, zu interpretieren. Die Einbildungskraft ist die Kraft, welche zur Erkenntnis und zu moralischem Handeln führt. Das besondere der romantischen Strömung beider Länder ist das Erkennen der Einzelheiten und das Ahnen des Ganzen.

Die verloren geglaubte universale Einheit suchen Romantiker in der Vorzeit, also im Mittelalter, in der Kindheit der Menschheit, in Sagen, Volksliedern und im Mystizismus. In die Musik der Romantik fließen unter anderem Elemente des Volkstanzes ein, wie zum Beispiel bei Peter Tschaikowski oder Franz Schubert. Alexander Puschkin sammelt die Sagen und mündliche Volksüberlieferung, die Brüder Grimm sammeln Märchen. Die Nachtseite der Romantik ist geprägt von Wahnsinn, Rausch, Teufelspakt, Schuld und Tod und ist besonders ausgeprägt bei E.T.A. Hoffmann.

Das Interesse der Romantik an den Schauergeschichten ist auf die populäre literarische Richtung zurückzuführen: den englischen gotischen Roman, deren Motive oft Gespenster, Ritter, verwunschene und halbzerfallene Burgen sind.

Die Unzulänglichkeit des Daseins, die fehlende Einheit und das Trennende in der Welt tritt im Motiv des Weltschmerzes, der Königskinder auf und wird durch die gern gelesenen Werke von Lord Byron beeinflusst. Diese Zerrissenheit und der Weltschmerz des Lord Byron finden sich in den Werken Alexander Puschkins und E.T.A. Hoffmanns wieder.

¹¹² Diese Gedanken plagen vor allem Robert Schumann und Peter Tschaikowski. Die ideale Welt der Idee und die Unvollkommenheit der Realität in ihren Augen, die eigene Zerrissenheit und Einsamkeit verarbeiteten sie in der Musik.

¹¹³ E.T.A. Hoffmann entwickelt in seinen Werken die Welt der Automaten.

Ein charakteristisches Motiv der Romantik, welches die Zerrissenheit des Menschen ganz besonderes zum Ausdruck bringt, ist der des Doppelgängers, des Zwillings, des Schattens, der Maske und des Maskenballs. Ausgeprägt findet sich dieses Motiv in den Werken von E.T.A. Hoffmann und Robert Schumann.

Der romantische Mensch versteht sich als poetischer und freier Künstler. Dies macht ihn zu einem schöpferischen Individualisten und grenzt ihn gegen den biedereren, fantasielosen und gesellschaftlich etablierten sogenannten Philister ab¹¹⁴, dessen Genügsamkeit, Selbstbegrenzung und Sicherheitsdenken verachtet und zugleich mit der Haltung derjenigen, die sich nicht bescheiden können, beneidet wird.

Wenn Platon die Welt in das Reich der Wahrnehmung und das Reich der Ideen aufteilt, so teilen die Romantiker sie in die Welt der Künstler und die Welt der Philister.

Die Schattenwelt der Höhle symbolisiert bei Platon die Welt der sichtbaren Erscheinungen. Der Ausbruch aus der Höhle, gleichzusetzen mit dem romantischen Werden zum Künstler, in die sonnedurchflutete Außenwelt bedeutet den Übergang in die wirkliche (d.h. ideelle) Welt, die Welt des Vollkommenen, die Welt der Ideen, dem wahren Gegenstand jeder Erkenntnis. Das Unverständnis, das dem romantischen Menschen seitens der Gesellschaft entgegenschlägt, und seine eigene subversiv-elitäre Lebenseinstellung verleiten ihn dazu, Gleichgesinnte in realen oder fiktiven Geheimbünden¹¹⁵ zu suchen.

Der romantische Mensch ist stets unterwegs, er strebt im Sinne Platons nach der Wahrheit und der Erkenntnis. Platon nennt diesen Prozess „Fließen“, der romantische Denker „im Werden“.

Im allgegenwärtigen Motiv des Wanderns und Reisens in Raum und Zeit findet sich die Suche nach der „besseren Welt“.

Der Romantiker findet keine Ruhe, er hält es in seiner Welt und Gegenwart nicht aus und sucht wie auf dem Stufenweg der Erkenntnis das Erreichte zu übertreffen.

Diese endlose Sehnsucht richtet sich auf eine ferne Zukunft, auf ein unendliches Ganzes, auf die Wiederkehr des verlorenen goldenen Zeitalters. Der Romantiker ist sein ganzes Leben auf der Suche nach der „Blauen Blume“, die ihm einst als Verheißung im Traum erschienen ist.

Dabei ist diese Sehnsucht utopisch, denn das erstrebte Ziel kann niemals erreicht werden, die Kluft zwischen der Unzulänglichkeit einer endlichen Wirklichkeit und der beschworenen All-Einheit ist nicht aufzulösen. Die Königskinder können nicht zueinander kommen.

¹¹⁴ Die Einstellung der Romantiker E.T.A. Hoffmann und Alexander Puschkin zum Philistertum wird zu gegebener Zeit eingehend erläutert werden.

¹¹⁵ Zum Beispiel die „Davidsbündler“ (Robert Schumann) oder auch die „Grüne Lampe“ (Alexander Puschkin).

An dieser Stelle muss deutlich darauf hingewiesen werden, dass die romantische Strömung keine Bewegung der Träumer und Realitätslosen ist, sondern eher eine Entwicklung im Sinne des platonischen Philosophierenden, welcher sich nicht an einem festen Platz im Zwischenreich zwischen Wissen und Unwissenheit findet, sondern einen Weg von der Unwissenheit zum Wissen zurücklegt, dieses Wissen erreicht und dann, weil er es nicht ein für allemal festhalten kann, wieder vorübergehend in die Unwissenheit zurück fällt.

Der Romantiker erkennt auf seinem Weg die Vergeblichkeit, das Nichtgelingen des eigenen Lebensentwurfes.

Neben den soeben aufgezählten vornehmlich literarischen Motiven findet die Weltanschauung der Romantik ihren Ausdruck in spezifischen Darstellungsformen und -prinzipien, die erstmals oder verstärkt von den Romantikern verwendet werden.

Der romantische Künstler findet sich in einer existenzbedrohenden Spannung zwischen erlebter und nicht überwindbarer Unzulänglichkeit und ersehnter Vollkommenheit.¹¹⁶ Um diese kritische Lage aushalten zu können, bedient sich der Romantiker der romantischen Ironie.

Die romantische Ironie ist eine ästhetische Theorie zur Erstellung von Kunstwerken, die von den Theoretikern der Romantik, basierend auf der sokratischen Ironie und der sokratischen Diskussionsführung, entwickelt wurde. Ihre Anwendung bedeutet, die Produktionsbedingungen von Kunst im Kunstwerk selbst zu reflektieren. Dabei soll der Künstler die künstlerische Objektivität durch das Bewusstsein seiner eigenen Subjektivität walten lassen.

„Man könnte romantische Ironie am besten mit Geistesfreiheit übersetzen. Nicht naturlos, aber naturfrei ist der wahre Ironiker. Er hat die Fähigkeit, sich von dem irdischen Element, in dem er lebt und webt, zu lösen, als eine Luftschiffer emporzusteigen und die Erde als winzigen Punkt unter sich verschwinden zu sehen, die verhältnismäßige Nichtigkeit der lebenden Kugel zu erkennen, die, solange sie fest unter seinen Füßen war, sich so breit machte und unermesslich ausdehnte.“¹¹⁷

Es ist ein Versuch, sich durch Distanzierung und Umwertung über sich selbst hinwegzusetzen.

Ironie ist zunächst die Geheimsprache des freien Geistes, um die Philister zu täuschen.

¹¹⁶ Dieser Aspekt hat seine Wurzeln in der Ideenlehre von Platon.

¹¹⁷ Vgl. Huch, R. Die Romantik. Romantische Ironie. S. 255-256.

„Ein recht freier und gebildeter Mensch müsste sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade.“¹¹⁸

Darüber hinaus ist die romantische Ironie eine Form des kritischen Bewusstseins, denn sie hebt jede dogmatische, wissenschaftliche oder philosophische Wahrheit auf und stellt jegliche Erkenntnismethode und auch die eigene Person in Frage. Die herrlichste und schönste Ausbildung des menschlichen Geistes nach Sokrates ist eine Stufenfolge des Bildungsganges, die derjenige durchlaufen muss, der zum höchsten Ziel der platonischen Erotik, dem Anschauen der Idee der Schönheit, gelangen will.

„Wir müssen uns über unsere eigene Liebe erheben und was wir anbeten, in Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns was wir auch für andere Fähigkeiten haben, der Sinn für das Weltall.“¹¹⁹

Die Ironie verwandelt die Verzweiflung des Geistes über das Ausbleiben endgültig-beruhigender Wahrheiten und über die Aussichtslosigkeit allen menschlichen Tuns in eine mitunter zynische Schein-Überlegenheit und Nicht-Betroffenheit. Sie kritisiert alles, was ihr in der Gegenwart begegnet, indem sie es am Maßstab der Unendlichkeit misst und dann natürlich als unzulänglich verwirft.

Die romantische Ironie ist transzendental, und so sieht Friedrich Schlegel das Wesentliche des transzendentalen Standpunktes in dem darin angelegten dialektischen Vorgang: aus These und Antithese wird eine Synthese gebildet.

Er überträgt den transzendentalen Standpunkt auf die Dichtung und beschreibt durch das Reflektieren die Grundauffassung von Ironie, das Aus-sich-Heraustreten und das In-sich-Zurückkehren. Alexander Puschkin bedient sich der romantischen Ironie vor allem in seinen politischen Gedichten und den Epigrammen.

Die romantische Ironie ist nicht aufhebende Skepsis, sondern die vermittelnde Zwischenstellung zwischen dichterischer Begeisterung und Skepsis. Sie ist für die Romantiker ein Mittel, die Zerrissenheit der Welt zu verarbeiten.

„Ironie ist ein klares Bewusstsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos.“¹²⁰

¹¹⁸ Vgl. Schlegel, F. zitiert nach Huch, R. Romantik. Romantische Ironie. S. 257.

¹¹⁹ Vgl. ebenda S. 256.

Die Philosophie ist für Romantiker die eigentliche Heimat der Ironie. Somit ist Ironie ein philosophisches und kein poetisches Vermögen, also nicht die gewöhnliche rhetorische, sondern sokratische Ironie, die kein feststehendes Wissen vermittelt, sondern die eigene Reflexion im wechselnden Strom von Frage und Antwort erreichen will.

Die romantische Ironie ist die Übergipfelung des antiken Denkens durch eine persönliche souveräne Vermischung von Ernst und höherem Witz.

Friedrich Schlegel träumt in seiner Philosophie von einer Art Universalpoesie¹²¹, die goethesche Weltinnigkeit, shakespearesche Charakterstärke und Humor verbindet.

In diesem Sinne ist jedes wahrhaft romantische Kunstwerk immer ein Gesamtkunstwerk.

Es verbindet nicht nur die Kunstgattungen, sondern in ihm manifestiert sich die universale Einheit der Welt. Das Kunstwerk ist kein irgendwie erstelltes Abbild der Welt, sondern es ist eine Art Übersetzung der Utopie – nicht in die Wirklichkeit, sondern in die Kunst. Es ist ein Versuch, Kunst und Leben zusammen zu führen, Kunst ins Leben, Leben in die Kunst zu integrieren. Somit streben die Romantiker die letzte Stufe der Erkenntnis, das Schöne, zu erreichen. Damit werden die Grenzen zwischen Dargestelltem und Darstellendem fließend.

„Progressiv“ deutet auf ein nicht vollendbares Werden hin, welches sein Pendant in der unendlichen Sehnsucht des romantischen Künstlers findet. Und so ist der Romantiker ein wahrer Erotiker im Sinne Platons und der Theorie der Diotima, denn ausgehend von seiner eigenen Mangelhaftigkeit und der Spaltung der Welt strebt der Romantiker unentwegt nach der Vereinheitlichung. Er bedient sich dabei der romantischen Ironie als Mittel des sokratischen Hinterfragens und sehnt sich nach der vollkommenen Schönheit.

¹²⁰ Vgl. Schlegel, F. zitiert nach Huch, R. Romantik. Romantische Ironie. S. 256.

¹²¹ Vgl. ebenda. 116. Atenäums-Fragment: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang.“

Literarische Spiele der Liebe, Kulturen des Eros

Ein historischer Exkurs

Eros als die sehrende Kraft durchwirkt verschiedene Kulturen. Er steht am Anfang aller Schöpfung. Wie ein Leitfaden zieht sich die platonische Erosphilosophie durch die abendländischen Diskurse der Liebe – und das nicht nur in allen Zeiten, sondern auch in verschiedenen Kulturen.

Dabei entfaltet sich eine Vielzahl an bildhaften Beschreibungen der unterschiedlichen Sichtweisen auf die irdische und himmlische Liebe. Die Liebe ist das Zentrum, die Ureigenschaft, die die ganze Welt umfasst und belebt, sie ist das Prinzip, das die Welt in Bewegung hält. Daran knüpfen Niklas Luhmann und Jose Ortega y Gasset an, indem sie die Liebe als aktive Kraft zur Überwindung der menschlichen Schwäche, bedingt durch die gesellschaftlichen Umstände als Kommunikationscode oder durch die eigene Entwicklung als Überwindung des Egoismus, begreifen.

Im Islam ist die Liebe eine übermächtige Heimsuchung, die den Menschen mit Gewalt befällt, einer verzehrenden Krankheit gleich, für die es keine Heilung gibt.

Die Liebe, welche den Menschen um den Verstand bringt. Die irdische Liebe, die in ihrer extremen Steigerung die physische Gegenwart des geliebten Menschen nicht mehr benötigt und jenseits allen Denkens im Ineinander-Aufgehen der Liebenden in reine Ekstase, in das reine „Nichts“ mündet. Die Sehnsucht nach dem Geliebten wird so zur Sehnsucht nach der Überwindung der Welt und führt zur Vorstellung, die Seele vereine sich im Tode mit dem Geliebten in Liebe.¹²²

An diese Auffassung knüpft insbesondere Jose Ortega y Gasset, indem er die Liebe als ein Versuch des Menschen dem/der Geliebten über das Dasein hinaus Dauerhaftigkeit zu verleihen, begründet: Der/die Liebende kann sich eine Welt nicht vorstellen, in welcher der geliebte Gegenstand fehlt.

In der Kabbala wird die weiblich-männliche Einheit, der Hermaphrodit, als ein Mängelwesen empfunden und die Trennung in zwei Geschlechter im Gegensatz zum platonischen Mythos nicht als Strafe, sondern als gottgewollter und für die Verwirklichung des Menschlichen notwendiger Vorgang.

¹²² Vgl. Schimmel, A. Liebe-Himmlisch und nicht ganz himmlisch. In: Clemens, Detlev, Schabert, Tilo (Hrsg.). Kulturen des Eros. S. 17-59.

Das entspricht der Tatsache, dass nicht zuletzt angesichts der Fortpflanzung als eines der wichtigsten religiösen Gebote im biblischen und rabbinischen Judentum keine Ideale der Unterordnung des Physischen unter das Metaphysische zu erkennen sind. Die Konzepte von irdischer Geschlechtlichkeit und Eros überlappen sich; die kabbalistischen Schriften befassen sich eher mit Vorschriften zur Sexualität als mit emotionalen oder spirituellen Aspekten des Eros.

Im Chassidismus schließlich geht von der Liebe eine beiderseitige Anziehungskraft auch im Verhältnis von Gott und Mensch aus: Sie wird nicht nur als eine emotionale Haltung gegenüber dem Göttlichen verstanden, sondern auch als eine reale Möglichkeit, die göttliche Macht zum Wohl des Liebenden in den Bann zu schlagen und in die materielle Welt zu locken.¹²³

Die unterschiedlichsten Kulturen suchen und finden in den Bewegungen der Gestirne phantasievoll die Analogien zu ihrem Leben. Auf den Planeten Venus projizierten sie die verschiedensten mythischen Eigenschaften, wobei ihm oft ein konfliktbeladener und dualistischer Charakter zugeschrieben wird.

Besonders häufig wird der Planet zur Göttin der Liebe erhoben – wie die römische Venus oder die griechische Aphrodite – und mit dem höchsten Ideal weiblicher Schönheit, Sexualität und Fruchtbarkeit verknüpft, gleichzeitig aber auch mit Täuschung, Unheil und Tod.

Schon bei Platon ist die grundlegende Spannung zwischen den beiden Formen der Liebe, der himmlischen und der irdischen, unauflöslich angelegt.

Die Welt wird als Ausfluss der Liebe Gottes und der Verkörperung des Göttlichen gesehen und trotzdem wird der Aufstieg über die irdischen Erscheinungen gefordert und damit die irdische Liebe als minderwertig und störend abgewertet.

Im christlich-religiösen Kontext des frühen Mittelalters bildet sich ein Gegensatz zwischen dem antiken Eros und der christlichen Agape heraus. Durch den antiken Eros erreicht der Mensch eigenmächtig den Aufstieg zum Göttlichen, die christliche Agape der sich herabneigenden Liebe des unerreichbaren Gottes hilft dem Menschen bei seinem letzten Schritt zum Aufstieg zur Erkenntnis. Diese Unterstützung wird als Gnadenakt gesehen.

Ein Umbruch stellt das Hohelied Salomos dar.

¹²³ Vgl. Idel, M. Eros in der Kabbala: Zwischen gegenwärtiger physischer Realität und idealen metaphysischen Konstrukten. In: Clemens, D. Schabert, T. (Hrsg.) Kulturen des Eros. S. 61-102.

Die Gotteserfahrung in der himmlischen Liebe drückt sich nicht mehr als Höhepunkt einer einzigen, aufwärtsgerichteten Bewegung hin zum Einen aus, sondern in einem ständigen Umschlag zwischen liebender Vereinigung und qual- und sehnsuchtsvollem Verlust.¹²⁴

Diese Entwicklung ist die Voraussetzung für den sich zu gleicher Zeit vollziehenden revolutionären Umbruch in der Darstellung der Liebe in der Lyrik der Troubadouren und Minnesänger sowie im Liebesroman.

Neben der hohen Minne mit ihrer idealisierten Kunstfigur der vollkommenen Frau und der niederen Minne, dem leiblichen Genuss, wurde nun mit der Herzensliebe in einer persönlichen Beziehung zweier Liebender ein radikal anderes, moderneres erotisches Konzept formuliert. Es findet seine extreme Ausformung in der subversiven, nicht mehr in die höfische Welt integrierbaren Liebe des Tristan.

Die wesentlichen Grundzüge des vielfältigen neuzeitlichen Denkens zu diesem Thema beruhen auf ganz unterschiedlichen Theorien des Eros.

Spinoza misst der Begierde eine positive, für den Menschen geradezu konstitutive Qualität zu und sieht als zentrales menschliches Problem nicht ihre Zügelung, sondern ihre Ausrichtung.

„Eigentlich existiert in der Menschenseele nichts außer Emotion. Und das Seelenleben eines Menschen ist entweder ein Kampf oder ein harmonischer Zusammenhang zwischen verschiedenen Emotionen. Spinoza erkannte dies ganz klar, da er sagte, dass eine Emotion nur durch eine andere mächtigere Emotion gemeistert werden kann und durch gar nichts anderes. Vernunft, Wille, Gefühl, Pflicht, Glaube, Spiritualität, welche irgendeine andere Emotion überwinden, können nur dank dem emotionalen Element, das sie enthalten, siegen. Der Asket, welcher alle Begierde und Leidenschaft in sich abtötet, tötet sie durch die Begierde nach Erlösung. Wer allen Freuden des Lebens entsagt, dem gelingt es aus der Wollust des Selbstopfers, der Entsagung heraus. Der Soldat, welcher aus Pflichtgefühl oder Gewohnheit des Gehorchens auf seinem Posten stirbt, tut es, weil in ihm die Emotion der Hingabe und Treue ein Mächtigeres darstellt als alles andere. Der, dessen moralischer Sinn ihn dazu bewegt, alle Leidenschaft in sich zu überwinden, tut es, weil der moralische Sinn, das heißt die betreffende Emotion, mächtiger ist als alle seine sonstigen Gefühle.“¹²⁵

Es gilt das wahre Ziel des Eros zu finden und dadurch Freiheit, Autonomie und Selbstverwirklichung zu realisieren.

¹²⁴ Vgl. Haug, W. Erotik und Körperlichkeit in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. In: Clemens, D. Schabert, T. (Hrsg.) Kulturen des Eros. S. 110-135.

¹²⁵ Vgl. Ouspensky, P.D. Tertium Organum. S. 217.

Freud interpretiert Eros als sexuelles Begehren vor allem als eine wilde, der Bändigung und Kontrolle bedürftige Kraft, getragen von tragisch unerfüllbaren, innigsten unbewussten Wunsch des Menschen, die Widergewinnung des Paradieses durch die Rückkehr in den Mutterleib zu erfahren.

„Die Libido ist die Energie solcher Triebe, welche mit all dem zu tun haben, was man als Liebe zusammenfassen kann.“¹²⁶

C.G. Jung sieht Eros als eine Liebe zum Leben im Sinne einer dynamischen, aus dem Unbewussten kommenden und zur bewussten Verwirklichung drängender kosmischer Kraft.¹²⁷

In allen diesen Theorien und Sichtweisen erscheint Eros als eine Lust, sich mit jenen menschlichen Operationen wie aktivem Erfahren, Denken, Urteilen und Entscheiden zu befassen, welche ein vollentwickeltes, bewusstes Leben ausmachen. Diese Lust ist die höchste Stufe der platonischen Theorie, es ist die weitergeführte Stufe der Erkenntnis.

Eros, das irdische Begehren, ist die Kraft, die im Menschen den Willen bedingt, aus der Vielzahl von Möglichkeiten subjektiver Existenz die sich selbst gemäße Lebensform – unter der Bedingung des Eingebundenseins in zwischenmenschliche Beziehungen – zu wählen.

Da die Verwirklichung ein nie abgeschlossener Prozess und immer im Werden ist, bleibt das Selbst als Person eine von Eros als Mittler getriebene Intention.

Die Liebe erweist sich als eine Herausforderung, gerichtet auf die Wahrnehmung durch den geliebten Menschen wie auf die Selbstsicht des Liebenden.

Ausgehend von der Theorie der Diotima, der Erosphilosophie, kann Eros personifiziert werden und nicht nur als Mittler zwischen Gott und Mensch, Mensch und Mensch, eine Brücke über die ontologische Differenz zwischen der sichtbaren Welt und der Welt der Ideen gesehen werden.

Eros vereint in sich und verkörpert auch die Gegenpole vom Menschlichem und Göttlichem, horizontaler menschlicher und vertikaler göttlicher Liebe, Sterblichkeit und Unsterblichkeit. Eros ist das Wesen des Dazwischen, das die Kraft hat, in sich und durch sich alles zum Einen zu führen. Eros ist die Dynamik, ist ein Beweger und gerade als solcher ist auch für ihn selbst die stete Unruhe konstitutiv. Indem er beiden Bereichen angehört, dem göttlichen und dem

¹²⁶ Vgl. Freud, S. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion. S.78-83.

¹²⁷ Vgl. Jung, C. G. Der Mensch und seine Symbole. S. 196.

Irdischen, kann auch er nie zu mehr als nur augenblicklicher Erfüllung seines Wesens kommen.

Eros bleibt ein sehnsüchtiges Wesen, der Zustand der inneren Ruhe ist ihm verwehrt.

Zusammengefasst und definiert II

Es wird viel von Lieben und wenig von der Liebe gesprochen.

Die Liebe ist eine ewige Unbefriedigtheit. Die Liebe ist vielleicht der höchste Versuch, den die Natur macht, um das Individuum aus sich heraus und zu dem anderen hinzuführen.

Die echte Liebe fühlt sich selbst und misst und wägt sich selbst besser an den Schmerzen und Leiden, deren sie fähig ist.

Die Liebenden geben die Ruhe und Sesshaftigkeit in sich selbst auf und wandern virtuell zu dem Gegenstand aus. Dieses unaufhörliche Hinüberwandern heißt lieben.

Wer einmal etwas liebt, trägt die Verpflichtung, dass es existiert; er kann, soweit es an ihm liegt, die Möglichkeit einer Welt nicht zulassen, in der dieser Gegenstand fehlt.

Liebe ist die ewige Lebensspenderin, die Schöpferin und Bewahrerin des Geliebten. Das Bild einer Frau, so wie sie ist, fällt in die Seele eines Mannes und überzieht sich dort allmählich mit einer Schicht erfundener Vollkommenheiten, die seine nackte Wirklichkeit aufs Prächtigeste ausschmücken.¹²⁸

In der Sprache Platons ist „Schönheit“ der konkrete Name für die „Vollkommenheit“.

In jeder Liebe wohnt ein Drang, sich mit einem anderen Wesen zu vereinigen, das in den Augen des Liebenden auf eine bestimmte Art vollkommen ist.¹²⁹ Sie ist die Bewegung der Seele zu einem in gewissem Sinne Ausgezeichneten, besser: Überlegenen hin. Sich verlieben heißt zunächst, sich von irgendetwas bezaubert fühlen, etwas kann nur bezaubern, wenn es Vollkommenheit ist oder zu sein scheint.

Die Liebe – das heißt die Liebe allein, nicht der totale Seelenzustand des Menschen, welcher liebt – ist ein reiner Gefühlsakt, der sich auf irgendein beliebiges Objekt, eine Sache oder eine Person, bezieht.

Als Gefühlsakt ist sie getrennt von allen erkennenden Akten – wahrnehmen, beachten, denken, erinnern, vorstellen – und von dem Wunsch, mit dem sie häufig verwechselt wird.

¹²⁸ Platons Ideenlehre, die Theorie und Lehre der Diotima, sowie die Sehnsucht der Romantiker nach der Vervollkommnung der eigenen Persönlichkeit durch das Finden der zweiten Hälfte, spiegeln sich in dieser Definition der Liebe.

¹²⁹ Idealisierung des Partners in der Liebe.

Die Liebe ist nicht einfach ein Zustand, sondern eine Bewegung auf das Geliebte hin.

Es gibt viele Gefühle, in denen alles vorhanden ist außer der echten Liebe: Begehren, Neugier, Trotz, Besessenheit, ehrliche Gefühlstäuschung, nur nicht jene warme Bejahung des anderen Seins, gleichgültig, wie es sich zu uns verhält.

Darüber hinaus gibt es zwei Grundtypen von Menschen: die einen, denen das Glück als ein Außer-sich-Sein erscheint, und die anderen, die sich im Gegenteil in der Fülle fühlen, wenn sie bei sich sind. Diese Unterscheidung ist insofern wichtig, dass die in vorliegender Arbeit angeführten Literaten offenbar dem ersten, die Komponisten dem zweiten Typus angehören könnten.¹³⁰

Platon verbindet die Liebe und die Schönheit. Nur, dass für ihn Schönheit nicht die Vollendung eines Körpers bedeutet, sondern der Name für jede Vollkommenheit ist, die Form gewissermaßen, unter welcher sich alles Wertvolle darstellt.

Die Schönheit bei Platon ist „Bestheit“. Liebe ist somit etwas Ernsteres und Bedeutungsvolleres als das Entzücken über die Linien eines Gesichts und die Farbe der Wangen.

Sie ist die Entscheidung für eine gewisse Ausprägung des Menschlichen, die sich symbolisch in den Einzelheiten des Gesichts, der Stimme, der Gebärde ankündigt.

Liebe nach Platon ist der Drang, im Schönen zu zeugen.

Die Zeugung kann mit der Schöpfung der Zukunft, die Schöpfung mit dem besten Leben gleichgesetzt werden. Liebe schließt eine innere Verbundenheit mit einem gewissen Typus des menschlichen Lebens ein, der dem Liebenden als der beste erscheint und den er in einem anderen Wesen angedeutet findet.

EROS IST EINE INSPIRATION

¹³⁰ Zu Recht entsteht an dieser Stelle die Frage, ob Platon direkt rezipiert, und wenn ja, über welche Wege oder Stufen? Interessant ist, dass in beiden Ländern die romantische Bewegung eine Hinwendung zum antiken Stoff, zur antiken Philosophie und der Sprache aufzeigt. Die griechische Literatur, Mythologie und Sprache gehören in Russland zum Schulprogramm des Gymnasiums/Lyzeums. Es gibt keine direkten Hinweise, dass Alexander Puschkin zum Beispiel Platon gelesen hat, aber seine Dichtung „Ein Fest während der Pest“ ist eindeutig dem „Symposion“ von Platon entlehnt. Es ist auch bekannt, dass der russische Dichter mehreren Kreisen angehört hat, welche sich intensiv mit der antiken Dichtung befasst haben.

Die romantische Lebensphilosophie unter dem Einfluss der Antike

Nachdem der Begriff der Liebe ausgehend von der Theorie der Diotima in Platons Symposion definiert und in den weiterführenden Theorien der Psychoanalyse und der Kulturgeschichte umrissen wurde, wird es nun konkret in der Epoche der deutschen und russischen Romantik untersucht, bevor es dann in den Biographien und den Werken der einzelner Künstler analysiert wird.

Charakteristik der deutschen Romantik

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird die Bezeichnung „romantisch“ sentimentalisiert und erhält die Bedeutung von unwirklich, überspannt, schwärmerisch. Daneben bezeichnet der Begriff eine bestimmte Landschaft und ein Naturgefühl, das Wilde und Wildschöne, die malerische Regellosigkeit, die Ruinen.¹³¹

Friedrich Schlegel überträgt den Begriff auf die moderne Poesie. Seine Poetik steht jedoch nicht nur für die Vermischung der Gattungen, sondern auch für den Grundsatz, dass Poesie nicht nur – im engen Sinne – alle poetischen Elementen integrieren soll, sondern auch Philosophie, Rhetorik und Kritik:

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang.“¹³²

Friedrich Schlegels Charakterisierung formuliert pointiert den Kern der unter dem Namen Romantik bekannten literarischen Bewegung. Darunter ist eine literarische, natur- und

¹³¹ Zum Beispiel die Bilder von Caspar David Friedrich.

¹³² Vgl. Schlegel, F. 116. Athenäumsfragment. In: Schlegel, F. Fragmente. In: Athenäum. S. 107.

geisteswissenschaftliche Bewegung um das Jahr 1800 zusammengefasst. Zentral ist ihr ein Streben nach Einheit und Ganzheit.

Die Einordnung der Romantik sowie ihre Abgrenzung im Verhältnis zur Klassik und zum deutschen Idealismus wird weitgehend erschwert, weil die Romantik eine Gegenwelt zur Vernunft gestalten wollte, für die Bewusstsein und Reflexion, aber auch die Abgründe des Seelischen – Traum, Sehnsucht, Unbewusstes, Dämonisches und Heiliges – als entscheidend gelten.

Die Romantiker wenden für sie bezeichnende Kategorien, wie die Unendlichkeit, das Elementarische und den Universalismus an.

Als Bewegung ist die Romantik ein Sammelbecken des Entgegengesetzten, ihr Geist ist auf das unendliche Werden¹³³, eine stets wiederkehrende Ausprägung des menschlichen Geistes ausgerichtet.

„Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selber ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.“¹³⁴

Als charakteristisch für die Romantiker gilt die Reizbarkeit und die Emotionalität, das ewig Jugendliche und Unfertige, die Unfähigkeit zur Gelassenheit, das Freundschaftsbedürfnis, das Übergewicht des Erlebens über die Wirklichkeit und die Steigerung der Reflexion, die sich in Aphorismen und Fragmenten ausdrückt.

Die Denker der Romantik befürchten die Entpoetisierung und Profanierung des Lebens, den Verlust einer Ganzheitskultur sowie einer Entfernung der Gebildeten und ihrer Literatur vom Volk und der Volksliteratur.¹³⁵

¹³³ Hier ist eine direkte Parallele zu Platon: Liebe als ewige Bewegung, Suche nach der Schönheit und Vollkommenheit.

¹³⁴ Vgl. Schlegel, F. Kritische Schriften. Rasch, W. (Hrsg.) 2. Aufl. S. 38.

¹³⁵ Daher die häufige Zuwendung zur Folklore, zu den Märchen und Sagen, zu den Volkliedern.

Eine wichtige Bedeutung erhält die Romantik in Bezug auf die Orientierung an der mittelalterlichen Lebensweise und Kultur und der Hinwendung zur Volkspoesie. Die Philosophie der Romantik ist geprägt von einer subjektiven Weltanschauung.

„Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten. [...]“¹³⁶

Diese Sichtweise nimmt ihren Anfang in der Philosophie Platon und richtet ihren Blick auf das Ganze aus der Perspektive des Inneren.

Der romantische Geschichtsmythos ist mit einem Zukunftsmythos verbunden – Zukunft ist zwar aus einer Wiederanknüpfung an die frühe Vergangenheit, jedoch nicht als Rückfall in die Naivität, vielmehr als planvoller Neuanfang gedacht.

Für die Romantiker sind Wissen und Glauben, Philosophie und Religion nicht voneinander getrennt.

Die Klassik wird durch die Vereinigung von Geist und Natur, Endlichkeit und Unendlichkeit, des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen überboten, sie wird durchdrungen von dichterischen Kräften.

„Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so dass man willig daran glaubt, ja dass man, wie in einem beseligenden Träume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort, versteht.“¹³⁷

Die Stimmung und das Erlebnis ist in der Zeit der Romantik der Zweck der Kunst.

Dabei sollen sich die einzelnen Sinnesgebiete miteinander vermischen und die Künste ineinander übergehen. Bezeichnende Forderung war die Synästhesie: das Farbenhören und das Musiksehen.

Die romantische Dichtungstheorie nimmt ihren Ursprung unter anderem in der 1794 erschienen „Wissenschaftslehre“ von Johann Gottlieb Fichte, welche ein von Sittlichkeit befreites und schöpferisches Ich im Mittelpunkt hat, und in den 1797 von Friedrich Wilhelm Joseph Ritter von Schelling veröffentlichten „Ideen zu einer Philosophie der Natur“, welche die Einheit von Natur und Geist betonen.

¹³⁶ Vgl. Novalis. Blütenstaubfragment Nr. 16. In: Novalis. Werke in einem Band. Hrsg. von Mähl H.-J.

¹³⁷ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Die Serapions-Brüder. Der Dichter und der Komponist. S. 83.

Der romantische Dichter besitzt die Freiheit, sich über alles, auch über die eigene Kunst, Tugend und Genialität, zu erheben und die Welt der Sinne für seine Zwecke einzusetzen.

Die romantische Ironie ist dabei als Gewähr für die Autonomie dichterischer Weltsicht gegenüber der Wirklichkeit zu begreifen.

Der Künstler spürt den Widerstreit von Endlichem und Unendlichem während des schöpferischen Vorgangs, und das Bewusstsein seiner spielerischen Freiheit erhebt ihn darüber.

„[...] fordern wir Ironie; wir fordern, dass die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens auch wirklich als Spiel genommen und dargestellt sei.“¹³⁸

Manfred Frank erarbeitete in seiner „Einführung in die frühromantische Ästhetik“¹³⁹ ganz unterschiedliche Arten der romantischen Ironie. Es gehe den Romantikern nicht um den Verriss bestimmter Begebenheiten, um andere in besseres Licht zu rücken, sondern um die Erkenntnis des Ungenügens insgesamt, die romantische Ironie ist das Resultat des Versuches, mit dem Ungenügenden spielerisch umzugehen.

„Auf diese Weise enthüllt sich das romantische Kunstmittel der Ironie als die einzig denkbare Lösung des Widerspruchs, ein zugleich Endliches und Unendliches im Endlichen zur Erscheinung zu bringen.“¹⁴⁰

Die Romantik scheint zunächst ein allgemeines, europäisches Kulturphänomen zu sein¹⁴¹ – eine Reaktion auf die normative Schönheitsauffassung des Klassizismus und eine auf Naturnachahmung und Selektion ausgerichtete Kunst.

„Die Entwicklung geht von Spiegelung und Abbild zum Expressiven, Gefühlsgeladenen.“¹⁴²

Das Gefühl wird von der Ästhetik und Kunsttheorie als verbindende Kraft des Seelenlebens und als Grundlage der bildenden Künste immer wieder angesprochen. Kant untersucht das Wesen und die Funktion der ästhetischen Urteilskraft, ihre Möglichkeit und ihre Grenzen

¹³⁸ Vgl. Schlegel, F. KA. Behler, E. (Hrsg.) München. Paderborn. Bd.2. Gespräch über die Poesie. S. 323.

¹³⁹ Vgl. Frank, M. Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt am Main 1989.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda S. 311.

¹⁴¹ Auch wenn die tatsächliche Zeit der Romantik in Russland etwa 30 Jahre später als in Deutschland zu verzeichnen ist.

¹⁴² Vgl. Pochat, G. Romantik. S. 472.

philosophisch¹⁴³, Schiller hingegen die moralische Bedeutung des Schönen und der Kunst für Mensch und Gesellschaft.¹⁴⁴ Herder setzt sich für eine expressive Kunst- und Naturauffassung ein:

„[...] Dass Kunstwerk eine organische Form besitze, die imstande sei, sowohl das Allgemeine, Ideale, als auch das Subjektive, Irdische zu spiegeln. In ihr komme die Antinomie zwischen Idee und Wirklichkeit zum Ausgleich.“¹⁴⁵

Das geistesgeschichtliche Fundament der Romantik ist eine gegen den Rationalismus und Erkenntnisoptimismus der Aufklärung gerichtete Strömung, die besonders in Deutschland und Frankreich transzendentalphilosophische Züge hat.

Die Romantik steht in der Umbruchphase der Gesellschaft und bedeutet einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung bürgerlichen Selbstbewusstseins.

Die theoretischen Ansätze und Werke der romantischen Dichtung und der romantischen Philosophie geben der Kunst und Musik starke Impulse, vor allem hinsichtlich des Naturempfindens, der Märchenmotive und der Sensibilisierung für das Mittelalter.

Die romantischen Maler, wie zum Beispiel Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge, oder auch die Musiker, wie Franz Schubert und Felix Mendelssohn Bartoldy, artikulieren in theoretischen Abhandlungen ihre Kunstanschauung und wirken auf die Literatur zurück.

Ein in seiner Vielseitigkeit exemplarischer romantischer Künstler ragt E. T. A. Hoffmann als Maler und Zeichner, Musiker und Literat heraus, denn das Verhältnis zwischen Bild und Schrift ist in seinen Werken thematisch wie strukturell auf besonders komplexe Weise ausgeprägt.¹⁴⁶

Als Pendant zu ihm steht in der russischen Romantik der Dichter und Zeichner A. Puschkin.

Beide haben nie aufgehört, das Wechselverhältnis der Künste in die Argumentationsstruktur ihrer Texte mit einzubeziehen.

Hoffmann erhebt das Spiel der Transformation des Visuellen ins Textuelle zum poetologischen Strukturmuster seiner Erzählweise, dem „serapionistischen Prinzip“, der entstellenden Verwandlung zwischen Historie und Phantastik.

Ein weiteres besonderes Merkmal der Romantik ist die Übersetzungstätigkeit.

¹⁴³ Vgl. Kant, I. Kritik der Urteilskraft. Werke. Weischedel, W. (Hrsg.). 6 Bd.

¹⁴⁴ Vgl. Schiller, F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.

¹⁴⁵ Vgl. Herder, J. Von deutscher Art und Kunst. Irmischer, H. D. (Hrsg.). S. 57.

¹⁴⁶ Natürlich aber auch Robert Schumann und Peter Tschaikowski als Dichter und Komponisten, in der ersten Ausbildung aber Juristen.

Angeregt durch die Beschäftigung mit älteren literarischen Vorbildern, wie Shakespeare und Calderón, später durch die Idee einer nationenübergreifenden Literatur, entstehen in der deutschen Romantik zahlreiche Übersetzungen.

Die bedeutendste Leistung ist die Übertragung der Dramen Shakespeares, von Caroline und A. W. Schlegel. Schlegel übersetzt ferner die Dramen Calderóns, Tieck Cervantes' „Don Quijote“. Die Literatur der griechisch-römischen Antike, u. a. die Werke von Homer, Vergil und Ovid, wird durch Johann Heinrich Voß ins Deutsche übertragen.

Dieser Aspekt findet sich sehr verbreitet später in der russischen literarischen Romantik wieder. Die Werke der deutschen Romantiker werden zum ersten Mal in russischer Sprache in der Übersetzung von Vasilij Zuckowski gelesen.

In Russland ist die französische Literatur neben der, oft in französischer Übersetzung verbreiteten, deutschen Literatur von größtem Einfluss auf die Generation der russischen Romantiker, vor allem Aleksander Puschkin und Michail Lermontow.

Charakteristik der russischen Romantik

Die Epoche der Romantik erreicht Russland etwas später, doch hat sie ihre Wurzeln, neben den Einflüssen aus England und Frankreich, in der Philosophie und der Literatur Deutschlands. Ihr fehlt infolgedessen als einer geistigen Bewegung der Charakter der Einheitlichkeit und der Geschlossenheit. Das russische Geistesleben ist geprägt von den guten deutsch-russischen Beziehungen und den Nachwirkungen der Reformen Peters des Großen im 18. Jahrhundert. So wird 1724 in St. Petersburg die Akademie der Wissenschaften nach deutschem Beispiel¹⁴⁷ gegründet, es gibt Vorlesungen in deutscher Sprache bis Mitte des 19. Jahrhunderts, vorrangig deutsche Professoren unterrichten an der Akademie und es wird ein intensiver Kontakt und Studentenaustausch mit Heidelberg und Göttingen gepflegt.

Es herrscht große Verehrung für Goethe und Schiller in Russland, alle neuen Werke der Literatur und Philosophie werden konsumiert.¹⁴⁸

Dem Westen vor allem Deutschland, auch Frankreich und Italien gilt die Sehnsucht vieler russischer Aristokraten. Sie reisen nach Berlin, welches man damals als die "Welthauptstadt

¹⁴⁷ Briefwechsel zwischen Peter dem Großen und Gottfried Wilhelm Leibnitz.

¹⁴⁸ Man denke dabei an die zahlreichen Kreise und Salons in Moskau und St. Petersburg, wie zum Beispiel bei Odojewski, Zuckowski, wo vor allem die deutsche Literatur im Zentrum stand, oder auch bei Polewoj, wo die griechischen Philosophen und antike Werke untersucht und gelesen wurden, oder auch bei der Fürstin Wolkonskaja, wo die Vertreter von Musik, Kunst und Literatur zusammenkamen und sich gegenseitig förderten.

der Philosophie" ansieht, zu Fichte, Hegel und Schelling, und wo man in den Salons der Rahel Varnhagen von Ense oder der Bettina von Arnim jederzeit willkommen ist.

Wie in Westeuropa gewinnt die Romantik auch in Russland unter dem Eindruck bedeutsamer geschichtlicher Ereignisse ihre besondere Gestalt. Die Erschütterungen, denen die europäischen Länder seit der Französischen Revolution von 1789 bis zum Ende der Napoleonischen Kriege im Jahre 1813 ausgesetzt sind, erfassen Russland direkt nach dem Einmarsch der französischen Truppen im Sommer 1812.

Die in der europäischen Romantik vielfältig reflektierte Problematik der persönlichen und nationalen Identität ist in Russland vor allem mit der Entwicklung der Adelskultur verknüpft.

„In Russland fehlte die in Europa seit dem 18. Jahrhundert einsetzende Befreiung des Individuums aus den Fesseln ständischer Hierarchie, jene ‚Verbürgerlichung‘, wie sie Napoleon etwa in Deutschland einleitete.“¹⁴⁹

Die Atmosphäre der europäischen Restaurationsepoche und die zunehmend repressive Innenpolitik Alexanders I. provozieren 1825 den von Petersburger Gardeoffizieren getragenen Dezemberaufstand, der ohne die Unterstützung breiter Volksmassen allerdings scheitert.

Unter dem neuen Zaren Nikolaus I., der wie seine Vorgänger die ständisch organisierte russische Gesellschaft erhält, verlagert sich das geistige und kulturelle Leben von den adligen Salons und Offiziersgesellschaften in die privaten Studierzirkel der Universitätsjugend.

Mit der nun einsetzenden und zunächst geschichtsphilosophisch geführten Debatte der Slawophilen¹⁵⁰ und Westler um die Zukunft Russlands beginnt in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine neue Epoche der russischen Kulturgeschichte.

Die Westler vertreten den Standpunkt, dass Russland kein eigengesetzliches Wesen ist, sondern nur das jüngste Volk Europas, das aus verschiedenen geschichtlichen Gründen kulturell in Rückstand sei. Ein fester, fast religiöser Glaube an den Fortschritt, an die unmittelbar bevorstehenden Triumphe des menschlichen Geistes gehört zur Grundhaltung des russischen Westlertums. Die Westler entwickeln die Philosophie einer einheitlichen historischen Entwicklung aller Völker und fordern Russland auf, Europa zu folgen. Für sie beginnt die Geschichte Russlands mit den Reformen Peters des Großen. „Westen“ steht für

¹⁴⁹ Vgl. Städtke, K., Russische Romantik. S. 15.

¹⁵⁰ Der Begriff wurde in Deutschland geprägt, wo Friedrich Hegel und Friedrich Schelling sich für ein heldenhaftes Slawenideal begeisterten und wo auch viele Slawophile studiert hatten.

Progress, Humanität und Freiheit. Das Ideal der Westler ist ein Kosmopolit, d.h. Weltbürger und die absolute Autonomie, Unabhängigkeit des Individuums.

Diese Sichtweise steht in direkter Verbindung zur Definition des Bildungsideals von W. v. Humboldt, nach der eine ganzheitliche Ausbildung der Künste und die Einheit von Lehre und Forschung angestrebt werden.

Demgegenüber halten die Slawophilen an dem Glauben fest, dass Russland in seiner nationalen und religiösen Eigenart eine ganz besondere, einmalige und gerade in dieser Einmaligkeit vollendete und zukunftsreiche Erscheinung ist. Im Gegensatz zu den Westlern, die eine Europäisierung Russlands anstrebten, besannen sich die russischen Slawophilen auf das „ursprünglich Russische“¹⁵¹. In ihrer Ausrichtung bedienten sich die Slawophilen aufklärerischer Ideen, sie forderten die Abschaffung der Leibeigenschaft und die Aufklärung des Volkes.

Man streitet nicht mehr um westliche oder russische Kleidung, um französische oder russische Konversation, um Mode und Hauseinrichtung, sondern arbeitet mit weltanschaulichen und philosophischen Begriffen, welche aus der europäischen Literatur bekannt werden.

Vor diesem historischen Hintergrund entwickelt sich die russische Romantik.

„Sie reicht in der Dichtung von einer lyrischen Selbstbestimmung, der Poetisierung zartester Empfindungen und der Flucht in eine mystische, jenseitige Welt über das rebellische Pathos der dekabristischen Autoren nach 1820 und überaus kunstvolle Ironie im Schaffen Puschkins bis zur Entstehung einer philosophischen Lyrik, andererseits zur Darstellung des scheinbar unpoetischen Alltags in der Erzählprosa der dreißiger Jahre.“¹⁵²

In jeder Entwicklungsphase spiegelt die russische romantische Literatur, genau wie die deutsche Literatur der Zeit, nicht nur die Innenwelt des Einzelnen, das Besondere und das Fragwürdige seiner gesellschaftlichen und geschichtlichen Existenz auf eine neue und überraschende Weise wider, sondern sie entdeckt auf ihrem Weg auch die unerschöpflichen Quellen der Volksdichtung für die Literatur.

„Literarhistorisch ist die russische Romantik durch die Erschließung neuer Stoffgebiete, die literarische Gestaltung psychischer Befindlichkeiten und die nuancierte Ausbildung der russischen

¹⁵¹ z.B. das Igorlied.

¹⁵² Vgl. Städtke, K. Russische Romantik. S. 16-17.

Literatursprache, schließlich durch die Entwicklung einer Literaturkritik die erste moderne Strömung in der russischen Literatur.“¹⁵³

Ästhetische Vergleichsmaßstäbe setzen den russischen Romantikern dabei außer der englischen Nacht- und Friedhofspoesie Shakespeares Dramen, die Gedichte und Balladen Schillers sowie Goethes „Werther“.

Diesen Einfluss verdanken die Romantiker dem schon erwähnten Vasilij Zuckowski und seinen zahlreichen Versübersetzungen. Seine Originaldichtungen sind von geringer Bedeutung, als Übersetzer ist er dagegen kaum zu überbieten. Goethe, Schiller, Bürger, Uhland, Chamisso, Byron, Walter Scott und viele andere Dichter der westlichen Literatur sind durch ihn in Russland bekannt und beliebt geworden und vielfach sind seine Übersetzungen bis heute die einzig gültigen. Durch seine Übertragungen fördert Zuckowski die russische Allgemeinbildung auf Jahrzehnte hinaus, bricht die Alleinherrschaft des französischen Geistes und Geschmacks und verbreitet die deutsche Dichtung als einen starken Faktor der russischen Begriffswelt.

Die Dichtung der Dekabristen steht unter dem Einfluss von Byron mit dem Motiv eines tugendhaften und zugleich kämpferischen Patriotismus. Sie drucken ihre Poeme, Lieder und Erzählungen in dem von Kondrati Rylejew und Alexander Bestuschew von 1823 bis 1825 herausgegebenen Almanach „Polarstern“.¹⁵⁴

Alexander Puschkin ist weitsichtiger als die Dekabristen. Er spürt die Tragik und die Ambivalenz im Protest des romantischen Einzelgängers gegen die Gesellschaft. In der ebenfalls an Byron orientierten Verserzählung „Der Gefangene im Kaukasus“¹⁵⁵ schildert er einen jungen Adligen, der sich in der exotischen Bergwelt des Kaukasus von den Folgen eines Lebens in der Zivilisation reinigen möchte.

Puschkins Held ist aber weder ein Leitbild patriotischer Tugend noch ein Rebell um der guten Sache willen. Als ein Kind seiner Zeit verbindet er seinen Weltschmerz mit einem gesunden Egoismus und bleibt, von der hauptstädtischen Gesellschaft erzogen und unfähig, sich deren Gesetzen zu entziehen. Mit dieser kritischen Auffassung geht Puschkin über Byron bis über die Grenzen der Romantik hinaus. Die Fortsetzung seiner Versnovelle wird der Versroman „Eugen Onegin“.

¹⁵³ Vgl. Braun, M. Russische Dichtung im XIX. Jahrhundert. S. 37.

¹⁵⁴ Der „Polarstern“ war eine ähnliche Institution wie das „Athenäum“ der Brüder Schlegel.

¹⁵⁵ Vgl. Puschkin, A. Der Gefangene im Kaukasus. Кавказкий пленник. Sämtliche Werke. Bd. 2.

Die Idee der Zusammengehörigkeit aller Künste, basierend auf der Theorie Friedrich Schlegels, besonders der nahen Verwandtschaft von Musik und Dichtung, und die Inspiration des Dichters durch die Musik finden sich auch in der russischen Romantik, wenn auch in nicht so ausgeprägter Form wie in Deutschland.

Das subjektive Gefühl gegenüber dem Verstand, die Freiheit gegenüber der Regel, die Neigung zur mittelalterlichen Kunst, Religion und Dichtung, das nationale Element, die Abkehr vom Plastischen und die Hinwendung zum Musikalischen kennzeichnen die Zeit der Romantik in beiden Ländern.

Daher, aus diesen interessanten Parallelen und sich gegenseitig beeinflussenden kulturellen und politischen Entwicklungen, macht sich die vorliegende Arbeit die Untersuchung des Liebesbegriffes in der deutschen und russischen Literatur und Musik zur Aufgabe.

Die romantische Musik – eine mögliche Begriffserklärung

Die Welt aus eigener Sicht zu betrachten und im Kunstwerk zu gestalten, ist die Aufgabe des romantischen Schöpfers. Die Romantik bringt den „Ich-Roman“ zur Geltung, die Musik schafft ein Pendant dazu in der „sinfonischen Dichtung“.¹⁵⁶

Die Musik ist nach Ansicht aller Romantiker die höchste Kunst. Sie ist für sie gleichbedeutend mit dem All, dem Unendlichen, in das sich aufzulösen sie sich sehnen.¹⁵⁷

„Der Terminus, dessen Prägung bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreicht, erfüllte in der Dichtungstheorie, aus der er stammt, auf verschiedenen geschichtlichen Entwicklungsstufen die immer gleiche Funktion, eine spätere Romantik von einer früheren zu unterscheiden: zunächst die Romantik um 1800 von der Dichtung des Mittelalters und der frühen Neuzeit, die in der Geschichtsphilosophie als ‚romantische‘ Literatur von der ‚klassischen‘ antiken abgehoben wurde; dann die französische Romantik seit 1830 von der deutschen um 1800; schließlich die restaurierte Romantik um 1900 von der ursprünglichen und paradigmatischen des Jahrhundertanfangs.“¹⁵⁸

Die Musik, genau wie die Liebe, steht als treibende Kraft hinter der romantischen literarischen Bewegung. Die romantische Bewegung versucht Kunst und Leben zusammen zu führen, Kunst in das Leben, Leben in die Kunst zu integrieren und das Leben als

¹⁵⁶ Vgl. Pahlen, K. Die große Geschichte der Musik. S. 335.

¹⁵⁷ Vgl. Huch, R. Die Romantik. S. 582.

¹⁵⁸ Vgl. Dahlhaus, C. Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts. S. 8.

Gesprächskunstwerk und die Kunst als nicht endender, offener und sich beliebig erweiternder Dialog zu verstehen.

„Die verschiedenen Künste, so ist bei Hoffmann und Weber zu lesen, werden ineinander gefügt, Grenzen zwischen ihnen durchlässig gemacht, Unterschiede aufgehoben. (In der „Anschauung des Ganzen“, so Carl Maria von Weber¹⁵⁹, ereignet sich dies.). Mehr noch, die miteinander vereinten Künste sollen das Leben in sich aufnehmen, Leben in Kunst verwandeln. Wiederum gilt es, Kunst, d.h. die miteinander bruchlos vereinten, verschmolzenen Künste, ins Leben zu überführen – freilich nicht ins prosaische, sondern ins illusionäre!“¹⁶⁰

Schon im Platons Symposion geht Eryximachos in seiner Definition des Eros auf die Musik ein:

„Und so ist die Tonkunst wiederum die Kenntnis der Liebesregungen in Bezug auf Takt und Harmonie. Und zwar ist es in der Anordnung der Harmonie und des Zeitmaßes an sich nicht schwer, die Liebesregungen zu erkennen, und hierin waltet der zwiefache Eros nicht. Aber wenn es gilt, durch Harmonie und Zeitmaß auf die Menschen einzuwirken, sei es dass man selbst schafft, was man das Tonsetzen nennt, oder dass man die bereits geschaffenen Tonstücke richtig vorträgt, was man Spielen heißt, dann ist es schwer und bedarf eines tüchtigen Künstlers.“¹⁶¹

Ebenso wie in den anderen Kunstdisziplinen stellt die Musik der Romantik eine Reaktion auf die rationalen und ordnungsbestimmten Ideale der Aufklärung dar: Nach dem Universalitätsanspruch des Zeitalters der Vernunft wird die Romantik zur Epoche des Individualismus, das unmittelbare Erleben des Einzelnen in der Gegenwart wird zum zentralen künstlerischen Gedanken. Das durch die Töne vermittelte Menschenbild erweitert den Blick über einen großen geschichtlichen Raum. Das Zeitalter des Volksliedes beginnt in der Romantik. Die unbegrenzte Macht der Kunstgattung „Lied“ als höchste Symbiose von Dichtung und Musik ist vor allem im Schaffen von Robert Schumann zu erkennen.

Doppelsinnig sind Bilder, Visionen der Nacht, doppelsinnig die Träume, doppelsinnig alle Versuche, zu sich zu kommen – mitsamt ihrem Scheitern!¹⁶²

¹⁵⁹ In einer Notiz über die Oper „Undine“ von E. T. A. Hoffmann: Die einzelnen Teile verschwinden in der „Anschauung des Ganzen“ – nicht in der librettistischen und kompositorischen Praxis!

¹⁶⁰ Vgl. Rienäcker, G. Romantische Oper? Einige Gedankensplitter. Entwurf 5. April 2007, Überarbeitung 9. Oktober 2008.

¹⁶¹ Vgl. Platon. Symposion. 187 a – 187 e.

¹⁶² Das „bei sich Ankommen“ mitsamt dem Scheitern hat Wolfgang Heise prägnant thematisiert.

Doppelsinnig sind denn auch viele Grundvorgänge der Romantik¹⁶³, doppelsinnig ihre Bilder und Begriffe in der Philosophie, in der Malerei, Literatur, im Theater, in der Musik, also auch in der Oper.¹⁶⁴ Die Romantik weitet die Harmonie stark aus, macht sie ungleich vielfältiger, spannender, aufregender.¹⁶⁵

Ohne die Musik kann die literarische Bewegung weder in der deutschen noch in der russischen Kultur verstanden werden. Im Zusammenhang mit der neuen romantischen Philosophie und der Theorie der Dichtung bekommt die Musik eine besondere Position, vor allem die wortlose Musik.

„Die Instrumentalmusik ist die romantischste aller Künste – fast möchte man sagen, allein rein romantisch.“¹⁶⁶

Die Musik in der Zeit der Romantik ist die „Sprache der Töne“, eine Sprache, die zum Ausdruck bringt, was mit Worten rational nicht zu definieren ist.

„Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“¹⁶⁷

Nur die Musik kann dem Hörer eine Stimmung, ein Gefühl des Komponisten oder eines der „romantischen Motive“ wirklich nahebringen.

Der Inhalt der romantischen Musik im engeren Sinne ist also nie die Musik selbst, sondern ein außermusikalischer Gedanke.

„Daher also die Eindringlichkeit, das ganz allgemein Menschliche dieser Kunst, daher aber auch das Mysteriöse und das schwer im Innern Zugängliche derselben, daher die Möglichkeit, wie in einem kurzen Tongange eine menschliche Individualität, ein gewisser menschlicher Zustand so schneidend ausgedrückt sein kann, daher endlich auch das Aufregende und gewaltig Forttreibende dieser Kunst.“¹⁶⁸

¹⁶³ Vgl. Manfred Frank. S. 287 ff., 295 f. 297 ff.

¹⁶⁴ Vgl. Rienäcker, G. Romantische Oper? Einige Gedankensplitter. Entwurf 5. April 2007, Überarbeitung 9. Oktober 2008. S. 3.

¹⁶⁵ Vgl. Pahlen, K. Die große Geschichte der Musik. S. 339.

¹⁶⁶ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Beethovens Instrumental-Musik. In: Werke. Bd. I. Kreisleriana. S. 44.

¹⁶⁷ Vgl. ebenda.

¹⁶⁸ Vgl. Carus. K. G. zitiert nach Huch. R. Romantik. S. 584.

Die romantische Bewegung in der Musik, genau wie in der Literatur ist durch das Aufkommen nationaler Strömungen gekennzeichnet, einzelne Völker besinnen sich auf ihre eigene Kultur, Sprache - Oper/Lied, auf Märchen und Sagen. In der Orchestermusik finden sich häufig volksmusikalische Themen.¹⁶⁹

Das Neue in der Kunstauffassung der Romantik zeigt sich vor allem im Interesse für das Sammeln von Volksliedern, das Aufzeichnen und Herausgeben ihrer Texte und Melodien. Nachahmungen entstehen in großer Zahl. Die Idee der Volkstümlichkeit findet sehr bald und vielfältig in Russland Widerhall, der sich u.a. in dem eifrigen Sammeln von Volksliedern offenbart. Auch Alexander Puschkin nimmt, wenn auch nur sporadisch und nicht systematisch, daran teil. Es gibt mehrere Zeugnisse für sein Interesse am Volkslied.¹⁷⁰

Die Französische Revolution stärkt die Macht des Bürgertums, das somit zum Kulturträger wird. Dadurch entwickelt sich ein neues größeres Publikum, auch größere Besetzungen in der Oper und in der Instrumentalmusik.

Ebenso wie in den anderen Kunstdisziplinen stellt die Musik der Romantik eine Reaktion auf die rationalen und ordnungsbestimmten Ideale der Aufklärung dar. Nach dem Universalitätsanspruch des Zeitalters der Vernunft, der Aufklärung, wurde die Romantik zur Epoche des Individualismus.

Vor dem Hintergrund der Französischen Revolution treten in der französischen Oper an die Stelle barocker Themen und Stoffe, die üblicherweise aus der Antike stammen und die Hierarchie der Götter, Herrscher und Untertanen betonten, nunmehr Themen aus der unmittelbaren Gegenwart.

Nicht nur die Idee der Volkstümlichkeit findet sich in der Musik der Romantik wieder. Auch andere Motive und Interessen der Literatur gehen in die musikalische Entwicklung über.

Grundsätzlich zeichnet sich die Musik der romantischen Strömung durch eine starke Programmatik aus.¹⁷¹

So beinhalten viele Revolutionsopern zum Beispiel Stürme, Lawinen, Feuersbrünste, Schiffsunfälle und andere Katastrophen, welche die Abhängigkeit der menschengemachten Ordnung von den irrationalen Naturkräften aufzeigen.

¹⁶⁹ Diese volkstümlichen Themen sind nur die eine Seite. Die andere: Chromatische Harmonik, Wucherungen der Form etc. Auch zum „Freischütz“ gehört nicht nur das Jägerleben, nicht nur der Jungfernenkrank, sondern ganz zentral die Wolfsschlucht.

¹⁷⁰ Zemfiras Lied aus „Zygane“ stellt zum Beispiel eine Nachahmung eines moldauischen Liedes dar, das der Schriftsteller zusammen mit anderen in der Zeit seines erzwungenen Aufenthalts in Bessarabien kennen lernte.

¹⁷¹ Vgl. weiterführende Literatur: Dahlhaus, C. Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988.

Einer der anregendsten romantischen Mythen ist die Geschichte der Undine oder der slawischen Rusalka. 1816 bezieht auch E.T.A. Hoffmann diesen Stoff auf die Musik.

„Wunder, Verwandlungen sind gerufen als Eingriffe, um Bestehendes zu verändern, oder, wenn dies unmöglich ist, in Unruhe zu versetzen, durcheinander zu wirbeln. Oder um es aufzubrechen, damit sichtbar werde, was der Tag verbirgt oder verdrängt! Eingriffe bieten Wege ins „Andere“, zugleich sind sie Vergrößerungsgläser, darin Bestehendes überdeutlich wahrnehmbar wird. Beides nun ist ineinander verschränkt: Der Weg ins „Andere“ schlägt um in die Einkehr ins vergrößerte, grell ausgeleuchtete „Eine“ – ins Bestehende, nur dass ihm alle Vertrautheit, alle Gemütlichkeit abhanden gekommen ist. Dies nun reagiert auf gesellschaftliche Verhältnisse, die sich für sensible Menschen als zunehmend unerträglich erweisen: Auf feudalständische Hierarchien, kleinkarierte Bürgerlichkeit inmitten der Städte.“¹⁷²

Der Bezug zur Natur kommt besonders im deutschen Kunstlied zum Vorschein. Die Lieder von Franz Schubert, seine 1822 und 1828 komponierten letzten Sinfonien, sowie die 1821 von Carl Maria von Weber geschaffene Oper „Der Freischütz“ zeichnen einen Übergang in der deutschen Musikgeschichte zur musikalischen Hochromantik, deren Höhepunkt die Lieder und die Instrumentalmusik von Robert Schumann bilden.

„Alle namhaften Komponisten von Fr. Schubert an, sind mehr oder weniger ausschließlich Romantiker. Hier wie dort haben wir alle Elemente zusammen. Schwärmerische Liebe, in allen Variationen von der unschuldigen Heimlichkeit eines nur geträumten Naturzustandes bis zu dem zur Wollust gesteigerten Selbstgefühl; Unglücksgefühl in der Liebe und Leben, welches ebenfalls wieder zu weiter nichts, als einem ekstatischen Selbstgenuss sich steigert; Gemüts- und Phantasieschwelgerei im Grauen der Nacht; ein ewiges Sehnen ohne Ende und ohne Resultat, als der bloß innerlichen Bewegung des Ichs, als Passivität einer Selbstanschauung; Naturschwärmerei mit Waldeinsamkeit und heimlichen Gesprächen mit Blumen, oder der lieben Sternenaugen, wobei indes auch diese, die Natur, zum Spiel, zum Moment des Genusses verflüchtigt wird; religiöse Vertiefungen in die Mystik des Glaubens [...] Endlich die Erbauung eines zweiten, weltlicher gestalteten Himmels: eine Märchen- und Geisterwelt, Elfenreigen, Mondscheinspuk, Anklänge an alte Sagen, verzauberte Ritter, Legenden, Romanzen, kurz das Wunderbare und

¹⁷² Vgl. Rienäcker, G. Romantische Oper? Einige Gedankensplitter. Entwurf 5. April 2007, Überarbeitung 9. Oktober 2008. S. 2.

Geheimnisvolle quand même – das sind die Umriss der Poesie und Musik, welche wir uns romantische zu nennen erlauben.“¹⁷³

Die Romantik in der Literatur und in der Musik ist nicht nur durch eine Stärkung der persönlichen Identität, sondern auch durch ein verstärktes nationales Selbstbewusstsein gekennzeichnet.

In Deutschland wird „Der Freischütz“ als erste große Nationaloper gefeiert. In Russland sind vor allem die 1836 komponierte Geschichtsooper „Ein Leben für den Zaren“ und 1842 die Märchenoper „Ruslan und Ljudmila“ von Michail Glinka sehr erfolgreich.

„Dessen erklärter Wunsch war eine ‚russische Oper‘, deren Musik den breiten Schichten seines Landes zu Herzen gehen sollte.“¹⁷⁴

Durch die Übernahme der russischen Sprachmelodie und die Anleihen aus der russischen Volksmusik sind diese zwei Werke besonders stilprägend für diese Zeit.

„Unter den Genüssen des Lebens überlässt die Musik nur der Liebe den Vorrang; aber auch die Liebe ist Melodie.“¹⁷⁵

Die russische Musik teilt sich wie es zuvor auch die Literatur getan hat in die „konservativen Westler“ und „revolutionären“, „national-russisch“ empfindenden Künstler. Die Anhänger der europäischen Tradition werden von den Brüdern Rubinstein angeführt. Sie leiten die wichtigsten Konservatorien in Moskau und St. Petersburg. Ihnen, den international orientierten, steht eine Gruppe von fünf „national“ orientierten Komponisten, „Das mächtige Häuflein“¹⁷⁶, gegenüber. Der russische Nationalismus findet 1896 seinen Höhepunkt in der Oper „Boris Godunov“ von Modest Mussorgskij.

Zwischen den Konservatorien der Brüder Rubinstein und dem „Mächtigen Häuflein“ steht Peter Tschaikowski, berufen, Russlands Musik weiter in die Welt zu tragen als irgendeiner seiner Zeitgenossen.¹⁷⁷

Die Musik Peter Tschaikowskis erlebt ihre eigenständige Entwicklung. In ihr verbinden sich fast alle theoretischen und philosophischen Ansätze der Romantik.

¹⁷³ Vgl. Kretschmann, C. Romantik in der Musik. In: NZfM Bd. 29. 1848. S. 3-4.

¹⁷⁴ Vgl. Pahlen, K. Die große Geschichte der Musik. S. 446.

¹⁷⁵ Vgl. Puschkin, A. Der steinerne Gast. (Kammenij gost). Sämtliche Werke. Bd. II. II Szene. S. 457.

Из наслаждений жизни

Одной любви музыка уступает;

Но и любовь - мелодия...

¹⁷⁶ Mili Balakirew, Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgskij und Nikolai Rimski-Korsakow.

¹⁷⁷ Vgl. Pahlen, K. Die große Geschichte der Musik. S. 453.

Peter Tschaikowski komponiert zahlreiche Sinfonien, welche seine Angst vor der Schicksalhafterkeit des Lebens schildern, er schreibt Lieder, welche als Vorbild die französische und die deutsche Liedphilosophie haben. Zwei seiner Opern, „Eugen Onegin“ und „Pique Dame“, lehnen sich an das romantische Vorbild Puschkins an.

Als Gesamterscheinung findet die Romantik gerade in der Musik ihre vollkommene Erfüllung.

„In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Tank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Hass – Zorn – Verzweiflung usw., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.“¹⁷⁸

Die Entwicklung des Weiblichkeitsbildes im 19. Jahrhundert

In dem 1795 erschienen Aufsatz „Über die Diotima“¹⁷⁹ erhebt Friedrich Schlegel die Frau zur Trägerin der Humanität. In der Figur der Diotima sieht Schlegel eine Frau

„in welcher sich die Anmut einer Aspasia, die Seele eine Sappho, mit hoher Selbstständigkeit vermählt, deren edel begeistertes Gemüht uns ein Bild der vollendeten Menschheit darstellt.“¹⁸⁰

In der Hinwendung zur platonischen Philosophie wird von Schlegel das Bild einer vollendeten Frau entwickelt, welche künstlerisch, sinnlich und geistig zugleich vollkommen ist. Daran knüpft interessanterweise Jose Ortega y Gasset fast einhundert Jahre später an, indem er die Vervollkommnung des Mannes beschreibt, indem der Mann ins Unendliche ausblickt durch das Medium einer weiblichen Seele, welche kristallgleich die konkreten Ideale der Jahrhunderte zurückwirft.

Friedrich Schlegel wirkt mit seinem Aufsatz in erster Linie auf die damalige Diskussion über das Weibliche, denn er weist ausdrücklich die Meinung zurück,

¹⁷⁸ Vgl. Hoffmann E.T.A. Beethovens Instrumental-Musik. In: Werke. Bd. I. Kreisleriana. S. 44.

¹⁷⁹ Vgl. Schlegel, F. Kritische Ausgabe. Bd. I. S. 70-115.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda S. 115.

„welche Rousseau mit so mächtiger Beredsamkeit vorgetragen hat, dass die Weiber der ächten Begeisterung und hoher Kunst ganz unfähig seien.“¹⁸¹

Dabei stellt er zwei wesentliche Arten der Begeisterung, eine dramatische und eine lyrische, dar.¹⁸² Die Natur hat

„dem weiblichen Geiste wohl jenen Umfang und die Bestimmtheit, welche die dramatische Kunst erfordert, zwar nicht versagt, eine Macht, welche ihr über das freie Gemüht nicht zusteht, aber doch unendlich erschwert.“¹⁸³

Dagegen stimmt der lyrische Begriff der Begeisterung mit der Weiblichkeit nach Schlegel überein. Zwar fehlt einer Frau der systematische Geist, doch nicht der philosophische Verstand. Das ist auch der Grund für die Einführung einer Frau, Diotima, in das von Männern abgehaltene Symposion bei Platon.

Schlegels Aufsatz zeigt, dass die Tabuisierung des weiblichen Geschlechtes im 19. Jahrhundert doch noch weit ausgeprägt ist. Die literarische Gestaltung der Frau und des Geschlechterverhältnisses wird von der konkreten Lebenswirklichkeit und den gesellschaftlichen Zwängen der Zeit her interpretiert.

Die vielseitigen, individuell nuancierten Darstellungen von Frauen geben Auskunft über wechselnde historische, ökonomische und soziale Bedingungen. Die Darstellung der Frau erscheint sowohl als Opfer ihres Geschlechts als auch allgemeiner gesellschaftlicher Erscheinungen. Daher erfährt die Frau den existentiellen Verlust der Selbstbestimmung.¹⁸⁴

In der Zeit der Romantik wird das Bild der Frau gründlich hinterfragt oder sogar durchbrochen. Nicht zu unterschätzen ist die Tatsache, dass die romantische Bewegung den Anfang der weiblichen Emanzipation in ganz Europa darstellt.

Die Weiblichkeit in der Romantik ist eine universalpoetische Schöpfung, die sich eher aus männlichen als aus weiblichen Perspektiven gebildet hat.

„Der Mann ist das Fremde, die Frau das Einheimische auf Erden. Sie zu ehren ist sein Geschäft. Es ist daher nichts schrecklicher, als einseitige Unterwürfigkeit des Weibes; es heißt von ihrer Seite, der

¹⁸¹ Vgl. Schlegel, F. Kritische Ausgabe. Bd. I. S. 97.

¹⁸² Jose Ortega y Gasset knüpft in seiner Liebestheorie daran an.

¹⁸³ Vgl. Schlegel, F. Kritische Ausgabe. Bd. I. S. 98.

¹⁸⁴ Vergleiche dazu die Biographie Caroline von Günderrode als Beispiel.

Erde ihr Recht vergeben. Man liebt nur die Erde, und durch das Weib liebt uns wieder die Erde.“¹⁸⁵

Der Blick des Romantikers geht, ausgehend aus Platon, aus dem Inneren, mit dem Ziel das Ganze zu erfassen, heraus. In der Literatur genau wie in der Musik fixieren sich die Romantiker auf ein inneres, der Erinnerung oder eigenen Vorstellung angehörendes Bild der Geliebten.¹⁸⁶

„Die Sehnsucht der romantischen Protagonisten gilt weniger einer konkreten Person als einem imaginären Frauenbild, das sie auch im wirklichen Leben aufzufinden oder vielmehr wiederzufinden hoffen, da dieses weibliche Ideal häufig auf eine Kindheitserinnerung zurückgeführt wird.“¹⁸⁷

Mit der Entwicklung der Epoche nimmt die Dominanz imaginärer Geliebten gegenüber realen Frauengestalten melancholische oder sogar gespenstische Züge an.

Als Objekt der Liebe löst die Femme fatale große Leidenschaften aus. Demnach werden Frauen, die konventionelle Grenzen überschreiten, als gefährliche Verführerinnen dargestellt und eignen sich besonders gut zur Darstellung des Freiheitsverlusts.¹⁸⁸

„In der romantischen Mythologie des Weiblichen spielen die Elementargeister eine prominente Rolle; sie erweisen sich als Verkörperungen weiblichen Begehrens, dem der männliche Antagonist zumeist mit Nervosität begegnet; es sind ‚seelenlose Jungfrauen‘, sinnliche Triebwesen par excellence, die es zu einer Verbindung mit der Menschenwelt drängt, und zwar – wie das Beispiel Undines zeigt – keineswegs zu ihrem Vorteil.“¹⁸⁹

Der Motiv der Muse, der Undine, der Nixe, später auch des Salamanders und der Sylphide steht in der romantischen Literatur für die weibliche Triebnatur, welche sich dem männlichen Zivilisationsgebot unterwerfen soll, sich als stärker erweist und bei Bezwingung ihre erotischen Neigungen in zerstörerische Impulse verwandelt.

¹⁸⁵ Vgl. Ritter, J.W. Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Nach Held, H.-G. Romantische Weiblichkeit. In: Schnellkurs Romantik. S. 158.

¹⁸⁶ Alexander Puschkin zeigt in „Eugen Onegin“ den Romantiker Lenski und seine idealisierte Vorstellung seiner Geliebten. Peter Tschaikowski verarbeitet seine imaginären Geliebten in den dramatischen Schicksalen seiner Frauenfiguren. Das Verhältnis von Robert und Clara Schumann basiert auf einer romantischen Idealisierung der Liebe. E.T.A. Hoffmann richtet seinen Blick auf die nicht reale, nicht lebendige Weiblichkeit.

¹⁸⁷ Vgl. Held, H.-G. Romantische Weiblichkeit. In: Schnellkurs Romantik. S. 146-147.

¹⁸⁸ In den Werken von E.T.A. Hoffmann oft als Statue oder Automat.

¹⁸⁹ Vgl. Held, H.-G. Romantische Weiblichkeit. In: Schnellkurs Romantik. S. 140.

„Der erotischen Verausgabung der Elementargeister steht auf der anderen Seite des romantischen Spektrums eine ganz andere Verkörperung des Weiblichen gegenüber, die durch eine klare Rollenüberschreitung gekennzeichnet ist. Die als Mann verkleidete und in exklusiven Männergesellschaften verkehrende Frau gehört zum festen Bestandteil der europäischen Literaturtradition.“¹⁹⁰

Es gestaltet sich eine Entwicklung von der Frauenverdinglichung zur realistischen Kritik an den zwischenmenschlichen Störungen in der materialistischen Gesellschaft und zum Widerstand gegen die bestehende Ordnung.

Vor dem Hintergrund der Französischen Revolution, die in ganz Europa die gesellschaftlichen Strukturen und Vorstellungen aufbricht, entstehen Bildnisse von Frauen, welche weniger den sozialen Rang betonen als vielmehr deren besondere, eigenständige, gesellschaftlich unabhängige Persönlichkeit.¹⁹¹

Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass die Frauen in der Romantik literarisch und musikalisch sehr produktiv sind, oft in enger Zusammenarbeit mit ihren jeweiligen Partnern.¹⁹²

Dabei spielt die wachsende Psychologisierung der Literatur dank Einbeziehung neuer Seelenvorgänge durch das Phantastische eine bedeutende Rolle.¹⁹³

Die Entwicklung des Weiblichkeitsbildes in der Romantik hat ihre Wurzeln eindeutig in der Philosophie der Antike, die Idealisierung der Geliebten zieht eine direkte Parallele zur Ideentheorie Platons und dem Erkenntnisweg der Diotima.

Die deutsche Romantik steht auf einer höheren Stufe der Erkenntnis und räumt der Frau eine besondere Position ein. Die russische Romantik geht über das religiöse Verständnis des Bildes der Madonna zu dem idealisierten Bild der Muse, doch verbinden sich diese Begriffe noch nicht in der Zeit der russischen Romantik. Das imaginäre Bild der Frau ist weit entfernt von dem realen.

¹⁹⁰ Vgl. Held, H-G. S. 142.

¹⁹¹ Kennzeichnend und interessant ist auch die Entwicklung der zahlreichen Salons und Gesellschaften, welche ausschließlich von Frauen betrieben wurden. Ein bemerkenswerter Aspekt an dieser Stelle ist die Entwicklung der Geschlechterrollen, denn die erfolgreiche Entwicklung der Salonkultur zeigt, dass die bildungswilligen Frauen in ihren Salons die Öffentlichkeit der Bildungswelt einzufangen suchten, die Öffentlichkeit der Männerwelt aber nach der privaten, intimen Sphäre der Salons verlangte. Dazu Wilhelmy-Dollinger, P. Die Berliner Salons, Walter de Gruyter, 2000.

¹⁹² Dorothea Veit arbeitete zusammen mit Friedrich Schlegel an den Übersetzungen der mittelalterlichen Ritterromane und erzielte 1807 großen Erfolg mit ihrem eigenen Roman „Florentin“, Caroline Michaelis/Schlegel/Schelling war an allen philosophischen und literaturtheoretischen Arbeiten von August Schlegel, insbesondere an der Shakespeare - Übersetzung und später von Schelling beteiligt. Clara Schumann war nicht nur eine hervorragende Klaviervirtuosin, sondern auch bis heute eine geschätzte Komponistin.

¹⁹³ Vgl. Hädrich, A. Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert. S. 219-235.

*What, if you slept. And what, if you dreamt.
And what, if, in your dream, you see a strange and beautiful flower.
And what, if you plugged it. And what, if you awoke.
And what, if you have the flower in your hand.
Uh, what then? (Samuel Taylor Coleridge)*

Der Begriff der Liebe in der deutschen Romantik

Nachdem nun der Begriff der Liebe ausgehend von der antiken Philosophie Platons erläutert und die besondere Entwicklung der Zeit der Romantik mit ihren bestimmten Deutungen umschrieben wurden, werden die Erkenntnisse zusammengebracht und analysiert.

„Die Romantik ist eine Lebensstimmung eigener Art. Und darin liegt die Unmöglichkeit, ihr Wesen begreiflich zu bestimmen. Aber sie ist weit entfernt, in der Gefühlswelt aufzugehen. Sie kennt wohl den Taumel im Bewusstsein des Unbegreiflichen, aber das ist nur eine Schwächeerscheinung des Einzelnen, die Ohnmacht des Bewusstseins vor der Größe der Sache, die ihm vorschwebt. Hinter allen Stimmungswerten, wie sie uns die romantische Dichtung vermittelt, leuchtet ein inhaltliches Etwas durch, ein neuer Sinn und Gehalt des Lebens, ja ein Leben selbst in neuem Sinne. Irgendwie verborgen in der Tiefe des eigenen Wesens, und mittelbar erschaubar in ihm, schwebt dem Romantiker die Lösung der ewigen Welträtsel vor. Hier ist ein Punkt, um den sich ihm alles dreht, hier ist die Wurzel des Seins, hier aber auch die Wurzel alles Wertvollen. Nicht fremd steht der Innenwelt des Menschenherzens die äußere Natur gegenüber. Ein neuer Sinn der Wahrheit leuchtet auf im ahnenden Wiedererkennen des eigenen Wesens in den Gebilden der kosmischen Mannigfaltigkeit. Ein neuer Sinn des Schönen und eine neue Aufgabe der Kunst blitzen auf in diesem Transparentwerden des Natürlichen. Eine Ironie und ein Versteckspiel ist die Endlichkeit der Dinge, eine Selbstverkenning und ein Selbstbetrug die Gebanntheit des Menschenblicks in diese Endlichkeit. Nicht jenseits des Endlichen, sondern mitten in ihm steht überall in unmittelbarer Nähe, dennoch ewig ungreifbar, das Unendliche. Des Künstlers Tat ist, es lichtvoll im Endlichen erscheinen zu machen. Sein ist der Zauberstab, der den verborgenen Geist weckt.“¹⁹⁴

Die Liebe als ein Gefühl oder sogar als eine innere Haltung positiver, inniger und tiefer Verbundenheit zu einer Person, welche den reinen Zweck einer zwischenmenschlichen Beziehung übersteigt, ist nicht nur für die Zeit der Romantik bedeutend.

¹⁹⁴ Vgl. Hartmann, N. Die Philosophie des deutschen Idealismus. S. 74.

Die Beschäftigung mit dem Begriff zieht sich über die Jahrhunderte und ist in der heutigen Zeit genauso wichtig wie damals.

Dabei wird nicht immer zwischen einer tiefen Zuneigung innerhalb einer Familie, einer Geistesverwandtschaft oder einem körperlichen Begehren unterschieden.¹⁹⁵

Liebe wird vor allem in der Zeit der deutschen Romantik häufig als eine auf Freiheit gegründete Beziehung zwischen zwei Personen gesehen, die ihren Wert nicht im Besitz des adressierten Objekts findet, sondern sich im dialogischen Raum zwischen den Liebenden entfaltet. Liebe wird also als treibende Kraft definiert, als Kommunikation zwischen den Partnern, als Überwindung des eigenen Egoismus und der von der Gesellschaft angeordneten Pflichten.

Die Liebenden erkennen einander in ihrer Existenz wechselseitig an und fördern sich „zueinander strebend“ gegenseitig. Diese Sichtweise basiert unmittelbar auf der griechischen Theorie und der Philosophie Platons.

„Wenn auch sicherlich von jeher jedes liebende Herz seine Liebe mit unbewusster Mystik ‚meine Welt‘ genannt hat, so ist es doch noch ein ganz anderes, wenn einem denkenden Menschen ein Mensch Symbol wird für das Höchste, das er zu fühlen sich vorzustellen fähig ist, ja wenn er gerade das, was über seine Fassungskraft hinausgeht, in diesem Menschen fassen und mit sich eins machen will. Dann entsteht jenes Gefühl der Unendlichkeit und die Maßlosigkeit, die sich vergeblich in Worten und Zeichen auszudrücken sucht und die wesentlich verschieden ist von der plastischen Umgrenztheit des antiken Empfindens.“¹⁹⁶

Die Liebe und die Religion werden in der romantischen Philosophie und Theorie oft für eins gehalten. Die Religion ist der Zusammenhang mit dem Universum, das Anbeten des Göttlichen.

Im Menschen erscheint das Göttliche am reinsten, denn er ist ein Bild des Universums und hat eine Welt in sich. Friedrich Schlegel entwickelt in einem Brief an seine Frau eine Art Theorie:

„Wenn es also nur auf die Andacht und auf die Anbetung des Göttlichen ankommt; wenn das Menschliche überall das Höchste ist; wenn der Mann von Natur der erhabener Mensch ist: so wäre es ja der rechte und wohl der nächste Weg, den Geliebten anzubeten und so die menschvergötternde Religion der menschlichen Griechen zu

¹⁹⁵ Familienverbund wie bei Robert Schumann, Alexander Pusckin und auch E.T.A. Hoffmann, Geistesverwandtschaft wie bei Peter Tschaikowski und Nadejda von Meck.

¹⁹⁶ Vgl. Huch, R. Die Romantik. S. 234.

modernisieren. Ich wenigstens könnte nicht lieben ohne auf die Gefahr der Chevalerie etwas anzubeten; und ich weiß nicht, ob ich das Universum von ganzer Seele anbeten könnte, wenn ich nie ein Weib geliebt hätte. Aber freilich, das Universum ist und bleibt meine Lösung. Liebst du wohl, wenn du nicht die Welt in der Geliebten findest?“¹⁹⁷

Novalis schließt sich dieser Vorstellung an und nennt die Liebe zur Geliebten angewandte Religion. Dieser Gedanke hat bei Novalis aber auch einen anderen Charakter als bei Schlegel, der die Liebe, insofern sie ein geistiges Wesen ist, nur mit dem Verstande, nicht mit dem Herzen erfasst.

„Was der gemeine Menschenverstand Sichverlieben nennt, wurde hier zu einem Weltenschicksal, der Begegnung zweier Gestirne, die in geheimnisvoller Weise einander wechselseitig Sonne und Planet sind.“¹⁹⁸

Daher wird die Liebe teilweise als fast anarchisches, asoziales und entgrenzendes Gegenmodell zu den Beschränkungen, Anforderungen, Funktionalisierungen und Ökonomisierungen der menschlichen Alltags- und Arbeitswelt aufgefasst.

Auch wenn die Liebe kein bewusster oder rationaler Entschluss der Liebenden ist, muss sie deswegen nicht als irrational betrachtet werden.

In der romantischen Dichtung hat die Thematik der Liebe eine durchgreifende Bedeutung, variierende Funktion und vielfach abgewandelte Bildlichkeit. Die liebende Frau, die im Mittelpunkt der Handlung steht, bildet häufig den Fokus für moralisch-didaktische dichterische Betrachtungen.

„Es versteht sich von selbst, dass bei einer solchen Auffassung der Liebe hohe Ansprüche an die geistigen Fähigkeiten der Frauen gestellt wurden, wie denn alle Romantiker mehr oder weniger die Ansicht Friedrich Schlegels teilten, dass die Geschlechterverschiedenheit nur eine Äußerlichkeit des menschlichen Daseins und am Ende doch nichts weiter sei als eine recht gute Einrichtung der Natur, die man der Vernunft unterordnen und nach ihren höheren Gesetzen bilden dürfe. Auch die hübscheste Frau hätte damals kein Glück gehabt ohne Geist, und eine Gefallsüchtige jenes Zeitalters hätte es umgekehrt machen müssen wie die des jetzigen, die, während sie mit Männern zusammen

¹⁹⁷ Vgl. Brief Friedrich Schlegels an seine Frau Dorothea. Zitiert nach Huch, R. Romantische Liebe. In: Die Romantik. S. 233-234.

¹⁹⁸ Vgl. ebenda S. 234.

sind, ihre geistigen Interessen in einen Winkel schieben und mit einem bunten Vorhang zudecken.“¹⁹⁹

Die grundsätzliche Aussage dieser Betrachtungen ist sozialkritisch.

In seinem 1799 erschienenen „Lucinde“-Roman beschreibt Friedrich Schlegel einerseits die gesellschaftliche Doppelmoral, andererseits die erzieherische Natur, indem er die bestehenden Moralprinzipien positiv auffasst beziehungsweise idealisiert.

In letzterem Fall wird die Frau gewöhnlich zum kindlich-tugendhaften, unschuldig-weiblichen Idealbild erhoben – einem Wesen, dem angeborene Liebesfähigkeit und rückhaltlose seelische Hingabe Lebenszweck und -inhalt sind. Es ist die Vorstellung von einem ewigweiblichen Vorbild, das die moralisch im Dunkeln tappende Männerwelt zum Licht zieht. Dieser Gedanke spiegelt sich in der Theorie des modernen Theoretikers Ortega y Gasset wieder, indem er den Beruf des Weibes, wenn es nichts als ein Weib ist, darin sieht, das konkrete Ideal, der Zauber, die Illusion des Mannes zu sein und die wahre Mission der Frau auf Erden damit beschreibt anspruchsvoll zu sein und immer anspruchsvoller zu werden in Bezug auf die Vervollkommnung des Mannes.²⁰⁰

„Für den ins tiefste Innere tauchenden Blick des Romantikers war nur die Schönheit schön, die eines liebreizenden Geistes durchsichtige Form ist und die, mit dem Unsterblichen im Menschen verbunden, in ihrem eigensten Wesen die vergängliche Materie überlebt.“²⁰¹

Diesem idealisierten Frauenbild wird oft ein weibliches Gegenstück zur Seite gestellt, dessen dämonische Eigenschaften – Wollust, Leidenschaft und moralische Dekadenz – versinnbildlichen. Solchen Frauenfiguren wird vielfach die Menschlichkeit vorweg abgesprochen, und sie erscheinen als Puppen oder Automaten, zum Beispiel bei E. T. A. Hoffmann.

Eine weitere wichtige Entwicklung des Begriffes der Liebe in der deutschen Romantik ist nicht nur die Poetisierung und die Idealisierung der zwischenmenschlichen Beziehung, sondern die Verbindung der Liebe mit der Ehe. Die romantische Liebe propagiert eine Liebesverbindung und eine Liebesheirat, welche nicht mehr auf gesellschaftlichen Erwartungen basiert.

¹⁹⁹ Vgl. Brief Friedrich Schlegels an seine Frau Dorothea. Zitiert nach Huch, R. Romantische Liebe. In: Die Romantik. S. 235-236.

²⁰⁰ Vgl. Ortega y Gasset. Meditationen der Liebe. S. 21.

²⁰¹ Vgl. Huch, R. Romantische Liebe. In: Die Romantik. S. 236.

Diese Entwicklung bedeutet in erster Linie das Bewusstwerden der Gefühle und die intensive Auseinandersetzung mit dem Individuum.

„Je mehr die Liebe ins Bewusstsein tritt, je erhabener man sie auffasst, desto größer muss auch die Rolle werden, die sie, nicht nur in segensreicher, sondern auch in verhängnisvoller Weise, im Leben spielt.“²⁰²

Grundsätzlich sprechen die deutschen romantischen Dichter ihren Glauben an Menschen aus, welche sinnliches und geistiges Empfinden in sich verschmelzen und dadurch beides veredeln können. An die Menschen also, welche den transzendentalen Aufstieg im Sinne Platons bewusst durchgehen und die dritte Stufe zumindest versuchen zu erreichen. Der Aufstieg, die Erkenntnis führt dazu, das Schöne als Basis zu erfassen, als höchstes Wissen zu erkennen und dadurch wiederum die wahrhafte Tüchtigkeit als höchsten und allgemeinen Maßstab hervorzubringen.

Der Begriff der Liebe in der russischen Romantik

Die russische Literatur des 19. Jahrhunderts gibt einen tiefen Einblick in das Phänomen der Liebe in Russland. Dies bezeugen vor allem die Werke von Puschkin und Lermontow, Goncharow und Turgenijew, Tolstoi und Dostojewski. In den Werken dieser und auch anderer Autoren bilden sich der Begriff des Eros und die russische Einstellung zum ewigen Thema der Liebe in der Literatur.

Anders sieht es in der Philosophie und den kritischen Texten dieser Zeit aus.

Die Liebesphilosophie ist im Vergleich zu der deutschen romantischen Philosophie noch wenig ausgereift und in den vielen philosophischen Ausarbeitungen finden sich nur wenige Texte zu diesem Thema.

Sehr oft wird das Thema der Liebe als ein Teil der „undurchsichtigen“ Romantik gesehen, welche in der russischen Ästhetik nicht ihre Wertigkeit bekommen hat.

Im Gegensatz zu den westeuropäischen Ansatzpunkten betrachten russische Denker des 19. Jahrhunderts die Liebe als eine humanistische Tradition im Zusammenhang mit der Natur der Liebe. Sie gehen von der sexuellen Energie des Menschen nicht nur als Fortpflanzung aus, sondern auch im Sinne einer seelischen Kraft in Verbindung mit einer tiefen Religiosität.

²⁰² Vgl. Huch, R. Romantische Liebe. In: Die Romantik. S. 240.

Die Philosophie der Liebe erscheint in diesem Zusammenhang gleichzeitig als Ethik und Ästhetik, als Psychologie und Religion.

Dieser Synkretismus ist ein typisches Merkmal der russischen Liebestheorie.²⁰³

Einer der ersten russischen Denker²⁰⁴, der sich dieser Frage zuwendet, ist Wasilij Rosanow.

Nikolaj Berdjaew nennt ihn „ein[en] geniale[n] Provokateur einer christlichen Familie“.²⁰⁵

Die Hauptfrage seiner Arbeit ist die Kritik der Moral, wobei er nicht nur die Moralvorstellungen des Kleinbürgertums kritisiert, sondern auch die religiöse Ethik.

Rosanow vergöttert das weibliche Geschlecht aufgrund der Möglichkeit der Weitergabe des Lebens. Er glaubt, dass die Einstellung des Schriftstellers zu Frauen ein Schlüssel zu seiner Kunst und zum Mechanismus seines künstlerischen Schaffens sein könne.

Diese Sichtweise korrespondiert mit der Liebesdefinition von Friedrich Schlegel, der die Meinung vertritt, die romantische Liebe ist eine erfüllte Liebe, durch seine zweite Hälfte wird der Mensch vollkommen und zum Dichter.

Anfang des 20. Jahrhunderts führt Wladimir Solowiew Rosanows Theorie weiter und geht davon aus, dass die einzige Kraft, die den menschlichen Egoismus zähmen könne, ohne seine Individualität zu beeinträchtigen, sondern diese zu verfestigen, die Liebe ist. Dies erfolgt, weil der Mensch mit seiner Liebe die Persönlichkeit des Anderen bestätige. Die Liebe ist somit eine Entwurzelung des Egoismus.²⁰⁶ Dieser Gedankengang hat eindeutig seinen Ursprung in der deutschen romantischen Philosophie und findet sich weiterentwickelt in der Systemtheorie des modernen Sozialtheoretikers Niklas Luhmann wieder, welcher Liebe als Kommunikationscode zur Überwindung eigener Komplexe definiert.

Solowiew sieht in der Liebe zwei Anfänge: den natürlichen und den idealen Anfang; so hat der Prozess der Liebe einen Aufgang und einen Abgang. Mit Platons Worten gesagt: eine himmlische und eine irdische Aphrodite.

Die Liebe bei Solowiew ist nicht nur die Vereinigung der zwei Hälften im Sinne der platonischen Philosophie, sondern sie ist eine Vereinigung der menschlichen Seele mit der

²⁰³ Vgl. Rosanow, W. Das Einsame. S. 119.

²⁰⁴ Es ist anzumerken, dass die ersten theoretischen und philosophischen Texte, die sich mit dem Thema Liebe und Eros befassen, erst Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts erschienen sind. Diese Tatsache steht natürlich als Gegenpol zur Philosophie der Romantik in Deutschland und der deutsche literarischen Romantik.

²⁰⁵ Vgl. Berdjajew, N. Gedanken über Eros. In: Der russische Eros oder die Philosophie der Liebe in Russland. S. 266-273.

²⁰⁶ Vgl. Solowiew, W. Der Sinn der Liebe. In: Der russische Eros oder die Philosophie der Liebe in Russland. S. 19-91.

weltlichen, im Sinne einer mittelalterlichen Mystik in der Assoziation des Bildes des Ewig-Weiblichen.

Seiner Theorie liegt die Philosophie Platons und Diotimas zugrunde, doch wird sie hier interpretiert mit Hilfe der religiösen Tendenzen.

Anknüpfend an Soloview entwickelt Nikolaj Berdjajew neue Themen wie zum Beispiel die erotische Energie als die unendliche Quelle der Kunst. Die Kunst kann nicht verstanden werden, solange die Natur der Liebe unverstanden bleibt. Für Berdjajew ist die Erotik unmittelbar verbunden mit der Kunst. Eros bedeutet daher die Suche und den Weg zum Schönen. Die Liebe ist immer ein Weg zu dem Anderen, die Suche des eigenen Ichs in dem Anderen.²⁰⁷

Eine große Beachtung schenkt diesem Thema Sinaida Gippius, welche ausgehend von den oben genannten Theorien weiterführende Texte zum Thema Liebe verfasst.²⁰⁸

Interessant und auffallend ist die Tatsache, dass die Liebe in der Antike, über die Romantik hinaus bis in das 20. Jahrhundert, sogar in auf den ersten Blick so unterschiedlichen Ländern wie Deutschland und Russland, als eine immer aktive Kraft, als eine Bewegung, als ein Streben gesehen wurde und wird.

Die erwähnten russischen Theoretiker bilden eine Linie in der russischen Liebesphilosophie, welche von der Idee des neoplatonischen Eros ausgeht und zu Gefühlsbildung, Verteidigung der Individualität und der individuellen Liebe weiterführt. Der Asketismus in der Liebe wird dabei verneint und stattdessen ein Verständnis für die Verbindung von Eros und Kunst entwickelt.

Eine ganz andere philosophische Linie bilden die Wissenschaftler P. Florenski, S. Bulgakow und I. Iljin.

Sie vertreten die Meinung, dass die Liebe immer etwas mit der Wahrheit gemeinsam habe. Die Wahrheit wird in diesem Zusammenhang nicht im subjektiv-psychologischen Sinn verstanden, sondern im objektiv-metaphysischen. Die Liebe ist immer eine Verbindung mit Gott. Pawel Florenski sieht die Liebe als ein Mittel zur Erkenntnis der Göttlichkeit.²⁰⁹

Sergei Bulgakow, ein Theologe, führt diesen Gedanke weiter und kritisiert zuerst sehr stark die Theorien von Soloview und Berdjajew, weil er in der physischen Verbindung zweier Menschen ein sündhaftes Element sieht. Bulgakow geht von einer im Grunde bösen Natur des

²⁰⁷ Vgl. Berdjajew, N. Gedanken über Eros. In: Der russische Eros oder die Philosophie der Liebe in Russland. S. 266-273.

²⁰⁸ Zum Beispiel: „Die Verliebtheit“ (1904), „Über die Liebe“ (1925), „Die Arithmetik der Liebe“ (1931), „Die Zeichen der Liebe“ (1928) und „Die Kunst und die Liebe“ (1953).

²⁰⁹ Vgl. Florenski, P. Die Bestätigung der Wahrheit. S. 88.

Menschen aus und ist überzeugt, dass diese Börsartigkeit nur durch die Liebe bezwungen werden kann. Die Liebe ist dabei das Leid, das Mitleid und die Geduld.²¹⁰

Ivan Iljin, Verfasser vieler philosophischer, theologischer und politischer Texte, sieht in der Liebe ausschließlich die Quelle der geistigen Entwicklung. Seiner Ansicht nach haben die Menschen sehr wenig Liebe in sich, denn sie haben die Liebe aus ihrem Leben, aus der Wissenschaft, aus der Kunst, aus der Politik und Ethik und aus der Bildung und Erziehung ausgeschlossen. In der Liebe sieht er die Erlösung aus der unendlichen Krise der Menschheit.²¹¹

Im Vergleich zu dem deutschen romantischen Verständnis des Liebesbegriffes entwickelt die russische Denkweise des 19. Jahrhunderts zwei Linien, zwei Pole der Liebesphilosophie, welche nebeneinander und gegeneinander existieren.

Eine Richtung ist die Denkweise von Rosanow und Soloviev und die andere die von Iljin und Bulgakow.

Die eine erneuert und belebt die platonische antike Theorie wieder und darauf basierend die humanistische, im Grunde neoplatonische Konzeption der Liebe, des Eros.

Die andere geht von einem christlich-mittelalterlichen Verständnis der Liebe als Caritas, als Mitleid, als Mitgefühl und als Barmherzigkeit aus.

Erst viel später entwickelt sich in Russland eine Tendenz, diese beiden Theorien miteinander zu verbinden.

N. Berdjajew schreibt in einem seiner letzten Bücher „Selbsterkenntnis“ von einer Synthese, von dem Wunsch, den Liebe-Eros mit der Liebe-Karitas verbinden zu können.

„Wenn Eros-Liebe nicht mit der Liebe-Mitleid sich verbindet, ist das Ergebnis fatal und quellirisch. Eros an sich hat etwas Brutales und muss durch das Mitleid besänftigt werden. Eros kann sich in Agape verbinden.“²¹²

Die russische Literatur und Publizistik sowie die Literaturkritik kehren immer wieder zum Thema der Liebe. In ihrer Philosophie versuchen die russischen Schriftsteller und Denker den moralischen Sinn zu erfassen und ihre Verbindung mit der europäischen Kultur Herzustellen. In dieser Tradition wird Eros in einem umfassenden Sinn verstanden: in erster Linie als einen Weg zur Kunst, zur moralischen Vervollkommnung, als Suche der Geistigkeit.

²¹⁰ Vgl. Bulgakow. S. Abendlicht. S. 296.

²¹¹ Vgl. Iljin, I. Ohne Liebe. In: Das singende Herz. S. 11.

²¹² Vgl. Berdjajew, N. Selbsterkenntnis. S. 87.

Die Romantiker beider Mentalitäten führen die antike Eroskonzeption weiter und kommen in einem Definitionspunkt eindeutig zusammen, nämlich dass die Liebe die Einheit der Philosophie und der Kunst und unmittelbar mit der literarischen Welt verbunden ist.

Zusammengefasst

Aus dem theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit wird ersichtlich, dass das Thema der Liebe und die Definition des Begriffes zu allen Zeiten die Menschen beschäftigt haben.

Die deutschen Romantiker verstehen den Begriff der Liebe als einen dialogischen Raum zwischen zwei Liebenden, wobei die Liebenden keine gegenseitigen Besitzansprüche aneinander stellen.

Ob die romantische Liebe nun als erfüllte Liebe wie bei Friedrich Schlegel definiert wird oder als unerfüllte wie bei Hölderlin, bleibt nicht eindeutig geklärt.

Die Definition der russischen Romantiker scheint im ersten Moment den deutschen Romantikern fremd zu sein. Sie sprechen der Liebe in erster Linie einen körperlichen Charakter zu, gehen aber darüber hinaus und definieren den Begriff als seelische Kraft verbunden mit einer tiefen Religiosität.

Im Grunde genommen unterscheiden sich die Definitionen der beiden Länder nicht wesentlich voneinander: Beide gehen von der platonischen Theorie aus und verstehen die Liebe als ein Streben zueinander, ob im körperlichen, seelischen oder auch religiösen Sinn.

Um zu den Werken der einzelnen Künstler übergehen und die Definition des Begriffes der Liebe anhand eines konkreten Werkes untersuchen zu können, ist es notwendig, auf die Biographie des jeweiligen Künstlers einzugehen, denn das Verständnis des Begriffes, welches dann in den Werken verarbeitet wurde, hat oft die Wurzeln nicht in der Theorie, sondern in realen Erlebnissen.

Alexander Puschkin

Alexander Puschkin wird am 26.05.1799 in Moskau geboren. Sein Vater gehört einem der ältesten Adelsgeschlechter Russlands an, seine Mutter ist eine geborene Hannibal, Enkelin des am Hofe Peters des Großen lebenden Afrikaners.²¹³ Alexander Puschkin bezeichnet sein Temperament selbst gelegentlich als „afrikanisch“.²¹⁴

In Puschkins Elternhaus verkehren die bekanntesten Dichter der damaligen Zeit, und dem zukünftigen Dichter steht eine reichhaltige Bibliothek zur Verfügung.

Sein Onkel, Wassilij Puschkin, gehört zu den bedeutendsten Vertretern des späten russischen Klassizismus.

Puschkins früheste Erziehung wird ganz von französischem Geist bestimmt: Er liest vorwiegend französische Literatur und schreibt auch französische Verse.

Sein Kindermädchen bringt ihm die russische Volksdichtung nahe, jedoch folgt eine intensive Beschäftigung mit ihr erst in seinen reifen Jahren als Dichter.

1811 wird Puschkin in das vornehme Lyzeum in Zarskoje Selo aufgenommen. Bezeichnend ist, dass seine Schulkameraden ihm den Namen „der Franzose“ geben, obwohl Puschkins klassizistische oder vorromantische Versdichtungen aus dieser Zeit bereits in russischer Sprache verfasst sind.

Nach seinem Studium 1817 bleibt der junge Dichter in St. Petersburg, wo er als Staatsbeamter beschäftigt ist.

Die politischen Unruhen der Zeit hinterlassen ihre Spuren in seinen Gedichten, vor allem in den Epigrammen. Alexander I. fühlt sich durch manche Anspielung getroffen und verbannt Puschkin nach Südrußland. Hier lernt er die südlichen Randgebiete des Russischen Reiches kennen, Bessarabien, den Kaukasus, die Krim. Die Landschaften sowie der literarische Einfluss Byrons, den Puschkin vergöttert, prägen den Charakter der damaligen Puschkin'schen Dichtungen.

In Südrußland beginnt Puschkin seinen großen Roman in Versen „Eugen Onegin“, an dem er lange Jahre arbeitet.

1824 wird der Dichter auf die Klagen der Vorgesetzten hin aus dem Staatsdienst entlassen und nach Michajlovskoe, einem Gut seines Vaters, verbannt.

²¹³ Vgl. Keil, R.-D. Alexander Puschkin. S. 15-22.

²¹⁴ Vgl. Lotman, J. Alexander Puschkin. S. 13.

Wie schon erwähnt findet Puschkin über seine Amme, Arina Rodionovna, einen innigen Kontakt zur Sprache des einfachen Volkes.

Die in der Literaturwissenschaft häufig anzutreffende These, dass Puschkin durch Vereinigung von Volkssprache, Kanzleisprache und dem Kirchenslawischen eine neue Literatursprache geschaffen habe, ist jedoch etwas übertrieben.

Denn diese Synthese ist schon vom russischen Sentimentalismus, in erster Linie von Nikolaj Karamzin für die Prosa und den Frühromantikern, besonders von Wasilij Zuckowski, für die Lyrik eingeleitet. Puschkin verbreitet diese neue Literatursprache dann allerdings weltliterarisch.

Während dieser Zeit entsteht unter anderem das historische dramatische Werk „Boris Godunow“.

Aufgrund des immer wiederkehrenden Gefühls der Einsamkeit und der Aussichtslosigkeit seines Schicksals überlegt Puschkin, ins Ausland zu fliehen. 1825 stirbt unerwartet Alexander I., und sein Nachfolger Nikolaus I. begnadigt den Dichter. Puschkin darf nun in die Hauptstädte zurückkehren. Die Freude über die wiedergewonnene Freiheit und über die Erneuerung und Anknüpfung literarischer Beziehungen gibt dem Dichter wieder Kraft.

Im Jahr 1831 lernt Puschkin den zehn Jahren jüngeren Nikolaj Gogol, einen Mann, den er bis zu seinem frühen Tod sehr schätzt, kennen.

Das Jahr 1832 ist von den politischen Ereignissen überschattet: Nach dem missglückten Dezember-Aufstand, auch Dekabristen-Aufstand genannt, werden einige seine Freunde hingerichtet oder nach Sibirien verbannt. Auch Alexander Puschkin hat mit der strengen und verständnislosen Zensur und mit materiellen Nöten zu kämpfen.

Sein Privatleben bringt ihm kein Glück. Lange und zunächst ohne Erfolg²¹⁵ wirbt er um die Hand der 19-jährigen Natalja Gontscharowa, die er erst 1831 heiraten darf.

Kurz vor der langersehnten Erlaubnis zu heiraten flieht der Dichter auf sein Gut Boldino und erlebt einen Ausbruch schöpferischer Begeisterung.

Es drängt sich der Gedanke der deutschen Romantiker auf, vor allem Hölderlins, die romantische Liebe ist stets eine unerfüllte Liebe, denn nur durch den Schmerz wird ein Mensch zum Dichter.

Die Verbindung mit Natalja Gontscharowa wird dem Dichter zum Verhängnis. Seine schöne Frau wird am Zarenhof erwünscht, und Puschkin muss gehorchen, obwohl er beim Hof verschiedenen Anfeindungen²¹⁶ ausgesetzt ist.

²¹⁵ Ein ähnliches Schicksal widerfuhr Robert Schumann.

1836 bekommt Puschkin die Erlaubnis zur Herausgabe einer Zeitschrift.

In einem Brief an seine Frau schildert der Dichter keine Freude darüber, sondern die Art der Lebenseinstellung, welche der Künstler fühlt:

„Der Teufel hat mich in Russland zu Welt kommen lassen, mit Seele und Talent!“²¹⁷

In der oberflächlichen Atmosphäre des Hofes kann der Dichter sich nicht behaupten, die Angriffe auf ihn nehmen kein Ende.²¹⁸

Vor dem Hintergrund der politischen und beruflichen Strapazen findet Alexander Puschkin auch im Privaten keine richtige Erfüllung. Der Dichter ist ein eifersüchtiger und sogar ein besitzergreifender Mann. 1837 fordert Puschkin, nach einer langen Verleumdungsaffäre um die Ehre seiner Frau, den Gardeoffizier Georges d'Anthes zum Duell auf. Er wird tödlich verwundet und stirbt am 29. Januar.

Ohne große Ehrerweisungen wird Alexander Puschkin auf dem Gut, wo er einen Teil seiner Verbannung verbrachte, begraben.

Auf den Befehl des Zaren betreut Wasilij Zuckowski zunächst den dichterischen Nachlass, der nur nach und nach herausgegeben werden darf. Viele Entwürfe und sogar manches abgeschlossene Werk wurden erst lange nach dem Tod des Dichters aufgefunden.

Das unruhige Leben und der tragische Tod Puschkins zeugen von wahrer Romantik, aber sie kennzeichnen auch die schwerste Zeit des russischen Absolutismus.

Nikolai I übernimmt alle Schulden des Dichters und bewilligt seiner Witwe eine Ehrenpension. Puschkins Werke werden zugunsten seiner Kinder auf Staatskosten gedruckt.²¹⁹

Das Leben des Dichters Alexander Puschkin in Hinblick auf die Untersuchung des Begriffes der Liebe zeigt einen Versuch, die Liebe im realen Leben zu finden, zu erkennen, zu verteidigen und zu halten. Die Ehe des Dichters ist sein Anker in der Gesellschaft. Die Liebe als treibende Kraft ist für Puschkin die Quelle der Inspiration, was nicht nur die Briefe an

²¹⁶ Die Anfeindungen basieren auf seinem teils „afrikanischen“ Aussehen, teils wegen seines scharfen und spitzen Sarkasmus.

²¹⁷ Vgl. Puschkin, A. Briefe zu Ehefrau. (Письма к жене.) Sacharow, I.W. (Hrsg.) S. 253.

„Чёрт догодал меня родиться в России с душой и талантом!“

²¹⁸ Vgl. Lotman, J. Puschkin. S. 156.

²¹⁹ Vgl. Keil, R.-D. Alexander Puschkin. S. 448.

seine Frau bezeugen. In seinen Werken gibt der Dichter dem Gefühl konkrete Namen und Definitionen.²²⁰

„Eugen Onegin“ von Alexander Puschkin

Im Zentrum der ersten Werke Puschkins steht vor allem die Liebesthematik. Hinter vordergründiger Leidenschaft und Hingabe kommt aber ein sehr zwiespältiges Moment zum Vorschein, das vor allem von der Angst der Zurückweisung bestimmt ist.

Die problematische Beziehung zur Mutter, die ihm wenig Liebe entgegengebracht hat, wirkt hier nach.

Obwohl Puschkin über lange Jahre den Ruf eines unverbesserlichen Don Juan in Wort und Tat pflegt, wendet er sich mit der Zeit immer stärker auch der häuslichen Thematik zu.

Sein Hauptwerk ist „Eugen Onegin“, der als Roman in Versen die Grenze zwischen Prosa und Poesie aufhebt und gleichzeitig ein ironisch gefärbtes Bild seiner Zeit wiedergibt.²²¹

Kennzeichnend für „Onegin“ ist die fast enzyklopädische Beschreibung des russischen Lebens (W. Belinskij) und die Typisierung des russischen Nationalcharakters.

Der Roman baut auf Korrespondenzen auf:

„Tatjanas plötzliche Liebe und Onegin ebenso plötzliches Liebesverlangen, Tatjanas Zurückweisung durch Onegins kaltherzige, aber gesellschaftlich sehr korrekte Moralpredigt und Onegins Zurückweisung durch die selbstbeherrschte Fürstin Tatjana. Um Onegin und Tatjana bilden sich die übrigen Gruppen des Romans. Der weltfremde Liebende Lenski bildet einen wenig komplexen Kontrast zu Onegin: Durch seine Liebe zu der oberflächlichen Olga wird er ebenso aus seiner vorgezeichneten Lebensbahn geworfen wie Tatjana, und Olga achtet seine Gefühle ebenso wenig wie Onegin. Die Frau, die Lenski in seinem Ideal stilisiert, wird von Puschkin als lebendige Parodie auf literarische Klischees eingeführt. Lenski erkennt und ignoriert ihre Lebenswirklichkeit, während Tatjana Onegin zunächst ebenfalls als Romanhelden idealisiert, dann aber seine Lebenswirklichkeit zu erfassen sucht.“²²²

²²⁰ Vgl. Die Liebe definiert Puschkin in erster Linie in seiner Lyrik. Zum Beispiel die Liebe als bürgerlicher Patriotismus („Zu Tschaadaev“, 1818), oder die Liebe als Freiheit, als Rückkehr in sein Inneres („Zu Pljuskowa“, 1818), oder als brennende Leidenschaft („Die Nacht“, 1823, „Verbrannter Brief“, 1825) usw.

²²¹ Vgl. Lotman, J. A. Puschkin. S. 67-70.

²²² Vgl. Grönke, K. Frauenschicksale in Tschaikowskis Puschkin-Opern. S. 33-38.

Eugen Onegin als Person ist fast so alt wie Puschkin und kann sein Freund sein. In Petersburg geboren, zu Hause erzogen und ausgebildet, kann mehrere Sprachen, beherrscht gute Manieren, ist gewandt. Er liest meistens Liebesromane und Anekdoten.

Mit 17 wird er in die Gesellschaft eingeführt: Theater, Ballbesuche, Gesellschaftsabende, Karten, Restaurants und schöne Frauen.

Die Frauen sind eine große Leidenschaft des jungen Mannes, doch er wird der großen Gesellschaft müde und freut sich fast, dass er aufs Land fahren muss, obwohl es sich bei dem Anlass um den bevorstehenden Tod seines Onkels, von dem er eine Erbschaft erwartet, handelt.

„Nein: früh schon sein Gefühl vereiste;
Der Lärm der Welt ward ihm zu viel;
Nicht lang um junge Schönen kreiste
Sein Sinnen als gewohntes Ziel;
Treubrüche wurden ihm verdrießlich,
Auch Freunde und die Freundschaft schließlich [...],
Zuletzt ging auch die Lust vorbei [...].“²²³

Auf seinem Landgut lernt Onegin aus Langeweile den jungen Träumer Lenski kennen.

Lenski wurde in Deutschland ausgebildet und ist ein Dichter. Er hasst die große Gesellschaft, ist ihr entflohen und glaubt an die Freundschaft und Liebe, seine Seele erscheint rein und naiv.

Lenski liebt Olga Larina, eine Kopie ihrer Mutter, Hausherrin und Gutsbesitzerin. Ihre ältere Schwester, Tatjana verkörpert Puschkins Muse.²²⁴

Tatjana ist bescheiden, zurückhaltend, rein, ehrlich und liebenswürdig. Sie verliebt sich in Onegin und bekommt eine grobe Zurückweisung: „Doch seit ich in die Welt getreten, hab nie ich solches Glück begehrt“²²⁵.

²²³ Vgl. Puschkin, A. Jewgenij Onegin. Erstes Kapitel XXXVII. S.44.

Нет: рано чувства в нём остыли;
Ему наскучил света шум;
Красавицы не долго были
предмет его привычных дум,
Измены утомить успели;
Друзья и дружба надоели, [...]
Но разлюбил он наконец [...]
(Dt. von Rolf-Dietrich Keil)

²²⁴ Vgl. ebenda. Achstes Kapitel „Eugen Onegin“.

²²⁵ Vgl. ebenda. Viertes Kapitel XIV. S. 172.

Но я не создан для блаженства
(Dt. von Rolf-Dietrich Keil)

Wiederum aus der Langeweile flirtet Onegin mit Olga, womit er den eifersüchtigen Lenski aus der Fassung bringt. Lenski fordert seinen Freund zum Duell auf und bezahlt mit seinem Leben. Onegin flieht und treibt sich drei Jahre lang in der Welt herum, während dessen werden Olga und Tatjana verheiratet.

Nach seiner Rückkehr trifft Onegin Tatjana in St. Petersburg auf einem großen Ball. Sie ist kein kleines Mädchen mehr, sondern eine Dame der Gesellschaft. Onegins Gefühle entflammen für die schöne Tatjana, werden aber von ihr höflich mit dem Hinweis auf ihre Ehre, Ehe und Pflicht dem Fürsten Gremin gegenüber zurückgewiesen.

Puschkin versetzt sich als Erzähler in die Figuren der Handlung hinein, aber er nimmt an der Handlung nicht aktiv teil, er ist nur manchmal anwesend und spricht als Autor oft mehr über sich als über Onegin oder Tatjana.

Somit ist Puschkin kein Protagonist, sondern Erzähler und somit eine der wichtigsten Figuren. Die Hauptperioden von Puschkins/Onegins Lebens lassen sich wie folgt zusammenfassen: Lyzeum, Kindheitsmuse und Anfänge der Dichterkunst; Eintritt in die Gesellschaft, Leidenschaften, Muse der Bälle, Liebesaffären; Theater, Bälle, Frauen; Müdigkeit, böses Schicksal, Verbannung nach Kaukasus, Muse auf dem Pferd, Sehnsucht nach Freiheit und unerfüllter Liebe, Muse der Reise – eine Zigeunerin, Muse – Gutsbesitzerin. Im sechsten Kapitel von „Eugen Onegin“ – nach Lenskis Tod – schwerer Abschied von der Jugend. Das Ende: Der Dichter erkennt, wie schnell diejenige altert, welche Tatjanas Bild inspiriert hat und somit er selbst auch. Ängste vor dem Alter und Hoffnung eines frühen Todes.

„Glückselig, wer, solange noch dauert
Das Fest des Lebens, es verlässt,
Den Kelch nicht austrinkt bis zum Rest,
Aufs Ende des Romans nicht lauert,
Und Abschied nehmen kann im Nu,
Wie ich es von Onegin tu.“²²⁶

Der Dichter zieht einen direkten Vergleich zu seiner Onegin-Figur:

„Der Last der Konvention entronnen,
Wie er vom leeren Treiben fern,

²²⁶ Vgl. Puschkin, A. Eugen Onegin. Achtes Kapitel LI. S. 408.

Блажен, кто праздник жизни рано оставил,
не допив до дна бокала полного вина,
кто не дочёл её романа
и вдруг умел расстаться с ним,
как я с Онегиным моим.
(Dt. von Rolf-Dietrich Keil)

Hab ich ihn da zum Freund gewonnen.
Ich mochte manches an ihm gern,
Den Hang, in Träume abzugleiten,
Die nichtkopierten Seltsamkeiten,
Des kühlen Witzes scharfe Wehr,
Ich war verbittert, mürrisch er;
Die Leidenschaft erfuhren wir beide;
Das Leben schien uns beiden leer;
Nichts wärmte unsre Herzen mehr;
Wir wähten uns nur noch vom Neide
Fortunas und der Welt gejagt,
Als unser Morgen kaum getagt.“²²⁷

Puschkin und Onegin haben sowohl Parallelen als auch Gegensätzlichkeiten. Oft gehen sie gemeinsame Wege: Petersburg, Moskau, Odessa. Puschkin ist ein Zeuge des Lebens Onegin, er kennt seinen Briefwechsel. Der Unterschied liegt in der künstlerischen Seite des Schriftstellers und der sorgenlosen Zeit des reichen Onegins.

Onegin langweilt sich überall, und für Puschkin ist er „mein Dämon“, er ist der verneinende Teil seiner Persönlichkeit, sein Doppelgänger, wie Robert Schumann oder auch E.T.A. Hoffmann sagen würden.

Der Dichter analysiert eigene Stärken und Schwächen, indem er sich von Onegin distanziiert. Unsicherheiten und Zweifel sind ständige Begleiter des Autors. Er ist wählerisch.

Der Roman ist stark mit dem realen Leben des Dichters verflochten: die Freiheit und die Sklaverei, Peter der Große und Bojaren, neue Aristokratie, grenzenlose Jugend und Leidenschaften, Erlöschung, eigene Müdigkeit und Trägheit, Zweifel an der Aufmerksamkeit des Publikums, schwierige Beziehungen zu den Mächtigen und der Kirche, ständig wechselnde Liebschaften mit Frauen, welche in Gleichgültigkeit oder mit freundschaftlichen Gefühlen enden, die Heirat wird zuerst verneint, dann wird dafür gekämpft. Das sind die

²²⁷ Vgl. Puschkin, A. Eugen Onegin. Erstes Kapitel XLV. S. 52.

Условий света свергнув бремя,
как он, отстав от суеты,
с ним подружился я в то время,
мне нравились его черты,
мечтам невольная преданность,
неподражательная странность
и резкий, охлаждённый ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
страстей игру мы знали оба;
томила жизнь обоих нас;
в обоих сердца жар угас;
обоих ожидала злоба слепой
Фортуны и людей на самом утре наших дней.
(Dt. von Rolf-Dietrich Keil)

Themen, welche die Leben von Puschkin und von Onegin bestimmen. Beide werden durch die Sehnsucht zerrissen und durch die Liebe zur Erkenntnis gedrängt. Beide erreichen die Erkenntnis.

Tatjana leidet wahrhaftig an ihrer Liebe zu Onegin. Die Sehnsucht nach Liebe und das Gefühl der Leidenschaft haben einen destruktiven, dämonischen Charakter. Diotima spricht dem Eros jegliche Göttlichkeit ab und definiert ihn als einen Dämon.

Tatjana wird Onegin immer lieben, wird wie Puschkin leiden, doch sie verzichtet niemals auf ihre Erinnerungen der Jugendzeit, ihre Idealisierung der Liebe.

Später wird Onegin Tatjana lieben. Hier ist ein Versuch des Dämons versteckt, die Muse zu bezwingen, doch sie weist ihn zurück und geht ihren Weg mit ihrer Liebe im Herzen.

Tatjana ist Puschkins Ideal. In jeder Lebensperiode hat der Autor seine eigene Muse, jede begleitet ihn in seinem künstlerischen Schaffen.

Tatjana vereint in sich die Erfahrung, die Schönheit, die Vernunft der anderen Musen. Die Rolle der Muse ist die höchste Kultur, das Wissen, das Gefühl und für Puschkin die zärtliche Weiblichkeit. Der Gedanke der weiblichen Muse hat ihre Wurzeln in der deutschen literarischen Romantik und es ist nicht auszuschließen, dass Puschkin dadurch beeinflusst wird.

Tatjana als Vernunft und Kultur, als Verkörperung der Weiblichkeit sieht in einer Familie die Sicherheit und die Stabilität, die Stütze des natürlichen Lebens.

Puschkin steht Familie und Heirat skeptisch gegenüber. Aber er heiratet dennoch, seine Frau ist eine Ehefrau und eine Liebhaberin zugleich, jung und schön. In Natalja Gontscharowa entdeckt Puschkin sein Ideal der romantischen Liebe.

Tatjana wird Natalja Gontscharowa ständig vor Augen geführt, sie muss ihr Vorbild werden. Doch die reale Person kann nicht die Stelle der Muse einnehmen, welche den Autor lebenslang begleitet.

Lenski stellt einen moralischen Gegenpol zu Onegin dar, er ist jung, reich, schön und talentiert. Ausgebildet in Deutschland kann er der romantischen Melancholie entfliehen. Er ist erfüllt von Hoffnung und Liebe. Lenski ist frei und steht für die ideale Verkörperung der Eigenschaften nach Puschkin. Onegin belächelt seinen Freund in seiner Naivität:

„Und denkt: ich wäre doch ein Narr,
So kurze Seligkeit zu rauben;

Das kommt dereinst auch ohne mich;
Mag er des Lebens freuen sich.“²²⁸

Onegin und Lenski verkörpern zwei Charakterseiten des Dichters Puschkin. Sie sind wie Florestan und Eusebius für Robert Schumann.

Als ein Teil von Puschkin, eine Seite seines Genies, wird Lenski getötet von dem Dämon der Verneinung. Onegin verneint alles Ideelle, Einheitliche, womit die romantische Jugend erfüllt ist. Der Dämon bekräftigt die Vergänglichkeit der Ideale in der Realität. Das ist der Umbruch im realen Leben des Autors, wie eines jeden Menschen. Lenskis Tod ist das Ende der Jugend des Autors.

„Doch traurig, denkt man, dass vergebens
Die Jugend uns verliehen ward,
Dass wir verrieten sie zeitlebens,
Dass sie am End uns nur genarrt;
Dass unsre höchsten, reinsten Ziele,
Dass unsre Blüentraumgefühle
In rascher Folge bald zu Staub
Zerfielen wie verwestes Laub.“²²⁹

Tatjana, Onegin und Lenski sind wie reale Personen dargestellt, sie haben ihre eigenen besonderen Eigenschaften.

Lenski verkörpert die Kultur und die Jugend, die Verneinung hat er nicht mehr erleben dürfen bzw. müssen.

Tatjana trägt in sich die romantische Jugend, die destruktiven Zweifel der Romantik sind ihr fremd.

Onegin hat die Elemente der Jugend, aber auch Spuren der westlichen Kultur und Entwicklung.

²²⁸ Vgl. Puschkin, A. Eugen Onegin. Zweites Kapitel XV. S. 85.

И думал: глупо мне мешать
его минутному блаженству;
и без меня пора придёт;
пускай покамест он живёт.
(Dt. von Rolf-Dietrich Keil)

²²⁹ Vgl. ebenda. Achtes Kapitel XI. S. 364.

Но грустно думать,
что напрасно была нам молодость дана,
что изменяли её всечасно,
что обманула нас она;
что наши лучшие желанья,
что наши свежие мечтанья
истлели быстрой чередой.
(Dt. von Rolf-Dietrich Keil)

Für Puschkin ist die Onegin-Figur politisch und autobiographisch gefärbt, ein Zeitbild. Der Dichter setzt sich intensiv in verschiedenen Gedichten mit der Frage der künstlerischen und ästhetischen Aufgabe des Poeten auseinander. Nur mit der Kraft seiner Ideen und Sprachschöpfung kann der Poet den Menschen im Innersten rühren.²³⁰

RESÜMEE „Eugen Onegin“ von Puschkin

In seinem Versroman „Eugen Onegin“ verarbeitet Alexander Puschkin unterschiedliche Liebeskonzepte.

Der gesamte Roman ist auf Korrespondenzen aufgebaut und so ist auch der Begriff der Liebe auf verschiedenen Ebenen zu betrachten.

Alle vier Protagonisten des Romans, Onegin, Lenski, Tatjana und Olga sind auf ihre Art und Weise auf der Suche nach der Liebe, sie definieren diese jedoch unterschiedlich.

Lenski, der in Deutschland seine Ausbildung genossen hat und mit der deutschen romantischen Philosophie zurückgekommen ist, sucht nach seinem Ideal, welches er in seinen Gedanken geformt hat. Sein Liebesbrief beinhaltet die unbedingte Liebe, welche sich von den Geboten der Tugendhaftigkeit löst und einen Unbedingtheitsanspruch erhebt – eine Definition der Romantik, welche sich auf die Unvergleichlichkeit des Geliebten bezieht.

Auf diese Art kann der Romantiker nur eine einzige Person lieben²³¹, sein Ideal, seine Muse. Aufgrund dieser Definition kann Lenski nicht begreifen, dass Olga ihn nicht hören kann, sie ist das in seinem Kopf geschaffene Idealbild. Lenski versteht demnach die Liebe als Eros, als die sinnlich-erotische Liebe, als Begehren des geliebten Objekts, als einen Wunsch nach Geliebt-Werden, als Leidenschaft.

Olga begreift die Liebe pragmatisch. Nach dem Tod ihres Verlobten und ihrer von den Eltern arrangierten Heirat genießt sie wieder das Leben. Das bedeutet aber nicht, dass Olga keine Liebe kennt, sondern nur, dass ihre Definition auf dem Konzept der sogenannten vernünftigen Liebe basiert. Dies beinhaltet das Wachstum der Zuneigung aus der Einsicht in die Tugendhaftigkeit des Partners. Die Liebe zwischen den Ehepartnern ist keine Voraussetzung für die Ehe. Die gute Ehe in diesem Verständnis hat die Liebe zur Folge, nicht zur Voraussetzung und somit wird die Liebe als Summe häuslicher Verhaltenspflichten verstanden. Olga definiert demnach die Liebe als Philia, welche die Freundesliebe, die Liebe

²³⁰ Vgl. Krasuchin, G. Vier Meisterwerke von Puschkin. (Четыре пушкинских шедевров). S. 49.

²³¹ Novalis und seine Sophie.

auf Gegenseitigkeit, die gegenseitige Anerkennung und das gegenseitige Verstehen, bezeichnet.

Tatjanas Verständnis des Liebesbegriffes tendiert zu dem von Lenski, doch unterscheidet es sich von seinem im Ausgangspunkt, in der Erziehung.

Die Pflicht einer jungen Dame, eine gute Partie zu sein und eine gute Figur zu machen, schimmert während des ganzen Romans durch und sie ist auch der Grund, warum Tatjana Onegin am Ende abweist. Sie wird erzogen, die Ehe als Seelengemeinschaft, als lebenslange freundschaftliche Bindung zu begreifen.

Ausgehend von den französischen Romanen, die Tatjana liest, definiert sie die Liebe als exklusive Zweierbeziehung, abgeschottet von der ganzen Welt. In der romantischen Liebe verschmelzen alle Unterschiede zwischen den Partnern zu einer Einheit ohne Entfremdung. Es ist eine Definition, die gegen die aufklärerische Idee einer Kontrolle der Gefühle, der Herrschaft der Vernunft über die Gefühle geht: Die Liebe kommt aus einer mysteriösen Tiefe und ist die treibende Kraft jenseits des bewussten Wissens. Die Liebe als treibende Kraft kommt der antiken Theorie sehr nah, doch bedenkt Diotima in ihrer Definition nicht die Begriffe der Pflicht und der Erziehung. Tatjanas Verständnis ist eine Mischung aus Eros und Agape, welche die selbstlose und fördernde Liebe, die das Wohl des Anderen im Blick hat, bezeichnet.

Onegin macht als einzige Figur eine psychologische Entwicklung durch. Er entwickelt seinen Liebesbegriff oder besser, er definiert die Liebe für sich neu. Zu Beginn des Romans definiert Onegin die Liebe wie Olga, als mögliche Folge, nicht aber als Voraussetzung einer Beziehung. Er genießt eine traditionelle Erziehung und begreift die Ehe als die Fortführung bestehender Lebens- und Arbeitszusammenhänge: Besitz, Herrschaft, Privilegien, wirtschaftliche Interessen. Die Generationenfolge steht dabei im Vordergrund: der Einzelne erfährt sich als Teil einer genealogischen Abfolge, die er fortzusetzen hat.

Über die Jahre, nach dem Verlust des Freundes, enttäuscht und einsam, versteht er die Liebe anders. Die Liebesfähigkeit setzt er der Empfindungsfähigkeit gleich und daraus resultierend der Leidenschaft. Er wertet die emotionale Komponente für sich auf. Onegin definiert Liebe als ein Gefühl, welches sich auf eine andere Person, deren moralische Qualitäten als liebenswert erfahren werden, bezieht und nicht auf sich selbst.

Onegin begibt sich als Einziger auf den Weg der Erkenntnis, den platonischen Weg des transzendentalen Aufstiegs, und erreicht dabei eine der höchsten Stufen, die anderen Figuren bleiben auf der unteren Stufe stehen oder beschreiten diesen Weg gar nicht erst.

„Pique Dame“ von Alexander Puschkin

Ein weiteres wichtiges Werk von Alexander Puschkin ist der Roman „Pique Dame“.

„Pique Dame“ ist eines der geheimnisvollen und mystischen Werke des Dichters. Zum ersten Mal in der russischen Literatur werden die Beziehungen der Spielleidenschaft, des Geldes, der Liebe und des gesellschaftlichen Lebens erörtert.

Es wird gespielt. Nach dem Spiel erzählt Graf Tomski eine wunderliche Geschichte seiner Großmutter, welche das Geheimnis der drei Karten angeblich kennt.

Diese Geschichte amüsiert alle Anwesenden und wird nur von einem jungen deutschstämmigen Offizier namens German²³² ernst genommen. German spielt niemals, sondern er beobachtet nur leidenschaftlich das Spiel jeden Tag.

„Hermann²³³ war der Sohn eines russifizierten Deutschen, der ihm ein kleines Kapital hinterlassen hatte. Er war fest entschlossen seine materielle Unabhängigkeit zu festigen; er ließ daher selbst die Zinsen seines Kapitals unberührt, lebte vom Gehalt allein und erlaubte sich keinerlei Extraausgaben. Im Übrigen war er verschlossen und ehrgeizig und seine Kameraden hatten nur selten Gelegenheit, über seine übertriebene Sparsamkeit zu spotten. Er hatte ein leidenschaftliches Temperament und eine feurige Phantasie, aber seine Charakterstärke bewahrte ihn vor den gewöhnlichen Verirrungen der Jugend. So zum Beispiel, war er in der Seele ein geborener Spieler, und doch nahm er nie eine Karte in die Hand, denn er dachte, seine Lage erlaube ihm nicht (wie er sagte), das Nötige zu opfern in der Hoffnung, etwas Überflüssiges zu bekommen. Trotzdem verbrachte er ganze Nächte am Kartentisch, mit fieberhafter Erregung alle Wendungen des Spiels verfolgend.“²³⁴

²³² Puschkin nennt seinen männlichen Protagonisten German und unterstreicht dadurch die deutsche Abstammung, das russische Wort für Deutschland ist Germania.

²³³ Der Name der Hauptfigur, German, wird in verschiedenen Übersetzungen unterschiedlich geschrieben. In der vorliegenden Arbeit wird die Originalschreibweise des Namens verwendet, bei den Zitaten wird die Schreibweise des Übersetzers übernommen.

²³⁴ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. In Werke. Band III, Prosa. S. 196 Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал. Будучи твердо убежден в необходимости упрочить свою независимость, Германн не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволял себе малейшей прихоти. Впрочем, он был скрытен и честолюбив, и товарищи его редко имели случай посмеяться над его излишней бережливостью. Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости. Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее, — а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры. (Dt. von Julia Lukjanova)

Tomskis Großmutter, eine alte Gräfin, hat eine Ziehtochter, Lisa. Lisa führt ein sehr trostloses und liebloses Leben an der Seite ihrer Herrin.

„Lisaweta Iwanowna war in der Tat ein unglückliches Geschöpf. Fremdes Brot schmeckt bitter, sagt Dante, und die Stufen eines fremden Hauses sind steil; und wer könnte besser die Bitterkeit der Abhängigkeit kennen als die arme Pflgetochter einer vornehmen Alten? [...]

Lisaweta Iwanowna war die Märtyrerin des Hauses. Sie musste den Tee einschenken und sich Vorwürfe wegen übermäßigen Verbrauchs von Zucker anhören. Sie musste Romane vorlesen und wurde für jeden Fehler des Autors verantwortlich gemacht. Sie musste die Gräfin bei ihren Ausfahrten begleiten und die Verantwortung für das Wetter und die Straße tragen. Es war ihr ein Gehalt ausgesetzt, das aber nie voll ausbezahlt wurde; und doch wurde von ihr verlangt, dass sie sich ‚wie alle‘, d. h. wie sehr wenige, kleide. In der Gesellschaft spielte sie die traurigste Rolle. Alle kannten sie und niemand bemerkte sie; auf den Bällen tanzte sie nur dann, wenn gerade ein Vis-à-vis fehlte, und die Damen nahmen sie unter den Arm, wenn sie in die Garderobe mussten, um etwas an ihren Toiletten zu richten. Sie war sehr stolz und empfindlich, fühlte die Unerträglichkeit ihrer Lage und wartete mit Ungeduld auf einen Erlöser. Die jungen Leute waren viel zu berechnend und hochmütig, um ihr die geringste Beachtung zu schenken, obwohl sie hundertmal mehr Reiz besaß als die frechen und kalten jungen Mädchen, denen sie den Hof machten. Wie oft verließ sie unbemerkt den prunkvollen aber langweiligen Salon und ging in ihr Kämmerchen, wo ein mit Tapeten beklebter Paravent, eine Kommode, ein kleiner Spiegel und ein gestrichenes Bett standen und in einem Messingleuchter ein einsames Talglicht flackerte, zum Weinen.“²³⁵

²³⁵ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. In Werke. Band III, Prosa. S. 194. В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитанице знатной старухи? [...] Лизавета Ивановна была домашней мученицею. Она разливала чай и получала выговоры за лишний расход сахара; она вслух читала романы и виновата была во всех ошибках автора; она сопровождала графиню в ее прогулках и отвечала за погоду и за мостовую. Ей было назначено жалованье, которое никогда не доплачивали; а между тем требовали от нее, чтоб она одета была, как и все, то есть как очень немногие. В свете играла она самую жалкую роль. Все ее знали и никто не замечал; на балах она танцевала только тогда, как недоставало vis-à-vis, и дамы брали ее под руку всякий раз, как им нужно было идти в уборную поправить что-нибудь в своем наряде. Она была самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя, — с нетерпением ожидая избавителя; но молодые люди, расчетливые в ветреном своем тщеславии, не удостоивали ее внимания, хотя Лизавета Ивановна была сто раз милее наглых и холодных невест, около которых они увивались. Сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате, где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашенная кровать и где сальная свеча темно горела в медном шандале! (Dt. von Julia Lukjanova)

An einem Abend erblickt sie aus dem Fenster einen jungen Offizier und errötet. German macht Lisa heimlich den Hof, schickt ihr Liebesbriefe, welche aus zeitgenössischen Romanen wortwörtlich entnommen sind, die aber bei Lisa gut ankommen.

„Der Brief enthielt eine Liebeserklärung, er war zärtlich aber höflich und wörtlich aus einem deutschen Roman abgeschrieben. Lisaweta Iwanowna konnte aber kein Deutsch und war mit dem Brief sehr zufrieden.“²³⁶

Lisa bestimmt den Zeitpunkt ihres ersten Treffens und erklärt German ausführlich, wie er in das Haus der alten Gräfin unbemerkt gelangen könne.

„Lisaweta Iwanowna dachte gar nicht daran, sie ihm jetzt zurückzuschicken; sie berauschte sich an ihnen und schrieb ihm zurück – ihre Billetts wurden von Stunde zu Stunde länger und zärtlicher. Schließlich warf sie ihm aus dem Fenster folgenden Zettel zu: ‚Heute Abend ist Ball beim ***schen Gesandten. Die Gräfin wird da sein. Wir bleiben bis ca. 2 Uhr. Jetzt haben Sie die Gelegenheit, mich allein zu treffen. Sobald die Gräfin fort ist, wird auch die ganze Dienerschaft das Haus verlassen; der Portier wird bleiben, aber er wird sich wie gewöhnlich in seine Kammer zurückziehen. Kommen Sie um halb zwölf und gehen Sie gleich die Treppe hinauf. Wenn Sie im Vorzimmer auf jemand stoßen, so fragen Sie, ob die Gräfin zu Hause ist. Sie werden dann hören, dass sie nicht zu Hause sei, und so ist das dann. Sie werden zurückgehen müssen. Wahrscheinlich werden Sie aber auf niemand stoßen. Die Zofen schlafen alle in einem Zimmer. Aus dem Vorzimmer gehen Sie nach links, immer geradeaus bis zum Schlafzimmer der Gräfin. Im Schlafzimmer finden Sie hinter dem Paravent zwei kleine Türen: rechts befindet sich ein Kabinett, das die Gräfin nie betritt, links ein Korridor mit einer schmalen Wendeltreppe, sie führt in mein Zimmer‘.“²³⁷

²³⁶ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. In Werke. Band III, Prosa. S. 198. Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа. Но Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна. (Dt. von Julia Lukjanova)

²³⁷ Vgl. ebenda. S. 199. Лизавета Ивановна уже не думала их отсылать: она упивалась ими; стала на них отвечать, — и ее записки час от часу становились длиннее и нежнее. Наконец она бросила ему в окошко следующее письмо: “Сегодня бал у ***ского посланника. Графиня там будет. Мы останемся часов до двух. Вот вам случай увидеть меня наедине. Как скоро графиня уедет, ее люди, вероятно, разойдутся, в сенях останется швейцар, но и он обыкновенно уходит в свою каморку. Приходите в половине двенадцатого. Ступайте прямо на лестницу. Коли вы найдете кого в передней, то вы спросите, дома ли графиня. Вам скажут нет, — и делать нечего. Вы должны будете воротиться. Но, вероятно, вы не встретите никого. Девушки сидят у себя, все в одной комнате. Из передней ступайте налево, идите все прямо до графининой спальни. В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница: она ведет в мою комнату“.(Dt. von Julia Lukjanova)

German kommt in das Zimmer der Gräfin und versucht sie zu überreden, ihm das Geheimnis der drei Karten zu verraten, ohne Erfolg versucht er sie zu überzeugen, sie zu bedrohen und letztendlich zieht er eine Waffe.

„Für wen wollen Sie Ihr Geheimnis bewahren? Für die Enkel? Die sind ohnehin reich und kennen auch den Wert des Geldes nicht. Einem Verschwender können Ihre drei Karten nichts nützen. Wer das väterliche Erbe nicht zu bewahren weiß, der wird trotz aller Teufelskünste in Armut sterben. Ich bin kein Verschwender und kenne den Wert des Geldes. Ihre drei Karten sind also bei mir nicht verloren. Nun!...“

Er hielt inne und erwartete bebend ihre Antwort. Sie schwieg. Hermann sank in die Knie. „Wenn Ihr Herz jemals Liebe kannte, wenn Sie sich noch der Freuden der Liebe erinnern, wenn Sie nur einmal beim Schrei eines Neugeborenen gelächelt haben, wenn sich je etwas Menschliches in Ihrer Brust geregt hat, so beschwöre ich Sie bei den Gefühlen einer Gattin, Geliebten, Mutter, bei allem, was im Leben heilig ist,— vertrauen Sie mir Ihr Geheimnis an!... Was nützt es Ihnen? ... Vielleicht ist es mit irgendeiner schrecklichen Sünde, mit dem Verlust der ewigen Seligkeit, mit einem Teufelspakt verbunden ... Denken Sie doch daran, dass Sie alt sind und nicht mehr lange zu leben haben – ich bin bereit, Ihre Sünde auf mich zu nehmen. Eröffnen Sie mir nur Ihr Geheimnis. Bedenken Sie doch, dass Sie jetzt das Glück eines Menschen in der Hand haben, dass nicht nur ich, dass auch meine Kinder, Enkel und Urenkel Ihr Andenken stets heilig halten werden...“ Die Alte entgegnete kein Wort. Hermann stand auf. „Alte Hexe!“ sagte er mit zusammengepressten Zähnen. „Ich werde dich zwingen, mir zu antworten ...“²³⁸

Die Gräfin fällt vor Angst tot um.

German beichtet Lisa das Geschehen und Lisa begreift, dass nicht sie das Ziel seiner Bemühungen war, sondern der Reichtum.

²³⁸ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. In Werke. Band III, Prosa S. 202 „Для кого вам беречь вашу тайну? Для внуков? Они богаты и без того; они же не знают и цены деньгам. Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия. Я не мот; я знаю цену деньгам. Ваши три карты для меня не пропадут. Ну!“ Он остановился и с трепетом ожидал ее ответа. Графиня молчала; Германн стал на колени. „Если когда-нибудь, — сказал он, — сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери, — всем, что ни есть святого в жизни, — не откажите мне в моей просьбе! — откройте мне вашу тайну! — что вам в ней?.. Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: вы стары; жить вам уж недолго, — я готов взять грех ваш на свою душу. Откройте мне только вашу тайну. Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках; что не только я, но дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут ее чтить, как святыню“ Старуха не отвечала ни слова. Германн встал.— Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы, — так я ж заставлю тебя отвечать...(Dt. von Julia Lukjanova)

„Lisaweta Iwanowna hörte ihm zitternd zu. Die leidenschaftlichen Briefe, die ungestümen Forderungen, die frechen hartnäckigen Nachstellungen – dies alles bedeutete also nicht Liebe! Geld! – nur nach Geld lechzte er! Nur Geld, und nicht sie, sollte sein Verlangen stillen und ihn glücklich machen!“²³⁹

Bei der Beerdigung der Gräfin hat German das Gefühl, als er bei ihrem Grab steht, dass die Alte ihm zuzwinkere.

„Zuletzt entschloss sich auch Hermann, an den Sarg zu treten. Er verbeugte sich bis zur Erde und blieb einige Augenblicke auf dem kalten mit Tannenreisig bestreuten Fußboden liegen; dann erhob er sich und ging die Stufen zum Katafalk herauf; er war so blass wie die Tote selbst. Als er sich über die Tote neigte, schien es ihm, dass sie ihm höhnisch zulächelte und mit einem Auge blinzelte. Hermann wich eilig zurück, stolperte und fiel rücklings auf den Boden.“²⁴⁰

Er betrinkt sich und erlebt in der Nacht eine Halluzination: Die Gräfin kommt zu ihm, verrät die drei erfolgreichen Karten, Drei, Sieben, As, und verlangt, dass German im Gegenzug Lisa heiratet.

„Da blickte plötzlich jemand von der Straße in sein Fenster herein und verschwand sofort wieder. Hermann schenkte dem keine Aufmerksamkeit. Nach einigen Minuten hörte er die Vorzimmertür knarren. Hermann dachte, es sei sein Bursche, der wie gewöhnlich betrunken heimkomme. Die Schritte kamen ihm jedoch unbekannt vor: Es waren die Tritte leise schlürfender Pantoffeln. Die Tür ging auf: Ins Zimmer trat eine weißgekleidete weibliche Gestalt. Hermann glaubte im ersten Augenblick, es sei seine alte Amme, und wunderte sich, dass sie ihn um diese Nachtstunde besuche. Die weiße Frau kam immer näher und da erkannte er – die Gräfin!

„Ich komme zu dir gegen meinen Willen“, sagte sie mit fester Stimme. „Es ist mir aber befohlen worden, deine Bitte zu erfüllen. Die Drei, die Sieben und das As werden hintereinander gewinnen; du darfst aber im Laufe einer Nacht nur eine Karte besetzen und dann im ganzen Leben nie wieder spielen. Ich verzeihe dir meinen Tod, wenn du meine Pflgetochter Lisaweta Iwanowna heiratest ...“ Mit diesen Worten

²³⁹ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. In Werke. Band III, Prosa. S. 205. Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги, — вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его!

²⁴⁰ Vgl. ebenda S. 207. После нее Германн решил подойти ко гробу. Он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен как сама покойница, взошел на ступени катафалка и наклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн, поспешно подавшись назад, оступился и навзничь грянулся об земь. (Dt. von Julia Lukjanova)

wandte sie sich um, ging schlürfenden Schrittes zur Tür und verschwand.“²⁴¹

German beabsichtigt nicht Lisa zu heiraten, seine Gedanken gehören ausschließlich dem Spiel.

„Zwei unverrückbare Gedanken können in der Welt des Abstrakten unmöglich nebeneinander wohnen, wie in der Welt des Greifbaren zwei Körper unmöglich den gleichen Raum einnehmen können. In Hermanns Phantasie wurde das Bild der toten Alten ganz von den drei Karten – Drei, Sieben und As – verdrängt. Drei, Sieben und As gingen ihm nicht aus dem Kopfe und wichen nicht von seinen Lippen.“²⁴²

Er spielt zwei Mal und gewinnt, beim dritten Mal kommt statt des Asses die Pique Dame, die ihn sehr an die alte Gräfin erinnert.

„Hermann zuckte zusammen: er hatte in der Tat statt eines Asses eine Pique-Dame besetzt. Er traute seinen Augen nicht und begriff nicht, wie er sich hatte irren können. In diesem Augenblick kam es ihm vor, als ob die Pique-Dame mit den Augen blinzelte und ihm zulächelte. Eine ungeheure Ähnlichkeit fiel ihm auf.“²⁴³

German verliert seinen Verstand und kommt in eine Anstalt, wobei er von nichts mehr außer von den drei Karten spricht. Lisa heiratet mit der Zeit einen jungen Mann.

„Hermann wurde verrückt. Er befindet sich jetzt im Obuchow'schen Spital auf Nummer siebzehn. Er antwortet auf keine Frage und murmelt mit rasender Geschwindigkeit unaufhörlich vor sich hin: ‚Drei, Sieben, As! Drei, Sieben, Dame!...‘

²⁴¹ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. In Werke. Band III, Prosa. S. 207-208. В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, — и тотчас отошел. Германн не обратил на то никакого внимания. Чрез минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню! „Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду, но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл. Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне.“ С этим словом она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями. (Dt. von Julia Lukjanova)

²⁴² Vgl. ebenda S. 208. Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германца образ мертвой старухи. Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. (Dt. von Julia Lukjanova)

²⁴³ Vgl. ebenda. S. 211. Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться. В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...(Dt. von Julia Lukjanova)

Lisaweta Iwanowna verheiratete sich mit dem Sohn des ehemaligen Verwalters der alten Gräfin, einem liebenswürdigen jungen Menschen, der irgendwo im Staatsdienst ist und ein kleines Vermögen besitzt. Sie hat eine arme Verwandte als Pflögetochter bei sich aufgenommen.²⁴⁴

In seinem Werk beschreibt Puschkin sehr detailliert das Leben des damaligen St. Petersburgs, einer Stadt der absurden Geschehnisse, der Ideale, der unmenschlichen Menschen mit ihrer Grausamkeit, Gefühlskälte und ihrer Einsamkeit sowie der versteckten Sehnsucht.

„Pique Dame“ ist stark beeinflusst durch die Beschäftigung des Dichters mit den Werken von E.T.A. Hoffmann, vor allem mit dem Werk „Elixieren des Teufels“.

German ist ein junger Mann, besessen von der Idee des Reichtums, denn er fühlt sich von der Gesellschaft nicht anerkannt. Auf dem Weg zu seinem Ziel kann ihn nichts aufhalten. Er ist bereit, die Gefühle des armen Mädchens für seine Zwecke auszunutzen, er spielt mit ihr, um das Geheimnis der drei Karten zu erfahren.

Als er dieses Geheimnis erfährt, wird er zu einem anderen Menschen, das bedeutet, er verliert sich als Mensch. Der einzige Gedanke ans Geld kostet ihn seinen Verstand.

Lisa ist die einzige menschliche Persönlichkeit in der Puschkin'schen Figurengalerie.

Sie ist nicht nur „viel sympathischer“ als die großen Damen der Gesellschaft, sie besitzt gute menschliche Eigenschaften; als Einzige ist sie der tiefen und ehrlichen Liebe fähig.

Diese Art der Gefühle ist German fremd. Er ist, genau wie die Gräfin, ein Egoist und seine leidenschaftliche Person kennt nur ein Gefühl – Geldgier.

Nur ein gefühlleerer Mensch zieht eine leidenschaftliche Affäre mit einer fast sterbenden achtzigjährigen Greisin in Erwägung.

„Pique Dame“ unterscheidet sich sehr vom „Eugen Onegin“, sprachlich und auch inhaltlich.

In der 1833 entstandenen „Pique Dame“ kommen Elemente des Grotesken, Phantastischen und Hoffmannesken hinzu, die stilistisch nicht etwa abgehoben sind, sondern ebenso behandelt werden wie die realistischen Passagen. Die romantischen, idealistischen Momente, wie sie in den Figuren des Lenskis und der Tatjana vorkommen, treten komplett zurück. Das besondere an „Pique Dame“ ist eben die Tatsache, dass nichts mehr idealisiert wird.

²⁴⁴ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. In Werke. Band III, Prosa. S. 211. Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: „Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..“ Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница. (Dt. von Julia Lukjanova)

Das Besondere des Phantastischen in „Pique Dame“ ist die Akzentuierung des Autors, dass es nichts Phantastisches oder Mystisches in dem Werk gibt. Das Groteske und Unglaubliche zieht sich durch die Geschichte wie ein Schatten.

Die Geschichte des Grafen Tomski ist eine Legende, die Halluzination Germans ein Resultat seines verwirrten Verstandes.

Mit Hilfe der Epigraphen weist Puschkin seinen Leser auf die Existenz des Mystischen hin: Vor dem ersten Kapitel heißt es: „Die Pique-Dame bedeutet versteckte Feindseligkeit. (Neuestes Wahrsagebuch)“²⁴⁵, vor dem Vierten „Homme sans mœurs et sans religion!“²⁴⁶, vor dem Fünften wird sogar ein berühmter Mystiker eingeführt: „Heute Nacht erschien mir die verstorbene Baronin v. A***. Sie war ganz in Weiß gekleidet und sagte mir: ‚Guten Abend, Herr Rat. ‘ Emanuel von Swedenborg.“²⁴⁷

Im Vergleich zum „Eugen Onegin“ werden zwischen Germann und Lisa keinerlei Beziehungen etabliert. Zwar besitzt die weibliche Hauptfigur die Sympathie des Autors – ihre Darstellung weckt Anteilnahme für ihre Schönheit und ihre bemitleidenswerte Situation –, aber sie wird nicht mehr als romantische Heldin mit tragischem Schicksal beschrieben, sondern als eine durchaus realitätsbewusste junge Frau. Ihre Reaktion auf Germans Annäherungsversuche ist nicht pathetisch überhöht, sondern äußert sich in ganz menschlichen Verwirrungen und verständlichen Inkonsequenzen. Lisa definiert die Liebe als Pragma: die Betonung liegt hier weder auf der Emotion noch auf der Sexualität, sondern schlicht darauf, dass der Partner pragmatische Anforderungen erfüllt z. B. Kompatibilität des sozialen, religiösen oder finanziellen Hintergrundes oder der weiteren Lebenspläne.

Sie nimmt nicht nur die Einladung zum Rendezvous tatkräftig in die eigene Hand, sondern erweist sich am Ende durch ihre Eheschließung als lebenspraktisch und vernunftbetont.

Das Spiel mit dem höchsten Einsatz und der Gegensatz von Phantastik und Realität scheinen eher der Motivwelt des deutschen Romantikers E.T.A. Hoffmann entlehnt.

Während die Welt der Hexen und Gespenster in Puschkins Erzählungen nur den Hintergrund zu einer sentimental Liebesgeschichte und der humorvollen Schilderung des Petersburgers Milieus bildet, gewinnt das Prinzip der Hoffmann’schen Doppelwelt in „Pique Dame“ einen tragischen Aspekt.

²⁴⁵ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. In Werke. Band III, Prosa. S. 188. Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга. (Dt. von Julia Lukjanova)

²⁴⁶ Vgl. ebenda S. 197.

²⁴⁷ Vgl. ebenda S. 206. В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В***. Она была вся в белом и сказала мне: „Здравствуйте, господин советник!“ Шведенборг. (Dt. von Julia Lukjanova)

Die realen Charaktere der damaligen Zeit sind leicht erkennbar. Die ganze Geschichte ist die Darstellung der aristokratischen Gesellschaft St. Petersburgs zur Zeit Puschkins.

Der Plot ist nicht einfach ausgedacht, sondern basiert auf der Interessenwelt der Zeit. Es ist nicht wichtig, wie viel Wahrheit in der eigentlichen Geschichte des Enkels der Gräfin Golizina, Vorbild der Pique Dame, tatsächlich steckt und wie glaubhaft diese Puschkin selbst erschienen ist.

Wichtig ist, dass die Erzählung über die drei Karten den Leser in die Atmosphäre, welche damals um das Thema des Spiels kreist, einführt. Ein Armer konnte sich zum reichsten Menschen spielen, aus einem Reichen konnte schnell ein Armer werden. So kommen Aberglaube und Legenden über das geheimnisvolle Glück im Spiel in die Welt.

Alexander Puschkin spürt die Tragik wie auch die Ambivalenz im Protest des romantischen Einzelgängers gegen die Gesellschaft. Als ein Kind seiner Zeit verbindet er seinen Weltschmerz mit einem gesunden Egoismus und bleibt, von der hauptstädtischen Gesellschaft erzogen, auch anderswo unfähig, sich deren Gesetzen zu entziehen. Mit dieser kritischen Auffassung geht der Verfasser über Byron hinaus bis an die Grenzen der Romantik.²⁴⁸

Alexander Puschkin steht wie auch E.T.A. Hoffmann in seinem späteren Werk auf der Schwelle zwischen Romantik und Realismus.

Die Beurteilung bestimmter Vorgänge als sonderbar und romantisch erfolgt aus dem Blickwinkel der Figuren. Der Autor zeigt seine Distanz zum Handlungsgeschehen durch eine ungewöhnlich sachliche und oft fast sokratisch-ironische Erzählweise. Wladimir Girmunowskij beschreibt es so:

„Er öffnet den Blick für das Exemplarische der Ausnahmesituation, in die seine Helden geraten. Eine besondere Bedeutung gewinnt dabei das romantische Motiv des Spiels an der Grenze nicht nur vom Gewinn und Verlust, sondern auch vom Leben und Tod.“²⁴⁹

Dieser Gedankengang zieht eine direkte Parallele zu Platon und der Schattenwelt der Höhle, welche bei Platon die Welt der sichtbaren Erscheinungen symbolisiert. Der Ausbruch aus der Höhle in die sonnendurchflutete Außenwelt bedeutet den Übergang in die wirkliche Welt, die Welt des Vollkommenen, die Welt der Ideen, dem wahren Gegenstand jeder Erkenntnis.

Es gibt auch eine Parallele zu der Liebestheorie Diotimas. Laut Diotima wird die Unsterblichkeit durch die Ideen, Tugenden und die Weisheit erreicht. Damit geht es den

²⁴⁸ Vgl. Busch, U. Puschkin. Leben und Werk. S. 93.

²⁴⁹ Vgl. Girmunowskij, W. Byron und Puschkin. S. 45.

Liebenden weniger um Vereinigung mit dem Schönen, als vielmehr um dessen Reproduktion. Dieses Ziel der Liebe spiegelt sich demnach in der Wiedergeburt der eigenen Seele in dem Anderen durch die Idee des Schönen wieder.

Puschkin hat die romantische Liebe im wirklichen Leben nicht gefunden, doch in seinem Inneren erkannt. Die romantische Liebe ist eine innerliche Liebe und so sagt Viktor Solowjew:

„Der Sinn und die Würde der Liebe als eines Gefühls bestehen darin, dass sie uns veranlasst, wirklich, mit unserem ganzen Wesen einem anderen jene unbedingte, zentrale Bedeutung zuzuerkennen, die wir Kraft des Egoismus nur in uns selbst empfinden. Die Liebe ist nicht als eines unserer Gefühle wichtig, sondern sie ist es dadurch, dass durch sie unser ganzes Lebensinteresse aus unseren in ein anderes Sein verlegt, dass das Zentrum unseres persönlichen Lebens selbst verlagert wird.“²⁵⁰

RESÜMEE „Pique Dame“ von Puschkin

Die vorliegende Arbeit grenzt ihre Untersuchung des Liebesbegriffes auf bestimmte Werke der Schriftsteller und deren Vertonung durch bestimmte Komponisten ein.

Interessant ist es daher auch, die Definition der Liebe in den zwei Werken, „Eugen Onegin“ und „Pique Dame“ vor dem Hintergrund der Biographie des Künstlers zu untersuchen.

„Eugen Onegin“ entsteht in den Jahren 1823-1830, „Pique Dame“ im Jahr 1834, drei Jahre vor dem Tod des Dichters. Genau wie in „Eugen Onegin“ verarbeitet Puschkin verschiedene Liebeskonzepte. Die Liebeskonzeption und das Verständnis des Lebens an sich haben sich zwischen den beiden Werken aber deutlich verändert.

Lisa erinnert zuerst ein wenig in ihren naiven und zarten Zügen an Tatjana, doch Puschkin akzentuiert seine Aufmerksamkeit nicht mehr auf ihrer romantischen und idealistischen Seite. Lisa kennt die Liebe, genau wie Tatjana nicht. Der große Unterschied zwischen den beiden Frauen sind in erster Linie der Status in der Gesellschaft und die dazugehörige Ausbildung. Tatjana kennt die Liebe aus ihren Romanen, sie liest viel und aus dem Gespräch zwischen der Larina und der Amme wird ersichtlich, dass die Bibliothek im Haus auch französische und englische Werke erhält. Lisa ist der Sprachen nicht mächtig, sie genießt ein ganz anderes

²⁵⁰ Vgl. Solowjew, V. Der Sinn der Liebe. S. 12.

Leben als Tatjana und wenn diese auf ihren Helden wartet, wartet Lisa auf ihren Befreier. Tatjana begreift die Liebe als Erfüllung, Lisa als Erlösung.

Die alte Gräfin lebt in einer anderen Zeit, in ihren Erinnerungen:

„Gräfin *** hatte kein böses Herz, aber, wie jede verwöhnte Welt-dame, ihre Launen; sie war geizig und egoistisch wie alle alten Leute, die ihr Leben und Lieben hinter sich haben und denen die Gegenwart fremd ist. Sie nahm an allen Veranstaltungen der großen Welt teil und besuchte alle Bälle, wo sie geschminkt und nach der alten Mode gekleidet in einer Ecke saß, als hässliches, aber notwendiges Prunkstück des Ballsaals; alle Gäste begrüßten sie immer zuerst mit tiefen Verbeugungen, wie es die Sitte vorschrieb, und beachteten sie dann nicht mehr. Auf ihren Empfängen erschien die ganze Stadt, sie beobachtete die strengste Etikette, erkannte aber keinen von den Geladenen. Die zahlreiche Dienerschaft, die in den Vorzimmern und Mädchenkammern alt und fett geworden war, tat, was sie wollte, und bestahl die sterbende Alte auf die infamste Weise.“²⁵¹

In ihrer Jugend war die alte Dame eine schöne und herzbrechende Frau. Durch die Einführung der kleinen Affäre mit dem Abenteurer Graf Saint Germain, welcher ihr das Geheimnis der drei Karten verraten hat, bekommt ihre Figur einen mystischen Charakter.

Ihr Durchsetzungsvermögen gegenüber ihrem Mann, ihr Mut, sich an den Grafen Saint Germain zu wenden und folglich das Geheimnis an junge Liebhaber weiterzugeben, zeigen eine egozentrische Person, welche der Liebe als Suche nach der Schönheit nicht fähig ist. Die Liebe begreift die Gräfin als ein Spiel. Dieses Verständnis basiert auf keiner Erkenntnis und keinem Weg, es ist die Liebe - Ludus (spielerische Liebe): ein Spiel, bei dem man sich nicht auf tiefe Gefühle oder die Bindung an einen einzelnen Partner einlässt. Die Betonung liegt auf der Verführung und auf sexueller Freiheit. Die Liebe beinhaltet keine Zukunftsperspektiven, sondern beschränkt sich auf das Hier und Jetzt.

²⁵¹ Vgl. Puschkin, A. Band III, Prosa. Moskau 1986 S. 194. Графиня ***, конечно, не имела злой души; но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему. Она участвовала во всех светских больших балах, таскалась на балы, где сидела в углу, разряженная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы; к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду, и потом уже никто ею не занимался. У себя принимала она весь город, наблюдая строгий этикет и не узнавая никого в лицо. Многочисленная челядь ее, разжирев и поседев в ее передней и девичьей, делала, что хотела, наперерыв обкрадывая умирающую старуху. (Dt. von Julia Lukjanova)

German erlebt genau wie Onegin während der Geschichte als Einziger eine psychologische Entwicklung. Diese Entwicklung ist aber im Vergleich zu Onegin nicht auf der emotionalen Ebene der Gefühle im Sinne von Platon angesiedelt.

German ist berechnend und verfolgt sein Ziel mit allen Mitteln. Um seine Zielstrebigkeit zu unterstreichen, werden die anderen Figuren, wie Graf Tomski und die Spieler bei Tschekalinki, sehr oberflächlich und leichtsinnig gezeichnet.

Am Anfang des Romans erscheint German als Einziger vernünftig und ernst und am Ende als Einziger verbissen und besessen.

Er kann die Liebe als Gefühl, als Vereinigung mit seiner zweiten Hälfte und Vervollkommnung des eigenen Individuums gar nicht begreifen. German begibt sich erst gar nicht auf den Weg der Erkenntnis und darin liegt die Kritik, welche Puschkin an der St. Petersburger Gesellschaft übt. Für German ist die Liebe verkommen zu einem Mittel zum Zweck und der Zweck ist die gesellschaftliche Stellung, welche an dem Reichtum gemessen wird.

Während es 1823-30 bei „Eugen Onegin“ um die Erkenntnis der Liebe als Gefühl und die Akzeptanz der platonischen Theorie als Vereinigung zweier verwandter Seelen geht, handelt es sich 1834 in „Pique Dame“ um die Liebe als Mittel zum Erreichen des eigenen Ziels, auch wenn das Ziel nichts mit dem Gefühl zu tun hat.

Alexander Puschkin & das Theater

Der Umfang von Puschkins dichterischen Interessen in der Sphäre des Theaters ist ungewöhnlich weit, sie umfassen gleichermaßen das Liebesdrama und die historische Tragödie, das Persönliche und das Gesellschaftliche, Phantastik und Geschichte, Lyrik und Folklore, „den Menschen und das Volk“, „des Menschen Schicksal und des Volkes Schicksal“.²⁵²

Das Theater Puschkins ist das Theater großer Ideen, tiefer Leidenschaften und starker Charaktere.²⁵³

Im literarischen Erbe Puschkins sind Entwürfe zu einigen Bemerkungen über Shakespeare-Stücke erhalten, Notizen u.a. zu „Romeo und Julia“, „Othello“ und „Hamlet“.²⁵⁴

²⁵² Vgl. Gorodezkij, B. Puschkins Dramaturgie. *Драматургия Пушкина*. S. 16.

²⁵³ Vgl. ebenda. S. 20.

Alexander Puschkin selbst ist, im Vergleich zu E.T.A. Hoffmann, kein Musiker. Er pflegt aber Kontakte zu den zeitgenössischen Komponisten und ist sehr an der Entwicklung der russischen Nationaloper interessiert.

Er sammelt leidenschaftlich alte Lieder und russische Folklore, aber nicht unbedingt wegen der Melodie, sondern wegen des Textes. Die Vertonung seiner eigenen Texte erlebt der Dichter nicht mehr.

Die Musik selbst ist in seinen Werken eher zweitrangig und wird nur am Rande erwähnt, meist im Zusammenhang mit einem gesellschaftlichen Ereignis, wie zum Beispiel einem Ball. Puschkins Einfluss auf die russische Dichtung und die Entwicklung der russischen Kultur insgesamt ist außerordentlich groß. Seine Themen, Gestalten, Helden sind in der russischen Musik, in der Malerei, im Ballett, im Theater und im Film zu finden.²⁵⁵

Eine Sonderstellung in diesem Zusammenhang hat die russische Musik, da sie unter dem Einfluss Puschkin'scher Texte ihre künstlerische Vollwertigkeit und ihren Eigensinn im Bereich der Oper und der Romanzen entwickelt hat.

Das Schaffen des genialen Dichters hat die russischen Komponisten zu einer Reihe klassischer Meisterwerke musikalisch-dramatischer Art und solcher der Vokal- und Kammermusik inspiriert. Auffallend ist, dass die Themen, die Puschkin beschäftigen, fast ausschließlich in die russische Vokalmusik, d.h. in die Oper, in die Kammermusik und zum Teil in die große Ballettmusik eingegangen sind. Bedeutende symphonische Werke, welchen Themen der Puschkin'schen Poesie zugrunde liegen, kennt die russische Musik nicht.²⁵⁶

Für die russischen Komponisten ist das künstlerische Schaffen Puschkins so sehr mit der Musik seiner Verse verbunden, dass sie den entsprechenden musikalischen Ausdruck fast unmittelbar in gesanglicher Form empfinden.²⁵⁷

Die Beziehung der Puschkin'schen Werke zum Schaffen der russischen Komponisten entspricht gut der Beschreibung einer allgemeinen Definition der Beziehung zwischen dem Dichter und dem Komponisten, welche E.T.A. Hoffmann gibt:

„[...] da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche; denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist eins und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen.“²⁵⁸

²⁵⁴ Vgl. Trepte, C. Puschkin und das Theater. Eine Sammlung von Aufsätzen über das dramatische Werk Alexander Puschkins. S. 5-7.

²⁵⁵ Leider hat Puschkin selbst diese Entwicklung und diesen Einfluss seiner Dichtung auf andere Bereiche der Kunst nicht erlebt.

²⁵⁶ Vgl. Fermann, V. Puschkin in der russischen Musik. S. 57.

²⁵⁷ Vgl. ebenda. S. 78-80.

In dieser Beziehung ist besonders das Schaffen des bedeutenden russischen Symphonikers, Peter Tschaikowski, interessant.

Der Komponist schätzt den Dichter sehr und komponiert drei bis heute viel gespielte Opern mit der literarischen Vorlage von Puschkin: „Eugen Onegin“, „Pique Dame“ und „Mazeppa“, doch keines der großen Werke Puschkins inspiriert Tschaikowski zur Schaffung eines symphonischen Orchesterwerkes, obwohl er bekanntlich einige Dichtungen der Weltliteratur seiner symphonischen Programmmusik zugrunde legt.²⁵⁹ Die Erklärung liegt wohl darin verborgen, dass Tschaikowski die Gestalten der russischen und der westeuropäischen Literatur und Dramaturgie verschieden empfindet. Die Gestalten der westeuropäischen Literatur werden von Tschaikowski nicht unbedingt in Verbindung mit bestimmten Gedichten, Wortgebilden oder in einem bestimmten poetischen Zusammenhang aufgefasst.

„Die Gefühle einer ägyptischen Prinzessin, eines Pharaos, irgendeines verrückten Mörders kenne ich nicht, verstehe ich nicht. [...] Ich suche ein intimes, aber starkes Drama, das auf Konflikten beruht, die ich selber erfahren oder gesehen habe, die mich im Innersten berühren können.“²⁶⁰

Diese Figuren sind der Ausdruck einer gewissen künstlerisch-philosophischen Idee und erhalten daher in der Musik eine vornehmlich verallgemeinert-symphonische Lösung.

Die Puschkin'schen Themen dagegen, die Helden seiner Werke empfindet Tschaikowski wie viele russischen Komponisten konkreter.²⁶¹

Diese Gestalten werden in ihrer organischen Bindung an einem bestimmten dichterischen Ausdruck, einer bestimmten dramatischen Situation wahrgenommen. Daher führen sie in der Musik nicht zu verallgemeinert-symphonischer, sondern hauptsächlich zu musikalisch-dramatischer bzw. vokal-lyrischer Gestaltung.

Das bedeutet durchaus nicht, dass Tschaikowski in seinen Puschkin-Opern auf die von ihm bevorzugte symphonische Methode der musikalischen Charakteristik und der Darstellung von

²⁵⁸ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Der Dichter und der Komponist. In: Bd. II. Die Serapions-Brüder. S. 83.

²⁵⁹ Zum Beispiel nach Shakespeare „Romeo und Julia“, „Manfred“, „Hamlet“, „Der Sturm“, „Francesca da Rimini“.

²⁶⁰ Vgl. Peter Tschaikowski Brief an Sergej Taneew aus dem Jahr 1878. In: Tschaikowski, M. Das Leben Pjotr Pjitsch Tschaikowskis (Жизнь Петра Ильича Чайковского). Bd. II. S. 67. „Ощущения египетской принцессы, фараона, какого то бешенного убийцы я не знаю, не понимаю. [...] Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений мною испытанных или виденных, могущих задеть за живое.“

²⁶¹ Eine kleine Auswahl der Opern nach den Texten von Alexander Puschkin: Nikolaj Rimski-Korsakow „Sadko“, „Mozart und Salieri“, „Das Märchen vom Zaren Saltan“, „Der goldene Hahn“. Michail Glinka „Ruslan und Ludmila“. Modest Musorgski „Boris Godunow“. Sergej Rachmaninow „Aleko“.

emotionalen Zuständen verzichtet hat. Gerade die Puschkin-Opern zeichnen sich vor allen seinen musikalisch-dramatischen Werken durch starken symphonischen Ausbau aus.²⁶²

Interessant an dieser Stelle ist auch die Tatsache, dass Tschaikowski als einer der bedeutendsten Vertreter der russischen Romanze an dem dichterischen Werk Puschkins mit seiner reichen Gesangslirik vorübergegangen ist.²⁶³

Peter Tschaikowski

„Ich habe mich immer bemüht, in meiner Musik die ganze Qual und Ekstase der Liebe auszudrücken.“

„Die Vergangenheit bedauern, auf die Zukunft hoffen und nie mit der Gegenwart zufrieden sein, das ist mein Leben.“ Peter Tschaikowski

Vielen bekannten Musikern wie Mozart oder Beethoven wurde das Talent in die Wiege gelegt. Oft sind ihre Väter Musiker und die Beschäftigung mit der Musik gehört zum alltäglichen Leben. Die Eltern von Peter Tschaikowski sowie die sieben Geschwister zeigen weder Neigung noch musikalische Begabung. Das wahre musikalische Talent zeigt sich bei Peter Tschaikowski erst nach dem zwanzigsten Lebensjahr.

Peter Tschaikowski kommt am 7. Mai 1840 im russischen Wotkinsk (Ural) zur Welt und bekommt mit acht Jahren seinen ersten Klavierunterricht. Der Grund dafür liegt in der Aufmerksamkeit der Eltern den musikalischen Begabungen des Sohnes gegenüber. Mit fünf Jahren versucht Tschaikowski Melodien auf dem Klavier zu spielen, welche er von seiner Mutter gehört hat.²⁶⁴

Der kleine Peter kann sofort die eben gehörten Melodien auf dem Klavier nachspielen und dies veranlasst den Vater dazu, eine richtige Klavierlehrerin einzustellen. Bald spielt der Junge besser als seine Klavierlehrerin vom Blatt.

Mit zehn Jahren schicken Tschaikowskis ihren sensiblen Sohn an die Petersburger Rechtschule, wo er eine standesgemäße Ausbildung erhalten soll. Während dieser Zeit

²⁶² Als Beispiel für den symphonischen Opernstil Tschaikowskis steht die Briefszene der Tatjana in „Eugen Onegin“ oder die Szene im Schlafzimmer der Gräfin und in der Kaserne in „Pique Dame“.

²⁶³ So zum Beispiel die berühmte Lenski - Arie vor dem Duell, das Lied der Polina aus „Pique Dame“ oder das Wiegenlied der Maria aus „Mazeppa“.

²⁶⁴ Vgl. Tschaikowski, M. Жизнь Петра Ильича Чайковского. (Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis). Bd. I. S. 40-41.

begrenzt sich die Beschäftigung mit der Musik für Tschaikowski auf kleine Improvisationen am Klavier für die Mitschüler.²⁶⁵

In St. Petersburg erkrankt die Mutter an Cholera und stirbt im Juni 1854. Der Verlust der Mutter hinterlässt im Komponisten eine sich niemals schließende Wunde.

1855 engagiert der Vater Rudolf Kündinger, einen professionellen Klavierlehrer, erneut für seinen Sohn. Der neue Lehrer hält seinen Schüler für durchschnittlich, unterrichtet ihn jeden Sonntagmorgen und begleitet ihn am Nachmittag in ein Konzert.²⁶⁶

Im Jahr 1858 verarmt der Vater nach einigen Spekulationen und Peter Tschaikowski ist gezwungen, als Justizbeamter den Dienst anzutreten.

Tschaikowskis Vater ist vom Talent seines Sohnes von Anfang an, trotz der Meinung der Klavierlehrer,²⁶⁷ überzeugt und erlaubt dem Zwanzigjährigen Peter, hauptberuflich ins Musikfach zu wechseln. Mehr noch, 1861 ist er der Erste, der die Möglichkeit eines beruflichen Wechsels zu Musik anspricht.²⁶⁸

Tschaikowski beginnt sein Musikstudium in St. Petersburg. Er gilt weiterhin als nicht besonders begabter Schüler, vor allem Dirigieren liegt ihm nicht. Anton Rubinstein war einer seiner strengen Lehrer.²⁶⁹

Um seine finanzielle Lage zu verbessern, gibt er für 50 Rubel im Monat Klavierunterricht und arbeitet an seinen ersten eigenen Kompositionen.

1865 schlägt Nikolaj Rubinstein Peter Tschaikowski eine Professur für Musiktheorie in einer seiner neu gegründeten Musikklassen in Moskau vor. Am Moskauer Konservatorium bleibt Peter Tschaikowski vom 1866 bis 1877. Danach und teilweise während dessen schon bereist Tschaikowski Europa und dirigiert Orchester in fast allen europäischen Ländern.

In dieser Zeit lernt er seine spätere Gönnerin und langjährige Freundin Nadeshda von Meck kennen. Dreizehn Jahre lang unterstützt die vermögende Witwe den Komponisten mit fürstlichen Honoraren und einer jährlichen Pension.²⁷⁰

Die Beziehung der beiden ist im doppeltem Sinn des Wortes rein platonischer Natur: im heutigen Verständnis des Begriffes ist diese Beziehung körperlos. Ausgehend von dem

²⁶⁵ Vgl. Pribegina, G.A. Pjotr Iljitsch Tschaikowski. S. 18-19.

²⁶⁶ Vgl. Tschaikowski, M. Жизнь Петра Ильича Чайковского. (Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis). Bd. I. S. 111-112.

²⁶⁷ Im Gegensatz zu Robert Schumann, der gegen die Überzeugung der Mutter auf die Unterstützung seines Klavierlehrers zurückgreifen konnte.

²⁶⁸ Vgl. Tschaikowski, M. Жизнь Петра Ильича Чайковского. (Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis). Bd. I. S. 114.

²⁶⁹ Vgl. Garden, E. Tschaikowsky. Eine Biographie. S. 42-43.

²⁷⁰ Vgl. Tschaikowski, M. Жизнь Петра Ильича Чайковского. (Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis). Bd. II. S. 5-10.

Thema dieser Arbeit beruht diese Verbindung auf der geistigen Ebene. Sie strebt und begehrt nach Idealen wie Schönheit und Wahrheit. Die platonische Liebe stellt somit die höchste und vollkommenste Form der Liebe dar. Es ist eine Liebe im Verständnis der *Philia*, die Freundschaft, die Liebe, welche auf Gegenseitigkeit, der gegenseitigen Anerkennung und dem gegenseitigen Verstehen basiert.

Peter Tschaikowski und Nadeshda von Meck führen einen umfangreichen Briefwechsel, fast wie Robert und Clara Schumann, doch sie sehen sich kein einziges Mal persönlich.

Ab 1871 komponiert Tschaikowski unaufhörlich und gibt im selben Jahr sein erstes Konzert mit nur seinen Werken.

Im Jahr 1875 fährt Tschaikowski als Rezensent der Russischen Nachrichten zur Premiere des „Rings der Nibelungen“ der Bayreuther Festspiele. Er begegnet Wagner, von dem er sich beeindruckt zeigt. Wagners Musik findet er trotz der Abneigung außergewöhnlich.

„Als szenische Darstellung hat mich dieses Ding interessiert und begeisterte mich durch die erstaunliche Inszenierung; als Musik – das ist ein unwahrscheinliches Durcheinander, durch welchen zeitweise unglaublich schöne und erstaunliche Details durchschimmern.“²⁷¹

Im Ausland hält Tschaikowski es nicht lange aus, da ihm die russische Sprache, der russische Charakter und die russische Natur sehr fehlen. Er sehnt sich nach Russland und zählt jedes Mal die Tage bis zu seiner Rückkehr.²⁷²

Die russische Gesellschaft steht der Persönlichkeit des Komponisten zwiespältig gegenüber. Die Gerüchte über seine intimen Neigungen vermehren sich. Trotz der künstlerischen Erfolge kommt Tschaikowski an einen persönlichen Tiefpunkt und schreibt seinem Bruder Modes 1876:

„Ich habe viel über mich und meine Zukunft nachgedacht. Mit dem Ergebnis, dass ich von nun an ernstlich ans Heiraten denken will. Mir scheint, als ob meine ‚Neigungen‘ das größte und fast unüberwindliche Hindernis sind, um glücklich zu werden. Ich muss

²⁷¹ Vgl. Peter Tschaikowski über „Rheingold“, den er am 01. August 1876 gesehen hat. In: Tschaikowski, M. Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis (Жизнь Петра Ильича Чайковского). Bd. I. S. 459. „Как сценическое представление, эта штука меня заинтересовала и пленила изумительной постановкой; как музыка – это сумбур невероятный, через который по временам мелькают подробности необычайно красивые и поразительные.“ (Dt. von Julia Lukjanova)

²⁷² Vgl. Als nur ein Beispiel der ewigen Sehnsucht nach der Heimat. Tschaikowski, M. Жизнь Петра Ильича Чайковского. (Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis). Bd. I. S. 408 „[...] In Neapel war ich in so einem Zustand, dass ich jeden Tagen Tränen vergoss aus Sehnsucht nach der Heimat im Allgemeinen und allen meinen lieben Leute ins Besondere.“ („[...] В Неаполе я дошёл до такого состояния, что ежедневно проливал слёзы от тоски по родине вообще и всем дорогим людям в особенности.“)

mit allen Kräften gegen meine Natur ankämpfen ... Sollte ich mich wirklich an eine Frau binden, so würde ich mir das vorher gründlich überlegen. Ich weiß, dass Sascha (seine Schwester Alexander) alles errät und alles vergibt. Ebenso denken viele Menschen, die ich liebe und achte, Du wirst verstehen, wie bedrückend es für mich ist, zu wissen, dass viele Menschen mich bemitleiden und mir vergeben, wo ich doch im Grunde ganz schuldlos bin! Und ist der Gedanke nicht niederschmetternd, dass Menschen, die mich lieben, sich meiner schämen können! Und doch hat es das hundertmal gegeben und wird es hundertmal geben. Mit einem Wort: durch eine Heirat möchte ich allerhand Gesindel, das ich verachte, auf dessen Meinung ich nichts gebe, das aber mir nahestehenden Menschen Kummer bereiten kann, den Mund stopfen.“²⁷³

1877 heiratet er die 28-jährige Antonina Iwanowna Miljukowa, der er den wahren Grund für die Eheschließung nie verheimlicht. Das Eheleben erweist sich für den Komponisten als katastrophal und führt ihn sogar zu einem misslungenen Selbstmordversuch. Tschaikowski wird von seinen Brüdern und Freunden in ein Sanatorium in die Schweiz gebracht, wo er den Entschluss fasst, die ungeliebte Frau zu verlassen. Den Ausweg aus der Lebenskrise sucht Tschaikowski in der Arbeit.²⁷⁴

1876 komponiert er das lyrische Drama „Eugen Onegin“. 1880 wird die Oper „Die Jungfrau von Orleans“ uraufgeführt, welche vom Publikum begeistert aufgenommen wird.

Die Jahre voller Kreativität werden allerdings immer wieder durch Tschaikowskis Gesundheitszustand belastet. Er leidet an Asthmaanfällen, an einer chronischen Magenerkrankung²⁷⁵ und an starken Depressionen. 1891 verfasst Tschaikowski sein Testament.

Am 6. November 1893 stirbt Tschaikowski an Cholera. Einige Freunde Tschaikowskis und später auch Wissenschaftler haben den Ausbruch und Verlauf der Krankheit als weiteren und dieses Mal geglückten Selbstmordversuch gewertet.

Ob Tschaikowski es wirklich bewusst arrangiert hat, denselben Tod wie seine Mutter zu sterben, bleibt ungewiss.²⁷⁶

²⁷³ Vgl. Peter Tschaikowski an seinen Bruder Modest Tschaikowski im Herbst 1876. Zitiert nach Wolfurt, K.v. Tschaikowski. S. 59-60.

²⁷⁴ Vgl. Tschaikowski, M. Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis (Жизнь Петра Ильича Чайковского). Bd. II. S. 27.

²⁷⁵ Vgl. Kerner, D. Krankheiten großer Musiker. Bd. 2.

²⁷⁶ Über die Todesursache des großen Komponisten sowie über den eigentlichen Tod gibt es in der Wissenschaft sehr viele Theorien und Verdachte. An einer Stelle heißt es, Tschaikowski beging Selbstmord, er wollte wie seine geliebte Mutter sterben, an einer anderen Stelle wird als Todesursache ein Freundesgericht angegeben, welches dem Komponisten nahegelegt habe, das Leben freiwillig zu verlassen, bevor die Gesellschaft ihn aus den Gründen seiner Homosexualität dazu zwingt etc. Die Familie hüllte sich nach dem Tod des

„Eugen Onegin“ von Tschaikowski

„Was immer die Welt bietet als Gehäuse des ständischen Beisammen, als Maskerade, darin einzelne sich verbergen – beileibe nicht nur als Maskerade! –, als eherne Regelwerke des Status quo, der die Menschen gefangen hält und sie schützt – all dies fällt zusammen im Augenblick der Frage nach sinnerfühltem, menschenwürdigem Leben. Und wird die Frage zurückgewiesen, ja, muss sie einstweilen zurückgewiesen werden, so bleibt sie im Raume, auch wenn die Fragenden, Suchenden scheitern, einstweilen oder immer!

Melancholie aber ist geborgen in und aus der Not der Suche, der Frage, des Scheiterns: Dass sie für die Frage, für die Suche ebenso entsteht wie für das Scheitern, macht sie unaufhaltsam wie die Menschen, die nicht aufhören zu suchen.

In der Verhaltenheit des Anfangs kommt sie zu sich, in der lyrischen Kantilene der Oboe, die der Liebenden den Brief diktiert. Und im Auf- und Ausbruch der Entscheidung.

Den Zusammenbruch wird sie, die Melancholie, überdauern!“²⁷⁷

Nach dem Unglück einer gesellschaftlichen Zwangsheirat erkennt Peter Tschaikowski endgültig, dass sein Privatleben einsam bleiben wird. Das Verständnis der Liebe als Pragma bleibt dem Künstler fremd und so widmet sich der Komponist umso mehr seiner Familie und der Erziehung der Kinder seiner Schwester. Mit Begeisterung beobachtet er, wie die Charaktere der Kinder sich ausbilden, und fühlt die guten sowie schlechten Eigenschaften manchmal sogar schärfer als seine Schwester mit.²⁷⁸

In Kamenka, auf dem Landgut seiner Schwester, hat Tschaikowski die Möglichkeit, den ungeheuren Reichtum der geistigen Welt mehrerer Frauengenerationen einer durchschnittlichen russischen Familie kennen zu lernen.

Die Moralvorstellungen, die schon Puschkin begeisterten und über welche Tolstoi und Turgenijew geschrieben haben, ziehen auch die Aufmerksamkeit des Komponisten auf sich. Die Lebensweisheit ist verbunden mit warmer familiärer Beziehung Tschaikowskis und den intimen Kenntnissen der geliebten Menschen.

Komponisten in Schweigen und so bleibt der wahre und tatsächliche Grund bis heute unbekannt. Die deutsche Tschaikowski-Gesellschaft vertritt die Meinung, dass Tschaikowski an Cholera gestorben ist.

²⁷⁷ Vgl. Rienäcker, G. Geschrieben im November 1994, für die Leipziger Inszenierung von Peter Konwitschny, überarbeitet Juni 2005) S. 5.

²⁷⁸ Vgl. Tschaikowski, M. Жизнь Петра Ильича Чайковского. (Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis). Bd. I. S. 507-508.

In Kamenka²⁷⁹ beginnt der Weg zum eigenen, neuen, ewigen puschkischen Ideal, zum Symbol der moralischen Schönheit der weiblichen Seele – zur Tatjana. Tschaikowski schreibt an seinen Bruder Modest am 18. Mai 1877:

„Du wirst nicht glauben, wie ich von diesem Sujet begeistert bin. Ich bin so froh, mich von den äthiopischen Prinzessinnen, Pharaonen und Vergiftungsintrigen zu befreien. Was für eine Tiefe der Poesie im 'Onegin'! Ich irre mich nicht; ich weiß, dass es hier keine szenischen Effekte gibt, und es wird wenig Bewegung geben in dieser Oper. Aber die allgemeine Poesie, Menschlichkeit, Einfachheit des Sujets in Verbindung mit einem genialen Text, werden diese Mängel ersetzen.“²⁸⁰

Puschkin beschreibt den Alltag und die Beziehungen seiner Figuren mit einer fast häuslichen Ungezwungenheit, mit einer fordernden Direktheit, die gegenüber den eigenen Verwandten oder Freunden angewendet wird. Puschkin hält die Charakteristik seines Jahrhunderts fest, zeigt die typischen Eigenschaften der russischen Gesellschaft, die seelische Suche, das Sehnen und die Entwicklung der Persönlichkeit.²⁸¹

„Emsig ist die Gutsherrin mit Hausarbeit beschäftigt, ihr zur Seite die Gesellschafterin, mit der sie über ihr bisheriges Leben spricht; ihr zur Seite die Dorfbewohner, die ihr huldigen. Olga, die eine Tochter, begehrt fröhlich zu sein vom Morgen bis zum Abend – was soll ihr die Schwermut ihrer Schwester? Jedoch, Olga hat eine dunkle Stimme, die verrät, dass es mit der Fröhlichkeit nicht so weit her ist: Ist ihr der Frohsinn auferlegt als Bürde, deren Lastendes sie durch fortwährende Bekundungen, wie fröhlich ihr zumute sei, zu verdrängen sucht? (Wie leicht hat es doch ihre Schwester - sie d a r f schwermütig sein, ohne das Gegenteil vorzutäuschen. Und so geht das Auferlegte, Vorgetäuschte mit dem

²⁷⁹ Kamenka, eine ukrainische Provinzstadt, ist bekannt durch die Künstlerkolonie, in der u.a. der russische Nationaldichter Alexander Puschkin und der Komponist Peter Tschaikowski wirkten. Darüber hinaus gehörte diese Ortschaft zu den wichtigsten geheimen Zentren der Dekabristenbewegung. In den 1820er Jahren entstanden in Kamenka einige Meisterwerke der Lyrik Puschkins. Hier vollendete Puschkin auch sein Poem „Gefangener im Kaukasus“, schrieb alte ukrainische Volkslieder auf, die er später in der Dichtung „Poltawa“ verwendete; die Stadt wird im 10. Kapitel seines „Eugen Onegin“ erwähnt. Tschaikowski arbeitete in Kamenka am Klavierzyklus „Die Jahreszeiten“, am 2. Klavierkonzert, an der Zweiten Symphonie sowie an musikalischen Bühnenwerken wie „Mazeppa“, „Eugen Onegin“, „Die Jungfrau von Orleans“ und „Schwanensee“. In den Jahren 1865-91 verbrachte Tschaikowski fast jeden Sommer in Kamenka.

²⁸⁰ Vgl. Tschaikowski, M. Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis (Жизнь Петра Ильича Чайковского). Bd. I. S. 507. „Ты не поверишь, до чего я ярюсь на этот сюжет. Как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности! Какая бедна поэзия в „Онегине“! Я не заблуждаюсь, я знаю очень хорошо, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере, но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменяют с лихвой все недостатки.“ (Dt. von Julia Lukjanova)

²⁸¹ Vgl. Lauer, Graf, A. (Hrsg.). A. S. Puschkins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung. S. 23.

Unbefohlenen, Un-Vorgetäuschten ineinander. Zwei Seiten e i n e r
Medaille!)
Bauern kommen heim. Sie tanzen und singen.
Gäste kommen – ein Dichter und ein weit gereister Lebemann; sie
bringen die Welt ins abgelegene Haus. Freude allenthalben! Dass
Tatjana daran nicht teilhaben will, lässt als faux pas, als kindliche
Schrulle, Unerfahrenheit sich abtun – das Leben wird sie schon
anderes lehren!“²⁸²

Dieses Streben verfolgt Tschaikowski in seinem Werk mit keinem geringeren Eifer. Die
Vorgänger und Zeitgenossen Tschaikowskis begeistert die tragische oder märchenhafte Welt
Alexander Puschkins. Tschaikowskis Gedanken kreisen um den lyrisch-philosophischen oder
auch lyrisch-alltäglichen Hintergrund im „Onegin“.

In der Wirklichkeit interpretiert Tschaikowski „Onegin“ nicht nur als begeisterter Leser,
sondern als selbstständiger Künstler-Denker der siebziger Jahre.

Er schafft es, seine eigenen Gedanken und Gefühle bezüglich des Schicksals der
zeitgenössischen Frau in die Oper zu transportieren, er zeigt ihren Lebenskampf, öffnet ihre
Innenwelt, geht auf ihr Verständnis des eigenen Glücks und ihre ethischen Vorstellungen ein.

„Was aber ist Leben? Was bietet sich Tatjana an, wenn es um Lebens-
Sinn, Lebens-Maximen, Leben geht?
Verzicht – davon eingangs die Gutsherrin redet, Selbstbescheidung
aufs häuslich-arbeitsame Einerlei?
Der unentwegt inszenierte Frohsinn der Schwester mit der seltsam
dunklen Stimme? Dass Lenski, der Dichter, Olga anbetet, wird
hingenommen als selbstverständlich.
Eugen Onegins Streifzüge durch die Welt, daraus Ironie, Verbitterung
erwächst, die als Lebenserfahrung sich anpreist?
Das Ballfest, auf dem gutsherrliche Nachbarn sich ergehen – neugierig
und doch abgeschlossen, voll Argwohn gegen Ungewohntes, gar
Ungebührliches? Onegin tut nicht, was sich gehört; Tratsch überfällt
ihn, also fordert er ihn heraus. Es kommt zum Störfall: Bringt er, der
Eklat, Leben ins Haus – sinnerfülltes Leben?
Und die fürstliche Hautevolée im Gremins Palast, im großen
Petersburg?“²⁸³

Tschaikowski findet bei Puschkin das, was er selbst erlebt und fühlt wieder, das, wonach er
sich sehnt.

²⁸² Vgl. Rienäcker, G. Geschrieben im November 1994, für die Leipziger Inszenierung von Peter Konwitschny,
überarbeitet Juni 2005) S. 1.

²⁸³ Vgl. ebenda. S. 2.

Aus den Alltagsbildern nimmt Tschaikowski in seine Oper nur die Bilder, die ihm helfen, das Sujet an das Leben seiner Zeit anzupassen. Das, was auf der Bühne stattfindet, die Situationen, die Begegnungen und die alltäglichen Rituale, könnten in jeder Familie stattfinden.

Ähnlich wie bei Puschkin zeigt Tschaikowski die Charaktere seiner Zeitgenossen, die Charaktere der russischen Mädchen und Frauen, die der Komponist persönlich kennt.²⁸⁴

Die Figuren der Oper verkörpern die Vorstellungen über die Menschen, die eine wichtige Rolle im Leben des Komponisten spielen. Tschaikowski vertont nicht nur, er definiert die verschiedenen Charaktere und Liebeskonzeptionen neu.

Die Persönlichkeiten der Tatjana, Lenskis oder auch Onegins entstehen wieder. Sie sind nicht mehr nur von Puschkin, sondern auch von Tschaikowski, beeinflusst. Die Figuren tragen Merkmale der Begegnungen mit den gesellschaftlichen und künstlerischen Persönlichkeiten aus der Zeit Tschaikowskis und der literarischen Figuren aus den Werken von Tolstoj, Turgenijew und auch Goncharow.²⁸⁵

Tschaikowski ist es nicht leicht gefallen, sich von der literarischen Vorlage zu entfernen, doch es war notwendig, um die unbedingte Lebendigkeit des Romans auch auf der Bühne bewahren zu können und um nochmal zu bestätigen, dass die Kunst mit der Zeit unmittelbar verbunden ist.

Tschaikowski überträgt die Farben mit seiner berühmten lakonischen Art. Seine Liebe zu Puschkin, die Fähigkeit, die Geheimnisse des Dichters zu enthüllen, seine Sprache, sein Stil, sowie sein Können, die kleinsten Details nicht unbemerkt zu lassen, bewahren ihn vor großen Missverständnissen in der Deutung des Textes.

Oft bedient sich der Komponist bei der Bearbeitung der literarischen Vorlage der Methode des „Personifizierens“. Die Passagen zum Beispiel, in denen der Dichter eine Figur charakterisiert, lässt der komponierende Librettist diese Person über sich selbst sagen. Diese akribische Beschäftigung mit dem Text deutet auf ein tiefgehendes Verständnis des Komponisten zum Puschkin'schen Poem.

Oft unterläuft Wissenschaftlern und Interpreten der Fehler, dass sie versuchen, die Oper unmittelbar anhand der literarischen Vorlage zu analysieren, ohne dabei zu beachten, dass der Komponist kein Zeitgenosse des Schriftstellers war.

²⁸⁴ Zum Beispiel die Schwestern Rajewskij oder Sinaida Wolkonskaja.

²⁸⁵ Vgl. Tschaikowski, M. Жизнь Петра Ильича Чайковского. (Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis). Bd. II. S 25.

Es ist die Tatjana der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts, obwohl sie im Kostüm der Zwanziger über die Bühne geht und ihre Arie auch in diesem Stil singt. Sie ist nicht mehr die Tatjana von Puschkin, die von Aberglauben erfüllt ist und in ihrer Wildheit niedlich erscheint. Die Gemeinsamkeit der beiden Tatjanas ist der Durst nach Leidenschaft, die Lebensfreude und der Glaube an die Liebe.

„Tatjana, die, ach, so Weltferne ist es, die nach Leben fragt, mehr noch, es herausfordert.

Liebt sie Onegin – das Bild, das sie von ihm sich macht! –, so wird sie es bekennen, ohne Verstellung, und wenn es ihr Untergang wäre!

Ahnungslos ist sie. Allein daraus gewinnt sie Kraft, alle Grenzen aufzubrechen. Übermenschlicher Kräfte bedarf es, dies zu tun: Kommen sie, die übermenschlichen Kräfte, von außen – jenen Affekten gleich, die die barocken Opernhelden vor sich her treiben wie der Sturm die Blätter?“²⁸⁶

Das, was für das Mädchen der Zwanziger wie ein Geist, ein Schatten, ein unbewusstes Symbol erscheint, öffnet sich für das Mädchen der Siebziger mit einer ungeheuren Kraft. Es erkennt die Zielstrebigkeit und die Stärke des russischen Frauencharakters.²⁸⁷

Schon in der Introduction ist die erwartungsvolle Spannung der Wirklichkeit, ein gewisses Streben nach Befreiung aus dem geschlossenen Kreis der menschlichen Empfindungen. Es ist eher die konzentrierte Tätigkeit eines entzündeten Geistes als langweilige und grundlose Träumerei.

Im ersten Bild ist Tatjana fast stimmlos. Die wenigen Phrasen, die sie zu ihrer Mutter oder ihrer Schwester spricht, zeichnen ganz vorsichtig die Konturen einer Frau, die sich ihres Selbst noch nicht bewusst ist.

Das Leiden der Tatjana ist für Puschkin und Tschaikowski gleich: „[...] ich bin alleine hier, niemand versteht mich, mein Geist quält sich und schweigend muss ich sterben.“²⁸⁸

Tatjana spricht es aus. Sie weiß nicht, welcher Weg sie erwartet, aber sie weiß, dass dieser Weg, ob zu Hause oder später beim Ehemann, ein einsamer und verhasster Weg ist.

Tatjana erlebt keine Bewegung des Geistes, wie sie zum Beispiel Natascha Rosstowa bei Tolstoi erfährt.²⁸⁹ Sie macht keine Entwicklung, fügt sich ihrem Schicksal und leidet. Die

²⁸⁶ Vgl. Rienäcker, G. Geschrieben im November 1994, für die Leipziger Inszenierung von Peter Konwitschny, überarbeitet Juni 2005) S. 2-3.

²⁸⁷ Vgl. Nabokov, W. Kommentare zu Eugen Onegin (Комментарии к Евгению Онегину). S. 159-164ff.

²⁸⁸ „[...] я здесь одна, никто меня не понимает, рассудок мой изнемогает и молча гибнуть я должна.“

²⁸⁹ In der Ehe erlebte Natascha Rostowa die politische Entwicklung der Gesellschaft und ihres Geistes. Sie unterstützte ihren Mann beim Dekabristen - Aufstand und sympathisierte mit den Aufständischen.

menschliche Gesellschaft erscheint ihr im Traum als eine Vereinigung der hässlichen Monster:

„Und was erblickt sie? ... dort am Tisch
Sitzt in abscheulichem Gemisch
Der Ungeheuer grause Sippe:
Der hundeschnäuzig mit Geweih,
Mit Ziegenbart die böse Fey,
In stolzer Pose ein Gerippe,
Ein Zwerg mit Schweif, ein Hahn mit Kropf,
Ein Kranichhals mit Katzenkopf.“²⁹⁰

Peter Tschaikowski gibt seiner Tatjana in einem Brief an Nadeshda von Meck folgende Charakteristik:

„Tatjana – ist nicht nur ein provinzielles Fräulein, welches sich in einen Hauptstadtstutzer verliebt. Sie – ist eine reine, überfüllt mit weiblicher Schönheit, Mädchenseele, welche von der Berührung mit dem realen Leben noch unberührt ist; es ist eine träumerische Natur, die nach ihrem Ideal sucht und dieses leidenschaftlich jagt. Wenn sie nichts an ihr Ideal reichendes sieht, bleibt sie unbefriedigt, aber ruhig. Aber als jedoch jemand kommt, der äußerlich anders ist als diejenigen in der pervers-provinziellen Gegend, bildet sie sich ein – das ist das Ideal, und die Leidenschaft ergreift sie bis zur Selbstvergessenheit. Puschkin zeigt hervorragend die geniale Macht dieser Mädchenliebe, und ich, von meiner Jugendzeit an, war immer zutiefst beeindruckt von der tiefen Poetik der Tatjana nach dem Erscheinen von Onegin.“²⁹¹

Und Olga?

²⁹⁰ Vgl. Puschkin, A. Eugen Onegin. S. 228-229.

И что же видит?.. за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.
(Dt. von Rolf-Dietrich Keil)

²⁹¹ Vgl. Tschaikowski Briefwechsel mit Nadejda von Meck. Bd. III, 1558. „Татьяна – не только провинциальная барышня, влюбившаяся в столичного франта. Она – полная чистой женственной красоты девическая душа, ещё не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остаётся неудовлетворённой, но покойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошло- провинциальной, она вообразила, что это – идеал, и страсть охватила её до самозабвения. Пушкин првосходно, гениально изобразил мощь этой девической любви, и я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясён до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны после появления Онегина.“ 28. September 1883. (Dt. von Julia Lukjanova)

In der Oper ist die Rollenverteilung der beiden Schwestern merkwürdig eindeutig: die verträumte, in sich zurückgezogene Tatjana wird von einer Sopranistin verkörpert, die angeblich sorgenlose, leichte und immer lustige Olga von einem Mezzosopran. Je mehr Olga versucht zu überzeugen, dass sie nicht zum Träumen, Lesen und Sehnen, sondern zum Lachen und Genießen da ist, desto tiefer, trauriger und langsamer wird ihre Stimme.

Es gibt noch eine andere Seite, eine Besonderheit des russischen Nationalcharakters, die bei Puschkin zwar vorhanden, aber nicht im Vordergrund steht, bei Tschaikowski jedoch mehr ins Bewusstsein rückt.

Die Lebensgeschichte der Mutter Larina, in Puschkins Roman, ist die traurige Geschichte eines jungen Mädchens der hohen Gesellschaft, das zur richtigen Zeit zwangsverheiratet wurde. Ohne sie zu fragen, wird sie von ihrer Familie gezwungen, die Stadt zu verlassen und mit ihrem ungeliebten Mann auf das Land zu ziehen.

Es ist nicht einfach für das Großstadtmädchen, sich an das ländliche Leben zu gewöhnen. Ihre Erziehung zwingt sie zu gehorchen und zu dulden.

Gleich zu Anfang der Oper wird der Grundsatz der Lebenseinstellung von der älteren Generation, der Mutter Larina und der Amme, etabliert, während die jüngere Generation, Tatjana und Olga, ein romantisches Liedchen singen:

„Die Gewohnheit wurde uns von oben gegeben, sie ist ein Ersatz für das Glück.“²⁹²

Tschaikowski übergeht die Geschichte der Mutter Larina, vertont aber die ähnliche Geschichte der Amme, die traurige Geschichte eines einfachen Dorfmädchens, das mit 15 Jahren einen Jungen heiraten muss. Sie weint viel, doch letztendlich muss sie in die fremde Familie gehen. Durch die Geschichte der Amme lässt Tschaikowski die Geschichte der Mutter erahnen.

So wird das Thema der Heirat zu einem immer wiederkehrenden Thema in der Oper „Eugen Onegin“ – die Heirat an sich und die Vorbereitung der Hochzeit. Das Verständnis der Liebe als Pragma und im glücklichen Zufall als *Philia* steht im Mittelpunkt.

Zu Beginn der Geschichte ist es die bevorstehende Hochzeit von Lenski und Olga, später die Vermutung und Hoffnung der Hochzeit von Onegin und Tatjana und zum Schluss die Ehe der Tatjana mit Fürst Gremin.

²⁹² Vgl. Tschaikowski, P. „Eugen Onegin“. 1 Bild. Nr. 1. „Привычка свыше нам дана, замена счастию она.“
124

Das Schicksal der russischen Frau, die Gedanken über die Möglichkeit einer freien Entwicklung des geistigen Gutes sind Tschaikowski sehr nah. Er beschäftigt sich mit der Verbindung eines kindlichen Glaubens an etwas Gutes und der Angstlosigkeit vor den Prüfungen des Lebens.

Dies erlebt der Dichter genau wie später der Komponist bei seinen Zeitgenossinnen und beobachtet diese Eigenschaften in der Entwicklung ihrer Charaktere.²⁹³

Diese Verbindung zeigt Tschaikowski in der zentralen Szene der Oper, in der Briefszene, mit welcher er auch die Arbeit an dieser Oper beginnt.

Schon zu Puschkins Zeiten sorgte die Briefszene für große Aufregung in der Gesellschaft. Tatjana gesteht in der Briefszene nicht nur ihre Liebe, sondern sie offenbart ihrem Geliebten auch ihre Gedanken und Überlegungen, die sich in ihrer Seele und ihrem Kopf in der Zeit ihrer Einsamkeit gesammelt haben.

„Nicht s i e diktiert sich den Brief an Onegin. Es ist der Brief, der sie zum Schreiben zwingt, Wort für Wort, überspringend alle Grenzen, die ihr auferlegt sind: Orchestermusik denn auch, die sie zum Stammeln, Singen, Aussingen ihrer Empfindungen nötigt – oder zum Stammeln, Singen, Aussingen alles dessen, was sie treibt.

Und wenn es ihr Untergang wäre! Der aber lässt, wie es scheint, nicht auf sich warten. Schmähhliche, beleidigende Zurückweisung durch Onegin – so nimmt sie es wahr; es könnte aber sein, dass Onegin sie gar nicht beleidigen will, dass er sie einfach warnt davor, sich mit ihm einzulassen, weil er um sich weiß. (Anders als in Puschkins Poem, ist Onegin im Peter Tschaikowskis lyrischem Drama kein Dandy, kein Zyniker; nur führten ihn die Streifzüge durch die Welt nicht zu sich; dies macht ihn bitter!).“²⁹⁴

Diese Fakten verleihen dem Brief die Tiefe, Ehrenhaftigkeit und die gewisse Einfachheit. Es ist die Größe der menschlichen Seele, die die Zeitgenossen Puschkins so beeindruckt haben. Die Musik Tschaikowskis erweckt die Briefszene von Neuem zum Leben. Die musikalische Interpretation verdeutlicht mit ihrer Reinheit, ihrer plastischen Intonation und Rhythmik die Farben des Textes, als wäre die Musik parallel zum Text geboren.

Andererseits kommt bei Tschaikowski auch eine leichte Schattierung in die Briefszene, welche die Figur Tatjanas von der Puschkin'schen differenziert.

²⁹³ Vgl. Lotman, J. Puschkin. S. 79.

²⁹⁴ Vgl. Rienäcker, G. Geschrieben im November 1994, für die Leipziger Inszenierung von Peter Konwitschny, überarbeitet Juni 2005) S. 2-3.

Der sich frei entwickelnde Verlauf der Rezitative verbindet das erste leidenschaftliche Geständnis Tatjana sich selbst, ihre feierliche, starke Sicherheit in der Bedeutung ihrer Gefühle und die vertraute, helle Ansprache des Geliebten. Es entsteht das Gefühl der Einheit, einer sich immer stärker bewegenden und größer werdenden musikalischen Entwicklung.

Die verwirrten Gedanken finden ein Ende in einem grandiosen Finale des Monologs, in einem bescheidenen Gebet.

Die Arie versteht sich als ein Aufruf zu neuem Leben und zu neuem Glück. Dies verstärkt Tschaikowski, indem er dem Liebesthema das Thema des beginnenden Morgens zur Seite stellt.

Aus der reichen Charakteristik Puschkins wählt Tschaikowski die besonderen Eigenschaften, die sich bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts entwickelt haben, und beleuchtet schwächer die Eigenschaften, die typisch für die zwanziger Jahre waren.

So denken die Frauen der siebziger Jahre viel mehr an die Entwicklung ihres eigenen Lebens, als dies ihre Leidensgenossinnen in den zwanziger Jahren getan haben.²⁹⁵

Puschkin war weder konservativ noch altmodisch. In seinen Versen stecken viele Gedanken der Zukunft. Er zeigt die Eigenständigkeit des Geistes und der Vorstellungskraft, die Unabhängigkeit des Charakters, das Feuer der Gefühle und die Willenskraft der Tatjana.

In der Entwicklung der Tatjana-Figur verlässt sich Tschaikowski sehr auf die literarische Vorlage. Er sucht erfolgreich nach versteckten Hinweisen von Puschkin.

Ungezwungene, gesellschaftlich sympathische Walzermelodie, die sich von den Tönen des Briefes unterscheidet, macht die Veränderung deutlich, welche die Hauptdarstellerin durchlebt.

„Wahrlich, es gibt nur die eine Nacht des Ausbruchs – die Nacht des Briefes, darin sie glaubt, zu sich zu kommen, dafür sie all ihre Kräfte aufbietet. Aber es gibt diese Nacht immerhin, und sie wird Tatjana aufrecht halten durch ihr gefangenes Leben hindurch.

Und zwingt der Brief sie zum Bekennen – oder zum Ausleben der sie überfallenden, übermächtigen Gefühle –, so ist musikalisch die fallende Gebärde aufgehoben, umgekehrt zum mühseligen, unaufhaltsam beharrlichen Steigen, zum Ausbruch, der sich nicht mehr in die Schranken weisen lässt.

Aufgehoben ist – oder scheint – jene seufzende Melancholie, die den Auftakt gab zum Ganzen, zum Eigentlichen: Gewandelt in heftig zufahrende Gebärden, denen Blechbläser und Pauken das Geleit geben

²⁹⁵ Vgl. Ricarda Huch beschreibt sehr gut die Entwicklung der Ehefrauen der großen Romantiker, zum Beispiel Karoline Schlegel. In: Romantik. Karoline. S. 33-46.

– Zeichen qualvoll errungener Freiheit, oder des heraufziehenden Unheils?²⁹⁶

In solchen zurückgehaltenen Tönen wird auch die zweite Begegnung Tatjanas mit Onegin dargestellt. Tschaikowski folgt buchstäblich der Beschreibung Puschkins und charakterisiert die neue Persönlichkeit Tatjanas als Gräfin mit leichten psychologischen Strichen.

„Schließlich der Weg ins ungeliebt Geborgene des Petersburger Fürstenhauses – der Weg in den Verzicht –, schließlich die erneute und letztmalige Begegnung mit Onegin: Als Gescheiterter fällt er ihr zu Füßen, flehend um Liebe – ist es Liebe? Wer weiß? Immer noch liebt sie ihn, und doch muss sie ihn zurückweisen: Wie könnte sie leben mit einem, der nicht zu sich gefunden hat, der andere mit sich reißt in Abgründe der Zerrissenheit, des Ungewissen? Sie, die in Gremin nicht den Ersehnten, wohl aber einen gütigen, sie beschützenden Vater gefunden hat!“²⁹⁷

Im Vergleich zu dieser fast sklavischen Verfolgung des Textes erscheint die Einführung einer neuen Person, des Fürsten Gremin, fast rebellisch. Gremin gesteht Onegin seine Liebe, seinen Respekt und seine Zuneigung Tatjana gegenüber und es stellt sich die Frage, ob Tatjana wirklich zwangsverheiratet wurde.

Der Fürst Gremin von Tschaikowski ist ein Mensch, der die innere Welt Tatjanas erkannt hat, er ist kein verdienter Nichtsnutz wie bei Puschkin, ein General, der hinter seiner Frau „höher als die anderen seine Nase und die Schultern hob“.²⁹⁸

Das Motiv der Heirat erscheint bei Tschaikowski in anderem Licht und erhält eine neue Schattierung. Es ist keine passive Unterwerfung dem Schicksal gegenüber, sondern eine bewusst getroffene Entscheidung, die das Leben Tatjanas vielleicht nicht glücklicher, aber bewusster macht.

Diese Entscheidung des Komponisten verdeutlicht die Reife der Frauen der siebziger Jahrendes 19. Jahrhunderts und er verzichtet bewusst auf einen Ausgang des Romans wie bei Puschkin.

²⁹⁶ Vgl. Rienäcker, G. Geschrieben im November 1994. für die Leipziger Inszenierung von Peter Konwitschny, überarbeitet Juni 2005) S. 3-4.

²⁹⁷ Vgl. ebenda. S. 3.

²⁹⁸ Vgl. Puschkin, A. Eugen Onegin. Kapitel 8. XV

и всех выше

И нос и плечи подымал

Вошедший с нею генерал.

(Dt. von Rolf-Dietrich Keil)

Die Frauen haben sich weiterentwickelt, die Stellung des Familienlebens in der Gesellschaft hat sich verändert und somit auch die Erwartungen der Frauen.²⁹⁹

Tschaikowski ist inspiriert von den Kontrasten in der Arie Gremins, in der unterschiedlichen Darstellung der Dunkelheit und der Verlogenheit der Gesellschaft und des Erscheinens und Lichtgebens der Tatjana.

In der Darstellung der anderen Figuren erlaubt sich der Komponist gegenüber der literarischen Vorlage einige Freiheiten.

Die Darstellung der Lenski-Figur, welche als Tatjanas Zwilling verstanden wird, verlangt künstlerisches Taktgefühl bei der Übertragung auf die Bühne. Jede falsche Intonation lässt Lenski pathetisch erscheinen, jede Abschwächung seiner Charakteristik macht aus ihm die in der damaligen Zeit sehr bekannte Figur des Mozart'schen Cherubino.

Die Sehnsucht nach Liebe, die Offenheit aller Gefühlsebenen sind tragisch gefärbt schon in der ersten Erklärung Lenskis mit Olga. Der Streit mit Onegin und die Duellszene werden in der Oper komprimiert.

Die Welt der Gefühle und die anfängliche Wut Lenskis beim Anblick seines Freundes mit der Geliebten werden vom Orchester aufgeregt und einfach begleitet. Die Rezitative werden deutlicher betont und sind sehr tragisch und schmerzbeladen gefärbt.

Diese Phrasen werden durch eine fröhliche Mazurka abgelöst, welche die Einsamkeit und Verlorenheit Lenskis noch deutlicher macht. Alles, was Lenski erblickt, erscheint ihm fremd.

„Wer, im zweiten Aufzug des lyrischen Dramas Eugen Onegin, auf dem gutsherrlichen Ballfest sich einfindet, muss erschrecken, wenn Onegin die Anwesenden provoziert, wenn die Not vorgeblich enttäuschter Liebe sich Bahn bricht als Eklat, wenn Lenski seinen Freund-Feind Onegin öffentlich zum Duell fordert. Dann, ja dann ist es um den festlichen Walzer mitsamt dem traulichen Hause getan. Das für Lenski tödliche Duell findet am nächsten Morgen statt, draußen in verschneiter Landschaft: im Zeichen der weltabschiednehmenden Romanze, des kanonhaften aneinander Vorbei-Redens, der musikalisierten Katastrophe!“³⁰⁰

Der offenen, angreifenden Linie Lenskis steht die zurückhaltende Linie Onegins als Opposition gegenüber.

²⁹⁹ Vgl. Beseljanskij, J. Glaube, Hoffnung, Liebe. Frauenportraits. 23ff.

³⁰⁰ Vgl. Rienäcker, G. Geschrieben im November 1994, für die Leipziger Inszenierung von Peter Konwitschny, überarbeitet Juni 2005) S. 4.

Das Motiv der Beleidigung ist bei Tschaikowski dramatischer als bei Puschkin, weil er die Beleidigung öffentlich macht.

Puschkin spricht die gesellschaftliche Meinung, die Onegin letztendlich zum Duell bewegt, nur an, denn im Grunde seines Herzens liebt er den jungen Freund und gesteht sich selbst ein, dass er sich über die zärtlichen Gefühle amüsiert hat.

Die Meinung der Gesellschaft ist Onegin wichtiger und in der Duellszene zeigt Tschaikowski einen erwachsenen Lenski, der durch seine Schmerzen einen starken Charakter erworben hat, der sich im ersten Bild, bei der Erklärung mit Olga, nur erahnen lässt.

Die Onegin-Figur zeigt Tschaikowski in ihrer inneren Welt, in ihrer Doppelseitigkeit deutlicher als Puschkin.

Onegin ist der Liebe fähig und das ist ein wichtiger Punkt in der Analyse seiner Persönlichkeit, der oft übersehen und dadurch falsch interpretiert wird.

Tatjana mit ihrer tiefgehenden Liebe hätte sich nicht in einen nur von der gesellschaftlichen Meinung abhängenden Mann mit einem kalten Herzen verliebt.

Seine erste Begegnung mit den zwei Schwestern lässt ihn die Unterschiede erkennen und er fühlt sich Tatjana näher, weil sie vielleicht das in sich trägt, was ihm fehlt.³⁰¹ Sein Gefühl erwacht, aber es ist nicht so stark, dass es die egoistische Weltanschauung und die Selbstbezogenheit verändern kann, und deshalb hält es den starken und leidenschaftlichen Gefühlen Tatjanas nicht stand.

Onegin ist verängstigt, der Freiheit seiner Meinung nach fast beraubt, weist er Tatjana ab.

In der ersten Begegnung mit Tatjana vertont Tschaikowski Onegins Verwirrtheit, eine ähnliche Tonunterlage wie bei Lenski. Es bleibt fast unbemerkt, überschattet von dem leidenschaftlichen Geständnis Lenskis, und trotzdem ist eine zärtlich interessierte Note in den wenigen Sätzen von Tatjana und Onegin.³⁰²

Die Antwort Onegins auf Tatjanas Brief ist textlich hart, doch in der Musik gibt es noch etwas anderes, etwas Unbestimmtes, aber Weiches, ein Gefühl, das sich entflammt und wieder erlöscht, ein Mitleid ihrer Liebe gegenüber, ein Gegengefühl.

Die Liebe ist für Tschaikowski nicht nur Leidenschaft der Gefühle, es ist vielmehr eine geistige Kraft. Genau gegen diese Kraft kann sich Tatjana nicht wehren, als sie zugesteht, ihre Liebe Onegin gegenüber nie verloren zu haben. Es ist nur ein Moment der Schwäche. Sie liebt und versteht, wie fruchtlos seine Hoffnungen sind. Die Stabilität ihrer Beziehung, die

³⁰¹ Vgl. Tschaikowski, P. Eugen Onegin. 1 Bild. Nr. 5.

³⁰² Vgl. ebenda.

seelische Erfahrung unterstützt Tatjana in ihrem Kampf gegen ihre neu entflammte alte Leidenschaft.

RESÜMEE „Eugen Onegin“ von Tschaikowski

Eine Erkenntnis in „Eugen Onegin“ ist, dass die Menschen auf ihrem Lebensweg das Gefühl der Liebe zwar finden, doch es aus verschiedenen Gründen nicht ausleben dürfen.

Alle Protagonisten bleiben am Ende allein: Lenski verliert das Leben, Olga und Tatjana verbringen ihr Leben einsam, pflichtbewusst und ohne Liebe in der Ehe, Onegin erkennt die Einsamkeit als bestimmend für sein Leben.

Parallel zu der Thematik der Liebe im Roman verläuft das Thema der Pflicht:

Filipjewna, die Amme, erzählt Tatjana, dass zu ihrer Zeit niemand „von der Liebe gehört hat“³⁰³. Man wurde verheiratet. Die Mutter Larina hat von der Liebe nicht nur gehört, sondern auch französische Romane gelesen, welche das Bewusstsein der jungen Mädchen prägten. Mutter Larina hat geliebt, aber sie wurde trotz ihres Gefühls mit einem fremden Mann verheiratet. Sie resigniert und gewöhnt sich daran. Das zentrale Thema des Stückes steht in dem Satz:

„Die Gewohnheit wurde uns von oben gegeben, sie ist Ersatz für das Glück.“³⁰⁴

Tatjana liebt Onegin und bewahrt dieses Gefühl lebenslang. Auch verheiratet und das eheliche Pflichtbewusstsein vor ihr Glück setzend, liebt sie Onegin und offenbart ihm ihre Gefühle ein zweites Mal im Finale.

Onegin ist anders als die anderen Figuren: Er wurde von der Damenwelt zuerst bitter enttäuscht. Seine Reaktion auf Tatjanas Geständnis im Brief bezeugt diese Enttäuschung.

„Ich bin nicht für Vergnügungen geschaffen, die sind meiner Seele fremd. Ihre Perfektionen sind umsonst.“³⁰⁵

In den reifen Jahren jedoch erkennt er den Irrtum seiner Denkweise.

³⁰³ Vgl. Tschaikowski, P. Eugen Onegin. 2. Bild. Nr. 8. „В наши лета мы не слыхали про любовь.“ (Dt. von Julia Lukjanova)

³⁰⁴ Vgl. ebenda. 1 Bild. Nr. 1 „Привычка свыше нам дана, замена счастью она.“ (Dt. von Julia Lukjanova)

³⁰⁵ Vgl. ebenda. 3 Bild. Nr. 12 „Но я не создан для блаженства, ему чужда душа моя; напрасны ваши совершенства, их недостойн вовсе я!“ (Dt. von Julia Lukjanova)

„wie habe ich mich geirrt, wie wurde ich bestraft“³⁰⁶

Am Ende des Stückes wird sich Onegin seiner Gefühle bewusst und definiert das Gefühl des Glücks und der Liebe fast nach Platon.

„Sie jede Minute zu sehen, Ihnen überall zu folgen, mit verliebten Augen das Lächeln, die Bewegung, einen Blick abzufangen. Ihnen lange zuzuhören, ihre ganze Vollkommenheit mit der Seele zu verstehen, in Qualen der Leidenschaft vor Ihnen innehalten, erblassen und erlöschen: das ist die Seligkeit, das ist mein einziger Traum!“³⁰⁷

Onegin macht im Roman von Puschkin – und es wird noch deutlicher in der Oper Tschaikowskis – eine große Entwicklung der Persönlichkeit durch. Mit Diotimas Worten: Er geht den Weg der Erkenntnis und erreicht eine hohe Stufe, indem er begreift, dass die wahre Liebe und das wahre Glück nicht nur in sich selbst, sondern in der Verbindung mit seiner zweiten Hälfte zu finden sind. Onegin definiert zum Schluss die Liebe als Lust, sich mit jenen menschlichen Operationen wie aktivem Erfahren, Denken, Urteilen und Entscheiden zu befassen, welche ein vollentwickeltes, bewusstes Leben ausmachen. Diese Lust ist die höchste Stufe der platonischen Theorie, es ist die weitergeführte Stufe der Erkenntnis.

Die Liebe von Wladimir Lenski ist Tatjanas Gefühlen durch die Ehrlichkeit, vielleicht sogar Naivität, Offenheit und Intensität durchaus ähnlich. Sein Gefühl, genau wie das Tatjanas, ist ein Resultat seiner romantischen Vorstellung.

Er liebt Olga nicht, er liebt die Vorstellung, das Ideal, das er selbst geschaffen hat. Nicht umsonst erfährt der Leser von der Ausbildung des jungen Poeten, die er bei den deutschen Romantikern bekommen hat.

„Ein Jüngling in der schönsten Blüte,
der Kant las und für Dichtung glühte.
Wladimir Lenski hieß der Mensch;
An Seele wahrhaft göttingensch,
Bracht' er aus Deutschlands Nabeln mit sich
Die Früchte der Gelehrsamkeit:
Den Traum von freier, besserer Zeit,
Den Geist recht sonderbar und hitzig,
Der Rede stets erhabnen Klang

³⁰⁶ Vgl. Tschaikowski, P. Eugen Onegin. 7. Bild. Nr. 22. „Я так ошибся, я так наказан!“ (Dt. von Julia Lukjanova)

³⁰⁷ Vgl. ebenda „Поминутно видеть вас, повсюду следовать за вами, улыбку уст, движенье, взгляд, ловить влюблёнными глазами, внимать вам долго, понимать душой всё ваше совершенство, пред вами в страстных муках замирать, бледнеть и гаснуть: вот блаженство, вот одна мечта моя!“ (Dt. von Julia Lukjanova)

Und schwarze Locken schulterlang [...] ³⁰⁸
Er liebte, wie in unsern Tagen
Man nicht mehr liebt; wie ganz allein
Des Dichters Seele, wahngeschlagen,
Zu lieben kann verurteilt sein [...] ³⁰⁹

Nach Diotimas Theorie der Erkenntnis der Liebe sieht der Mensch in dem schönen Gegenstand, den er liebt, nur ein Abbild jener idealen Schönheit. Die Liebe wird begründet auf die Identität des Ideals zweier Menschen. Lenski begibt sich nicht auf den Weg der Erkenntnis. Die Frage, ob er es je gemacht hätte wenn er denn gekonnt hätte, bleibt leider unbeantwortet.

Lenski verkörpert das traurige Schicksal eines romantischen unerhörten Dichters, eines Minnesängers, für welchen die romantische Liebe eine unerfüllte Liebe ist, denn nur durch den Schmerz und die Sehnsucht wird er zum Dichter:

„Von Ruhm- und Freiheitsdrang getrieben,
Durchwühlt von stürmischen Ideen,
Hätt Lenski Oden wohl geschrieben,
Hätte Olga sie nur angesehen.
War unsern tränenreichen Dichtern
Von ihrer Liebsten Angesichtern
Ihr Werk zu lesen je vergönnt?“ ³¹⁰

³⁰⁸ Vgl. Puschkin. A. Eugen Onegin. S. 76-77.

По имени Владимир Ленской,
С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.
(Dt. von R.-D. Keil)

³⁰⁹ Vgl. ebenda S. 90-91.

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят; как одна
Безумная душа поэта
Еще любить осуждена:

³¹⁰ Vgl. ebenda. S. 196-197.

Поклонник славы и свободы,
В волненье бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.
Случалось ли поэтам слезным
Читать в глаза своим любезным

Olga erwidert die leidenschaftliche, philosophische, romantische Liebe des Poeten nicht, sie begreift nicht das Gefühl, das für Lenski Lebenselixier ist.

Olga täuscht ihn nicht, sie ist dieses tiefen Gefühls nicht fähig und empfindet die Liebe von Lenski, seine Eifersucht und die Wut als ein Zeichen seiner ewigen Zuneigung, als schöne und traditionelle Selbstdarstellung.

Die letzten Minuten vor dem Duell gehören Olga, Lenski träumt von ihrer Treue und ihrer Liebe, es ist eine Projektion seiner Idealvorstellung, seine romantische Sehnsucht, sich mit der Geliebten im Tod zu vereinen.

Wladimir Lenski und Olga Larina wachsen zusammen auf. Nach den Regeln der Zeit beschließen die Väter, dass ihre Kinder später heiraten sollen. So sind Lenski und Olga verlobt. Die Tatsache, dass sie zu gegebener Zeit heiraten werden, wird nicht in Frage gestellt.

„Ihr Vater sah im Nachbarsohn
Den Bräutigam der Tochter schon.“³¹¹

Um die Charaktere und ihre Lebenseinstellung sowie die dazugehörige Definition des Liebesbegriffes in der Oper besser analysieren zu können, muss die literarische Vorlage, der Roman von Puschkin zu Hilfe genommen werden.

Puschkin zeichnet Olga als ein durchschnittliches, provinzielles Mädchen, welchem er sogar eigene Persönlichkeit abspricht:

„Voll Reiz, wie ihn die Unschuld beut,
Und nur zu ihrer Eltern Freud
Heran gleichwie ein Maiglöckchen,
Das, scheu im tiefen Gras versteckt,
Nicht Schmetterling noch Bien‘ entdeckt.“³¹²

„Bescheiden und stets brav-ergeben,
stets heiter wie der Morgen ist,

Свои творенья?

(Dt. von R.-D. Keil)

³¹¹ Vgl. Puschkin. A. Eugen Onegin. S. 92-93.

И детям прочили венцы

Друзья-соседы, их отцы.

(Dt. von R.-D. Keil)

³¹² Vgl. ebenda. S. 92-93.

Невинной прелести полна,

В глазах родителей, она

Цвела, как ландыш потаенный,

Незнаемый в траве глухой

Ни мотыльками, ни пчелой.

(Dt. von R.-D. Keil)

Einfältig wie des Dichters Leben, Und süß,
wie wenn die Liebe küsst,
Zwei Augen von des Himmels Bläu,
Ein Lächeln, Locken, flachsblond-treu,
Den Gang, die Stimme, die Statur,
Hat Olga alles ... nehmt doch nur
Den gängigsten Roman, gewisslich
Gibt's dort ihr Bild: es ist gar schön,
Ich mocht ich selbst eins gerne sehn,
Doch heute find ich's ungenießlich.“³¹³

Der Schriftsteller gibt ein wunderbares Portrait einer makellosen Schönheit, aber er erhebt sie nicht zu seiner schriftstellerischen Begeisterung, zu seiner Inspiration, zu seinem Ideal. Er lässt eine gewisse Kritik durchschimmern, dass dieser Typus ihm wohlbekannt, aber sehr überdrüssig geworden ist. Die eigentliche Charakteristik legt er seinem Onegin in den Mund:

„Die Züge Olgas sind so leer,
Wie sie van Dycks Madonnen haben:
So hübsch, so rund und so gewohnt
Wie dieser dumme runde Mond
Am dummen Horizont heut Abend.“³¹⁴

Onegin unterstreicht in seiner Aussage die Disharmonie der schönen äußeren und der armen, inneren Welt, die Armut der Seele der Frau.

In Olgas Anblick sieht Onegin kein Leben und deutet dies als eine gewisse Art der Selbstzufriedenheit, der Begrenztheit des Denkens, der Konfliktlosigkeit. Bei Tschaikowski

³¹³ Vgl. Puschkin. A. Eugen Onegin. S. 94-95.

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила;
Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Всё в Ольге... но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.
(Dt. von R.-D. Keil)

³¹⁴ Vgl. ebenda. S. 118-119.

В чертах у Ольги жизни нет.
Точь-в-точь в Вандиковой Мадоне:
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.
(Dt. von R.-D. Keil)

ist die Charakteristik der beiden Frauen, Tatjana und Olga nicht so eindeutig wie bei Puschkin. In der Darstellung Tatjanas und Olgas verkörpert Puschkin die zwei meistverbreiteten weiblichen Nationalcharaktere. Der Autor unterstreicht deutlich die Verschiedenheit der beiden Schwestern, aber er vergleicht sie nicht miteinander, sie sind keine Gegensätze, sondern zwei unterschiedliche psychologische Typen.

Olga ist vielleicht einfach und auch anspruchslos, sie ist kokett und verspielt, etwas oberflächlich und sorgenlos, sie ist überfüllt mit Lebensenergie und Vergnügungslust, sie verbreitet immer das Gefühl des Festes.

In der Figur der Olga zeigt Puschkin einen bestimmten Prototyp der Frauen der damaligen Gesellschaft – schön, warmherzig, verspielt, lustig, sorgenlos. Koketterie – das ist ihre Haupteigenschaft, und zwar nicht gespielt, sondern absolut ihrer Natur entsprechend. Es ist ein weitverbreiteter Typus, anziehend, aber nicht besonders tief. Vor dem Hintergrund der Figur der Olga wird der Typus Tatjanas deutlicher und klarer.

Tschaikowski gibt seiner Olga keine flatterhafte, leichte und verspielte Musik, er vertont den Charakter weise, voll, tief und füllt ihn damit mit einer Erkenntnis.

Im Grunde erkennt Olga, im Gegensatz zu Tatjana, das wahre Leben, sie ist sich ihres Schicksals bewusst, sie versteckt sich nicht hinter den Romanen und verwechselt nicht die Realität mit der Traumwelt. Sie definiert die Liebe für sich pragmatisch.

Es gibt Aufgaben und Pflichten einer jungen Adligen, die sie erfüllen muss: Sie muss sich zu einer Gesellschaftsdame entwickeln, muss klug und lustig genug sein, um die Gäste zu unterhalten und ernsthaft genug sein, um die Hauswirtschaft zu führen.

Olga ist intelligent genug, um zu verstehen, dass ihrem Schicksal, eine gute Partie machen zu müssen, in dieser Zeit niemand entgehen kann, sie akzeptiert diese Tatsache und versucht, das Leben mit Humor zu nehmen.

Diese These erklärt die tiefe Stimme der Olga und das langsame Finale ihrer Arie. Sie versinkt in ihren Gedanken und schaut der Realität ins Gesicht, wenn sie Tatjana sagt, dass sie keine Zeit hat, sich nach etwas zu sehnen, das es vielleicht nicht gibt, dass sie viel lieber das Leben hier und jetzt genießt und ihre Jugendjahre ja sehr glücklich verlaufen.³¹⁵

Tschaikowski lässt Olga in ihren Gedanken und verfolgt ihre Geschichte nicht weiter, bei Puschkin macht sie eine gute Partie, verlässt das Dorf und lebt in der Großstadt.

³¹⁵ Vgl. Tschaikowski, P. Eugen Onegin. 1. Bild. 3 Szene. „Зачем вздыхать, когда счастливо, мои дни юные текут? Я беззаботна и шаловлива, меня ребёнком все зовут!“

Und so handelt das Stück von der Liebe und ist ohne Liebe. In erster Linie wird eine Geschichte über die Einsamkeit erzählt, erst in zweiter Linie eine über die Pflicht und Erwartungshaltung der anderen.

Tschaikowski nimmt die unterschiedlichen Liebeskonzepte im Roman auf, verlagert aber die Akzentuierung von der Liebe als Vereinigung zweier Seelen auf die Entwicklung des einzelnen Individuums in den strengen Rahmen der Gesellschaft mit den von ihr aufgelegten Pflichten.

Im Endeffekt geht der Begriff der Liebe im „Eugen Onegin“ in der Definition Niklas Luhmanns absolut auf. Sie besagt, dass Liebe ein System wechselseitiger Interpretationen ist, dazu da, es zwei Individuen zu ermöglichen, einander wechselseitig zu bestätigen. Ego und Alter sind psychische Systeme: Olga und Lenski. Die Handlungen müssen in die Erlebniswelt des Anderen eingefügt und aus ihr heraus reproduziert werden: Tatjana und Onegin.

„Pique Dame“ von Tschaikowski

„[...] Die ganze Sache besteht darin, dass man mit Liebe schreibt. Und ‚Pique Dame‘ schrieb ich eben mit Liebe. Gott, wie habe ich gestern Abend geweint, als die Totenmesse auf meinen armen German gelesen wurde! Noch glaube ich fest, dass ‚Pique Dame‘ ein gutes und vor allem sehr originelles Stück ist. (Ich spreche nicht im musikalischen Sinn, sondern überhaupt.)“³¹⁶

Für Modest Tschaikowski ist das Libretto zu „Pique Dame“ ein Auftragswerk der kaiserlichen Bühne für den Komponisten Klenowski, welcher die Arbeit kurzfristig absagt.

Im Herbst 1889 legt der Direktor der kaiserlichen Bühne Wsewologski Peter Tschaikowski das Libretto seines Bruders ans Herz. Tschaikowski schaut sich das Sujet an und ist so gebannt, dass er es innerhalb von vier Monaten und 20 Tage vertont.³¹⁷

Als erste Änderung beschließt Peter Tschaikowski zusammen mit dem Direktor Wsewologski die Zeit des Geschehens aus der Epoche des Alexander I. in die Zeit Katharinas II. zu versetzen.

³¹⁶ Vgl. Tschaikowski, M. Жизнь Петра Ильича Чайковского (Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis). Bd. III. S. 319. An Modest Tschaikowski am 03. März 1890 „Всё дело в том, чтобы писать с любовью. А „Пиковую даму“ я писал именно с любовью. Боже, как я вчера плакал, когда отпевали моего бедного Германа! Я твёрдо пока верю, что „Пиковая дама“ хорошая, а главное очень оригинальная вещь (говорю не в музыкальном отношении, а вообще).“ (Dt. von Julia Lukjanova)

³¹⁷ Vgl. ebenda. S. 351.

Ein deutliche Transformation erlebt im Libretto die Figur Germans: Aus einem Ingenieur bei Puschkin wird ein Offizier bei Tschaikowski. Bei Puschkin ist German von der Idee des Reichtums besessen. Das Geheimnis der Gräfin ist der Weg zu diesem Reichtum und die Liebe zu Lisa der Weg zum Geheimnis der Gräfin.

Bei Modest Tschaikowski sind die Akzente anderes gesetzt: German erscheint in einem Zustand der leidenschaftlichen Verliebtheit. Die Liebe zu Lisa ist sein Ziel und seine Besessenheit, die ihn komplett beherrscht. Aus dieser Tatsache entwickelt sich der dramatische Konflikt.

Modest Tschaikowski verwandelt auch andere Figuren des Poems: Aus der armen Ziehtochter der Gräfin wird ihre reiche Enkeltochter. Dadurch entsteht eine große soziale Distanz zwischen dem mittellosen German und der jungen Frau aus der reichen aristokratischen Familie. Lisa bei Puschkin ist ungebunden, frei. Bevor sie German begegnet, gibt es keinen anderen Verehrer in ihrem Leben, keinen Geliebten. Modest Tschaikowski macht sie zur Braut des schönen und edlen Fürsten Jeletzki.

Nur langsam verbindet sich der Gedanke an Lisa, die Sehnsucht, welche German empfindet mit dem Gedanken an das Geheimnis der drei Karten. Das Geheimnis verdrängt bald die Liebe.

Die Entwicklung des inneren Kampfes ist im Libretto sehr logisch und dramaturgisch sehr genau gezeichnet.³¹⁸

Das vierte Bild basiert nicht umsonst fast unverändert auf dem Puschkin'schen Text. Genau an dieser Stelle ist der German von Tschaikowski dem German von Puschkin am ähnlichsten. Lisa existiert hier nicht mehr für German. Das Streben nach Reichtum verwandelt sich in einen Traum des sicheren Gewinns, aus einem Mittel wird das Ziel.

Im Libretto wird die Szene am Grab der Gräfin ausgelassen. Eine Erinnerung im fünften Bild, welche genau wie bei Puschkin die Geisterwelt Germans verdeutlicht, deutet auf die literarische Vorlage hin.

Peter Tschaikowski wünscht sich unbedingt die Einführung des sechsten Bildes.³¹⁹ Das Gespräch zwischen German und Lisa gibt es bei Puschkin nicht, aber es ist sehr wichtig im Libretto. Durch dieses Gespräch werden die Figuren dramaturgisch anders definiert.

³¹⁸ Vgl. Tschaikowski, М. Жизнь Петра Ильича Чайковского (Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowskis). Bd. III. S. 347-351.

³¹⁹ Vgl. ebenda. S. 310.

Das sechste Bild bereitet das Finale vor, welches nicht weit weg vom Ende im Poem ist. Modest Tschaikowski verändert das Schicksal Germans, in der Oper begeht er Selbstmord und befreit sich kurz vor seinem Tod vom Geheimnis der drei Karten.

Dieses „Zurückkehren“ zum Menschlichen ist sehr bedeutend für das gesamte Verständnis des Stückes, denn German ist von Anfang an ein Mensch, welcher durch seine starken Gefühle, durch seine große Liebe geleitet wird und nicht durch materielle Besessenheit.

Diese Veränderung der Figur Germans ist der einzige große Eingriff in den Roman.

Schließlich wird die Liebe für German zur besitzergreifenden Manie. Die Liebe ist für ihn ein alles dominierendes und verzehrendes Gefühl, das zu einer obsessiven Beschäftigung mit dem Liebesobjekt und seinem Erreichen führt.

Die Gräfin ist ein altes Geschöpf wie bei Puschkin. Ihren mystischen Charakter verdeutlicht Tschaikowski in der Wahl der Instrumente, welche sie begleiten: Fagott und Klarinette.

Die Verwandlung Lisas von einer armen Ziehtochter in eine reiche Enkelin verändert nicht ihren Charakter. Sie bleibt genau wie bei Puschkin eine liebende und reine Frau. Anderes als bei Puschkin aber erkennt sie auch die Oberflächlichkeit der Petersburger Gesellschaft und empfindet Einsamkeit und Sehnsucht.

„Pique Dame“ ist genau so ein Kind der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, wie „Eugen Onegin“ ein Kind der siebziger Jahre ist.

Genau wie Puschkin schafft Tschaikowski wieder eine Geschichte über die geistige Entwicklung seiner Zeitgenossen, über die russische Gesellschaft und über das Schicksal der russischen Intelligenzija.

„Freilich, es gibt schon hier kein Gut und Böse, nur verfallene Menschen – der eine ist aus guten Gründen reichtumssüchtig, da allein der Reichtum ihm Anerkennung schafft, ihm als Ausländer; die andere, da eingesperrt, unterdrückt, an ihre arme Herkunft permanent erinnert, ist süchtig nach Liebe, nach Angenommensein, daher Hermann verfallen, der um sie wirbt, nicht mehr in der Verfassung, sich zu entscheiden – wie sollte sie auch, da ihr keinerlei Freiheit des Geistes, des Lebens zuteil ward?!“³²⁰

Die literarische Vorlage ist aber extremer, härter, nicht in ihrer lyrischen Dramatik, sondern in der sozialen Tragödie.

„[...] soll den Lesern ermöglichen, mit den Gedanken dazwischen zu kommen, Einspruch zu üben gegen Barbarei. Daher der ironische Ton

³²⁰ Vgl. Rienäcker, G. Pique Dame. In: Musiktheater im Experiment. Fünfundzwanzig Aufsätze. S. 101.

der Literaturvorlage, die Verfremdung in nahezu jeder Geste, vermeintliche Eiseskälte – sie aber entspringt großer Aufklärung, dem Protest gegen den Status quo, und wenn er auf Dauer das Leben kostet.“³²¹

Die Figur der Lisa basiert höchstwahrscheinlich auf einer wahren Begebenheit. In seinen Briefen an Frau von Meck³²² und seinen Tagebüchern finden sich mehrere Hinweise auf Tatjana Davydowa, Tochter der Familie Davydow in Kamenka, einem sehr poetischen Wesen mit einem tragischen Schicksal. Sie liebte einen viel älteren, verheirateten Mann und die unglückliche Liebe trieb sie in den Tod. Dieses Drama aus dem realen Leben verarbeitet Tschaikowski in seiner Komposition.

„Aber auch das Leben des Komponisten ist nicht dazu angetan, aufklärerische Distanz zu gewinnen, und dennoch kostet sein So-und-nicht-Anders ihn das Leben. Tschaikowski ist verstrickt in die Gesellschaft und in sich: Die Suche nach Angenommensein, Geborgenheit, Liebe schlägt nach hinten, und geht sie – wie sollte es auch anderes sein! – unerlaubte Wege, so weiß die Gesellschaft sich grausam zu rächen. Ob sie den Selbstmord wegen homosexueller ‚Eskapaden‘ befiehlt, oder ob Tschaikowski an Cholera stirbt, ist Streitfall, indessen könnte sein, dass beides sich nicht ausschließt.“³²³ Es ist schwer vorzustellen, dass Tschaikowski die Erscheinung der Frau, die German liebt, unbemerkt lässt, indem er nur die Erscheinung ihrer Begleiterin, der Gräfin, im Orchester deutlich macht. Es wird verständlich, wenn man die Gedanken Germans in diesem Augenblick untersucht: Das Mädchen, das er schon lange und leidenschaftlich liebt, obwohl er sich der gesellschaftlichen Unterschiede wohl bewusst ist, ist einem anderen versprochen, einem Mann, den German beneidet und für seinen Reichtum und für seine Stellung in der Gesellschaft hasst. Diese Tragik könnte die Angst auslösen, das Bewusstwerden seiner Niederlage, vielleicht sogar die Erniedrigung.“³²⁴

Diese Gefühle erklingen im Orchester. Das Thema der Angst ist nicht die grundsätzliche Charakteristik der Gräfin, Tschaikowski verleiht der alten Dame eine selbstständige Szene im vierten Bild.

In diesem Bild herrscht der reale Anblick der Gräfin, der alten Dame mit ihren alten Erinnerungen und ihrem wahren Bild. German vergisst auch die Angst, die er empfand, als er

³²¹ Vgl. Rienäcker, G. Pique Dame. In: Musiktheater im Experiment. Fünfundzwanzig Aufsätze. S. 101.

³²² Vgl. Bowen, C. Meck, B.v Geliebte Freundin. Tschaikowski Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck.

³²³ Vgl. Rienäcker, G. Pique Dame. In: Musiktheater im Experiment. Fünfundzwanzig Aufsätze. S. 102.

³²⁴ Vgl. Lotman, J. Puschkin. Pique Dame und das Thema der Karten und des Spiels in der russischen Literatur zu Beginn des XIX. Jahrhunderts. S. 792ff.

das erste Mal vor der Gräfin stand. Und er versucht, das Geheimnis der drei Karten aus ihr zu erpressen. Später wird er zerstört durch die Besessenheit und es erklingen die Themen der Angst und der Karten im Orchester, die Gräfin erscheint als ein Geist.

Die musikalische Charakteristik German ist eindeutig: Er ist ein Fremder, konzentrierte dunkle Töne bilden genau das Gegenteil zu der entspannten Musik der Gesellschaft und der jungen Offiziere. Das ist nicht der German Puschkins. Bei Tschaikowski besitzt er nicht die Eigenschaften eines Deutschen, wie zum Beispiel seine methodische Geisteskraft, keine deutliche Zielstrebigkeit.

In seinem Anblick kommen eher die Eigenschaften eines russischen Intellektuellen, mit seinem stark ausgeprägten Glauben an den Menschen, der die Existenzprüfungen des Lebens bestanden hat.

„Er (Tschaikowski) muss ihm (German) Liebe schenken, übergroße Liebe zu einer Unbekannten, das heißt zu Lisa, von deren reicher Gräfin und geheimnisumwobenen Karten er bis zum Hören der Tomski-Ballade nichts weiß – damit diese Liebe ihm als Unerfüllbares erscheint, damit sie daran wächst und daran erkrankt.“³²⁵

RESÜMEE „Pique Dame“ von Tschaikowski

Pique Dame ist eine Verkörperung der Hoffnungen, Ziele und Ängste des Komponisten. Es ist die Begegnung des Genies, der Wünsche, des Strebens, der Sehnsucht mit dem Schicksal.

„Pique Dame‘ – erinnert an den ‚Requiem‘-Auftrag an Mozart.“³²⁶

„Pique Dame“ im Leben von Peter Tschaikowski ist die Zeit, welche durch das Eindringen der leidenschaftlichen, nervösen Dramatik in das sonst weiche Lyrische gekennzeichnet ist. Die leise Traurigkeit bekommt tragische Noten. „Pique Dame“ verbindet in sich beides, das Lyrische und das Tragische. Im Zentrum der kompositorischen Aufmerksamkeit stehen, genau wie bei „Eugen Onegin“, die individuellen Charaktere und ihre Entwicklung.

³²⁵ Vgl. Rienäcker, G. Pique Dame. In: Musiktheater im Experiment. Fünfundzwanzig Aufsätze. Berlin 2004. S. 104.

³²⁶ Vgl. Glebo, I. Über die „Pique Dame“-Inszenierung. (О постановке Пиковой Дамы. In.: Пиковая Дама. Опера, Музыка Чайковского. К 45- летию со дня первой постановки на сцене бывшего Мариинского театра. 1890-1935.). S 45.

„Tschaikowski zeichnet in seiner ‚Pique Dame‘ das Drama der Jugend im 19. Jahrhundert. Dieses Drama ist der Tod der Illusionen, d.h. der Tod des moralischen Ideals.“³²⁷

Die grundsätzliche Konzeption der Figuren ist gegenüber Puschkin verändert.

Die Lisa, welche die Tschaikowski-Brüder³²⁸ schildern, ist nicht die arme, gedemütigte Pflgetochter, sondern Enkelin und Erbin der Gräfin. Sie ist auch standesgemäß mit dem Fürsten Jeletzki verlobt, den es bei Puschkin nicht gibt.

Puschkin stellt seinen Protagonisten, German, zwei Mal vor. Er ist Ingenieur und Offizier, aus einer verarmten deutschen Familie und er vergleicht ihn mit Napoleon und Mephisto. Charakteristisch für ihn ist seine Zielstrebigkeit, sein Wille, Unabhängigkeitsdrang und seine Verschwiegenheit.

Bei Tschaikowski bleibt German, wie bei Puschkin, der arme russifizierte Deutsche, er verzehrt sich hier aber in Liebe zu der für ihn unerreichbaren Lisa. Daher fasst er die Hoffnung, durch Kartenspiel zu Geld zu kommen, damit Lisa ihn als einen reichen Mann erhört. Aus Puschkins German, für den Lisa nur ein Instrument zur Erfüllung seiner skrupellosen Geldgier ist, wird ein innerlich zerrissener, ein labiler, ein scheiternder Mensch, mit dem der Komponist, wie er mehrfach berichtet hat, Mitleid empfindet.

So werden aus dem kalt berechnenden Mann und dem rührend naiven Mädchen in der Lesart der Oper zwei tragische Figuren, die an der Sehnsucht nach erfüllter Liebe zugrunde gehen.

Die alte Gräfin ist bei Puschkin eine abstoßende Alte, die das vergangene Jahrhundert repräsentiert. Im Libretto jedoch wird sie zum personifizierten Verhängnis: Sie und German erkennen, dass sie schicksalhaft für einander bestimmt sind. Die dramaturgische Gestaltung der Gräfin zeigt, dass es den Brüdern Tschaikowski um die Begegnung eines Menschen mit einem unentrinnbaren Schicksal geht, deshalb ist die Gräfin die einzige Figur mit einem überaus markanten Motiv.

Indem sich das Libretto von seiner literarischen Vorlage entfernt, nähert es sich sentimentalere Aspekten als stilistische Ausrichtung, wie es generell charakteristisch für Tschaikowski ist. Ein konkretes Beispiel dafür ist „Eugen Onegin“. Von hier inspiriert sind die von Hoffnungslosigkeit überschatteten und gemessen an der Tradition viel zu kurzen Liebesduette, in der Terrassenszene im zweiten Bild und in der Szene am Kanalufer im

³²⁷ Vgl. Smolitsch, N.W. Über die „Pique Dame“-Inszenierung. (О постановке Пиковой Дамы. In.: Пиковая Дама. Опера, Музыка Чайковского. К 45- летию со дня первой постановки на сцене бывшего Мариинского театра. 1890-1935.). S. 68-76.

³²⁸ Libretto Modest Tschaikowski.

sechsten Bild, außerdem die Jelezki-Arie im dritten Bild, für welche die Arie des Fürsten Gremin als Modell gedient hat.

„Und Fürst Jelezki? Einer, der nicht nur eine standesgemäße Ehe, sondern wahre Liebe sucht, ein Fürst, wie Leo Tolstoi ihn gebiert? Ein Verwandter von Dostojewskis Aristokraten, den die anderen als Idioten bezeichnen, weil er noch die Wahrheit weiß und sagt? Oder ein Verwandter von König Marke in Wagners ‚Tristan und Isolde‘? Gewiss ein Verwandter des Fürsten Gremin in ‚Eugen Onegin‘, der, seiner Gesellschaft, all ihrer Lügen überdrüssig, zur verehrender Liebe flüchtet, eben deshalb Tatjana als Kind und als Gottesmutter aufnimmt, beschützt, verehrt – Tatjana wird bei ihm bleiben als tief Zerstörte, sie wird seiner Verehrung bedürfen, dies weiß sie!“³²⁹

Aber vor allem sind es die empfindsamen russischen Romanzen, im Eröffnungsbild des ‚Onegin‘ als Duett der beiden Schwestern, im ‚Pique Dame‘ das Duett Lisas und Polinas, Polinas ausdrücklich betitelte Romanze und das russische Tanzlied im zweiten Bild.

„‚Pique Dame‘ ist ein Spätwerk, Tschaikowskis vorletzte Oper, geschrieben nach dem Auseinandergehen der Bindung zu Frau von Meck, nach all den Enttäuschungen bisherigen Lebens, auf der Höhe des Ruhmes, der aber die Todesdrohung nicht fernhalten kann, am Vorabend der Katastrophe; geschrieben von einem, dessen Sprachgefüge sich verfeinert, differenziert haben. Und es gibt in Tschaikowskis Partitur Erstaunliches, ins Zukünftige Weisendes.“³³⁰

Während bei ‚Eugen Onegin‘ Puschkin mehr das Thema der Liebe betont, stellt Tschaikowski genau dieses Thema eher in den Hintergrund und die Thematik der Pflicht dafür in den Vordergrund.

Puschkin charakterisiert und kritisiert, rechnet sogar ab, mit der oberflächlichen, kalten, aristokratischen Welt des damaligen St. Petersburg und den Zwängen, die diese Gesellschaft einem Menschen auferlegen kann.

1890 endet plötzlich die Freundschaft zwischen Peter Tschaikowski und seiner intimen Freundin und Gönnerin Nadeshda von Meck. Tschaikowski wendet sich intensiv dem Thema der Einsamkeit und der Liebe, vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Normen,³³¹ zu. So

³²⁹ Vgl. Rienäcker, G. Pique Dame. In: Musiktheater im Experiment. Fünfundzwanzig Aufsätze. S. 106-107.

³³⁰ Vgl. ebenda. S. 110.

³³¹ Es gibt nicht bewiesene Theorien, dass Nadeshda von Meck die Freundschaft zu Peter Tschaikowski abrupt unterbrochen hat, nachdem sie von seiner Homosexualität erfuhr. Diese Vermutungen sind aber in keinem Brief und Notiz nachzuweisen und es ist auch unwahrscheinlich, dass Nadeshda von Meck bei einem großen Interesse an der Person des Komponisten, bei einer aktiven Teilnahme an seinem Leben und einem über Jahre andauernden vertrauensvollen und intimen Briefwechsel diese Tatsache nicht gekannt hat.

spielt für Tschaikowski die Bedeutung der Liebe eine größere Rolle. Er lehnt die Zwänge der Gesellschaft nicht ab, doch das Ziel seines Helden ist die Liebe der Frau, die er für seine zweite Hälfte hält, und die Akzeptanz dieser Liebe durch die Gesellschaft. Für sein Ziel ist Hermann bereit, alles auf eine Karte zu setzen, ja sogar seine Seele zu verkaufen. Diese Entwicklung im eigentlichen Verständnis der Liebe, im Kampf um die zweite Hälfte und die Vervollkommnung des Individuums in der Einheit mit dem Geliebten nimmt bei „Pique Dame“ von Peter Tschaikowski Hoffmanneske Züge an.

An dieser Stelle ist vielleicht die Beobachtung von Interesse, dass beide Autoren über ihre Werke oder gerade durch ihre Werke eine enorme persönliche Entwicklung erleben und diese in den Werken realisieren. Sie erkennen etwas in ihrem realen Leben, gehen auf der Treppe der Erkenntnis eine Stufe weiter und spiegeln die neuerreichte Erkenntnis in der Charakteristik ihrer Protagonisten. Aus diesem Grund wechseln auch Figurencharakteristik und Liebeskonzeption sowohl in „Eugen Onegin“ wie auch in „Pique Dame“ von Puschkin und von Tschaikowski.

E.T.A. Hoffmann

E.T.A. Hoffmann wird 1776 in Königsberg geboren und wächst, in Vergleich zu Peter Tschaikowski und Robert Schumann, in einer recht musikalischen Familie bei seiner Mutter auf. Sein Vater, ein preußischer Anwalt, heiratet seine Cousine und verlässt sie zwei Jahre nach der Geburt des dritten Sohnes. Die Mutter kehrt in ihr Elternhaus zurück, wo sie ihr Leben mit den Kindern verbringt. Der Vater besucht seine Kinder³³² und tritt sogar gelegentlich in den Hauskonzerten, da er Klavier und Geige spielt, auf.

Hoffmann begegnet den repressiven Belehrungsritualen und starren Wiederholungszwängen des Familienalltags in seiner Kindheit, mit Mystifikationen: ironischen Täuschungen, Sarkasmus, Spott, Verachtung und der Kraft der Phantasie, die sich an der negativen Umwelt rächt und zugleich den Alltag transzendiert, indem sie ihm positive Bilder entgegensetzt.³³³

Mit 16 Jahren fängt Hoffmann an zu komponieren.

Die meiste Zeit seines Lebens steht E.T.A. Hoffmann als Beamter³³⁴ in preußischen Dienst. In seinem verhassten „Brotberuf“ bringt er es zu einer respektablen Karriere.

Sein Herz jedoch gehört zeitlebens der Kunst. Am Anfang schwankt er zwischen Malerei, Musik und Dichtung, später gewinnt aber die Musik die Oberhand.

Zwischen 1800 und 1806 stehen seine musikalischen Aktivitäten schon vom Umfang her dem Schaffen eines Vollmusikers nicht nach. Acht weitere Jahre der freien Künstlerlaufbahn lassen sein musikalisches Oeuvre auf rund 80 Kompositionen³³⁵ anwachsen, darunter acht Singspiele und Opern. Dazu kommen die Beiträge zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung.³³⁶

Für die journalistische Tätigkeit entwickelt Hoffmann, wie später auch Robert Schumann, einen Doppelgänger, die fiktive Figur des Kapellmeisters Johannes Kreisler, der in der Zeitschrift seine Sicht der zu besprechenden musikalischen Werke darstellt. Kreisler findet später in Robert Schumanns Klavierwerk Kreisleriana bedeutenden musikalischen Niederschlag.

³³² Es wird vermutet, dass Hoffmann genau aus diesem Grund seinen Johann Kreisler sagen lässt: „Besser ein schlechter Vater als ein guter Ausbilder“.

³³³ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. In Werke. Bd. III.

³³⁴ Mit der juristischen Ausbildung als „Brotberuf“ überschneiden sich die Lebenslaufbahnen von E.T.A. Hoffmann, Robert Schumann und Peter Tschaikowski.

³³⁵ Vgl. Keil, Werner. E.T.A. Hoffmann als Komponist. S. 3-4.

³³⁶ Die journalistische Tätigkeit stellt auch eine Parallele zwischen Hoffmann, Schumann und Tschaikowski dar und ist kennzeichnend für alle drei.

Der Kapellmeister Kreisler ist es auch, der dem Leser in den Erzählungen „Kreisleriana“ und im Roman „Lebensansichten des Katers Murr“ wiederbegegnet; auch in vielen Besprechungen und in der berühmten Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie, in den musikalischen Aufsätzen und schließlich in den ersten musikalischen Erzählungen, zum Beispiel „Ritter Gluck“ oder „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden“. Die „Fantasiestücke in Callots Manier“ machen ihren Autor in kürzester Zeit als Dichter bekannt, was Hoffmann nicht glücklich macht, denn er möchte als Komponist wahrgenommen und bekannt werden.³³⁷

Während der Kriegsjahre 1813-1814 dirigiert Hoffmann als Kapellmeister der Secondaschen Theatertruppe abwechselnd in Leipzig und Dresden. Neben dieser Tätigkeit komponiert er seine bedeutendste Oper „Undine“, schreibt für die Zeitung und arbeitet an den „Fantasiestücken“ und den „Elixieren des Teufels“. Der unaufhaltsame literarische Erfolg drängt seine musikalische Produktion allmählich in den Hintergrund.

Die Musik bleibt aber ein fester Bestandteil, ein Kammerton seines Lebens und seines literarischen Schaffens. Sie ist ein Bindeglied, welches eine gewisse Einheit herstellt: in der Zerrissenheit zwischen Künstlerdasein und dem Leben an sich.³³⁸

Parallel zu anderen Beschäftigungen arbeitet Hoffmann auch als Musiklehrer. Die erste Berührung mit dem Thema der Liebe hat er 1792 in Königsberg, als der 17-jährige Jurastudent starke Gefühle für seine Musikschülerin, die 10 Jahre ältere Frau eines Weinhändlers, Dora Hatt, entwickelt. Die Beziehung geht über fünf Jahre und hat einen großen Einfluss auf das Leben des Künstlers.

1798 verlobt sich Hoffmann mit seiner Cousine, die Hochzeit wird jedoch abgesagt. Diese extreme Entwicklung der Liebesbeziehungen erinnert an die berühmte „Don-Juan-Liste“ von Alexander Puschkin.

Im Sommer 1798 absolviert Hoffmann sein Jurastudium mit Auszeichnung und beginnt sein Referendariat in Berlin. 1800 wird der junge Hoffmann, nachdem er auch die dritte Prüfung mit Auszeichnung besteht, als Gerichtsassessor nach Posen gerufen, hier lernt er seine zukünftige Frau, die Polin Marina Thekla Michaelina, kennen.

Während des Karnevals 1802 werden Karikaturen auf hochrangige Vertreter der Stadt an die Gäste verteilt. Hoffmann, der als talentierter Zeichner hinter dieser Aktion vermutet wird,

³³⁷ Vgl. Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. S. 271.

³³⁸ Vgl. ebenda. S. 197ff.

wird statt der Versetzung nach Berlin als Regierungsrat nach Plotzk geschickt. 1804 wird er weiter nach Osten, nach Warschau, versetzt.

Die Zeit in Plotzk und in Warschau ist durch intensive Kompositionsversuche gekennzeichnet. Eines seiner Singspiele und seine Sinfonie in Es-Dur werden öffentlich aufgeführt. In Warschau ist Hoffmann Organisator des Musiklebens und Mitbegründer der „Musikalischen Gesellschaft“, die sich Veranstaltungen von Liebhaberkonzerten und die Ausbildung von Laienmusikern zur Aufgabe macht.³³⁹

Im November 1806 marschieren die Franzosen in Warschau ein und die preußischen Beamten werden vor die Wahl, den Huldigungseid auf Napoleon abzugeben oder die Stadt unverzüglich zu verlassen, gestellt. Die Familie Hoffmann entscheidet sich für die Abreise, wobei Michaelina mit ihrer kleinen Tochter nach Posen zieht und Hoffmann sich als Künstler in Berlin versuchen möchte.

1808 bekommt er eine Stelle als Theaterdirektor in Bamberg. Die zweite, noch bedeutendere Berührung mit der Liebe erfährt Hoffmann hier, als er zum Gesangslehrer der 13-jährigen Julia Marc wird. Die körperlose Beziehung zieht sich über alle Tagebucheintragungen des Lehrers, der die Geliebte als Kätchen³⁴⁰ kodierte.

1811-1812 sind die Jahre der Verlobung Julias mit einem Händler aus Hamburg, den Hoffmann für dumm und oberflächlich hält und welchem er viele Seiten seines Tagebuches widmet.³⁴¹

Julia Mark, die ihren Lehrer um viele Jahre überlebt hat, erinnert sich immer mit einem großen Respekt an Hoffmann und unterstreicht, dass ihr schon früh sein Talent und sein reines Herz auffielen. „Drei Jahre lang sah ich ihn jeden Tag“, schreibt sie 1837³⁴² in einem Brief an einen Freund und erwähnt dabei mit aller Bescheidenheit, dass ihr beim Durchlesen der Hoffmann'schen Werke nie die Parallelen zu ihrem eigenen Leben in der Charakteristik der Protagonistinnen aufgefallen seien.

„Aber einige Momente aus unserem Leben überarbeitete er sehr kunstvoll und genau und ich sehe darin, dass er mich nie vergessen hat.“³⁴³

³³⁹ Vgl. Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. S. 163f.

³⁴⁰ In Anlehnung an „Kätchen von Heilbronn“ von Kleist, in der Inszenierung, an welcher Hoffmann sehr aktiv mitgewirkt hat.

³⁴¹ Vgl. Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Phantasten. S. 269-270.

³⁴² Vgl. Schnapp, F. E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung. S. 190-197.

³⁴³ Vgl. ebenda.

Viel interessanter ist ihre Erinnerung in reifen Jahren:

„Der Einfluss, den er auf mich ausübte, hielt mich von allen trivialen alltäglichen Liebesinteressen eines Mädchens. Und das Glück meiner Jugend war wundervoller als alles, was ich mir ausdenken könnte.“³⁴⁴

1814 kehrt Hoffmann wieder in den Staatsdienst zurück und wird 1816 zum Kammergerichtsrat ernannt. Inzwischen ist er ein bekannter Schriftsteller, seine Bewerbungen als Kapellmeister werden jedoch abgewiesen.

1822 erscheint die erste zensierte und gekürzte Fassung der Erzählung „Meister Floh“. Das als Kunstmärchen konzipierte Werk erhält satirische Anspielungen auf einen Fall, den Hoffmann als Mitglied der „Immediat-Kommission zur Ermittlung hochverräterischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe“ in Preußen untersucht.

Am 4. Februar 1822 schreibt der Polizeiminister Friedrich von Schuckmann an den preußischen Staatskanzler Karl August Fürst von Hardenberg einen Brief, in welchem er Hoffmann als

„pflichtvergessenen, höchst unzuverlässigen und selbst gefährlichen Staatsbeamten“³⁴⁵

bezeichnet und die Verhängung disziplinarischer Maßnahmen gegen ihn vorschlägt. Bei dieser Gelegenheit wird auch der Vorfall mit den Karikaturen in Posen wieder angesprochen. Bei Hoffmann tritt zu dieser Zeit aufgrund seiner Erkrankung eine progressive Paralyse auf. Durch die damit einhergehende fortschreitende Lähmung ist er an sein Zimmer und an den Lehnstuhl gefesselt. Am Vormittag des 25. Juni 1822 stirbt er aufgrund einer Atemlähmung. Das Gefühl der Instabilität des Alltags und des Lebens an sich ist ein Leitmotiv in der Biographie Hoffmanns, welches er immer wieder in seiner Kunst verarbeitet.

³⁴⁴ Vgl. Schnapp, F. E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung. S. 190-197.

³⁴⁵ Vgl. Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. S. 481.

Die reale Phantasiewelt – die phantastische Realität

„Die Sehnsucht also war seine Muse, Sehnsucht nach einem Geisterlande, wo es eine so quälende Körperlichkeit wie die seinige nicht gäbe; ihr zur Seite standen ein klarer, scharfer Verstand und eine bewundernswerte Geisteskraft, was alles zusammengenommen erst seine Eigenart ausmacht und ihn wesentlich von den meisten anderen romantischen Schriftstellern unterscheidet.“³⁴⁶

Bei allen Unversöhnlichkeiten der zwei Welten, der künstlerisch-kreativen Phantasiewelt Hoffmann und der sozialen Mechanik einer bornierten Bürgerwelt mit ihrem Normalitätsdogma, kommen beide im Schaffensprozess zu einer Einheit von Utopie und Karikatur, Sehnsucht und Satire, poetischer Versöhnung und der Demaskierung prosaischer Macht. Diese aber wird in Hoffmanns Kindheit und Jugend repräsentiert durch den Typus des subalternen Bürokraten, dessen Leben in toten Reglements erstarrt und einem instrumentellen Denken und Handeln unterworfen ist, in dem „Wissenschaft und Kunst“ eingespannt werden in den Zweck der bloßen Reproduktion äußerlich funktionierendes Lebens: der Verdauung, Zerstreuung und Entspannung.³⁴⁷

„Es gab für ihn, der sich nicht eins in sich fühlte, in Wirklichkeit zwei Welten, und diese Doppelgängerei, diese Bürgerschaft in zwei ganz verschiedenen Reichen, bildet den poetisch-philosophischen Grundgedanken der meisten seiner Schriften.“³⁴⁸

Bezeichnend und bestimmend ist, dass Musik und Liebe, Freundschaft und Kunst, immer wieder eingeholt werden von der Wirklichkeit, der sie entspringen und welche die ersehnte künstlerische Einheit zerreißt.

Hoffmanns heute bekanntes Werk entsteht in einer Zeitspanne von dreizehn Jahren. Dass er erst so spät das Bekenntnis zur Schriftstellerei wagt, ist seiner ursprünglichen Präferenz für die Musik zuzuschreiben, Hoffmann fühlt sich zum Komponisten berufen.

In vielen seiner Werke bleibt er seiner Doppelwelt treu: Erzählungen über unheimliche Begebenheiten, Begegnungen mit dem Teufel, schicksalhafte Wendungen im Leben eines Protagonisten, denen dieser sich nicht entgegenstemmen kann.

Hoffmanns Vielseitigkeit, sein zeichnerisches Talent und auch seine Berufsausübung als Jurist haben ihn zu einem scharfen Beobachter werden lassen.

³⁴⁶ Vgl. Huch, R. E.T.A. Hoffmann. In: Romantik. S. 529.

³⁴⁷ Vgl. Rüdiger, W. Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik. S.47 ff.

³⁴⁸ Vgl. Huch, R. E.T.A. Hoffmann. In: Romantik. S. 531.

Philistertum und Borniertheit karikiert er zeichnerisch und schließlich auch in Form der Gesellschaftssatire.³⁴⁹ Die scharfe Beobachtung der Gesellschaft, die satirische Auseinandersetzung mit der Stur- und Dummheit, die politische Verfolgung korrespondieren mit dem biographischen Verlauf des russischen Romantikers Alexander Puschkin.

Die Liebe des Künstlers zwischen Romantik und Realismus, zwischen Literatur und Musik

„Hoffmann gehört nicht zu der romantischen Schule. Er stand in keiner Berührung mit den Schlegeln und noch viel weniger mit ihren Tendenzen. Ich erwähne seiner hier nur im Gegensatz zu Novalis, der ganz eigentlich ein Poet aus jener Schule ist. [...] Hoffmann war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer, mit seinen idealistischen Gebilden, schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann, mit allen seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert.“³⁵⁰

E.T.A. Hoffmann lässt sich, genau wie Alexander Puschkin, nicht gänzlich aus der Romantik herauslösen. Er gehört nicht zur romantischen Schule, steht aber in näherer Berührung mit den Brüdern Schlegel und Novalis.

Hoffmanns literarische Laufbahn beginnt im Wechsel von Erzählungen und Besprechungen musikalischer Werke: Artikulation von Kulturkritik und musikästhetisches Glaubensbekenntnis gehen von Beginn Hand in Hand.

„Ich fühle mich emporgehoben über die Kleinigkeiten, die mich hier umgeben – eine bunte Welt voll magischer Erscheinungen flimmert und flackert um mich her. Es ist, als müsse sich bald was Großes ereignen – irgendein Kunstprodukt müsse aus dem Chaos hervorgehen! – Ob das nun ein Buch – eine Oper – ein Gemälde sein wird – quod diis placebit – meinst Du nicht, ich müsse noch einmal den Großkanzler fragen, ob ich zum Maler oder zum Musikus organisiert bin?“³⁵¹

Bei aller Modernität ist Hoffmann, genau wie Brentano, Tieck und Arnim sowohl, semantisch als auch in seiner Schreibweise deutlich im Rahmen der literarischen Romantik.

³⁴⁹ z.B. Klein Zaches, genannt Zinnober.

³⁵⁰ Vgl. Heine, H. Die romantische Schule. Kritische Ausgabe. Weidmann, H. (Hrsg.) S. 96.

³⁵¹ Vgl. E.T.A. Hoffmann an Theodor Gottlieb von Hippel am 18. Februar 1804. Zitiert nach Günzel, K. E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. S. 108.

Als Bezugspunkt der literarischen Textmetamorphosen erscheint eine zerstreute Identität des romantischen Künstler-Subjekts, vor allem E.T.A. Hoffmann, als Selbstmultiplikation.³⁵²

Im Mittelpunkt des Werkes von Hoffmann steht die Thematik der sozialen Modellierung des Subjektes und des Konflikts zwischen dem Künstler und der Gesellschaft. Diese „Dualität“ zwischen freiem Individuum und einengenden bürgerlichen Normen ist bei jedem Motiv im Werk Hoffmanns wiederzufinden: bei den zerrissenen, ambivalenten Helden³⁵³, bei der Genie- und Kunstauffassung, der illusorischen Künstlerliebe, den Tier- und Automatengestalten, der Fatalität und der „dämonischen Macht“ sowie der Beziehung zur Natur, dem Mythos und den Wissenschaften.

Dabei stellt Hoffmann disziplinierte Welt und kreative Persönlichkeit, dämonische und befreiende Kunst, Staat und Land, „femme fatale“ und geopferte Muse, Mechanisierung und Natürlichkeit, Determinismus und freien Willen, Äußeres und Innerliches gegenüber, ohne eindeutige Grenzen zu ziehen. Er deckt die neuen Möglichkeiten der Kunst auf, analysiert den Menschen, zeigt die Macht und die Begrenzung des Schöpfers. Hoffmann bietet aber nur einen Versuch der Versöhnung zwischen materieller und geistiger Welt an.

Hauptthema seines Werkes ist die Auseinandersetzung des sensiblen, der Kunst geöffneten Helden mit den Normen der bürgerlichen Gesellschaft. Außerdem thematisiert Hoffmann anhand der Motive von Doppelgänger oder Wahnsinn die Gefährdung des Ichs und versucht die romantische Frage nach der Erzählbarkeit des Lebens durch drei Akzentuierungen zu beantworten: durch die Entdeckung und Neubestimmung der Sexualität, die eigenartige soziale Legitimation solcher Subjektivität und das neue Paradigma zwischenmenschlicher Kommunikation.³⁵⁴

Diese Identitätssuche ist auch im Verhältnis der Geschlechter zu finden.

Hoffmanns persönliche Erfahrung der unerfüllten Liebe zu seiner Musikschülerin Julia Marc spielt eine bedeutende Rolle zwischen Phantasma und Realität.³⁵⁵

Fast in jeder Erzählung nimmt er das Thema der „Liebe des Künstlers“ auf und entfaltet es als Wahl zwischen Wirklichkeit und innerem Traum. Die Idee der Wahl des Künstlers nimmt

³⁵² Vgl. Kremer, D. Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. S. 9-19.

³⁵³ Im Zusammenhang mit Doppelgängertum, Entpersonifizierung und Wahnsinn.

³⁵⁴ Vgl. Hädrich, A. Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert. S. 11-20.

³⁵⁵ Obwohl gewisse Züge des Julia-Erlebnisses und sogar deutliche Reminiszenzen bei Hoffmanns späteren Gestaltungen der Künstlerliebe immer wieder zum Vorschein kommen, ist es nicht richtig, hinter all den verschiedenen engelsgleichen Gestalten der Künstler-Geliebten Julia Marc zu vermuten und zu unterstellen, dass Hoffmann nur sein persönliches Liebesschicksal in immer neue Gestaltungen habe einkleiden wollen. Hoffmann schneidet mit dem Thema der Künstlerliebe umfassendere Fragen der Kunstauffassung an und sublimiert nicht nur seinen persönlichen Schmerz.

ihren Anfang in der Ideenlehre von Platon und der daraus folgenden Liebestheorie der Diotima.

Die verfehlte Liebe und die Erlösung in der ungewöhnlichen, künstlerischen Liebe ist dabei von großer Bedeutung. Die ideale Liebe schließt den Wunsch nach sinnlicher Befreiung aus. Die geliebte Person wirkt vergeistigt rein und veredelt. Sie erhält das Attribut der göttlichen Erleuchtung und erscheint zuweilen als allegorisches Bild der Liebe Gottes und der dichterischen Inspiration.³⁵⁶

„Denn wer sich selbst im Bilde, sich selbst als Erscheinung sehen kann, hat sich eben dadurch von der Scheinwelt gelöst und schwebt unberührt von ihrem Jammer als freies seliges Bewusstsein über ihr.“³⁵⁷

Die Künstlerprotagonisten bei Hoffmann suchen die Muse, die ihnen selbst ähnelt und darum schon in ihnen vorformuliert ist, oft in Gestalt von Sängerinnen. Zum Zeichen, dass die Realisierung im Kunstwerk selbst mit dem Leben nicht vereinbar ist, sterben sie.

Im Gegensatz zu der durch unerfüllbare und darum ewige Leidenschaft gekennzeichneten Künstlerliebe ist die Philisterliebe eine Sache des Verstandes, der Konvention und der Bequemlichkeit. Dies zeigt Hoffmann sehr deutlich in der 1814 entstandenen romantischen Novelle „Der Goldene Topf“.³⁵⁸

Der Student Anselmus fühlt sich auf der einen Seite von der Rauerin verhext, zu Veronika und einer Karriere als Hofrat, auf der anderen Seite aber (in unverhextem Zustand) zu Serpentina und den Wundern der phantastischen Welt hingezogen. Nach seinem „Fall ins Kristall“ entscheidet sich Anselmus, der zu „Glaube, Liebe und Hoffnung“ zurückgefunden hat, für Serpentina, befreit sich mit Hilfe des Salamanders vom Bann des „Bösen“ und entschwindet endgültig aus der Alltagsrealität. Sein Traum von der „ewigen Liebe“ verwirklicht Anselmus sich mit Serpentina auf dem Rittergut ihres Vaters in Atlantis, wo sich ihm „der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart.“ So kommt er zu einer tiefen, umfassenden Erkenntnis der Welt und somit der Liebe.³⁵⁹

Der Gegensatz von Künstlerliebe und Philisterliebe findet bei Hoffmann seine Zuspitzung oft darin, dass der Held durch äußere Handlung und innere Entwicklung vor die Entscheidung

³⁵⁶ Vgl. Schneider, K.L. Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns. In: Steffen, H. (Hrsg.): Die deutsche Romantik. S. 200-218.

³⁵⁷ Vgl. Huch, R. E.T.A. Hoffmann. In: Romantik. S. 533.

³⁵⁸ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Der Goldene Topf. In: Werke. Bd. I.

³⁵⁹ Vgl. ebenda S. 251-255.

gestellt wird, entweder durch eine Philisterliebe in der prosaischen Sphäre sesshaft zu werden oder sich durch die geistige Liebe des Künstlers zur höheren Sphäre und damit allerdings zur Unruhe und Unsicherheit des Schöpfertums zu bekennen.

Eine gestalterisch überraschende Variation und Präzisierung findet die kontrastierende Darstellung der beiden Sphären der Liebe im 1819 erschienenen satirischen Roman „Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“.³⁶⁰

Hier begegnet das Problem der Künstlerliebe zunächst in der um die Gestalt des Kapellmeisters Kreisler zentrierten Handlung.

Dieser erläutert der Prinzessin Hedwiga in einem langen Gespräch, worin der Unterschied zwischen Künstlerliebe und Philisterliebe besteht, indem er die Menschheit in, wie er sagt, „zwei verschiedene Haufen“ einteilt. Nämlich in die „eigentlichen Musikanten“, die typisch für das Künstlertum sind, und in die „guten Leute“, die offensichtlich das Philistertum repräsentieren.

„[...] teilte ich, wie der Weltenrichter, flugs alles Menschevolk in zwei verschiedene Haufen, einer davon bestand aber aus den guten Leuten, die schlechte oder vielmehr gar keine Musikanten sind, der andere aber aus den eigentlichen Musikanten. Doch niemand sollte verdammt, sondern alle sollten selig werden, wiewohl auf verschiedene Weise. – Die guten Leute verlieben sich leichtlich in ein paar schöne Augen, strecken beide Arme aus nach der angenehmen Person, aus deren Antlitz besagte Augen strahlen, schließen die Holde ein in Kreise, die, immer enger und enger werdend, zuletzt zusammenschrumpfen zum Trauring, den sie der Geliebten an den Finger stecken als pars pro toto – Sie verstehen einiges Latein, gnädigste Prinzess – als pars pro toto sag' ich, als Glied der Kette, an der sie die in Liebeshaft Genommene heimführen in das Ehestandsgefängnis. Dabei schreien sie denn ungemein: O Gott – oder o Himmel! oder, sind sie der Astronomie ergeben, o ihr Sterne! oder haben sie Inklinaton zum Heidentum, o all ihr Götter, sie ist mein, die Schönste, all mein sehnd Hoffen erfüllt! – Also lärmend, gedenken die guten Leute es nachzumachen den Musikanten, jedoch vergebens, da es mit der Liebe dieser durchaus sich anders verhält. – Es begibt sich wohl, dass besagten Musikanten unsichtbare Hände urplötzlich den Flor wegziehen, der ihre Augen verhüllte, und sie erschauen, auf Erden wandelnd, das Engelsbild, das, ein süßes unerforschtes Geheimnis, schweigend ruhte in ihrer Brust. Und nun lodert auf in reinem Himmelsfeuer, das nur leuchtet und wärmt, ohne mit verderblichen Flammen zu vernichten, alles Entzücken, alle namenlose Wonne des höheren, aus dem Innersten emporkeimenden

³⁶⁰ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. In Werke. Bd. III.

Lebens, und tausend Fühlhörner streckt der Geist aus in brünstigem Verlangen und umnetzt die, die er geschaut, und hat sie und hat sie nie, da die Sehnsucht ewig dürstend fortlebt! – Und sie, sie selbst ist es, die Herrliche, die, zum Leben gestaltete Ahnung, aus der Seele des Künstlers hervorleuchtet als Gesang – Bild – Gedicht! – Ach, Gnädigste, glauben Sie mir, sei'n Sie überzeugt, dass wahre Musikanten, die mit ihren leiblichen Armen und den daran gewachsenen Händen nichts tun als passabel musizieren, sei es nun mit der Feder, mit dem Pinsel oder sonst, in der Tat nach der wahrhaften Geliebten nichts ausstrecken als geistige Fühlhörner, an denen weder Hand noch Finger befindlich, die mit konvenabler Zierlichkeit einen Trauring erfassen und anstecken könnten an den kleinen Finger der Angebeteten; schnöde Mesalliancen sind daher durchaus nicht zu befürchten, und scheint ziemlich gleichgültig, ob die Geliebte, die in dem Innern des Künstlers lebt, eine Fürstin ist oder eine Bäckerstochter, insofern letztere nur keine Eule. Besagte Musikanten schaffen, sind sie in Liebe gekommen, mit der Begeisterung des Himmels herrliche Werke und sterben weder elendiglich dahin an der Schwindsucht, noch werden sie wahnsinnig.“³⁶¹

Kreisler beschreibt die Künstlerliebe schließlich als einen Prozess der Identitätsherstellung und der poetischen Produktion, das Weibliche deutet er dabei als konstitutives Moment innerhalb dieses Prozesses.

Zahlreiche phantastische Texte entwickeln dann auch durch die Gegenüberstellung von leidenschaftlicher Liebe und idealer Liebesempfindung starke Spannungen im Handlungsgeschehen. Die Künstler- und Philisterliebe bei Hoffmann gehen auf die antike Unterscheidung der himmlischen und der irdischen Aphrodite zurück.

In Darstellungen der Selbstverwirklichung bildet die Liebeserfahrung ein wesentliches Element der Persönlichkeitsentfaltung. Wie in der Theorie der Diotima im Platons Symposion geht die Künstlerliebe einen Weg der Erkenntnis und findet als Ziel des Weges in der Verbindung mit der Geliebten seine eigene Identität.

Die veränderte Bedeutung von Kunst und Liebe bei Hoffmann ist bezeichnend für den Unterschied zwischen Früh- und Spätromantik. Während für Novalis und Friedrich Schlegel die Liebe die Spannungen im Leben überwinden soll, signalisiert die Unterscheidung zwischen sakraler und profaner Liebe bei Hoffmann, dass die Liebe an der Duplizität des Lebens teilhat. Ebenfalls ist der Künstler nicht mehr dazu bestimmt, die übrige Menschheit zu erlösen, sondern am eigenen Leibe die Gespaltenheit des Daseins zu illustrieren.

³⁶¹ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. In Werke. Bd. III. S. 141.

Das gesamte 19. Jahrhundert ist geprägt durch das Thema des Verderbens und Erlösens durch die Liebe und ist verknüpft mit dem Problem der Freiheit und des Verhängnisses.

Die Einsamkeitserfahrung des Helden ordnet die phantastische Erzählung seiner Sehnsucht nach Liebe zu, so dass er mit den Gefahren der sinnlichen Weiblichkeit konfrontiert wird und seine Vorstellung von der Frau als süße Heilige aufgeben muss.

Die fatale weibliche Sinnlichkeit

Das Erotische nimmt bei Hoffmann durchaus unterschiedliche Formen an und reicht von geistigen Affinitäten bis zu körperlicher Brutalität. Da die sinnliche Liebe nicht nur das Empfinden, sondern auch sittliche Vorstellungen anspricht, eignet sie sich zu scharfen Angriffen gegen den Sittenfall einer Zeit und zur Darstellung widersprüchlicher Wertkategorien, aber auch zur verhüllten Anspielung auf eine unbekümmerte Lebensbejahung. Sie dient der Schilderung der Gegensätze des Heiligen und Profanen, der Keuschheit und des geschlechtlichen Triebes, der Zurückhaltung und der Lust.

Der sinnlichen Schönheit der Frau haftet entweder etwas Bedrückend-Gefährliches an oder sie wirkt krankhaft und kennzeichnet die Frau als Botin des Verderbens. Die Verführerin klammert sich an das Opfer und entfremdet es dem herkömmlichen Leben. Der Mann, dessen dunkle Ahnungen plötzlich in der Form der Frauengestalt sichtbar ins Leben treten, erfährt die tiefe Entfremdung vom Dasein und findet nicht wieder in die Welt zurück, wie es Hoffmann bereits in „Die Bergwerke zu Falun“³⁶² gestaltet.

„[...] Von unbekannter Macht fortgetrieben, schritt er vorwärts, aber in dem Augenblick regte sich alles um ihn her, und wie kräuselnde Wogen erhoben sich aus dem Boden wunderbare Blumen und Pflanzen von blinkendem Metall, die ihre Blüten und Blätter aus der tiefsten Tiefe emporrankten und auf anmutige Weise ineinander verschlangen. Der Boden war so klar, dass Elis die Wurzeln der Pflanzen deutlich erkennen konnte, aber bald immer tiefer mit dem Blick eindringend, erblickte er ganz unten – unzählige holde jungfräuliche Gestalten, die sich mit weißen glänzenden Armen umschlungen hielten, und aus ihren Herzen sprossen jene Wurzeln, jene Blumen und Pflanzen empor, und wenn die Jungfrauen lächelten, ging ein süßer Wohlklang durch das weite Gewölbe, und höher und freudiger schossen die wunderbaren Metallblüten empor. Ein unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust ergriff den Jüngling, eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstiges Verlangen ging

³⁶² Vgl. Hoffmann, E.T.A. Die Bergwerke zu Falun. In. Werke. Bd. II.

auf in seinem Innern. – ‚Hinab – hinab zu euch‘, rief er und warf sich mit ausgebreiteten Armen auf den kristallinen Boden nieder. Aber der wich unter ihm, und er schwebte wie in schimmerndem Äther. [...] Elis wollte sich entsetzen, aber in dem Augenblick leuchtete es auf aus der Tiefe wie ein jäher Blitz, und das ernste Antlitz einer mächtigen Frau wurde sichtbar. Elis fühlte, wie das Entzücken in seiner Brust, immer steigend und steigend, zur zermalmenden Angst wurde. [...] Eine sanfte Stimme rief wie in trostlosem Weh seinen Namen. Es war die Stimme seiner Mutter. Er glaubte ihre Gestalt zu schauen oben an der Spalte. Aber es war ein holdes junges Weib, die ihre Hand tief hinab streckte in das Gewölbe und seinen Namen rief. ‚Trage mich empor‘, rief er dem Alten zu, ‚ich gehöre doch der Oberwelt an und ihrem freundlichen Himmel.‘ – ‚Nimm dich in acht‘, sprach der Alte dumpf, ‚nimm dich in acht, Fröbom! – sei treu der Königin, der du dich ergeben.‘ Sowie nun aber der Jüngling wieder hinabschaute in das starre Antlitz der mächtigen Frau, fühlte er, dass sein Ich zerfloss in dem glänzenden Gestein. Er kreischte auf in namenloser Angst und erwachte aus dem wunderbaren Traum, dessen Wonne und Entsetzen tief in seinem Innern wiederklang.“³⁶³

Der Frau schreibt Hoffmann eine unwiderstehliche Anziehungskraft und einen magisch-dämonischen Charakter zu, durch welche sie den Mann nicht nur erotisch an sich bindet, sondern ihn auch von seinen höheren Interessen und Aufgaben ablenkt, seine Moral untergräbt und ihn meist ins Unglück stürzt.

Hoffmann unterscheidet in seinen Werken unterschiedliche Frauentypen und die damit verbundenen Beziehungen. Der unantastbaren Frau als Ideal Androgyne/Statue wird die „femme fatale“ als grausame, sinnliche, der antiken Sirene entsprechende Frau entgegengestellt.³⁶⁴

Der Traum von einer Marmorstatue, der wie ein Leitmotiv in der Literatur des 19. Jahrhundert wiederkehrt, ist doppelt zu interpretieren: Einerseits stellt er die Sehnsucht des Dichters nach der idealisierten Frauenschönheit dar, andererseits seinen Wunsch, sie zu versteinern und in einen imaginären Raum zu versetzen. Dem zerrissenen Mann erscheint nämlich die reale Frau erschreckend, ja gefährlich, also muss sie entfernt werden, um als unerreichbares Ideal betrachtet zu werden.

„Die Diskursivierung der Liebe zeigt das ganz andere Bild der romantischen Liebe als einer distanzierten, mit Lust- und Todesvisionen spielenden narzisstischen Praxis, die nicht von einer faktischen Vereinigung mit der geliebten Frau träumt, sondern die sich

³⁶³ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Die Bergwerke zu Falun. In. Werke. Bd. II. S. 174-175.

³⁶⁴ Vgl. Huch, R. Die Romantik. Ausbreitung. Blütezeit und Verfall. S. 227ff.

den Körper der Geliebten gerade vom Leib hält, indem sie diese in imaginären Bildern verklärt.“³⁶⁵

Das Erotische besteht allein im Betrachten. Die Sinnlichkeit wird negiert, indem die Frau als eine leblose Statue, bei Hoffmann auch als ein Automat, ein geschlechtloser Engel oder eine reine Seele dargestellt wird.

So gestaltet der romantische Künstler – aus eigenen schmerzvollen Liebesschicksalen – immer wieder den Widerstreit von Sinnenliebe und Seelensehnsucht, besonders als Gegensatz der Liebe des Künstlers zu der gemeinen Wirklichkeit der Ehe, in der diese Liebe und damit die Schöpferkraft erlösche. Die Dichotomie Venus/Maria ist zwar nicht neu, Hoffmanns unversöhnbare Dualität steht dennoch im Gegensatz zu dem Glauben der meisten Romantiker an die Einheit von Seelen- und Sinnenliebe.

Rezeption von Hoffmanns Werken in Russland

Ab 1820 ist Hoffmann der bekannteste und einflussreichste deutschsprachige Autor in Russland. Die Hoffmann-Mode nimmt sogar zeitweise die Form eines Kultes an, der das ganze öffentliche Leben der Epoche durchdringt.

So äußern sich Puschkin, Gogol, aber auch Turgenjew und Dostojewski enthusiastisch über Hoffmann. Die Autoren ahmen Hoffmann nach oder spielen in ihren Werken auf einzelne seiner Motive an, aber sie beschäftigen sich nicht eingehender mit seinem Geist und seiner Philosophie.

Es gibt dennoch überzeugende Leistungen kreativer Aneignung Hoffmann'scher Erzählkunst, zum Beispiel in Alexander Puschkins „Pique Dame“ (1834), in den Erzählungen Nikolaj Gogols und Wladimir Odojewskis und vor allem im Werk von Fjodor Dostojewski.

Der Enthusiasmus für Hoffmann ist vor allem 1830 und in den Jahren 1836-1840 im Zusammenhang mit einer Neueinschätzung des Autors sehr stark.

Einen wichtigen Höhepunkt in der Auseinandersetzung der russischen revolutionären Demokraten mit Hoffmann bildet 1830-1840 Wissarion Belinskij und Alexander Herzen.³⁶⁶

Mit dem Auftreten der Symbolisten (vor allem Andrej Belij) entflammt das Interesse an Person und Werk Hoffmanns vom Neuen. Peter Tschaikowski setzt Hoffmanns Ideen in seinem 1892 uraufgeführten Ballett „Nussknacker“ für die Bühne um.

³⁶⁵ Vgl. Kremer, D. Prosa der Romantik. S. 91 ff.

³⁶⁶ Vgl. Düwel, W. Das Hoffmann-Bild der russischen revolutionären Demokraten. In: Aufbau. Kulturpolitische Monatsschrift 13 (1957), Heft 12, S. 639-644.

Die Werke Hoffmanns werden immer wieder als Vorlage für russische Theaterstücke benutzt.³⁶⁷

Nach der Oktoberrevolution bleibt der Enthusiasmus für Hoffmann immer noch stark. Im Winter 1921 schließen sich in Petersburg sogar junge Autoren zusammen und nennen sich die „russischen Serapionsbrüder“³⁶⁸.

Das Schaffen Michail Bulgakows³⁶⁹ zeigt, dass E.T.A. Hoffmann durch die politischen Unruhen keineswegs in Vergessenheit gerät, sondern weiterhin die literarische Gedankenwelt in Russland bewegt.

Die russischen Dichter schätzen Hoffmann weniger als Dichterphilosoph in der Nachfolge Schellings oder als Romantiker, sondern eher für seinen „Realitätssinn“. Sie heben in erster Linie die als realistisch empfundenen Bezüge hervor, während die romantischen Aspekte eher im Hintergrund bleiben.³⁷⁰

Das erzählerische Werk E.T.A. Hoffmanns hat zweifellos die literarische Entwicklung in Russland in entscheidender Weise mitgeprägt, denn es waren keineswegs nur die Übersetzer, Literaturkritiker und Publizisten, sondern vor allem auch die russischen Autoren selbst, die für die intensive Verbreitung und Aneignung einer Erzähltradition sorgen.³⁷¹

Auf diese Weise bestimmt die Prosa von Hoffmann noch stärker als etwa der historische Roman von Walter Scott den Übergang von der romantischen Lyriktradition zur erzählenden Prosa mit. Dieser Übergang zeichnet sich seit dem Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts bei so unterschiedlichen Autoren wie Puschkin, Odojewski, Gogol oder Lermontow ab.³⁷²

³⁶⁷ Vgl. Cheaure, E. E.T.A. Hoffmann. Inszenierungen seiner Werke auf russischen Bühnen. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte.

³⁶⁸ Im Februar 1921 gründet sich in Petrograd, nach dem Berliner Beispiel von E.T.A. Hoffmann, eine Gruppe junger sowjetischer Schriftsteller (Serapionowy bratja), die programmatisch eine von ideologischen und politischen Dogmen befreite Dichtung fordert. Maßgeblich in ästhetischen Fragen ist Jewgeni Samjatin, dessen ornamentale Prosa mit ihrem realistischen, zugleich phantastischen Erzählstil auf viele zeitgenössische sowjetische Autoren wirkt. Mitglieder dieses größten nonkonformistisch-experimentellen Dichterkreises innerhalb der russischen Literatur der jungen Sowjetunion sind die Romanciers Konstantin Fedin, Wsewolod Iwanow, Weniamin Kawerin, Michail Soschtschenko und Nikolai Nikilin sowie der Lyriker Nikolai Tichonow. Auch Wiktor Schklowskij gehört dem Zirkel an und beeinflusst mit seiner Prosatheorie dessen Schaffen. Er wird nach wenigen Jahren unter der Obhut Maksim Gorkijs von der offiziellen Politik der Kulturoberen erdrückt.

³⁶⁹ Vor allem im Roman „Meister und Margarita“ werden höchst phantastische Ereignisse mit Fabel, Legende und Grotteske zu einer Einheit verwoben, die Parallelen zu Gogol, Hoffmann, Poe und Dostojewski ziehen lässt. Aber auch in seinen bereits in den zwanziger Jahren entstandenen Komödien oder zahlreichen grotesk-satirischen Erzählungen kommt durch funkelnde Ironie und dämonische Verfremdung die phantastische Absurdität der Wirklichkeit zum Vorschein.

³⁷⁰ Vgl. Botnikova, A. B. E. T. A. E. T. A. Hoffmann und die russische Literatur (Гофман и русская литература первой половины XIX века. К проблеме русско - немецких литературных связей) S. 204.

³⁷¹ Vgl. Ingham, N.W. E.T.A. Hoffmanns Rezeption in Russland. S. 189ff.

³⁷² Vgl. ebenda.

Der Name Hoffmann ist bei den Russen Chiffre für eine phantastisch erweiterte Wirklichkeit geworden, die – Dostojewski zum Beispiel – zur Entwicklung in Richtung Realismus beitragen konnte.

Die Hoffmann'sche Behandlung des Liebesmotivs wird auch in den russischen phantastischen Erzählungen reflektiert. Puschkin verwendet vor allem die Hoffmann'sche Erfahrung einer vom Alltag entfernten Liebe, thematisiert aber auch das Tragische einer Liebesbeziehung zu dritt.³⁷³

E.T.A. Hoffmann und A. Puschkin

Die vorliegende Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Begriff der Liebe anhand konkreter Künstler, ihres Leben und ihres Schaffens in zwei verschiedenen Ländern zu analysieren. Auf den ersten Blick in ihrer Philosophie und ihrem Leben ganz unterschiedliche Künstler wie E.T.A. Hoffmann und Alexander Puschkin weisen bei einer näheren Untersuchung deutliche und interessante Parallelen auf. Um die Entwicklung des Liebesbegriffes vergleichend besser verstehen zu können, ist es notwendig, diese künstlerischen Parallelen kurz aufzuzeigen.

Die Werke E.T.A. Hoffmanns sind in Russland weit verbreitet und mehrmals übersetzt. Mit seiner Sensibilität für die europäische Literatur kennt Puschkin die Texte Hoffmanns und beschäftigt sich auch mit ihnen.³⁷⁴

Weit verbreitet sind die mystischen Geschichten und Märchen in den Literatursalons der damaligen Zeit und so kann man bei Delvig nachlesen, wie die jungen Autoren in ihren Erfindungen „à la Hoffmann“ gewetteifert haben.³⁷⁵

³⁷³ „Pique Dame“ behandelt das Motiv einer Dreiecksbeziehung voller Ambiguität, wo die Liebe in den Schwierigkeiten und Hindernissen wurzelt. Puschkin assimiliert Liebe und Krankheit: der Ausbruch der so lange angehäuften Sehnsüchte geschieht mit einer zerstörerischen Energie, und diese erste leidenschaftliche Liebe wird zu einer krankhaften Besessenheit (wäre ein Beispiel für ein Dreieck einer Liebe zwischen German, Lisa und dem Geld). „Ewgenij Onegin“ dagegen stellt zu Beginn der Erzählung eine vom Alltag entfernte Liebe der Tatjana da.

³⁷⁴ Die erste Bekanntschaft mit Hoffmanns Werken könnte durch die Übersetzungen Zuckowski stattgefunden haben, der 1815-1817 diese zum ersten Mal erwähnt, oder auch durch den Fürsten Odojewski, einen großen Bewunderer Hoffmanns, der in seiner Militärlaufbahn eine längere Zeit in Dresden verbracht hat und durchaus auch den berühmten deutschen Schriftsteller, der zur selben Zeit in Dresden wohnte, persönlich kennen lernen könnte. Es gibt auch Aufzeichnungen einer Madame Smirnova (Smirnova, A.O. Aufzeichnungen. Moskau 1895. Teil I. S. 155), in denen sie ein Gespräch mit Puschkin schildert, bei welchem es um Alkoholismus bei Hoffmann und Richter ging. Puschkin nannte namentlich „Kater Murr“, „Prinzessin Brambila“, „Loge № 3“ und „Fidei – Comiss“, welche seiner Meinung nach im Zustand alkoholischen Rausches geschrieben wurden.

³⁷⁵ Vgl. Delvig, A. Meine Erinnerungen. Bd. I. S. 158 ff.

In erster Linie verbinden Puschkin und Hoffmann³⁷⁶ die Faktoren der Malerei und der Literatur in ihrem Lebenswerk. Beide Schriftsteller sind hervorragende Zeichner und verfeinern oft ihre Werke mit eigenen Skizzen.

Das literarische Interesse der beiden liegt immer auf der Figur des Menschen, sie suchen ihn zuerst in jeder Landschaft. Die Skizzen von Puschkin und Hoffmann sind gekennzeichnet durch die Bewegung im Gegensatz zu einem anderen Romantiker, Zuckowski, der sich eher mit den Landschaften und den Menschen in ihrer Harmonie und Ruhe beschäftigte.

Die Beziehung zur Musik der beiden Schriftsteller weist große Unterschiede auf.

Puschkin kennt die Werke von Rameau, Piccini und Mozart in der Ausführung seiner Schwester, die er als kleiner Junge gehört hat. Diese Erinnerung verarbeitet er in seinem Gedicht aus dem Jahre 1814 „Zu Schwester“.³⁷⁷

Auffallend ist die merkwürdige Zusammensetzung der Komponisten in diesem Gedicht: ein französischer, ein italienischer und ein deutscher Komponist sowie drei verschiedene Genres. Zu den Namen Mozart und Piccini kehrt Puschkin in seiner Tragödie „Mozart und Salieri“³⁷⁸ noch einmal zurück.

Puschkin hat im Vergleich zu E.T.A. Hoffmann keine eigene feste Meinung zu Oper und Musik. Seine Gedichte werden viel vertont, aber es gibt keinen intensiven Kontakt zu den Komponisten.

Puschkin hat einen persönlichen Kontakt zu Michail Glinka, doch leider ergeben weder die Aufzeichnung des Komponisten noch die von Puschkin eine genauere Auskunft über die Art dieser Bekanntschaft.

Der Grund dafür liegt wahrscheinlich darin, dass Glinka zu seiner Zeit der Gruppe um Nester Kukolnik angehört, welcher keine Sympathie für Puschkin hegt. Puschkin seinerseits verachtet Kukolnik.

Michail Glinka dagegen verehrt Puschkin, der frühe Tod des Schriftstellers macht eine gemeinsame Arbeit an der Oper „Ruslan und Ludmila“ unmöglich, ein kurzes Gespräch hält Glinka in seine Aufzeichnungen fest.³⁷⁹

In Puschkins Werken gibt es einige Hinweise auf die Lieder, so in „Eugen Onegin“, das Lied der Mädchen oder die Couplet von Tricke, auch das Lied der Gräfin in „Pique Dame“. Aber die Lieder, welche Puschkin in seinen Werken verwendet, sind nichts anderes als eine

³⁷⁶ Vgl. Stein, S. Puschkin und Gofmann. Tartu 1927 aus: Morosow, T. Werke und Briefe A.S. Puschkin. Bd. IV. S. 218-219.

³⁷⁷ Vgl. Puschkin, A. Werke. Bd. I. S. 28.

³⁷⁸ Vgl. Puschkin, A. Mozart i Salieri. In Werke. Bd. II

³⁷⁹ Vgl. Glinka, M. Aufzeichnungen. Moskau. 1871. S. 40.

Anerkennung des Byron'schen Kanons und haben in den meisten Fällen nur einen nebensächlichen Charakter.

Für Puschkin spielt nicht so sehr die Harmonie der Töne mit den Worten eine Rolle, sondern nur die Worte, welche seine Leidenschaft darstellen. Daraus folgt auch die Behauptung, dass Puschkin sich nur der Vokalmusik hingezogen fühle. Die Instrumentalmusik hat bei ihm eher einen nützlichen Charakter mit Elementen der Ironie, so wie am Abend bei Larina in „Eugen Onegin“ die Militärmusik oder auch die Ballmusik.³⁸⁰

Das einzige Werk, indem Puschkin sich der Musik hingibt und sich ernsthaft damit befasst, ist „Mozart und Salieri“, wobei er auch da nicht unbedingt die historischen Figuren als Beispiel vor Augen hat³⁸¹, sondern sich vielmehr für die unterschiedlichen Ansichten der beiden Künstler und deren diametral entgegengesetzte Entwicklung in der Kunst interessiert.

Und wenn die Begriffe „Musik“, „Melodie“ entfallen, dann könnten die Gespräche zwischen Mozart und Salieri auch von einem beliebigen Künstler aus einem anderen Gebiet der Kunst oder Architektur stammen.

Im Gegensatz zu Puschkin beschäftigt sich E.T.A. Hoffmann mit verschiedenen musikalischen Richtungen, verfasst Analysen und komponiert selbst. Dafür beherrscht Hoffmann die Magie des melodiösen Wortes wie Puschkin nicht. Hoffmann schreibt keine Gedichte, seine Prosatexte glänzen selten mit innerer Rhythmik.

Hoffmann fehlt die Musikalität der Lyrik, aber er ist empfänglich für alle Arten der Musik und umgekehrt bleibt der Virtuose des musikalischen Gedichtes, Puschkin, taub und verschlossen jeglicher Musik gegenüber.

In diesem Punkt verkörpert Hoffmann einen wahren Romantiker, denn die musikalische Leidenschaft ist ein Bestandteil der Epoche.

„In der Musik erfüllte sich das Streben zur Unendlichkeit, zur Musik strebten alle Künste, um sich dort aufzulösen und wieder aufzuerstehen.“³⁸²

In der Musik sah die Romantik den Schlüssel zu allem.³⁸³ Diese Ansicht ist Puschkin fremd. Hoffmann spürt die Musik überall und gibt auch in seinen Werken den Protagonisten die

³⁸⁰ Vgl. Puschkin, A. Eugen Onegin. Fünftes Kapitel.

³⁸¹ Puschkins Kenntnisse der wahren Geschichte bleiben oberflächlich. Der Monolog von Salieri erinnert an einen Komponistenkatalog, der streckenweise trocken und charakterlos bleibt.

³⁸² Vgl. Istel, E. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. S. 7.

³⁸³ Vgl. Huch, R. Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig. 1902 S. 255.

Fähigkeit, unter dem Einfluss der Musik verschiedenste Halluzinationen zu empfinden. Dies ist wiederum auch ganz fremd für Puschkin.

Im Gegensatz zu Puschkin schätzt Hoffmann die Elemente der mystischen Romantik in der Oper sehr. So schreibt er in „Der Dichter und der Komponist“:

„Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte,
denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause.“³⁸⁴

Kaum ein Werk von Hoffmann trägt keine musikalische Komponente, einige sind sogar wahre Traktate über die Musik.

Hoffmann versteht die Musik – wie die Liebe – als Verbindung des irdischen und des himmlischen Daseins, als die Verkörperung der ewigen Sehnsucht nach der Vervollkommnung.

Es ist zu vermuten, dass Puschkin seine musikalischen Kenntnisse und einen gewissen Einfluss den Werken Hoffmanns entnommen hat.

Es gibt große Unterschiede in der Einstellung Hoffmanns und Puschkins zu Musik, es gibt auch verschiedene Prioritäten im Leben der beiden Schriftsteller, doch kann auch ein gewisser Bogen zwischen beiden gezogen und einige Parallelen aufgezeigt werden.

Puschkins und Hoffmanns Werke zeigen eine tiefere psychologische Analyse.

Beide gelten als Dichter der Kontraste. Sie schaffen es in ihren Werken das Tragische mit dem Lustigen, das Wichtige mit dem Unwichtigen, das Ironische mit dem Sarkastischen, in einem Wort das Mögliche mit dem Unmöglichen zu verbinden. Sehr einfühlsam arbeiten beide dabei mit den Elementen des romantischen Idealismus und des materialistischen Realismus.

In Hoffmanns psychologischer Analyse der Figuren liegt eine direkte Parallele zu Puschkin.

Diese zieht sich von „Eugen Onegin“ über die „Kleinen Geschichten“ und Gedichte bis hin zu der mystisch verworrenen Erzählung „Pique Dame“.

Beide Schriftsteller arbeiten mit Antithesen:

„Sie fanden sich. Nicht Stein und Fluten,
Nicht Vers und Prosa, Eis und Gluten
Sind von Natur so sehr entzweit.“³⁸⁵

³⁸⁴ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Werke. Bd. II Serapions-Brüder. Der Dichter und der Komponist. S. 84.

³⁸⁵ Vgl. Puschkin, A. Eugen Onegin. Kapitel II. XIII.

Они сошлись.

Die Darstellung der Hauptfiguren bei Puschkin entspricht oft diesem Schema der Gegenpole. So zum Beispiel Zarema und Maria in „Der Springbrunnen von Bachtchissaraj“, Aleko und der alte Zigeuner in „Zygane“, Grigorij und Boris in „Boris Godunow“ und natürlich auch Onegin und Lenski in „Eugen Onegin“.

Alle diese Gegenpole stehen für verschiedene Lebenseinsichten und verkörpern unterschiedliche Ideenrichtungen.

Hoffmann und Puschkin bleiben auf dem Boden der realistischen Tatsachen ohne dabei die romantischen Motive zu vernachlässigen. Beide sind realistische Romantiker.

Das Bild des Künstlers zeigt bei beiden Autoren auch einige Parallelen auf. Hoffmann vertritt die Meinung, dass es keine Opfer gibt, die ein Künstler zu Gunsten seiner Kunst nicht erbringen würde. Für die Kunst ist ein wahrer Dichter bereit, jegliche Qualen zu ertragen. Als Diener der Kunst erhebt Hoffmann die Kunst über das Nützliche oder sogar das Wahre. Diese Einstellung ist charakteristisch für die Zeit der Romantik, welche das große Ziel des Lebens im Dichtertum sieht.

Puschkin stellt die Kunst auch höher als alles andere.³⁸⁶ Im „Gespräch zwischen Bücherverkäufer und Dichter“³⁸⁷ macht Puschkin deutlich, dass ein Dichter in seiner künstlerischen Freiheit – und einer unbegrenzten Freiheit schlechthin – höher steht.

Ein weiterer gemeinsamer Punkt in der Ideenwelt von Hoffmann und Puschkin ist der Hass auf das Philistertum.³⁸⁸

Die Romantiker greifen die Langeweile des bürgerlichen Lebens, die stumpfe Selbstverherrlichung, die jeden freien Gedanken in ihrer Primitivität vernichtet, an.

Hoffmann und Puschkin kämpfen gegen die Philister mit einer brutalen Satire, manchmal sogar Grotteske und einer gnadenlosen Ironie. Teeabende, die musikalische Qual und der pedantische Beamte, all das sind literarisch-satirische Antworten Hoffmanns auf das Philistertum. Bei Puschkin existiert der Begriff „Philistertum“ nicht. Puschkin benutzt einen anderen Begriff, der aber im Kern dasselbe meint: „Tschern“³⁸⁹, mit dem er nicht nur die allgemeine Bedeutung „das einfache Volk“ meint, sondern damit insbesondere die

Волна и камень.
Стихи и проза,
лёд и пламень

Не столь различны меж собой. (Dt. von R.-D. Keil)

³⁸⁶ Vgl. Puschkin, A. Bd. I. Gedichte „Poet“. S. 402 oder auch „Ägyptische Nächte“. Bd. III. S. 217.

³⁸⁷ Vgl. Puschkin, A. Gespräch eines Bücherhändlers mit einem Dichter. In. Werke. Bd. I. S. 311.

³⁸⁸ Diese Tatsache existiert auch bei Peter Tschaikowski und Robert Schumann.

³⁸⁹ „Tschern“ – abgeleitet vom „tschornij“ bedeutet zuerst „Schwarz“ als Farbe, gemeint ist die aber im übertragendem Sinn die schwarze bzw. die graue Masse.

Menschenmasse erfasst, welche in ihrem Geist beschränkt und stark materialistisch geprägt ist.

„Das Phantastische ist die Vorahnung des geheimnisvollen Leben“, schreibt Belinski in seinem Aufsatz über Hoffmann.³⁹⁰

Diese Meinung korrespondiert zu der Ansicht der romantischen Epoche. Die Romantiker suchen nach Zeichen und Bestätigungen aus dem Jenseits. An anderer Stelle schreibt Ricarda Huch:

„Ein Wunder ist ein Echo aus der Welt, die wir Jenseits nennen. Dort ist die Quelle unserer Freiheit und unserer magischer Kräfte.“³⁹¹

Hoffmann sieht seine Mystik genauso und steckt den Leser mit seinem Glauben daran an. Seine Mystik trägt teilweise eine Art der religiösen Mystik in sich.

„[...] aber das ist der Wille des Himmels, dass der Mensch der bösen Wirkung des augenblicklichen Leichtsinns sich bewusst werde und aus diesem klaren Bewusstsein die Kraft schöpfe, ihr zu widerstehen. Darin offenbart sich die Macht des Herrn, dass, so wie das Leben der Natur durch das Gift, das sittlich gute Prinzip in ihr erst durch das Böse bedingt wird.“³⁹²

Hoffmann geht davon aus, dass das ganze Leben mit einem mystischen Schein umgeben ist. In den „Elixieren des Teufels“ gibt er eine Bestätigung für die Existenz der Wunder:

„Man sagt, das Wunderbare sei von der Erde verschwunden, ich glaube nicht daran. Die Wunder sind geblieben, denn wenn wir selbst das Wunderbarste, von dem wir täglich umgeben, deshalb nicht mehr so nennen wollen, weil wir einer Reihe von Erscheinungen die Regel der zyklischen Wiederkehr abgelauert haben, so fährt doch oft durch jenen Kreis ein Phänomen, das all unsre Klugheit zuschanden macht und an das wir, weil wir es nicht zu erfassen vermögen, in stumpfsinniger Verstocktheit nicht glauben. Hartnäckig leugnen wir dem innern Auge deshalb die Erscheinung ab, weil sie zu durchsichtig war, um sich auf der rauen Fläche des äußern Auges abzuspiegeln.“³⁹³

Puschkin teilt diese Ansicht nicht genau, aber es gibt eine gewisse Solidarität in seinen Werken; zum Beispiel der Aberglaube oder auch sein Interesse an allem Geheimnisvollen.

³⁹⁰ Vgl. Belinskij, W., Aufsätze. Bd. III. S. 532.

³⁹¹ Vgl. Huch, R. Die Romantik. Blütezeit der Romantik. S. 321.

³⁹² Vgl. Hoffmann, E.T.A. Werke. Bd. I Elixiere des Teufels. S. 556.

³⁹³ Vgl. ebenda S. 557.

Unzählige Tagebucheintragungen schildern geheimnisvolle oder mystische Geschichten aus dem Leben St. Petersburgs.³⁹⁴

Dazu kommt das Interesse an den Zukunftsvoraussagen, Seelenvereinigung, Todesvorahnung, Interesse an der slawischen und religiösen Mystik und an dem Geheimnisvollen in der russischen Geschichte.³⁹⁵

Hoffmann kennt sich in der mystischen Literatur der Zeit gut aus, liest mit Interesse die Werke von Swedenborg, Witleb, Eckarhausen und Bartalochi sowie die romanischen Mystiker Kasotta und Luis.³⁹⁶

In einem Epigraph zu „Pique Dame“ zitiert Puschkin Swedenborg und in seiner Bibliothek stehen Schriften von Kasotte und Luis.

Ein weiterer gemeinsamer Punkt in der Wahrnehmung der Mystik liegt in der Deutung des Gefühlvollen und Religiösen in den mystischen Elementen.³⁹⁷

Der romantische Dichter braucht das Weibliche: Es wird ihm zum Bild dessen, was ihm schon immer entglitten ist. Die Weiblichkeit wird entworfen als das andere Ich, als das Gegenteil des Helden, als ein Anderes, das die Erkenntnis der Wahrheit ermöglicht, ohne selbst erkennend zu sein.

Bei Puschkin und Hoffmann kann sogar eine Art des Sadismus, der mystischer und subtiler geworden ist, entdeckt werden. Die erotischen Beziehungen gleichen manchmal denen der Dekadenz: Der Mann spielt die Rolle der Frau, die Frau hingegen ist willensstark und übt die Herrschaft aus; sie ist das verkörperte Verhängnis.³⁹⁸

Ein anderer Aspekt sind die Vorahnungen, Wahrheitsträume und Talismane, die in den Werken der beiden Autoren häufig vorkommen. Beide lehren ihre Leser in ihrem Schaffen, dass die Welt des Traumes, wie die Welt der Poesie, eine Gegenwelt zur natürlichen Welt ist und somit in einer unmittelbaren Verbindung zu dieser steht.³⁹⁹

In der Zeit der Romantik haben die Träume zweifachen Charakter: Einerseits sind sie mystischer Natur und werden durch die Wirklichkeit bestimmt. Die Träume kommen durch das Erlebte in die Realität und stellen oft unbewusste oder verborgene Wünsche dar. Auf der

³⁹⁴ Vgl. Puschkin, A. Tagebücher 1833-35. S. 40.

³⁹⁵ Vgl. Busch, U. Puschkin. Leben und Werk. S. 56ff.

³⁹⁶ Die Namen kommen immer wieder in seinen Werken vor und nehmen großen Einfluss darauf.

³⁹⁷ Bei Puschkin ist das Gedicht „Madonna“ (Werke. Bd. I. S. 475) sehr kennzeichnend und bei Hoffmann Medard in „Elixiere des Teufels“.

³⁹⁸ Zum Beispiel die Gräfin in „Pique Dame“.

³⁹⁹ Es gibt viele Erwähnungen der Wahrheitsträume in der Verbindung mit der Poesie in der Weltliteratur und in der Musik und so findet man diese bei Lukrez und Nietzsche, bis Hans Sachs in den „Meistersingern“.

anderen Seite sind Träume Prophezeiungen, Vorahnungen und Vorhersagen.⁴⁰⁰ Der Traum stellt dadurch eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Zukunft her.

Der Traum stellt dadurch eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Zukunft dar.

Ein gutes Beispiel hierfür ist Tatjanas Traum im „Eugen Onegin“, Tatjana fürchtet sich vor ihrer Zukunft, vor der unbekanntem, fremden Gesellschaft und sie ist zutiefst verletzt durch Onegin, der an dieser Stelle nicht als Mann zu betrachten ist, sondern auch als ein Repräsentant dieser Gesellschaft. Tatjana sieht in ihrem Traum die Menschen als wilde Tiere, als Gefahr, als etwas, wovor sie sich schützen muss. In der Realität wird sie in die Gesellschaft der Großstadt verheiratet, sie muss ihr inneres Leben, ihre Gedanken und zum größten Teil auch die Gefühle vor den Gesetzen und Regeln schützend verstecken. Sie fühlt sich unverstanden in der Realität und offenbart es Onegin schon in ihrem Brief.

Der Traum verdeutlicht die unbewussten Ängste und bewussten Zwänge Tatjana und zeigt dem Leser Tatjanas Weg.

Nach der Lehre der Romantik, die unmittelbar an die Ideenlehre von Platon anknüpft, hat der Traum unter anderem eine Verbindung zum Wahnsinn. Dieses Motiv spielt in den Werken von Hoffmann eine große Rolle, vor allem in den „Serapions-Brüdern“.

In der Seele des romantischen Dichters verbinden sich zwei Welten, eine reale und eine ideale und sehr oft spricht der Dichter zu den realen Menschen in der idealen Sprache. Daraus schließen oft die Menschen der realen Welt, dass der Dichter dem Wahnsinn nahe sei. Der Zustand der poetischen Leblosigkeit, der eine Art Wahnsinn in sich trägt, hat für den romantischen Dichter eine große Bedeutung und ist absolut unverständlich für die Philister. Die Romantiker halten oft die poetische Inspiration dem Wahnsinn gleich.⁴⁰¹

Puschkin beschäftigt sich mit dem Thema Wahnsinn erst seit 1830, wahrscheinlich nachdem er seinen engen Freund Batjuschkow auf seinem Krankenlager besucht hat.⁴⁰²

Nur German in „Pique Dame“ empfängt Wahnsinn als eine schreckliche depressive Krankheit, die anderen Protagonisten, wie Maria in „Poltava“, erhalten durch den wahnsinnigen Zustand zusätzliche Kraft und einen reinen Gedankengang; sie erkennen die

⁴⁰⁰ Als Beispiel dafür dient u.a. Julias Traum in „Lebensansichten von Kater Murr“ oder auch Alekos Traum in „Zygane“ oder auch German in „Pique Dame“, obwohl dieser Traum eher den Charakter eines Wunsches nach Reichtum trägt, der Traum der Tatjana in „Eugen Onegin“ dagegen den mystischen Charakter einer Vorhersage mit dem Blick in die Zukunft hat. Tatjanas Traum zeigt eine unmittelbare Parallele, vor allem in der Beschreibung der Gäste, mit „Elixier des Teufels“ von Hoffmann (Gewissensbisse von Medard).

⁴⁰¹ Zum Beispiel in „Kreisleriana“.

⁴⁰² Aus dem Briefwechsel und Notizen ist es bekannt, dass Puschkin sehr lange Zeit nicht glauben wollte, dass Batjuschkow ernsthaft krank ist. Erst nach seinem Besuch entstanden die Gedichte „Gott behüte, dass ich meinen Verstand verliere“ (1833) und die darauffolgenden Motive des Wahnsinns in „Pique Dame“ (1834) und „Dubrowskij“ (1833) und „Rusalka“ (1832).

Realität in ihrer Natur. Für Puschkin ist Wahnsinn keine Inspiration im romantischen Sinne des Wortes, sondern eher eine Last, die einem Menschen die Freiheit raubt, so im Gedicht „Gott behüte, dass ich meinen Verstand verliere“⁴⁰³. Das bedeutet, dass Puschkin, genau wie Hoffmann, eigentlich von zwei Seiten des Wahnsinns ausgeht: einer bewusstseinsweiternden Seite und einer in die Tiefe der Einsamkeit gehenden.

In der künstlerischen Inspiration sind drei Momente, die mit der Natur des Wahnsinns zu vergleichen sind: die Abgrenzung des Dichters von der Masse, das Unverständnis der Masse dem Dichter gegenüber, der Genuss der wahnsinnigen Inspiration. Alle diese Punkte werden deutlich im Schaffen Hoffmanns und Puschkins.

Einsamkeit gibt dem Künstler die Freiheit zu experimentieren. Die Philister strafen den Dichter mit Verachtung, er ist für sie etwas Irrationales und Fremdes in seiner Einsamkeit und hat keine Hoffnung auf Mitleid. Das Geheimnisvolle an der Natur des Dichters erweckt ein individuelles Interesse und kein breiteres.⁴⁰⁴

Der daraus folgende Begriff des Doppelgängers ist weit verbreitet.⁴⁰⁵ Er ist ein ästhetisches Spiel mit der Realität des fremden „Ichs“.

Hoffmann unterscheidet vier verschiedene Kategorien: Die erste Kategorie sind die Doppelgänger, die mit der realen Figur verwandt sind oder ihr sehr ähnlich sehen.⁴⁰⁶

In die zweite Kategorie fallen die Figuren, die absichtlich jemanden nachahmen, also eine gewisse künstliche Ähnlichkeit besitzen.⁴⁰⁷

In der dritten Kategorie sind die Fälle der pathologischen Spaltung der Persönlichkeit.⁴⁰⁸

Und schließlich in die vierte Kategorie gehören die Figuren mit einer doppelten Persönlichkeit dank der magischen Kräfte.⁴⁰⁹

Ein charakteristisches Zeichen im Werk Puschkins ist sein Streben, die Gegensätze des Lebens harmonisch miteinander zu verbinden. Er liebt die Antithesen im literarischen Werk, doch die Spaltung der Seele ist ihm fremd. In seinem Werk ist in erster Linie German in

⁴⁰³ Puschkin, A. Werke. B. I. S. 523.

⁴⁰⁴ Auch Robert Schumann und vor allem Peter Tschaikowski kämpfen mit der Notwendigkeit der Einsamkeit.

⁴⁰⁵ Auch Robert Schumann spielte mit dem Begriff des Doppelgängers oft: In der Neuen Zeitschrift für Musik schrieb er unter den Namen Florestan und Eusebius. Seine Clara sah er als seine Doppelgängerin der Seele.

⁴⁰⁶ Als Beispiel dafür wäre u.a. die Ähnlichkeit des Onkels und des Neffen im „Steinernen Herz“ oder auch zwischen dem jungen Fürsten und Terni im „Doppelgänger“ zu nennen.

⁴⁰⁷ Als Beispiel dafür wäre u.a. „Signor Formika“ zu nennen, wo Salvatore Rose das Aussehen von Pasquale Kapuzzi annimmt, um seinen Freund Antonio in einer Liebesaffäre zu helfen.

⁴⁰⁸ Als Beispiel dafür ist natürlich u.a. der Medard „Elixiere des Teufels“ zu nennen, auch „Die Bergwerke von Falun“ bei Elise Fröhböhmer.

⁴⁰⁹ Als Beispiel dafür wären u.a. der Lindhorst im „Goldenen Topf“, Coppelius im „Sandmann“ und natürlich der Magnetiseur in „Magnetiseur“ zu nennen.

„Pique Dame“ zu erwähnen, der eine definitiv gespaltene Persönlichkeit aufweist. Einerseits führt er das Leben eines braven Offiziers, im Inneren aber begehrt er Reichtum und Macht. Im realen Leben spielt Puschkin oft seinen Doppelgänger; Es ist bekannt, dass er als alter Zigeuner durch Bessarabien oder als ein armer Bauer durch die russischen Dörfer wanderte. Angefangen mit Schillers „Geisterseher“ geht die Thematik der Geister durch die literarische Romantik in Russland und Deutschland um.

Hoffmann nimmt seine Kenntnisse aus den mystischen Schriften, wie denen von Swedenborg, oder auch religiösen, wie der Kabbala⁴¹⁰. Hoffmann glaubt an die magischen oder mystischen Erscheinungen aus dem Jenseits jeder Art, an die Bösen und die Neutralen, aber sehr selten an die Guten.

Eine Parallele hinsichtlich dieser Einstellung kann zu den Wurzeln der russischen Folklore und zu den Märchen gezogen werden. Vor den Mächten der dunklen Welt fürchtet sich Puschkin etwas und schreibt in einem Brief an Belinski: „Ich wurde von einem Dämon besucht. Es war sehr traurig.“⁴¹¹

„Elixiere des Teufels“ und „Pique Dame“

Puschkin besitzt die Fähigkeit, die Psychologie der bösen Leidenschaften mit den mystischen Motiven zu verbinden. Die böseste Leidenschaft ist für ihn die des Spielers. Diese Meinung vertritt auch Hoffmann in „Elixiere des Teufels“.

„[...] aber ich fühle nur zu lebhaft, dass es nicht sowohl die Gefahr ist, durch bedeutenden Verlust in die übelste Lage zu geraten, welche dieses Spiel so verderblich macht, sondern vielmehr die Kühnheit, geradezu wie in offener Fehde es mit der geheimen Macht aufzunehmen, die aus dem Dunkel glänzend hervortritt und uns wie ein verführerisches Trugbild in eine Region verlockt, in der sie uns höhrend ergreift und zermalmt. Eben dieser Kampf mit jener Macht scheint das anziehende Wagestück zu sein, das der Mensch, seiner Kraft kindisch vertrauend, so gern unternimmt und das er, einmal begonnen, beständig, ja noch im Todeskampfe den Sieg hoffend, nicht mehr lassen kann.“⁴¹²

⁴¹⁰ Es ist interessant, dass Puschkin sich u.a. mit dem Koran beschäftigt hat.

⁴¹¹ Vgl. Belinskij, V. Briefe. Bd. II (1839-1843). S. 420.

⁴¹² Vgl. Hoffmann, E.T.A. Werke. Bd. I Elixiere des Teufels. S. 535.

Das Besondere an „Pique Dame“ ist die Tatsache, dass Puschkin während der Arbeit konkrete Vorbilder vor Augen, eigene Erfahrungen mit der Spielleidenschaft sowie viele Geschichten aus dem Leben eines Spielers hat.

Puschkin kennt Hoffmanns „Elixiere des Teufels“ sowie andere Werke des deutschen Dichters in französischer Übersetzung.

Die Parallelen der beiden Werke sind als erstes in der Darstellung der beiden Protagonisten German und Medard und deren Seelen, in welchen dämonische Kräfte herrschen. Beide sehnen sich nach der Anerkennung der Gesellschaft, German sieht dabei sein Ziel Reichtum und Medard durch Macht und Reichtum erfüllt.

Medard wird mit einem Elixier des Teufels vergiftet, German mit einer Geschichte über die Möglichkeit eines schnellen und baldigen Reichtums. Daraufhin begehen beide mehrere Verbrechen. Die Möglichkeit eines Verbrechens sehen die Nahestehenden sowohl bei German als auch bei Medard schon vor der Vergiftung.

Graf Tomski beschreibt seinen Freund „mit einem Profil von Napoleon und einer Seele von Mephistopheles. Und er hat bestimmt drei Verbrechen auf seinem Gewissen“⁴¹³. Medard in seiner Mönchskutte ist sensibler und somit verdächtiger.

Die Prophezeiung Tomskis geht in Erfüllung und German begeht drei Verbrechen: Er schleicht sich heimlich ins Zimmer der Gräfin und erfährt mit Hilfe von Erpressung und Angst das Geheimnis der drei Karten, er verrät die Liebe der Lisa und schließlich ist er der Grund für das Scheiden der Gräfin.

Auf dem Lebensweg der männlichen Hauptfiguren der „Pique Dame“ und „Elixiere des Teufels“ steht eine Frau; bei German – Lisa, bei Medard – Aurelia.

Beide belügen die Liebe, obwohl das Ziel unterschiedlich ist. Weder Medard noch German können mit ihren Verbrechen leben. Beide werden Opfer der Halluzinationen, welche sie in den Wahnsinn treiben. Medard heilt seine Krankheit, um im Reinen zu sterben, German endet in einer Anstalt.

Der Prozess des Wahnsinns hat bei beiden einige Etappen. German ist besessen von dem Geheimnis der drei Karten, dann folgen ein Traum über einen großen Gewinn, die Lösung des Problems in der gewaltsamen Unterhaltung und Erpressung der Gräfin, die Erscheinung des Geistes der Gräfin und zum Schluss Halluzinationen im entscheidenden Moment beim Spiel.

⁴¹³ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. Werke. Bd. III. S 203. „у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства.“

Der Name German deutet auf die deutsche Herkunft des Protagonisten und vielleicht auch auf die literarischen Vorbilder. Die Verwandlung der Karte zum Schluss in ein Bild einer Frau korrespondiert direkt zum Spielbild von Medard, nur dass diese Frau ihm – im Gegensatz zu German – großen Gewinn bringt.

In beiden Fällen haben die Helden mit magischen Karten zu tun, einerseits die Pique Dame, andererseits die Herzdame. Die Damen haben unmittelbaren Einfluss auf die Psyche der Spieler, denn sie spielen eine entscheidende Rolle in deren Leben. In einem Fall geht das Spiel positiv, im anderen negativ aus. Die Verwandlung des Bildes in ein reales Gesicht versetzt beide Spieler in Erstaunen.

Doch nicht nur die „Elixiere des Teufels“ nehmen Einfluss auf „Pique Dame“, sondern auch andere Werke von Hoffmann. So zum Beispiel trägt die Charakteristik von Menar aus „Spielerglück“ einige seelische Merkmale von German.

„Dieselben glänzenden Eigenschaften, die Sie, Herr Baron! auszeichnen, erwarben dem Chevalier Menars die Achtung und Bewunderung der Männer, machten ihn zum Liebling der Weiber. Nur, was den Reichtum betrifft, hatte das Glück ihn nicht so begünstigt wie Sie. Er war beinahe dürftig und nur durch die geregeltste Lebensart wurde es ihm möglich, mit dem Anstande zu erscheinen, wie es seine Stellung als Abkömmling einer bedeutenden Familie erforderte. Schon deshalb, da ihm der kleinste Verlust empfindlich sein, seine ganze Lebensweise verstören musste, durfte er sich auf kein Spiel einlassen, zudem fehlte es ihm auch an allem Sinn dafür, und er brachte daher, wenn er das Spiel vermied, kein Opfer. Sonst gelang ihm alles, was er unternahm, auf besondere Weise, so dass das Glück des Chevalier Menars zum Sprichwort wurde.“⁴¹⁴

und German:

„Er setzte sich zum Ziel die Festigung seiner materiellen Unabhängigkeit; er ließ daher selbst die Zinsen seines Kapitals unberührt, lebte vom Gehalt allein und erlaubte sich keinerlei Extraausgaben. Im Übrigen war er so verschlossen und ehrgeizig, dass seine Kameraden nur selten Gelegenheit hatten, über seine übertriebene Sparsamkeit zu spotten. Er hatte ein leidenschaftliches Temperament und eine feurige Phantasie, aber seine Charakterstärke bewahrte ihn vor den gewöhnlichen Verirrungen der Jugend. Er war ein geborener Spieler, und doch nahm er nie eine Karte in die Hand,

⁴¹⁴ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Die Serapions-Brüder. Spielerglück. Werke. Bd. II. S. 695-696.

denn er behauptete, seine Lage erlaube ihm nicht, Unentbehrliches auf die Karte zu setzen, um Überflüssiges zu gewinnen.“⁴¹⁵

Der Unterschied liegt nur darin, dass German von Anfang an die Leidenschaft des Spielers in sich trägt und Menar zuerst gleichgültig ist, bevor eine Reihe von Zufällen die Leidenschaft zum Spiel und zum Gewinn in ihm entfachen.

Das Ergebnis ist jedoch das gleiche: Beide verlieren alles, was sie haben, und sterben als Opfer der eigenen Leidenschaft.

Eine weitere Parallele zwischen den beiden Erzählungen ist die Tatsache, dass die Dame überboten wird. German ist sich seines Glückes sicher und erst als Tschekalinskij ihn darauf aufmerksam macht, dass seine Dame überboten wurde, beginnt die Tragödie. Menar steckt zwei Mal in derselben Situation.

Die Dialektisierung von Lesen und Schreiben, Entstehung und Fortsetzung, Rezeption und Ablehnung literarischer Texte sowie die Verwechslung von Illusion und Fiktion zeigen, dass beide Autoren das Gedankengut ihrer Zeit aufnehmen und zugleich erzählend unterlaufen.

RESÜMEE

Das Ergebnis der vergleichenden Studie lässt sich in folgenden Sätzen zusammenfassen:

Auf drei Gebieten breitet sich Hoffmanns Schaffenskraft aus: Malerei, Musik und Literatur. Puschkins Interessengebiet ist die Literatur und die Zeichnung. Über die Musik lässt sich verhältnismäßig wenig sagen, da ihm ein tieferes Verständnis für sie fehlt.

Sowohl Puschkin als auch Hoffmann sind gewandte Zeichner und beleben in ihren Skizzen die Natur besonders gerne dadurch, dass sie Menschen hineinstellen.

Puschkin empfängt in seiner Jugend nur oberflächliche Eindrücke von der Musik. Seine „Musik“ ist in der unvergleichlichen Sprachmusik seiner eigenen Verse, die dem Dichter die Eindrücke der Tonmusik ersetzt.

Hoffmann dagegen, dem es versagt ist, melodiose Verse zu schreiben, zeigt einen äußerst feinen Sinn für alle Gebiete der musikalischen Produktion, dabei besitzt er die Fähigkeit, in

⁴¹⁵ Vgl. Puschkin, A. Pique Dame. Werke. Bd. III. S. 196. Будучи твердо убежден в необходимости упрочить свою независимость, Герман не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволял себе малейшей прихоти. Впрочем, он был скрытен и честолюбив, и товарищи его редко имели случай посмеяться над его излишней бережливостью. Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости. Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее.

die Geheimnisse musikalischer Magie einzudringen, er schätzt die in der Musik zutage tretenden Elemente romantischer Mystik und zeigt in seinen Schöpfungen seine vollendete musikalische Ausbildung.

Allein bei aller Verschiedenheit in der Stellung Puschkins und Hoffmanns zur Musik unterliegt Puschkin doch zum Teil der romantischen Beeinflussung in der Tragödie „Mozart und Salieri“, der ein Thema musikalischen Charakters zugrunde liegt, und im „Steinernen Gast“⁴¹⁶, welchen Puschkin unter dem Einfluss von Da Pontes Libretto zu Mozarts „Don Giovanni“ und von Hoffmanns Auffassung der Persönlichkeit Don Juans als eines Mannes, der in der Liebe nach einem Ideal sucht und der sich dabei durch besondere geistige Begabung auszeichnet⁴¹⁷, schafft.

Auch in der Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen dem Dichter und dem Komponisten stehen Puschkin und Hoffmann einander sehr nahe, wobei sie, ganz im Sinne des Geistes der Romantik, Ersteren den Vorzug geben.

Die Vorliebe beider für die Darstellung von Kontrasten bringt Puschkin und Hoffmann ebenfalls künstlerisch einander nahe und ebenso das Streben, die sogenannte „Lokalfarbe“ zu reproduzieren.

Die Ironie dagegen, die Hoffmann als Romantiker bevorzugt, gehört nur in geringem Maß zu Puschkins Eigentümlichkeiten, wobei beide sich wiederum im Verständnis des Sarkasmus treffen.

In Bezug auf die Ansichten über den Künstler und seinen Beruf finden sich bei Puschkin und Hoffmann nicht wenige gemeinsame Züge, die zum Beispiel besonders darin bestehen, dass das Schöne höher gestellt wird als das Nützliche und sogar als das Wahre, sowie in der Forderung, dass das künstlerische Schaffen frei sein müsse und von keinerlei Tendenzen beeinflusst sein dürfe. Der für Hoffmann so charakteristische Hass auf das Philistertum verwandelt sich bei Puschkin in einen Widerwillen gegen den Pöbel; und für beide Schriftsteller ist die Skepsis gegenüber der Aufklärung charakteristisch.

Die mystischen Motiven bei Hoffmann und Puschkin sind unterschiedlicher Art: Puschkin gelingt eher die Erfassung des religiösen Mystizismus, Hoffmann nähert sich ihm nur ab und zu etwas, beiden jedoch ist der Glaube an das Wunderbare eigentümlich.

Ein sinnliches Element ist sowohl der Mystik Hoffmanns wie derjenigen Puschkins eigen, was einen charakteristischen Zug des romantischen Verhältnisses zur Religion ausmacht.

⁴¹⁶ Vgl. Puschkin, A. Der steinerne Gast. Werke. Bd. II. S. 450.

⁴¹⁷ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Phantasiestücke in Callots Manier. Don Juan. In. Werke. Bd. I. S. 69.

Ihren jeweiligen Glauben an prophetische Vorahnungen, Vorzeichen und die Wirksamkeit geheimer Kräfte sprechen beide deutlich aus. Zu den Mitteln, in die Zukunft einzudringen, gehören vor allem die Wahrträume; ihnen sind viele Seiten von Hoffmanns Werken gewidmet. Bei Puschkin sind die Stellen ebenfalls zahlreich (allerdings erst seit 1824), wo Träume im Geiste der Mystik behandelt werden. Auffallend ist insbesondere, wie stark bei Puschkin im „Eugen Onegin“ der Traum der Tatjana an die Visionen des Bruders Medardus in Hoffmanns „Elixieren des Teufels“ erinnert, sodass die Möglichkeit einer Entlehnung aus diesem Werk Hoffmanns nicht ausgeschlossen scheint. Puschkins Ansicht nach ist die nächste Stufe des Wahnsinns eine Befreiung des Geistes, was sich an den Bildern des Wahnsinns in der „Nixe“⁴¹⁸ und vor allem in „Poltawa“⁴¹⁹ bestätigt.

Häufig treten bei beiden Geistererscheinungen auf. Dabei kennen Hoffmanns Werke hauptsächlich Geister aus dem Jenseits, die entweder neutral sind, also dem Menschen weder Gutes noch Böses zufügen, oder aber solche, die dem Menschen ausgesprochen feindlich gesinnt sind.

Bei Puschkin dagegen tauchen sehr oft wohlwärtigen Boten aus anderen Welten auf, in denen sich gütige, wohlwollende Kräfte manifestieren. Die Erscheinung Verstorbener in Puschkins Werken legen Zeugnis davon ab, dass Puschkin den Anschauungen des Volkes in dieser Beziehung recht nahestand. Dazu existiert bei Puschkin noch die Kategorie der ungebetenen Gäste aus dem Jenseits, die auf das menschliche Leben und die Handlungen einen feindlichen Einfluss nehmen im Sinne von vorwurfvollen Schatten, die Gewissensbisse verursachen oder zumindest verursachen sollen. Puschkins Ansicht vom Tode zeigt im eine Zwiespältigkeit, die sich dadurch erklärt, dass der Dichter einen Unterschied macht zwischen dem Tod als Zerstörung und Verwesung und dem Tod als einem in Harmonie mit der die menschliche Existenz umgebenden Natur verlaufenden ewigen Leben. Es ist zu beachten, dass die Erscheinungen und Visionen bei Puschkin fast immer als Träger sittlicher Ideen auftreten, was man von Hoffmann nicht behaupten kann. Am vollständigsten entfaltet sich die Mystik in Puschkins Erzählung „Pique Dame“, in der sich vor allem eine Reihe verschiedener Eindrücke aus Puschkins eigenem Leben widerspiegelt. An literarischen Beeinflussungen ist besonders hervorzuheben die Abhängigkeit der „Pique Dame“ von Hoffmanns Novelle „Die Elixiere des Teufels“, „Spielerglück“, „Das Majorat“ und „Abenteuer aus dem Leben dreier Freunde“.

⁴¹⁸ Vgl. Puschkin, A. Nixe. Werke. Bd. I. S. 203, Bd. II. S. 486.

⁴¹⁹ Vgl. Puschkin, A. Poltawa. Werke. Bd. II.

Sowohl Puschkin als auch Hoffmann verknüpfen den Wahnsinn mit der künstlerischen Inspiration, dabei betont Letzterer, dass der Dichter der Masse entfremdet wird und sie ihm in ihrem Unverstand feindlich gegenüberstehen. Und er spricht von dem Genuss, den der Wahnsinn der Begeisterung gewähre.

Dieselben Etappen durchläuft der Poet auf seinem Schaffensweg auch in vielen Gedichten von Puschkin, die das Schicksal des Dichters zum Gegenstand haben.⁴²⁰

Das von den Dichtern im täglichen Leben empfundene Doppelgängertum gibt den psychologischen Anlass zum Doppelgängertum in der Literatur. Bei Hoffmann sind die vielfach auftretenden Doppelgänger in vier Kategorien einzuteilen: Doppelgänger infolge von Ähnlichkeit, die auf Verwandtschaft oder Zufall beruht; Doppelgänger infolge der Tatsache, dass eine Person die andere in der äußeren Erscheinung nachahmt; Doppelgänger infolge pathologischer Spaltung der Persönlichkeit und schließlich Doppelgängertum als eine Wirkung von Zauberkräften. Im Gegensatz zu Hoffmann hat Puschkin das Doppelgängertum in lediglich zwei Formen aufgefasst: als „Zerrspiegel“ heroischer Gestalten und Erlebnisse und als Auftreten eines Usurpators unter fremdem Namen.

Die Künstler der Kontraste, E.T.A. Hoffmann und Alexander Puschkin, definieren die Liebe und das Bild der Frau in ihrem Leben und in ihren Werken ausgehend von der Diskrepanz der erfüllten und der unerfüllten, der himmlischen und der irdischen, der mystischen und der realen, der idealistischen und der zweckmäßigen Liebe. Auf die Beziehungen der Schriftsteller zu ihren Ehefrauen wird später eingegangen. An dieser Stelle ist nur wichtig anzumerken, dass beide Künstler glücklich verheiratet waren. Für Puschkin war seine Frau auch seine Muse, welcher er mehrere Gedichte widmete. Für Hoffmann war seine Ehefrau sein Lebensanker, seine Stütze, seine unsichtbare Stabilität.

In ihren Werken gehen die Dichter in ihrem Verständnis des Liebesbegriffes den Erkenntnisweg der Diotima.

Hoffmann kommt am Ende seines Schaffens zu der Erkenntnis der falschen Liebe und tendiert häufig zur Verwandlung der weiblichen Figur in eine Statue oder einen Automaten. Die zweite Tendenz seiner Definition ist die Unmöglichkeit der romantischen Liebe im Sinne der Vervollkommnung des Individuums durch die Einheit mit der zweiten Hälfte, im alltäglichen Leben vor den Augen der bürgerlichen Gesellschaft. Daher erfindet er die andere

⁴²⁰ Vgl. Puschkin, A. Gedichte. In: Werke. Bd. I. S. 444-474.

Welt, die Atlantis⁴²¹, wo die letzte Stufe der Erkenntnis, die Schönheit, sich vollkommen und frei entfalten kann.

Puschkin erkennt die romantische Idealisierung des Partners in der Liebe. Von der ersten Stufe der Idealisierung, vor allem in „Eugen Onegin“ bei Lenski und Tatjana, geht Puschkin zu der nächsten Stufe, der pragmatischen Liebe, bei Olga und vor allem bei Lisa und der Gräfin in „Pique Dame“. Wenn Puschkin in den jüngeren Jahren die Liebe als Einheit zweier Seelen definiert, so verändert sich sein Begriff in der reiferen Jahren und nimmt pragmatische Züge an, die Liebe wird instrumentalisiert und zweckgerichtet benutzt.

Interessant ist die Tatsache, dass beide Künstler vor dem unterschiedlichen kulturellen Hintergrund ähnliche Entwicklungen im Verständnis des Begriffes vollzogen haben.

Beide sind von der romantischen idealistischen Definition ausgegangen und beide sind zum Schluss bei dem nur im Kopf geschaffenen Ideal angelangt. Und für beide stellt die Liebe die Kommunikation, die Möglichkeit des Künstlers, eine Verbindung von seiner Innen- zu seiner Außenwelt herzustellen, dar.

⁴²¹ Zum Beispiel im „Goldenen Topf“.

Robert Schumann

„Auf der Höhe der Zeit und der Erscheinungen zu stehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, selbstständig zu bleiben – Aller inneren und geheimeren Verhältnisse nicht gedacht, da schwindelt mir's oft.“⁴²²

„Mir träumte, ich wäre im Rhein ertrunken.“, notiert Robert Schumann in seinem Tagebuch mit 19 Jahren, nicht ahnend, dass sein Leben tatsächlich diese Wendung nimmt, er nach Düsseldorf kommt und dort einen Selbstmordversuch unternimmt.

Robert Schumann wird am 8. Juni 1810 geboren. Die Familie ist sehr musikalisch⁴²³, die Geschwister spielen gut Klavier.

August Schumann, der sich als „homme de lettres“ versteht, verfasst Romane, erwirbt sich überregional einen großen Ruf als Übersetzer englischsprachiger Autoren und führt ab 1807 gemeinsam mit seinem Bruder die Verlagsbuchhandlung „Gebrüder Schumann“ in Zwickau, die für die Förderung allgemeiner Bildung durch Herausgabe von Klassikern aller Nationen im Taschenbuchformat bekannt wird.⁴²⁴

Schon früh schreibt Schumann viel. Neben seiner künstlerischen Neigung zum Klavierspiel gilt seine große Liebe der Literatur, welche vor allem durch seinen Vater geprägt ist. Seine ältesten Brüder gehen später alle ins Verlagsgeschäft. Schumann verfasst als Jugendlicher nicht nur Kompositionen, sondern auch Aufsätze, Gedichte und Romanfragmente sowie selbstkritische Texte. Besonders prägen ihn die romantischen Schriftsteller, vor allem aber Jean Paul.

August Schumann unterstützt die musikalischen Ambitionen seines Sohnes. Er schafft für ihn einen Flügel an, hört gern seinem Spiel zu, bemüht sich sogar darum, wenn auch vergebens, ihm Klavierunterricht bei Carl Maria von Weber geben zu lassen.⁴²⁵ „Ich genoss die sorgfältigste und liebevollste Erziehung“,⁴²⁶ notiert Robert Schumann später.

1826 stirbt August Schumann im Alter von 53 Jahren. Er hinterlässt seiner Familie ein kleines Vermögen, Roberts Anteil hieran wird von einem Vormund, dem Zwickauer Tuch- und Eisenwarenhändler Gottlob Rudel, verwaltet.

⁴²² Vgl. Brief an Therese Schumann vom 31.12.1836. In: Erler., H. Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen. Bd. I S. 104.

⁴²³ Seine Mutter Christiane gilt als sehr musikalisch, ohne jedoch ein Instrument zu beherrschen.

⁴²⁴ Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 8-9.

⁴²⁵ Vgl. ebenda S. 9.

⁴²⁶ Vgl. ebenda.

Schumanns Schulausbildung ist umfassend. Er lernt Latein, Griechisch und Französisch und gilt als außergewöhnliches Sprachtalent. Bis 1828 bleibt seine musikalische Ausbildung dilettantisch. Da er besser Klavier spielt als sein Lehrer⁴²⁷, empfiehlt dieser ihm das Selbststudium, das Schumann durch den Besuch von musikalischen Aufführungen und das Lesen von Partituren und Klavierauszügen von Orchesterwerken umzusetzen versucht.

Schumann gründet ein Schulorchester, daneben auch einen literarischen Verein, in welchem er mit Mitschülern verschiedene Werke, unter anderem auch Dramen von Friedrich Schiller, in verteilten Rollen liest.

Das Abitur macht Schumann mit dem zweitbesten Prädikat. Seine Mutter entscheidet gemeinsam mit dem Vormund, dass Schumann Rechtswissenschaften studieren soll, beide sehen in seinem Hang zur Kunst und vornehmlich zur Musik keine reelle Zukunft.

Schumann fügt sich dem Wunsch und schreibt sich am 29. März 1828 an der Leipziger Universität als Jurastudent ein.⁴²⁸

Leipzig beeindruckt Schumann sehr. Er berichtet seiner Mutter, er „gehe regelmäßig in die Kollegien“, und verbringt seine Zeit mit Musik, Schreiben und Lesen, besucht zwischenzeitlich philosophische Vorlesungen, verbringt aber auch manchen Vormittag im Schlafrock bei „lyrischer Faulenzerei“.⁴²⁹

Einen Hörsaal mit juristischen Veranstaltungen betritt Schumann in Leipzig nie. Manchmal plagt ihn das schlechte Gewissen, wovon seine Tage- und Jahrbücher zeugen.

„Es überläuft mich eiskalt, wenn ich denke, was aus mir werden soll.“⁴³⁰

Und später:

„Schwach will ich und darf ich nicht sein. Wenn der Mensch nur will – er kann ja ALLES.“⁴³¹

Im gleichen Jahr begegnet Schumann im Haus eines kunstliebhabenden Professors dem Mann, der sein Leben verändern sollte: Friedrich Wieck.

⁴²⁷ Eine ähnliche Entwicklung erlebte auch Peter Tschaikowski.

⁴²⁸ Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 15.

⁴²⁹ Vgl. Schumann, R. Briefe. Jansen, G. (Hrsg.)

⁴³⁰ Vgl. Schumann, R. Tagebücher. Bd. I. Hrsg. Von Eismann, G. S. 84.

⁴³¹ Vgl. Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. S. 23.

Friedrich Wieck ist für sein Unterrichtskonzept, das sich zwischen praktischer Unterweisung am Instrument und musiktheoretischer Ausbildung bewegt, bekannt. An seiner Tochter Clara hat er diesen nicht nur erfolgreich erprobt, sondern sogar bewiesen.

Schumann beschließt, sich in Sachen musikalischer Fortbildung in seine Hände zu begeben. Es fehlt ihm an entscheidenden Grundlagen sowohl beim Pianistenhandwerk wie auch in der Kompositionstechnik. Die Enttäuschung ist groß, Schumann lässt sich immer häufiger bei Wieck entschuldigen und kommt schließlich gar nicht mehr zum Unterricht.⁴³²

1828 geht Schumann nach Heidelberg, um dort „die berühmtesten deutschen Juristen, Thibaut, Mittermayer u.a. hören zu können“⁴³³. Der Ortswechsel erweist sich als vertane Zeit. Unter den dort amtierenden Professoren kann ihn nur der Jurist Thibaut faszinieren, weil dieser, selbst hochmusikalisch, in seinem Haus regelmäßig Musikabende, insbesondere mit Werken von Palestrina und Georg Friedrich Händel, veranstaltet.⁴³⁴

In dieser Zeit erscheint eine Reise nach Italien für Robert Schumann einfach lebensnotwendig und so ringt er seiner Mutter die Mittel dafür ab. „Italien, Italien, summe mir’s von Kindesbeinen um mein Herz“,⁴³⁵ schreibt er ihr. Sein Anziehungspunkt ist „das ganz tolle, bewegsame, lebendige Leben“⁴³⁶. Er sehnt sich nach „weißen glänzenden Städten“⁴³⁷, „die Orangendüfte, südliche Blumen“⁴³⁸ und natürlich die „Italienerinnen mit den feurig-schmachtenden Augen“⁴³⁹ kennenzulernen.

Er besucht die Mailänder Scala und ist beeindruckt, doch der italienischen Musik, insbesondere der von Gioacchino Rossini, kann er nichts abgewinnen.

Er kehrt zurück nach Heidelberg und schreibt nach langem inneren Ringen am 30. Juli 1830 seiner Mutter über seine Entscheidung, den Beruf eines Musikers zu ergreifen.

„Folg ich meinem Genius, so weist er mich zur Kunst, und ich glaube zum rechten Weg.“⁴⁴⁰

Innerhalb von sechs Jahren möchte er „mit jedem anderen Klavierspieler wetteifern“.⁴⁴¹

Auf sein Bitten hin wendet seine Mutter sich an Friedrich Wieck.

⁴³² Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 23.

⁴³³ Vgl. Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. S. 30.

⁴³⁴ Vgl. ebenda. S. 105.

⁴³⁵ Vgl. ebenda S. 70.

⁴³⁶ Vgl. ebenda S. 258.

⁴³⁷ Vgl. ebenda S. 255.

⁴³⁸ Vgl. ebenda S. 267.

⁴³⁹ Vgl. ebenda S. 19.

⁴⁴⁰ Vgl. ebenda S. 119.

⁴⁴¹ Vgl. ebenda S. 117-118.

Schon nach zwei Tagen erhält sie die positive Antwort. Wieck verspricht, Schumann innerhalb von drei Jahren zu einem der größten Klavierspieler auszubilden, der geistreicher sei als Ignaz Moscheles und großartiger als Johann Nepomuk Hummel.⁴⁴²

Wieck verbindet sein Versprechen mit der Bedingung, dass Schumann seine „zügellose Phantasie und seinen schwankenden Sinn“ bezwingt und regelmäßig zum Unterricht erscheint. Schumann geht voller guter Vorsätze für seine Zukunft zurück nach Leipzig und bezieht zunächst ein Zimmer im Hause Wiecks.⁴⁴³

Das Ende seiner viel versprechenden Pianistenlaufbahn naht jedoch sehr schnell. Schumann stört, dass die Finger einer Hand in jeweiliger Abhängigkeit voneinander stehen, wobei einige, wie der Vierte, sich als besonders schwach erweisen. Er benutzt ein selbsterfundenes mechanisches Werkzeug, das jedem einzelnen Finger eine kraftvolle Souveränität verleihen soll. Nächtelang erprobt er sein Werkzeug an der rechten Hand, was zu einer Sehnenscheidenentzündung mit einer nachfolgenden Bewegungsunfähigkeit der ganzen Hand führt.⁴⁴⁴

Schumann konzentriert sich nunmehr auf das Erlernen von Kompositionstechniken, wertvolles Anschauungsmaterial liefert ihm hierbei das „Wohltemperierte Klavier“ von Johann Sebastian Bach. Anfänglich komponiert er fast ausschließlich für Klavier.

1833 beginnt er mit den Etüden im Orchestercharakter, sie werden 1837 unter dem Titel Sinfonische Etüden veröffentlicht.

Zusammen mit Friedrich Wieck und einigen Freunden gründet Schumann 1834 die Neue Zeitschrift für Musik, das Konkurrenzblatt zur Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung. Mit der Zeit übernimmt Schumann die Verlagsarbeit komplett, da seine Mitarbeiter immer weniger Zeit dafür aufbringen möchten.

Als Kritiker und Musikwissenschaftler setzt Schumann neue Maßstäbe, er wendet sich insbesondere gegen Mittelmäßigkeit und seichtes Virtuositentum. Schumann drückt dabei vielen seiner Besprechungen von Werken und Aufführungen seinen Stempel auf: den der poetisierenden Kritik.⁴⁴⁵ Durch Schumann entwickelt sich diese Art des Schreibens geradezu zu einer Gattung.

In seinen Texten ist alles vertreten, ernsthafte Auseinandersetzung, sanfter Spott, aber auch höhnischer Verriss.

⁴⁴² Vgl. Sousa, K. (Hrsg.) Robert Schumann. Schlage nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. S. 30-31.

⁴⁴³ Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 29-30.

⁴⁴⁴ Vgl. ebenda. S. 38ff.

⁴⁴⁵ Das war zwar nicht ganz neu, schon E. T. A. Hoffmann, der Jahrzehnte zuvor unter dem Pseudonym Johannes Kreisler für die Allgemeine musikalische Zeitung geschrieben hatte, bemühte einen ähnlichen Stil.

Sowohl in der Zeitschrift als auch in seinen Kompositionen spielen die fiktiven Figuren Florestan⁴⁴⁶, Eusebius⁴⁴⁷ und Meister Raro⁴⁴⁸ eine wichtige Rolle. Schumann nutzt die verschiedenen Charaktere seiner Doppelgänger, um seine persönliche Sichtweise zu verdeutlichen.

Schon 1833 bildet sich um Schumann ein Kreis junger Künstler, die sich regelmäßig im Leipziger Lokal „Zum arabischen Coffee-Baum“ einfinden. Sie nennen sich Davidsbündler⁴⁴⁹ und verstehen sich als Gegenpol zu den Philistern und den Spießbürgern und tragen in der Tradition der Geheimbünde Phantasienamen. Der Bund spielt in Schumanns Werken immer wieder eine Bedeutung.⁴⁵⁰

Im Haus seines Lehrers, Friedrich Wieck, lernt Robert Schumann die neun Jahre jüngere Clara Wieck kennen. Er sieht in ihr in erster Linie ein talentiertes Kind, geht mit ihr spazieren, verbringt seine freie Zeit mit Märchenerzählungen und Spielen.

1834 verlobt Schumann sich mit Ernestine von Fricken, der Tochter eines reichen böhmischen Barons. Die Vermögensverhältnisse von Ernestine sehen aber anders aus als zuerst von Schumann vermutet, denn sie ist ein Adoptivkind und somit nicht erbberechtigt. Schumann löst die Verlobung vor Ablauf eines Jahres. Er widmet Ernestine seinen „Carnaval“ und setzt ihr damit ein musikalisches Denkmal.

Erst im Jahre 1835 entdeckt Schumann seine Liebe für Clara. Die Veränderung in der Beziehung der beiden bleibt dem aufmerksamen Vater Wieck nicht verborgen und so unternimmt er alles, um die Liebenden auseinanderzubringen. Er verbietet sogar einen schriftlichen Kontakt, erreicht damit aber nur das schnellere Wachsen der Leidenschaft. 1840 erreicht das Paar, gegen den Willen des Vaters, vor dem Gericht Leipzig eine offizielle Heiratserlaubnis.⁴⁵¹

1838 vollendet Schumann die „Kreisleriana“, welche gedanklich dem Schriftsteller E.T.A. Hoffmann entlehnt ist. Schumann verehrt Hoffmann sehr und träumt sein Leben lang von der Komposition einer Oper mit der literarischen Vorlage nach Hoffmann. Er verwendet den Namen des Kapellmeisters Kreisler auch als Pseudonym für die Leipziger musikalische Zeitung.

⁴⁴⁶ Der leidenschaftliche Schumann.

⁴⁴⁷ Der in sich gekehrte Schumann.

⁴⁴⁸ Ratgeber – anfangs stand Friedrich Wieck für diese Figur.

⁴⁴⁹ Vgl. Wörner, K.H. Robert Schumann. S. 68.

⁴⁵⁰ Zum Beispiel in den Davidsbündlertänzen, aber auch im Carnaval

⁴⁵¹ Vgl. Henke, M. Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen. S. 96-97.

Als Zeugnis musikalischer Verehrung widmet Schumann das Werk Frédéric Chopin. Chopin entwickelt aber keine besondere Affinität für Schumanns Kompositionen, genau wie auch andere Pianisten der Zeit.⁴⁵²

In den Jahren 1838-1839 unternimmt Schumann einen Versuch, seine Neue Zeitschrift für Musik in Wien zu etablieren. Er scheitert an den damals herrschenden strengen Maßstäben der österreichischen Zensurbehörde.

Die philosophische Fakultät der Universität Jena verleiht Schumann 1840 die Ehrendoktorwürde.

Am 12. September 1840 heiratet Robert Schumann Clara Wieck, damit beginnt ein neuer Lebens- und Schaffensabschnitt.

Innerhalb kürzester Zeit entsteht die Sinfonie Nr. 1 in B-Dur, die Frühlingssinfonie. Am 31. März 1841 wird sie unter der musikalischen Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy uraufgeführt. Im gleichen Jahr kommt das erste Kind der Schumanns, Marie, zur Welt.

Das Paar hat insgesamt acht Kinder, der letzte Sohn wird geboren, als Schumann bereits in der Nervenheilanstalt ist. Auf seinen Wunsch hin wird er Felix (nach Mendelssohn Bartholdy) getauft.⁴⁵³

1843 unterrichtet Schumann für kurze Zeit am Leipziger Konservatorium. Die Familie leidet ständig unter Geldmangel und Clara begibt sich auf Konzerttourneen, unter anderem nach Russland. Schumann begleitet seine Ehefrau und verzweifelt, dass er vor den Augen des Publikums nur der Ehemann einer virtuosen Pianistin ist.

1844 verliert Schumann die Hoffnung, Nachfolger von Mendelssohn Bartholdy am Leipziger Gewandhaus zu werden. Die Familie zieht daraufhin nach Dresden. Schumann klagt zunehmend über Abspannung, Nervenschwäche, Angstzustände und Schwindelanfälle.

Im Dezember 1849 erhält Schumann ein Angebot vom Düsseldorfer Konservatorium, die Nachfolge von Ferdinand Hiller als Städtischer Musikdirektor zu übernehmen. Am 1. September 1850 verlassen die Schumanns Dresden.⁴⁵⁴

⁴⁵² Franz Liszt, der einige seiner Werke in sein Repertoire aufgenommen hat, erleidet nach eigenem Bekunden damit ein „großes Fiasko“. Das Publikum möchte ihn nicht als Interpret schwer verständlicher Musik. Selbst Clara, die maßgeblich zur größeren Bekanntheit von Schumanns Klavierwerken beiträgt, spielt nur vereinzelt das eine oder andere Stück auf Konzerten vor. Die Zuhörer bevorzugen Musik, die ihrem zeitgenössischen Geschmack entspricht. Schumann gehört nicht zu den beliebten Komponisten seiner Zeit.

⁴⁵³ Vgl. Henke, M. Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen. S. 90ff.

⁴⁵⁴ Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 118ff.

Der Empfang in Düsseldorf ist herzlich, das Orchester sowie der Chor führen einige Stücke Schumanns vor, es gibt für ihn einen Ball. Hiller führt ihn höchstpersönlich in künstlerische Kreise ein.

Innerhalb eines Monats entwirft Schumann seine 3. Sinfonie in Es-Dur, die „Rheinische“.

Kurze Zeit später fühlt sich der empfindliche Künstler nicht ernst genommen und überlegt schon Ende 1850 das Amt am Düsseldorfer Konservatorium niederzulegen.

Nach einer Pause im Dezember 1852 tritt Schumann wieder als Dirigent auf. Das Orchester fordert seinen Rücktritt, was ihn sehr verletzt.

1854 klagt Robert Schumann zum ersten Mal über „Gehöraffektionen“: Töne, Akkorde, ganze musikalische Stücke toben in seinem Kopf, benebeln ihm die Sinne, rauben ihm den Schlaf.⁴⁵⁵

Die ständige Beobachtung seiner Familie und die ärztliche Aufsicht können den am 27. Februar 1854 unternommen selbstmörderischen Sprung in den Rhein nicht verhindern.⁴⁵⁶ Am 27. März 1854 wird Schumann in eine Heil- und Pflegeanstalt in Endenich bei Bonn eingeliefert, wo er nach qualvollen Leiden zweieinhalb Jahre später, am 29. Juli 1856, in der Einsamkeit stirbt. Die weitgehend repressionsfreie Art der ärztlichen Behandlung schließt auch die Isolation des Kranken von den nächsten Angehörigen ein, so dass Clara Schumann ihren Mann erst in seinen letzten Lebenstagen wiedersieht.⁴⁵⁷

Clara Schumann

Die Persönlichkeit und die Biographie Clara Schumanns sowie ihr Leben sind eng mit dem ihres Mannes verbunden. Um die Beziehung von Robert und Clara Schumann und den daraus sich ergebenden Begriff der Liebe in der Kunst und im Leben besser definieren zu können, ist es notwendig, die Biographie von Clara Wieck/Schumann kurz darzustellen.

Clara Josephine Schumann kommt am 13. September 1819 in einer sehr musikalischen Familie zur Welt. Ihr Vater Friedrich Wieck ist studierter Theologe, der wegen seiner Leidenschaft für die Musik eine Ausbildung als Klavierlehrer macht.

Er gründet zunächst eine Klavier-Fabrik und eine Leihanstalt für Musikalien, seine Ehefrau, Claras Mutter, Marianne Tromlitz, ist eine Sängerin und Pianistin.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Vgl. Henke, M. Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen. S. 193-194.

⁴⁵⁶ Parallele zu Tschaikowskis Selbstmordversuch.

⁴⁵⁷ Vgl. Nauhaus, G. Bodsch, I. (Hrsg.) Clara und Robert Schumann. Ehetagebücher.

⁴⁵⁸ Vgl. Henke, M. Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen. S. 10.

Friedrich Wieck, der sich der Erziehung seiner Kinder verschreibt, ist autoritär und streng, aber nicht ungerecht. Seine gesamte Aufmerksamkeit gilt Clara, welche er wegen ihres musikalischen Talents als Wunderkind und Klaviervirtuosin bekannt machen möchte.

Nach wenigen Jahren nimmt Friedrich Wieck Clara aus der öffentlichen Grundschule; und damit die Konzentration auf das Erlernen und Perfektionieren des Klavierspiels nicht durch äußere Einflüsse beeinträchtigt wird, lässt er sie privat unterrichten.

Friedrich Wieck kontrolliert seine Tochter überall und ununterbrochen. Er beeinflusst sogar Claras Tagebucheintragungen direkt und indirekt, indem er sich das Geschriebene zum Lesen vorlegen lässt oder bestimmte Passagen sogar selbst diktiert. Seine Kontrolle nimmt mit der Zeit geradezu tyrannische Züge an, vor allem, als er Robert und Clara voneinander fernhalten möchte.⁴⁵⁹

Wieck unterrichtet seine Tochter persönlich und sehr erfolgreich, wie Claras öffentliche Auftritte bezeugen.

Clara ist das Aushängeschild seiner klavierpädagogischen Methode, welche auch Musiker wie Robert Schumann und Hans Guido von Bülow zu hervorragenden Konzertpianisten ausbildet. Die außermusikalische Bildung, die Clara Schumann genießt, ist darüber hinaus gering.

Der Vater Wieck sieht sich als Claras Manager, der die oft mit Strapazen verbundenen Konzertreisen organisiert. Er sorgt dafür, dass Einladungen zu Konzerten ausgesprochen werden, der Veranstaltungsort passend ist und die zur Verfügung gestellten Instrumente funktionieren.

Clara lernt erst spät sprechen, vermutlich im Alter von vier Jahren, als sie ein Jahr lang getrennt vom Vater bei ihren Großeltern lebt. Der Grund der Verzögerung wird in psychischen Ursachen vermutet, es ist allerdings nicht eindeutig nachgewiesen.⁴⁶⁰

Am 20. Oktober 1829 tritt die Zehnjährige zum ersten Mal öffentlich auf und ihre virtuose Pianistenlaufbahn beginnt.

Clara spielt vor Goethe und lernt Niccolò Paganini sowie Franz Liszt persönlich kennen. Sie gastiert viel, auch im Ausland und wird mit 18 Jahren zur Kaiserlich-Königlichen Kammervirtuosin ernannt. Auch als Komponistin ist sie sehr früh aktiv.⁴⁶¹

Mit elf Jahren lernt sie Robert Schumann kennen und himmelt ihn zuerst als eine Art großen Bruder und Geschichtenerzähler an. Als sie 16 ist, kommt es zum ersten Kuss, von dem

⁴⁵⁹ Vgl. Henke, M. Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen. S. 16ff.

⁴⁶⁰ Vgl. ebenda. S. 10-11.

⁴⁶¹ Die „Quatre Polonaises“ op. 1 werden veröffentlicht, als sie zehn oder elf Jahre alt ist. Es folgen Caprices en forme de Valse, Valses romantiques, Quatre Pièces Caractéristiques, Soirées Musicales, ein Klavierkonzert, um nur einige zu nennen.

Robert noch in späteren Briefen schwärmt. Es ist der Anfang einer schwierigen Liebesgeschichte.

Clara Schumann überlebt ihren Mann um 40 Jahre. Ihr Leben ist gekennzeichnet durch das außerordentliche Talent als Pianistin und Komponistin sowie durch den täglichen Kampf mit den Schwierigkeiten des Alltags und dem starken Einfluss zuerst von Friedrich Wieck und später von Robert Schumann. Clara Schumann stand Robert Schumann ihr Leben lang als Ehefrau, Muse und erste Interpretin seiner Kunst zur Seite.

Komposition einer Oper als Realisierung einer unglücklichen Liebe

Der Wunsch Robert Schumanns, ein Opernwerk zu komponieren, ist geprägt von einer starken Ambivalenz. Das Zögern im Hinblick auf die Realisierung der Opernpläne ist aus mancherlei Gründen verständlich und spricht im Grunde für Robert Schumanns selbstkritische Haltung, da seine Faszination für die Oper letztlich eine „unglückliche Liebe“ ist. Er zögert sieben Jahre, bevor er seine Pläne ausführt.⁴⁶²

Der Grund für dieses Aufschieben der Kompositionsabsichten liegt in erster Linie in seiner kritischen Selbstbetrachtung und der Angst, sein künstlerisches Naturell entspreche nur wenig der Bühne.⁴⁶³

Offensichtlich besteht bei Robert Schumann die Angst vor den unbewussten Konflikten in der Verwirklichung einer Oper.

Zum einen ist dieser Wunsch das Streben nach einer Steigerung der Ausdrucksintensität und nach einer Bewältigung seiner inneren Konflikte im Grenzbereich zwischen Sprache und Musik, zum anderen der Wunsch, durch die Schaffung einer Oper seiner Musik eine große Breitenwirkung zu sichern und damit Clara an Popularität zu überbieten.⁴⁶⁴

Die Steigerung vom Lied zur Oper und die Bevorzugung monumentaler Opernstoffe, wie er sie in seinem Projektierbuch⁴⁶⁵ vermerkt hat, bezeugen seine Absicht, nur noch in dieser großartigen Form seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen und sie gleichzeitig beherrschen zu können.

⁴⁶² Vgl. Wörner, K.H. Robert Schumann. S. 292ff.

⁴⁶³ Vgl. ebenda.

⁴⁶⁴ Vgl. Rauchfleisch, U. Robert Schumann. Leben und Werk. Eine Psychobiographie. S. 55.

⁴⁶⁵ Vgl. ebenda. Eine psychoanalytische Annäherung. S. 114.

Die 1847/48 komponierte Oper „Genoveva“, die einzige Oper Schumanns, entspricht seinem romantischen Wesen. Der Text basiert auf dem deutsch-mittelalterlichen Wesen, hat christliche Frömmigkeit, mystische Wunder und sogar Anklänge des Volksliedes.

Alle vier Elemente der deutschen Romantik treffen hier zusammen. „Nach Tieck und Hebbel“ ist der Untertitel auf dem Titelblatt des Textbuches.

Schumann hält sich aber weniger an Tiecks Gedicht, sondern vielmehr an Hebbels Drama, dem nicht nur im Allgemeinen die Disposition, sondern auch zahlreiche Textstellen wörtlich entnommen sind.

Bereits einen Tag nach Abschluss seiner Arbeit an der Oper „Genoveva“ wendet sich Robert Schumann einem neuen musikdramatischen Projekt zu: Der Dichtung „Manfred“ von Lord Byron.⁴⁶⁶

Der Grund für diesen schnellen Griff nach einer weiteren großen Arbeit liegt darin, dass der Komponist mit dem Ergebnis seiner Oper nicht wirklich zufrieden ist.

Auch ein psychologisches Motiv begründet diesen Schaffensdrang: Schumann stellt bisher die Frauengestalt in seinen Oratorien und seiner Oper in den Mittelpunkt. Er wiederholt damit in seinem dramatischen Werk, was er in seinem täglichen Leben von Kindheit an, zum Teil schmerzlich, erlebt. Die Übermacht der Frau gegenüber dem Mann ist sein zentrales Thema.⁴⁶⁷

Zur Erhaltung seines psychischen Gleichgewichtes erscheint es ihm notwendig, ein Werk zu komponieren, in dessen Mittelpunkt ausdrücklich ein Mann steht, welcher jeder Unterwerfung trotzt. Mit diesem Übermann, der von einer dunklen Schuld und einem geheimnisvollen Fluch umgeben ist und der alle, die ihm begegnen, vor allem die Frauen, mit sich in den Untergang reißt, versucht Robert Schumann eine Gegenkraft gegen die Macht des Ewigweiblichen aufzurichten.

Die Zweiteilung der Frauenfiguren in die Böse und die Tugendhafte nimmt ihre Wurzeln in den Werken von E.T.A. Hoffmann, obwohl in einer ideologisch veränderten Form. Genoveva, die bereit ist, aus Treue zu ihrem Mann ihr Leben zu opfern, steht für die idealisierte Phantasie des Komponisten.

Die romantisch inspirierte, lyrisch nach innen gewandte Poetisierung erreicht in der Musik von Robert Schumann eine Vollendung.

⁴⁶⁶ Tschaikowski fühlte sich von dem Manfred-Text auch inspiriert.

⁴⁶⁷ Es fällt auf, dass die Frauengestalt als Mittelpunkt der künstlerischen Komposition, korrespondierend den realen Erfahrungen des Lebens, auch ein Thema für den russischen Komponisten Peter Tschaikowski war. Doch betrachtet Tschaikowski die Frau nicht als eine gefährliche Übermacht über den Mann, sondern als Sehnsucht nach Geborgenheit und Wärme, Frau als Mutter, Frau als Beschützerin.

Sie hat ihren Anfang und ihr Zentrum in der durch die Literatur⁴⁶⁸ angeregten Klaviermusik, in den Klavierzyklen⁴⁶⁹ und in den Liedern, in denen Dichtung der Romantik und Musik buchstäblich miteinander verschmelzen.⁴⁷⁰

Das Thema der Liebe und der Liebesenttäuschung ist für Robert Schumann zentral.

Er stellt eine Beziehung, die ausgesprochen symbiotische Züge aufweist und in der, entsprechend dieser Beziehungsstruktur, auch die Gestalt der Geliebten letztlich weitgehend konturlos bleibt, dar.

Sie ist nicht als eigenständige Person mit individuellen Gefühlen und „guten“ und „bösen“ Seiten zu verstehen, sondern ist ausschließlich das Ziel der eigenen Gefühle und Wünsche, die sie erfüllen soll. An dieser Stelle wird die Liebe nicht als Kommunikation, Erkenntnis oder Streben definiert, sondern sie erhält einen dominierenden und besitzergreifenden Charakter, welcher zu einer obsessiven Beschäftigung mit dem Liebesobjekt führt. Der Betroffene ist sehr eifersüchtig, möchte die ständige Aufmerksamkeit des Partners und leidet, wenn er diese Aufmerksamkeit nicht erhält.

Menschen, die solche Art Beziehungen führen, suchen in den verschiedenen Partnerinnen und Partnern letztlich immer wieder eine unendlich gebende Muttergestalt, die empathisch alle ihre Wünsche wahrnehmen und erfüllen soll.

Robert Schumann – E.T.A. Hoffmann – Kreisleriana

Robert Schumann ist in hohem Maße eine von E.T.A. Hoffmann erschaffene Gestalt, er könnte fast einer seiner Doppelgänger und Ich-Zerfallenen, eine seiner Spiegelfiguren und Zwiegestalten, sein.

„Die Freunde behaupteten, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei misslungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höheren Sinn, eigentlich brauche. Dem sei, wie ihm wolle – genug, Johannes wurde von seinen inneren Erscheinungen und

⁴⁶⁸ Zum Beispiel Jean Paul, E.T.A. Hoffmann

⁴⁶⁹ U.a. „Papillons“ Op. 2, 1828—32; „Carnaval“ Op. 9, 1834—35; „Fantasiestücke“ Op. 12, 1832—37; „Kinderszenen“ Op. 15, 1838; „Kreisleriana“ Op. 16, 1838

⁴⁷⁰ z.B. im Liederkreis Op. 24 (Text Heinrich Heine, 1849), in „Myrthen“ Op. 25 (1840) und im Liederkreis Op. 35 (Text Joseph von Eichendorff, 1840).

Träumen, wie auf einem ewig wogenden Meer dahin – dorthin getrieben, und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag.“⁴⁷¹

Die Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten, insbesondere zwischen der Literatur und der Musik, ist wiederum der Grundsatz der Romantik.

Schumann komponiert den Prosakosmos Hoffmanns, die Fantasiestücke, die Nachtstücke, die Kreisleriana. 1831 spielt er sogar mit der Idee zu einer poetischen Biographie Hoffmanns.⁴⁷²

An den Leiden des Kapellmeisters Kreisler erkennt Robert Schumann seinen eigenen Schmerz und seine Gedanken.

„Acht Sätze voll romantischer Phantastik, stark und eigenwillig, wie wenig in der Musik überhaupt, und geeignet, den Hörer gefangen zu nehmen, seine Vorstellungskraft mitzureißen, ihn mit Spannungen zu erfüllen, um am Schluss, wenn das Ganze wie ein Spuk vorübergezogen ist, das dumpfe, unerlöste, drückende Gefühl des Nächtlichen, Unwirklichen und Zerrissenen zurückzulassen. Dabei sind auch Teile dieses Werkes nicht ohne auffallende, lichte Momente, von denen eine starke Liebeskraft und die Mittelung des Freundlichen und Erwärmenden ausgeht.“⁴⁷³

Die Figur des Kapellmeisters Johannes Kreisler verkörpert nicht nur autobiographische Züge von E.T.A. Hoffmann, seine philosophischen und theoretischen Ansichten, sondern entspricht auch dem zerrissenen Wesen von Robert Schumann.

„Wie in den literarischen Vorlagen (,Kreisleriana‘, ,Lebensansichten des Katers Murr‘) hat die Fantasie, in Schumanns Untertitel ausdrücklich genannt, in ihrem visionären Charakter die Kraft zu verändern; daher erklärt sich das Skizzenhafte, Unabgeschlossene der Musik, die durchaus leicht und frei das Mögliche in den Blick holt. Ein ,toller, toller Lebensspuk‘ ist in der Musik abgebildet, eine Wirklichkeit, die auseinanderzufallen droht, und die Angst des Individuums, Gleichgewicht und Orientierung zu verlieren. Mit der Erinnerung an Vergangenes enthalten die Stücke aber zugleich eine Vorstellung von Maß und Geborgenheit; und in solcher Gegensätzlichkeit erscheint mancher Wechsel wie ein ,Todessprung von einem Extrem zum anderen‘.“⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Kreisleriana. Werke. Bd. I. S. 28.

⁴⁷² Vgl. Schumann, R. Tagebücher. Bd. 1. Eismann, G. (Hrsg.). S. 336.

⁴⁷³ Vgl. Wörner, K.H. Robert Schumann. S. 110.

⁴⁷⁴ Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 64.

Johannes Kreisler ist ein Künstler wie Robert Schumann, der in hohem Maße an der Profanität der bürgerlichen Welt, der so genannten Philister, leidet. Beide müssen sich zwischen der Wirklichkeit und dem Künstlerideal entscheiden.

„Denn ich frage mit Recht: wer ist besser daran, der Staatsbeamte, der Kaufmann, der von seinem Gelde Lebende, der gut isst und trinkt, gehörig spazieren fährt, und den alle Menschen mit Ehrfurcht grüßen, oder der Künstler, der sich ganz kümmerlich in seiner phantastischen Welt behelfen muss?“⁴⁷⁵

Die Wurzel der Kreativität liegt für Robert Schumann im Schmerz, in der Sehnsucht nach dem Vollkommenen, in der unerreichbaren Einheit.

„Musik ist das große unsichtbare Band, welches alle Geister vereint, weil unter allen Geistern ein harmonischer Einklang vorwaltet und in der Musik die Harmonie der gesellige Verein der Töne ist. Die Musik ist die geisterartige Auflösung unserer Empfindungen. Was mir die Menschen nicht geben können, gibt mir die Tonkunst, und alle hohen Gefühle, die ich nicht aussprechen kann, sagt mir der Flügel.“⁴⁷⁶

„Kreisleriana“ ist keine reine Programmmusik, vielmehr ist es der eigenwillige, skurrile Charakter Kreislers, der als Inspiration 1838 für die Klavierkomposition stand.

Schumann fühlt sich durch seine große Liebe Clara Wieck beeinflusst, als er „Kreisleriana“ in nur vier Tagen komponiert.

„Clara, diese Musik jetzt in mir und welche schöne Melodien immer – denke, seit meinem letzten Brief habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinge fertig. ‚Kreisleriana‘ will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen und will es Dir widmen – ja Dir und Niemanden anderes – da wirst Du lächeln so hold, wenn Du Dich wieder findest.“⁴⁷⁷

Er widmet es aber nicht seiner späteren Frau Clara, sondern dem von ihm bewunderten Frédéric Chopin.

„Das Stück ‚Kreisleriana‘ liebe ich am meisten von diesen Sachen. Der Titel ist nur von Deutschen zu verstehen. Kreisler ist eine von E.T.A. Hoffmann geschaffene Figur, ein exzentrischer, wilder,

⁴⁷⁵ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Kreisleriana. Werke. Bd. I. S. 42.

⁴⁷⁶ Vgl. Robert Schumann an seine Mutter 1828. Zitiert nach Wörner, K.H. Robert Schumann. S. 33.

⁴⁷⁷ Vgl. Robert Schumann an Clara Wieck am 13. April 1838. Zitiert nach Sousa, K. (Hrsg.) Robert Schumann. Schläge nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. S. 203.

geistreicher Kapellmeister. Es wird Ihnen manches an ihm gefallen.“⁴⁷⁸

Beim ersten Hören ist sie nicht sofort eingängig, doch entfaltet sie ihre enorme Wirkung, je intensiver man sich mit ihr beschäftigt. In keinem Werk Schumanns werden die Abgründe seiner zerrütteten Seele deutlicher als in diesem.

Es bestehen große Ähnlichkeiten zwischen dem Schicksal Hoffmanns und jenem von Schumann: Sie absolvieren beide ohne Überzeugung das Studium der Rechtswissenschaft und sind beide in den Welten der Literatur und der Musik gefangen.

Beide Künstler halten ihr Leben lang an der Kunst fest, Schumann, indem er die Werke der großen Romantiker vertont, Hoffmann, indem er den großen Komponisten ein Denkmal in Buchstaben setzt.

In Hoffmann findet Schumann:

„die Abwechslung der Neigung und der Satire seine Phantasie ergriffen haben muss. Die musikalischen Ideen, die auf den ersten Blick inkompatibel scheinen, Stimmung und Ausdruck ohne Warnung zu ändern, um direkt von einer Lyrikmeditation zu einem merkwürdig finsternen Scherzo oder von einem Ausbruch von Raserei zu gehen.“⁴⁷⁹

Kennzeichnend für „Kreisleriana“ ist die strukturelle Einheit.

Hoffmann unterstreicht in der Figur des Kapellmeisters die unerfüllte romantische Liebe zu seiner Musikschülerin Julia Marc und korrespondiert damit zu den Gefühlen Robert Schumann Clara Wieck gegenüber.

Claras Schatten schaut Schumann bei der Komposition über die Schulter, Hoffmann und Kreisler sind durch Julia beeinflusst. Beide Künstler benutzen ihre Liebe als Kommunikation. Um mit Niklas Luhmann zu sprechen schaffen sie durch ihre Werke den Übergang vom passiven zum aktiven Passionsbegriff, die Vorstufe für jede mögliche Individualisierung, denn nur Handeln, nicht Erleben, kann man individuell zurechnen.

Zur Zeit der Komposition leidet Schumann sehr an der räumlichen Trennung von Clara und der Geheimnistuerei vor dem Vater und der Gesellschaft.

⁴⁷⁸ Vgl. Sousa, K. (Hrsg.) Robert Schumann. Schlege nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. S. 67.

⁴⁷⁹ Vgl. Rosen, C. Die romantische Erzeugung. S. 673.

„Wann wirst Du denn neben mir stehen, wenn ich am Klavier sitze – ach, da werden wir beide weinen wie die Kinder! Das weiß ich – das wird mich überwältigen. Nun heiter, mein Herz!“⁴⁸⁰

Mit „Kreisleriana“ setzt er sich mit der Thematik der Liebe, der Trennung, der Sehnsucht und der Unerreichbarkeit auseinander. Die Idee der Reflexion durch die Kunst entspricht den Ansichten des Kapellmeisters Johannes Kreisler.

„allein ich versichere nochmals: gegen euch, ihr Verächter der Musik, die ihr das erbauliche Singen und Spielen der Kinder unnützes Quinkelieren nennt und die Musik als eine geheimnisvolle, erhabene Kunst nur ihrer würdig hören wollt, gegen euch waren meine Worte gerichtet, und mit ernster Waffe in der Hand habe ich euch bewiesen, dass die Musik eine herrliche, nützliche Erfindung des aufgeweckten Tubalkain sei, welche die Menschen aufheitere, zerstreue, und dass sie so das häusliche Glück, die erhabenste Tendenz jedes kultivierten Menschen, auf eine angenehme, befriedigende Weise befördere.“⁴⁸¹

Und schließlich liegt ein Konzept der Sehnsucht dem gesamten literarischen und musikalischen Stück zu Grunde. Bei Schumann richtet sich der Begriff der Sehnsucht auf Clara, bei Hoffmann/Kreisler ist es eher die Sehnsucht nach Erkenntnis der Liebe:

„Kreisler erkennt durch Liebe des Künstlers zur Julia einen großartigen und himmlischen Anblick. Das geliebte himmlische Bild übermittelt Licht, Feuer und ewige Sehnsucht des Künstlers, den sie dadurch zu einem vollkommenen Reich transportiert.“⁴⁸²

Eros bedeutet hier die Lust, sich mit jenen menschlichen Operationen wie aktivem Erfahren, Denken, Urteilen und Entscheiden zu befassen, welche ein vollentwickeltes, bewusstes Leben ausmachen. Diese Lust ist die höchste Stufe der platonischen Theorie, es ist die weitergeführte Stufe der Erkenntnis.

Die Sehnsucht ist das traurige Lebensthema von Robert Schumann: Er sehnt sich danach, ein überragender Kritiker zu sein, ein Konzertpianist wie Liszt, er sehnt sich nach einer Tradition im Sinne von Bach und Beethoven und bewundert Schubert. Seine größte Sehnsucht bezieht sich auf die Beziehung zu Clara und die Anerkennung des Publikums.

„Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, dass Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir

⁴⁸⁰ Vgl. Robert Schumann an Clara Wieck am 13. April 1838. Zitiert nach Sousa, K. (Hrsg.) Robert Schumann. Schlage nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. S. 203.

⁴⁸¹ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Kreisleriana. Werke. Bd. I. S. 43-44.

⁴⁸² Vgl. Adler, J. Einleitung in Lebensansichten des Katers Murr. VII.

nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, dass er oft, ermüdet von den Sprüngen des St. Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als es einem Magen, der ohnedies nur schwächerer Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie.“⁴⁸³

Johannes Kreisler ist die Personifikation der Sehnsucht von E.T.A. Hoffmann und von Robert Schumann, der romantischen Seele in ihrem Kampf um die tiefgehenden Gefühle mit der Gefahr, dass dieser Kampf in der Verrücktheit oder sogar mit dem Tod endet.

„Zwei Genien wachen über diesen Bund – die der Kunst und der Liebe.“⁴⁸⁴

Robert Schumann – Peter Tschaikowski

Ähnlich wie die Biographien von E.T.A. Hoffmann und Robert Schumann, weisen auch die Biographien des russischen und des deutschen Komponisten einige Parallelen auf.

Sogar alle drei Künstler widmen sich zuerst dem juristischen Studium, bevor sie sich der Kunst zuwenden können.

Bei Schumann und Tschaikowski ist es der Vater, der sie fordert und unterstützt, wogegen sich die Mutter eher die stabilere Karriere eines Juristen vorstellt.

Beide Komponisten beginnen ihre musikalische Laufbahn als Pianisten und kommen erst später zur Komposition. Neben der musikalischen Tätigkeit sind beide Künstler auch als Journalisten, Musikkritiker und Essayisten bekannt. Beide führen einen umfangreichen Briefwechsel und Tagebücher. Das Führen eines Tagebuches ist bei beiden ein Mittel der Introspektion. Beide sind starke Raucher und lieben den Alkohol.

Auch bezeichnend für beide Komponisten ist die Ambivalenz der Gefühle: Einerseits sehnen sich beide nach der Gesellschaft der lieben Menschen und der Freunde, andererseits verlangen sie nach Ruhe und Abgeschlossenheit.

„Er ist zerrissen zwischen Pflicht und Neigung, er kann nicht auf einen Punkt sammeln, die Überwachtheit seines Bewusstseins verlangt

⁴⁸³ Vgl. Robert Schumann über „Kreisleriana“. Zitiert nach Sousa, K. (Hrsg.) Robert Schumann. Schlage nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. S. 395.

⁴⁸⁴ Vgl. Robert Schumann an Clara Wieck am 18. April 1838. Zitiert nach Sousa, K. (Hrsg.) Robert Schumann. Schlage nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. S. 212.

die rationale Begründung seiner Gefühle, sein lebhafter Intellekt sucht im Ästhetischen festen Grund, sein gesteigertes Selbstbewusstsein, sein Geltungsdrang widersprechen seiner Menschsehe und Flucht vor der Öffentlichkeit, Glücksgefühl und Unzufriedenheit lösen sich ab.“⁴⁸⁵

Die frühen Erfahrungen der beiden Komponisten mit dem Tod hinterlassen tiefe Narben in ihren Persönlichkeiten und stellen für sie die Auseinandersetzung mit Aggression und der Vergänglichkeit zu einem letztlich unlösbaren Problem dar.

Beide haben eine enge Bindung an die Mutter, geradezu eine Verpflichtung zu unbedingter Treue, wobei sich Robert Schumann im Grunde permanent schuldig fühlt, weil er diese Verpflichtung nicht erfüllt.⁴⁸⁶

So zeigen sein Verhalten und seine Äußerungen auch eine ausgeprägte Tendenz zur Distanzierung, zur Durchbrechung der symbiotischen Fessel.

Bei Peter Tschaikowski existieren die Fesseln nur im moralischen Sinn, dass er auf Grund des frühen Todes der Mutter eine immer wiederkehrende Sehnsucht nach der Verbindung im Jenseits verspürt.

Beide versuchen den Schmerz und das Leiden der Trennungserfahrungen durch ihre schöpferische Tätigkeit zu kontrollieren, zu neutralisieren und zu verarbeiten.

Die Bewältigungsstrategie der Künstler besteht darin, sich von der unerträglichen Realität zu distanzieren und sich in den Raum kreativen Schaffens zurückzuziehen.

Es ist wohl in erster Linie die Vielschichtigkeit, die Spannung zwischen romantischem Fühlen und desillusionierender Ironie.

Beide Komponisten werden lebenslang von der Sehnsucht nach dem wirklichen Zuhause, nach warmer Geborgenheit, welche sie in der Frühe ihres Lebens entbehren mussten und der sie zeitlebens nachgehen, begleitet.

Ein weiterer gemeinsamer Punkt ist der ständige Druck der schwierigen ökonomischen Verhältnisse. Beide Komponisten leiden ihr Leben lang unter den schlechten finanziellen Verhältnissen, wobei sie teilweise durch den selbstverschuldeten ausgelebten Wunsch nach Luxus entsteht.

Der Todesgedanke, welcher einen verzweifelten inneren Kampf auslöst, begleitet beide Künstler von Geburt an. Beide versuchen mehrmals freiwillig aus dem Leben zu scheiden.

⁴⁸⁵ Vgl. Wörner, K.H. Robert Schumann. S. 32.

⁴⁸⁶ Die Schuldgefühle bei Tschaikowski richteten sich eher in Richtung des Vaters und der jüngeren Brüder. Daher sein Entschluss, eine fiktive Ehe einzugehen und den Vater so mit ruhigem Gewissen sterben zu lassen. Er wollte auch mit einem guten Beispiel den kleineren Geschwistern gegenüber voranschreiten.

Auf der anderen Seite steht dieser Kampf am Ende eines Lebens, das dadurch bestimmt ist, die eigene Identität in Musik zu leben, die innere Wahrheit musikalisch auszudrücken.

Diese Wahrheit ist komplex, spiegelt sich in teils homogenen, daneben aber auch in vieldeutigen und widersprüchlichen Selbstanteilen und einer entsprechend breiten, differenzierten Aufnahme- und Gestaltungsfähigkeit dessen, wie der Künstler sich und seine Umwelt erlebt, wider.⁴⁸⁷

Das Leben beider Komponisten ist exemplarisch und gilt als eine potentiell hochexplosive Mischung literarischer und musikalischer Romantik. Beide Musiker sind Kreationen der literarischen Romantik.

„Was ist die Musik? [...] Es hat mit der Musik eine wunderliche Bewandnis; ich möchte sagen, sie ist ein Wunder. Sie steht zwischen Gedanken und Erscheinung; als dämmernde Vermittlerin steht sie zwischen Geist und Materie; sie ist beiden verwandt und doch von beiden verschieden: sie ist Geist, aber Geist, welcher eines Zeitmaßes bedarf; sie ist Materie, aber Materie, die des Raumes entbehren kann. Wir wissen nicht, was Musik ist. Aber was gute Musik, das wissen wir, und noch besser wissen wir, was schlechte Musik ist.“⁴⁸⁸

In der Darstellung des Musikerbildes in der Romantik darf der Hinweis auf den Ausschluss der Frau nicht fehlen. Eine komponierende Frau existiert in den Dichtungen dieser Zeit nicht. Die Romantiker beteiligen sich, bewusst oder unbewusst, an der Verhinderung einer Berufsausübung von Frauen an ihren angeblich nicht gemäßen Beschäftigungen, indem sie, im Gefolge der sonst so verhassten Philister, eine Darstellung verweigern. Und nicht nur in der Musik ist dieses Phänomen nachzuweisen, sondern auch in der Literatur.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Vgl. Hoffmann-Axthelm, D. Robert Schumann. Glücklichein und tiefe Einsamkeit. Ein Essay. S. 16.

⁴⁸⁸ Vgl. Heine, H. Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald. Brief Nr. 9 In: Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Windfuhr, V. M. (Hrsg.)

⁴⁸⁹ So ist es bekannt, dass Natalja Gontscharowa mehrere Gedichte verfasst hast, welche ihrem Mann, Alexander Puschkin, bekannt waren und welche er nicht ernstnahm. Er schrieb in einem Brief an sie, dass ihm seine eigenen Texte auf die Nerven gehen, so muss er sich nicht auch noch damit befassen.

Der romantische Künstler – Puschkin, Hoffmann, Tschaikowski, Schumann

„Alte wohlbekannte Gefühle tönen aus der Tiefe der Vergangenheit und Zukunft. Leise nur berühren sie den lauschenden Geist und schnell verlieren sie sich wieder in den Hintergrund verstummter Musik und dunkler Liebe.“⁴⁹⁰

Der Künstler insgesamt in der romantischen Literatur ist durch seine Sensibilität ein besonders feinfühligere Mensch. Seine Merkmale sind eine schwache Gesundheit, Weichlichkeit, Schwermut, kein Bezug zu Geld und eine Leidenschaft für den Rausch.

Oft lebt er in ärmlichen Verhältnissen, ein Elternteil versucht die musische Seite des Kindes zu fördern, soziale Not schränkt ihn ein. Konsequenterweise muss der spätere Künstler zuerst etwas Bodenständiges erlernen und so widmen sich Hoffmann, Tschaikowski und Schumann zuerst dem Jurastudium.

Hoffmann ist durch Tradition und Familienzwang zum Juristen bestimmt, aber er möchte sein Leben durch Hingabe an die Künste wenigstens bereichern und erhöhen können. Puschkin studiert zuerst in einem Lyzeum, bevor er den Dienst als Staatsbeamter antreten muss. Tschaikowski und Schumann lehnen sich aktiv gegen einen „Brotberuf“ auf.

Die spätere neugewonnene Freiheit als Künstler erweist sich für alle vier eine gewisse neue Versklavung, deren Herren nun wieder das Geld und Publikumsgeschmack werden.

Puschkin und später auch teilweise Tschaikowski leiden an der strengen Zensur ihrer Zeit, Hoffmann und Schumann versuchen die Anerkennung als Schriftsteller und Musiker zu erlangen.

Die Einsamkeit des Künstlers ist existenziell. Sie ist ein akzeptiertes Faktum einer Künstlerexistenz. Der Genius, oder der Künstler, ist von vorneherein anders als die Mehrheit, daher von ihr abgesondert und notwendigerweise einsam.

Schumann, Tschaikowski, Puschkin und Hoffmann haben in ihrer Jugend die Macht der Liebe mit ihren Schmerzen und Seligkeiten an sich erfahren. Sie haben einen harten Kampf mit der Sinnlichkeit gekämpft, denn wer Selbsterlebtes berichtet, tut dies mit lebenswarmer Anschaulichkeit, welche für alle vier Künstler kennzeichnend ist.

Die biographische Konfiguration von Schmerz, Zerrissenheit, Spott und Sehnsucht ist charakteristisch für alle vier Künstler.

⁴⁹⁰ Vgl. Schlegel, F. Lucinde. S. 207.

Der Blick nach innen, im sokratischen Sinn, welcher in der Zeit der Romantik stark ausgeprägt ist, ist für die deutschen und die russischen Künstler kennzeichnend.

Alle vier Künstler sehen die Erkenntnisentwicklung des Menschen als einen Stufenweg. Die höchste Stufe ist, teilweise auf unterschiedliche Art und Weise, welche durch die eigene Persönlichkeit und die kulturelle Mentalität bedingt ist, die Stufe der Einheit.

Nachdem der Begriff der Liebe ausgehend von der Theorie der Diotima im Platons Symposion in der Zeit der Romantik, in der Literatur und Musik, in den Biographien und Werken der jeweiligen Künstler eingehend untersucht wurde, wird der Kreis der Analyse nun immer enger und umfasst jetzt im Wesentlichen die konkreten Paare und das Verständnis der Liebe innerhalb der jeweiligen Beziehung.

„Wir nehmen nämlich von der Liebe nur eine besondere Art ab und benennen sie mit dem Namen des Ganzen, Liebe; für die übrigen Arten aber bedienen wir uns anderer Benennungen.“⁴⁹¹

Robert und Clara

*„Guten Abend, Vielliebchen! Sie lieben den Thee. Hierzu die Tasse.“
(Clara Wieck an Robert Schumann, Januar 1834)*

Die Beziehung von Robert und Clara Schumann existiert zunächst in den Briefen.

Er erfindet verschiedene Namen für seine Geliebte: Sie ist seine „Zilia“, seine „Chiara“, seine Doppelgängerin, er widmet ihr unter anderem sein späteres Werk „Chiarina“.⁴⁹²

Für ihre Beziehung müssen sie kämpfen, Friedrich Wieck unternimmt alles, was in seiner Macht steht, um eine feste Bindung zu verhindern. Nicht einmal die Tatsache, dass Robert als Musikredakteur erfolgreich ist und eine eigene Zeitschrift gründet, kann den eifersüchtigen Vater umstimmen.

Wieck untersagt dem Liebespaar jeden Kontakt, sogar den schriftlichen. Die Trennung erreicht er zunächst dadurch, dass er Clara für zahlreiche Konzerttourneen verplant. Er überwacht sie fast rund um die Uhr.

⁴⁹¹ Vgl. Platon. Symposion. 204d-205b.

⁴⁹² Vgl. Henke, M. Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen. S. 36ff.

Im September 1839 reichen Robert und Clara schließlich beim Gericht in Leipzig Klage mit dem Antrag ein, entweder Vater Wieck zu verpflichten, der geplanten Ehe zuzustimmen oder die Zustimmung vom Amt zu bekommen.

Das Verfahren verzögert sich, nicht zuletzt wegen Friedrich Wieck, aber am 1. August 1840 erteilt das Gericht schließlich die Zustimmung zur Eheschließung, die am 12. September 1840 in der Dorfkirche von Schönefeld bei Leipzig vollzogen wird.⁴⁹³ Erst drei Jahre später, 1843 macht Vater Wieck den ersten Schritt zu einer Versöhnung.

Die herbeigesehnte und hart erkämpfte häusliche Gemeinschaft mit Robert Schumann hat für Clara nicht nur positive und erfreuliche Seiten. Die Jahre der Trennung lassen ihre Liebe als überirdisch erscheinen. Die idealisierte Vorstellung einer gemeinsamen Einheit bewahrt und bewährt sich nicht im alltäglichen Leben. Der Komponist nimmt die viel später aufgeschriebene und etwas anders nach Jose Ortega y Gasset definierte Aufgabe der Frau wörtlich: Der Beruf des Weibes, wenn es nichts als ein Weib ist, besteht darin, das konkrete Ideal, der Zauber, die Illusion des Mannes zu sein. Und so verläuft die Ehe der von der erdrückenden Dominanz des Vaters befreiten Clara in gewissen Schranken.

„Im September 1840 schenkte Robert Schumann seiner Frau zum Geburtstag ein Album. Als Ehetagebuch sollte es von nun an ihre Gedanken über den Haus- und Ehestand, über eigene Kompositionen und über andere Künstler aufnehmen, aber auch Mitteilungen und Bitten, wo das Wort nicht ausreicht. Zu den Statuten, die Clara Schumann als ihrem Mann ergebenes Weib unterschrieb, gehörte, dass die Eintragungen im wöchentlichen Wechsel vorgenommen wurden. War dies das Glück, von dem sie gemeint hatte, es werde ‚kaum zu tragen sein‘?“⁴⁹⁴

Von Beginn ihrer Beziehung an entwickelt sich eine bestehende Konkurrenz zwischen Robert und Clara. Schon bei seinem ersten Aufenthalt im Hause Friedrich Wiecks bringt Robert zum Ausdruck, dass er Claras pianistische Fähigkeiten nicht nur zutiefst bewundert, sondern sich durch ihr unerreichbar erscheinendes Vorbild auch in seinem Selbstwerterleben beeinträchtigt fühlt.

„Nun noch eine wichtige Angelegenheit, worin ich Deinen Rat und Beistand wünsche. Clara ist durch die Ernennung zur Kammervirtuosin zu einem ziemlich hohen Rang gekommen; zwar bin ich auch beehrentitelt, doch kommt das nicht gleich. Ich für mich

⁴⁹³ Vgl. Burger, E. Robert Schumann – Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. S. 35ff.

⁴⁹⁴ Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 78-79.

wollte als Künstler streben und erkenne Niemand über mich als meine Kunst; aber der Eltern wegen möchte ich wohl auch etwas werden. Du kennst Hartenstein genau und sollst nun an ihn oder Ida schreiben, etwa wie folgt:

Dass ich (Du kannst meinen Namen nennen, oder nicht, wie Du willst und denkst) mit einem angesehenen Mädchen in einer von den Eltern geduldeten Verbindung stände und diesen letzteren durch einen ‚Dr.‘ vor meinem Namen gewiss eine große Freude machen würde, was das Ziel schneller erreichen hülfe.“⁴⁹⁵

In der Ehe eskalieren diese Konflikte, bis sie anlässlich Claras Russlandreise ihren Kulminationspunkt erreichen.⁴⁹⁶

„Dass er während der Reise nur der Gatte der Künstlerin war, den man bei Einladungen zum Diener oder an den Hof übergehen, dem man gar diskret Geld in die Hand drücken konnte, empfand er als Kränkung, kaum zu ertragen, im Tagebuch fügt er hinzu: ‚und Claras Benehmen dabei‘.“⁴⁹⁷

Robert Schumanns Pläne bezüglich der Komposition eines Opernwerkes scheinen ihm die Möglichkeit zu bieten, aus dem engeren Rahmen des Konzertsaals hinauszutreten und als Opernkomponist Clara an Bekanntheit zu übertreffen. Endlich wäre er in der Lage, seine tiefen Minderwertigkeitsgefühle ihr gegenüber abzuschütteln und die Kritiker und Neider in der Außenwelt zum Schweigen zu bringen.

„Mit Genoveva hoffte er nun endlich ‚Zukunftsmusik‘ in einem Genre zu komponieren, das Wirkung in der breiten Öffentlichkeit versprach.“⁴⁹⁸

In seiner Ehe mit Clara Schumann versucht Robert Schumann, stets Einfluss auf ihr Leben und Schaffen zu nehmen. Er wünscht nicht, dass sie, die in ganz Europa Ruhm als große Pianistin erlangt, weiter ihren Konzerttätigkeiten nachgeht.

„Robert wünscht es nicht.“⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ Vgl. Robert Schumann an Therese Schumann am 25. März 1838. In Sousa, K. Robert Schumann. Schlage nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. S. 61-62.

⁴⁹⁶ Vgl. Lossewa, Olga. Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns (1844). Hrsg. Von Robert-Schumann-Gesellschaft.

⁴⁹⁷ Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 96-97.

⁴⁹⁸ Vgl. ebenda S. 106.

⁴⁹⁹ Vgl. Schumann, R. Tagebücher. Bd. II. Nauhaus, G. (Hrsg.) S. 103.

Er wünscht sich auch, dass ihre Kompositionen, welche bis dahin dem romantischen Publikumsgeschmack durchaus entsprachen, ernsthafter werden und sich an seinen eigenen Kompositionen orientieren.

„Während Spohr, dem sie ihr Klavierkonzert gewidmet hatte, lange Zeit maßgebende Autorität für sie gewesen war, während sie für Bellinis Musik geschwärmt und in ihren Konzerten mit Vorliebe Stücke virtuoser Modekomponisten gespielt hatte, teilte sie nun Schumanns Begeisterung für Bach, spielte, wie Mendelsohn, in öffentlichen Konzerten Sonaten von Beethoven und schied die ‚wahre Musik‘ streng vom ‚Virtuosentum‘.“⁵⁰⁰

Sein Ziel ist die musikalische Zweisamkeit in Einheit. Die Liebe findet also ihre Begründung reflexiv in sich selbst, in der Tatsache, dass man als Liebender geliebt wird und liebt.

Die Liebe selbst ist ideal und paradox, sofern sie die Einheit einer Zweiheit zu sein beansprucht.

1841 erscheint der Liederzyklus des Ehepaars Schumann, welcher die Rezensenten in die Verlegenheit bringt bezüglich der Frage, welche der Vertonungen nun Robert und welche Clara zuzuschreiben sind.

„Meine Frau hat nämlich einige recht interessante Lieder komponiert, die mich zur Komposition einiger anderer aus Rückerts ‚Liebesfrühling‘ angeregt haben, und so ist daraus ein recht artiges Ganzes geworden, das wir auch in einem Hefte herausgeben möchten.“⁵⁰¹

Robert Schumann ist nicht despotisch, doch die Zeit, in der er lebte, kennt klare Verhältnisse, was die Beziehung von Ehepartnern anbetrifft.

Die Ehe bietet Clara Schumann endlich die Gelegenheit, die unter dem väterlichen Regime vernachlässigte allgemeine geistige Bildung nachzuholen. Sie liest Goethe, Shakespeare und Jean Paul, studiert intensiv neben den Werken ihres Mannes Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach und Frédéric Chopin.⁵⁰²

Robert sieht es nicht gern, dass Clara weiterhin konzertieren möchte, er verlangt ihre Gegenwart an seiner Seite. Da Robert sich nicht auf das Komponieren konzentrieren kann, wenn seine Frau Klavier übt, schränkt Clara das Üben sehr ein.

⁵⁰⁰ Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 81.

⁵⁰¹ Vgl. Robert Schumann an Friedrich Kistner am 22. April 1841. In: Sousa, K. Robert Schumann. Schläge nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. S. 82.

⁵⁰² Vgl. Henke, M. Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen. S. 100-101.

„Mein Klavierspiel kommt wieder ganz hintenan, was immer der Fall ist, wenn Robert komponiert. Nicht ein Stündchen im ganzen Tag findet sich für mich! Wenn ich nur nicht gar zu sehr zurückkomme!“⁵⁰³

Die Situation ändert sich erst, als das Paar in Dresden eine größere Wohnung bezieht, wo Clara in einem abgeschiedenen Zimmer ihrem Klavierspiel nachgehen kann. Außerdem wünscht Schumann, dass Clara sich mehr auf das Komponieren konzentrierte.

„und er bat sie immer wieder, doch zu komponieren. Sie aber fand, sie habe gar kein Talent zur Komposition.“⁵⁰⁴

Bezeichnend für das Verhalten des Ehepaares ist die Tatsache, dass bei den Konzerttourneen Robert jeweils darauf drängt, möglichst schnell wieder heimzukehren, während Clara, aus sehr berechtigten finanziellen Sorgen, stets noch nach Möglichkeiten für Konzerte Ausschau hält und dadurch die Heimreise wesentlich verzögert.

Robert führt ein Ehetagebuch⁵⁰⁵ ein, das im Wechsel von ihm und von ihr geführt wird. Nach dem vom Vater kontrollierten Tagebuch beteiligt Clara sich nun an einem Tagebuch, das vom Ehemann gelesen wird.⁵⁰⁶

Diese Einrichtung ist von dem für seine Schweigsamkeit bekannten Schumann dazu gedacht, auch Mitteilungen und Bitten hineinzuschreiben, wo das gesprochene Wort nicht ausreicht. Clara nutzt die Möglichkeit auch, um Robert in einigen Angelegenheiten ihre Sicht der Dinge mitzuteilen. Was in einer Diskussion nicht auszufechten war, findet schriftlich statt und dürfte manche seiner Entscheidungen beeinflussen haben.

Vielleicht war die Kommunikation in bestimmten Fragen auf die schriftliche Art und Weise für das Paar einfacher, da sie jahrelang nur durch Briefe ihre Beziehung und ihre Liebe gepflegt haben.

Clara setzt ihren Wunsch durch, auf Konzertreisen zu gehen. Nicht zuletzt die finanzielle Situation der Familie lässt diesen Schritt als sehr wichtig erscheinen, denn Clara steuert in ganz erheblichem Maße mit ihren Konzerteinnahmen dazu bei, dass die Familie finanziell über die Runden kommt.

⁵⁰³ Vgl. Clara Schumann im Juni 1841. In: Wörner, K.H. Robert Schumann. S. 176.

⁵⁰⁴ Vgl. Schumann, R. Tagebücher. Bd. II. Hrsg. Von Nauhaus, G. S. 141.

⁵⁰⁵ Vgl. Nauhaus, G. und Bodsch, I. (Hrsg.). Clara und Robert Schumann. Ehetagebücher, Stadtmuseum Bonn.

⁵⁰⁶ Die Tiefenpsychologie und die Erforschung der Familiendynamik haben gelehrt, dass die Beziehungserfahrungen der Kindheit für die Gefühle und das Verhalten des Menschen in späterer Partnerschaft bestimmend sind.

„Schumann aber war melancholisch, fühlte sich abgespannt, wie oft nach dem Abschluss eines größeren Werkes, und fürchtete die Reise ebenso sehr wie die Einsamkeit im Hause, wenn sie ohne ihn führe. Einerseits zeigte er ungewöhnliches Verständnis für die Künstlerin Clara Schumann für die Komponistin besonders, als die sie selbst sich gar nicht verstand, andererseits suchte er Halt an bürgerlichen Leitvorstellungen, wie die nachdrückliche Erinnerung an die drei Tugenden erkennen lässt, die wie mahnend am Anfang des Ehetagebuchs stehen: Fleiß, Sparsamkeit und Treue. Die Kompositionen seiner Frau, so zart und musikreich, rühren ihn und entstanden trotz der ständigen häuslichen Belastung, doch war, so stand es nun einmal fest, ihr Hauptberuf die Mutter.“⁵⁰⁷

Ihr Konzertieren kommt auch Robert Schumann zugute: Da er wegen seiner Behinderung der rechten Hand nicht mehr öffentlich auftreten kann, interpretiert sie seine Werke am Klavier und macht ihn später in ganz Europa bekannt.

Mit dem Umzug nach Düsseldorf, im Jahr 1850, übernimmt Clara an Roberts Seite die musikalische Assistenz des Orchesters und des Chores.

Clara Schumann unterstützt ihren Mann, wo immer sie kann, vor allem beim Dirigieren und bei der Einstudierung der Chöre. Behindernd wirkt sich bei Schumanns Dirigententätigkeit seine seit der Kindheit bestehende Kurzsichtigkeit aus, zumal er keine Brille trägt, sondern lediglich eine Lorgnette.⁵⁰⁸

Obwohl Claras Unterstützung hilfreich und er nur dadurch in der Lage ist, seinen Dirigentenverpflichtungen nachzukommen, hat dieses Verhalten für ihre Beziehung zueinander und für Schumanns Selbstwertgefühl verhängnisvolle Konsequenzen. Die Hilfe seiner Frau führt dazu, dass er sich noch insuffizienter und abhängiger von ihr fühlt als zuvor. Im November 1850 gestaltet Clara Schumann mit Düsseldorfer Musikern den ersten Lieder- und Kammermusikabend, ohne zu ahnen, welche Gefühle dies bei ihrem Mann hervorruft.

„Noch während das Publikum der Pianistin zujubelt, meldet sich ein Kritiker zu Wort, einer, dessen schroffer Verbalangriff ebenso hart wie unvermutet erfolgt: Robert, der das Spiel seiner Frau gleich nach ihrem Konzert gnadenlos niedermacht, sich nicht scheut, es schrecklich zu nennen. Wie könne sie denn je wieder einen Ton öffentlich spielen, weint Clara sich im Tagebuch aus, wenn sie mit ihrem Spiel nicht Geld verdienen müsste, träte sie nie wieder auf.“⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Vgl. Meier, B. Robert Schumann. S. 95-96.

⁵⁰⁸ Vgl. Rauchfleisch, U., Robert Schumann. Eine psychologische Annäherung. S. 98-99.

⁵⁰⁹ Vgl. Henke, M. Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen. S. 168.

Zudem erlebt er, dass nicht nur eine emotionale Abhängigkeit besteht, sondern dass er auch in der sozialen Realität auf ihre Unterstützung angewiesen ist.

Es entsteht der Eindruck, als hat sich Schumann zwanghaft der opferbereiten Märtyrerin versichern wollen. In seinem Tagebuch fordert er an einer Stelle, man solle die emanzipierte Dichterin George Sand „mit Ruthen aus der Welt peitschen“.⁵¹⁰

Damit folgt er der zeitüblichen Verurteilung der sexuell und intellektuell fordernden Frau. Andererseits neigt er dazu, Clara als zartes Geschöpf zu idealisieren, obwohl sie im realen Leben Willensstärke und Geschäftstüchtigkeit zeigt. Die Konstellation ist ein gutes Beispiel für die Systemtheorie von Luhmann. Die Liebe zeigt sich bei Robert und Clara Schumann als ein System wechselseitiger Interpretationen, dazu da, es den zwei Individuen, welche gleichsam zwei psychische Systeme darstellen, zu ermöglichen, einander wechselseitig zu bestätigen.

Clara nimmt innerhalb seines polarisierten Frauenbildes nicht nur die Rolle der Opferbereiten ein, sie vollführt damit auch einen prekären Balanceakt:

„Mit der Imago der allmächtigen Frau wird die Ohnmacht, die Bewusstlosigkeit, das Schweigen, die Entmannung verbunden [...] Die Idealisierung der weiblichen Unschuld ist von einem deutlichen Aggressionsschub gegen ältere, intellektuell gleichrangige und sexuell aktive Frauen begleitet.“⁵¹¹

Robert kann sich nicht über ihre Erfolge freuen, da sie seine Dominanz gefährden; sein Zwang, der Überlegene sein zu müssen, steht ihrer lebenslangen Überzeugung entgegen, dass sie stets höchsten Qualitätsansprüchen genügen müsse.

Damit befindet er sich in einem letztlich unlösbaren Konflikt: Einerseits ist es sein dringendster Wunsch, einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu werden, um endlich Clara ebenbürtig zu sein. Andererseits erlebt er, dass er eben dieses Ziel ohne sie nie erreichen wird. Das bedeutet, er befindet sich im ständigen inneren Konflikt zwischen dem Lieben und dem Verlangen Geliebt zu werden. Verlangen und begehren kann man aber nur etwas, was man nicht hat, denn was man besitzt, braucht man nicht mehr zu begehren. Die Liebe zu Clara stellt eine Art Brücke für die innere Welt Roberts dar.

Die Undiszipliniertheit des Düsseldorfer Orchesters wird von beiden beklagt und führt dazu, dass Proben und auch Auftritte nicht den gewünschten Erfolg bringen. Zusätzlich wird das

⁵¹⁰ Vgl. Nauhaus, G. (Hrsg.). Robert Schumann Tagebücher. Bd. II, 1847-1854. S. 54.

⁵¹¹ Vgl. Prokop, U. Die Konstruktion der idealen Frau. Zu einigen Szenen aus den ‚Bekanntnissen‘ des J.-J. Rousseau. In: Feministische Studien (07.01. 1989). S. 95.

Ehepaar durch einen dringend notwendig gewordenen weiteren Umzug innerhalb Düsseldorfs sowie durch eine Fehlgeburt belastet.

Anfang 1854 erreichen Roberts Erkrankung und Claras Belastungen einen neuen Höhepunkt.⁵¹²

Robert Schumanns Tagebuchnotizen berichten darüber noch bis zum 17. Februar 1854, danach gibt es keine Eintragungen mehr.⁵¹³ 1856 verlässt Robert seine Clara für immer.

Einige Jahre nach seinem Tod zieht Clara Schumann nach Baden-Baden.

Auch die Folgejahre sind geprägt von erfolgreichen Konzertreisen in zahlreiche Städte Deutschlands und Europas. Clara bleibt bis zu ihrem Tod eine überall gefeierte Pianistin. Im Jahr 1878 wird sie zur „Ersten Klavierlehrerin“ des neu gegründeten Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt am Main berufen.

Sie betätigt sich als Herausgeberin der Werke von Robert Schumann und veröffentlicht eine Reihe seiner Schriften. Ihr letztes Konzert gibt sie am 12. März 1891 im Alter von 71 Jahren. Am 26. März 1896 erleidet Clara einen Schlaganfall und stirbt wenige Monate später im Alter von 76 Jahren. Ihrem Wunsch gemäß wird sie in Bonn, auf dem Alten Friedhof, neben ihrem Mann beigesetzt.⁵¹⁴

Bei der Ehe von Robert und Clara Schumann haben die frühkindlichen Erfahrungen aus den Beziehungen zu den Eltern drei Konsequenzen gehabt:

Zum Ersten wird von ihrem biographischen Hintergrund her verständlich, dass sie beide ihre Beziehung ein Stück weit nach dem symbiotischen Modell gestaltet haben, welches sie in ihren Herkunftsfamilien kennen gelernt hatten.

Die zweite Konsequenz liegt darin, dass die Einfühlung in den Partner, das Bestreben, die Bedürfnisse und Stimmungen des anderen empathisch wahrzunehmen, für beide Ehegatten eine der wichtigsten Dimensionen in ihrer Beziehung zueinander war.

Sie waren beide seit der frühesten Kindheit in ihrem Umgang mit dem andersgeschlechtlichen Elternteil für diese Ebene des Gefühlsaustausches sensibilisiert worden. Zugleich führte die symbiotische Beziehungserfahrung, die sie mit in die Ehe brachten, bei beiden auch zu einem starken Wunsch nach Unabhängigkeit und Selbstständigkeit. Dies brachte wiederum einerseits eine Gemeinsamkeit für sie mit sich, eine Ebene des Sich-gegenseitig-Verstehens, andererseits lag darin aber auch ein erheblicher Konfliktstoff.

⁵¹² Vgl. Nauhaus, G. (Hrsg.). Robert Schumann Tagebücher. Bd. III, 1847-1854. S. 648.

⁵¹³ Vgl. ebenda. Bd. I 1837-1847, Bd. II 1847-1854, Bd. III a.

⁵¹⁴ Vgl. Weissweiler, E. Clara Schumann: eine Biographie. Hamburg 1991.

Die dritte Konsequenz ergibt sich aus den zuletzt ausgeführten Gedanken: Beide hatten in ihrer Biographie zum Teil schmerzlich erlebt, von welcher zentraler Bedeutung die Selbstverwirklichung des Einzelnen ist.

Die große Bereitschaft, sich diesem – sowohl von den sozialen Normen ihrer Zeit als auch von ihren individuellen Gefühlen her – schwierigen Problemen zu stellen und immer wieder nach einer für beide Partner befriedigenden Lösung zu suchen, war kennzeichnend für diese Ehe.

Die Musik war für Schumann eine poetische Reflexion. Immerhin befand sich Schumann im Bannkreis seiner frühen ästhetischen Prämissen, wenn er sich Jean Paul wieder zuwandte und seine Artikel aus der „Neuen Zeitschrift für Musik“ sichtete.

Für ihn war Clara ein in der Wirklichkeit wahr gewordenes Symbol geworden: ein Symbol der Überwindung der im Idealismus geschehenden Lebenszerspaltung, ein Symbol der Diotima.⁵¹⁵ In seiner Liebe zeigt sich ein Drang, sich mit einem Wesen, Clara, zu vereinigen, das in seinen Augen auf eine bestimmte Art vollkommen ist. Die Liebe ist die Bewegung der Seele gegen ein in irgendeinem Sinn Ausgezeichnetes, Überlegenes hin.

„Von meinem Glück, ein solches Mädchen zu besitzen, in das ich durch Kunst, Geistesverwandtschaft, Gewohnheit jahrelangen Umganges und tiefster, ordentlich heiliger Neigung ganz verwachsen bin, sage ich Euch weiter nichts. Mein ganzes Leben jetzt ist Freude und Tätigkeit.“⁵¹⁶

Die Schicksale von Robert und Clara Schumann greifen auf faszinierende Weise ineinander: der Briefwechsel und die Tagebücher erlauben Einblicke wie nur bei wenigen Paaren.

Der hohe Grad der Selbstbeobachtung beim sensitiven Reagieren aufeinander in Sprache und Musik ergibt eine dialogische Existenz, von der sich beide Erlösung erhofften. Und sie haben sich aneinander gesteigert, sich durch gefährliche Spannungen begleitet, bis die Gemeinsamkeit nicht mehr trug.

⁵¹⁵ Wie bei Hölderlin, der den Namen der Diotima für Susanne Gontard setzt, die Mutter der ihm als Hauslehrer anvertrauten Kinder. Sie ist für diesen in der Strenge des Gedankens befangenen, genialen Menschen zum Symbol der erlösenden Liebe geworden.

⁵¹⁶ Vgl. Robert Schumann an seine Brüder am 19. März 1838. In: Sousa, K. Robert Schumann. Schläge nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. S. 60-61.

Peter und Nadeshda

Dieser Briefwechsel⁵¹⁷ hat eine zentrale Stellung in der Briefkultur, denn es ist keiner zwischen zwei Freunden, zwei Bekannten oder zwei Liebenden – es ist ein Stenogramm einer Beziehung zweier Menschen, welche sich nie persönlich kennen gelernt haben, nie die Stimme des Anderen gehört haben, aber mehr als nur freundschaftlich miteinander verbunden waren. Es ist ein Briefwechsel eines Künstlers mit seiner unsichtbaren Muse.

Der Briefwechsel beginnt in der Zeit, als Peter Tschaikowski noch nicht berühmt, sondern „nur“ talentiert ist. Seine Werke sind gelegentlich im Kaiserlichen Theater und in den Musikalischen Versammlungen zu hören, seine Arbeit ist in der musikalischen Welt bekannt. In der Zeit 1876-77 verändern sich die Lebenssituation des Komponisten sowie seine künstlerischen Erfolge. In dieser Zeit macht er auch den ersten und den letzten Versuch, sein Leben mit dem Leben einer Frau ehelich zu verbinden.

Der Briefwechsel mit Nadeshda von Meck beginnt im Dezember 1876 nach dem Tod ihres Mannes, Karl Georg von Meck. Sie bleibt absolut einsam, hält die Beziehung zu ihren Kindern durch ihre strenge Art immer auf Distanz. Sie verliert das Interesse an gesellschaftlichen Ereignissen, zieht sich immer mehr zurück und widmet sich ihrer verborgenen Leidenschaft, der Musik.

Genau in dieser Zeit erfährt Nadeshda von Meck von den finanziellen Leiden des Komponisten. Durch die Vermittlung ihres Schützlings und eines guten Freundes, des Violinisten Josif Kotek, findet sich eine Möglichkeit zur finanziellen Unterstützung.

Frau von Meck gibt Peter Tschaikowski einige kleine Kompositionen in Auftrag und belohnt diese reichlich. Es folgt ein Austausch höflich-dankender Briefe, welche eine Ouvertüre zu etwas ganz Besonderem werden sollen.

„[...] Es ist überflüssig, Ihnen zu sagen, wie begeistert ich von Ihrer Komposition bin, da Sie wohl anderes Lob gewohnt sind und die Verehrung eines auf dem Gebiete der Musik so unbedeutenden Wesens wie ich Ihnen nur lächerlich vorkommen könnte. Mir aber ist

⁵¹⁷ Deutsche Ausgabe des Briefwechsels: Bowen Drinker, C., Meck, B. v. (Hrsg.) Geliebte Freundin. Tschaikowski Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. Russische Ausgabe: Tschaikowski, P.I. Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. 3 Bände.

meine Freude an Ihrer Musik so teuer, dass niemand darüber lächeln soll [...]“⁵¹⁸

In Zeit der Ruhe, der Depression oder des Erfolgs findet Tschaikowski in Nadeshda von Meck die Unterstützung und die Kraft, die er gerade braucht.

„[...] In Ihrem Brief ist so viel Wärme, so viel Freundschaft, dass er schon ausreicht, um mich zu zwingen, das Leben wieder zu lieben und mit Stärke die alltäglichen Sorgen zu ertragen. Ich danke Ihnen für das alles, mein ungeschätzter Freund!“⁵¹⁹

Sie ist die Einzige, die Tschaikowski in sein künstlerisches Labor hineinlässt. Ohne Diskussionen beschließen die beiden, sich nie persönlich kennen zu lernen und ihre Freundschaft soweit es geht geheim zuhalten.

Ihre Briefe strahlen teilweise von einer besonderen Intimität, welche sie als Seelenverwandtschaft bezeichnen:

„Ich denke, dass Sie deshalb meine Musik mitfühlen, weil ich überfüllt mit der Sehnsucht nach dem Ideal bin, genauso wie Sie. Unser Leiden ist gleich, Ihre Unsicherheit ist genauso stark wie meine, wir schwimmen beide im uferlosen Meer der Skepsis, auf der Suche nach einem Halt, den wir nicht finden. Ist meine Musik Ihnen nicht deshalb so verwandt und nah?“⁵²⁰

Die Sexualität existiert für Tschaikowski in seiner Beziehung zu Nadeshda von Meck nicht. Die Liebe zu einer Frau kennt der Komponist nur als Liebe zu seiner Mutter und zu seiner Schwester, zu denen er eine starke Verbundenheit fühlt. Eine andere Art der Liebe zu einer Frau kennt er nicht.

Von großer Wichtigkeit und Notwendigkeit ist für Tschaikowski aber die Freundschaft. Tschaikowski als Mensch ist wie Schumann sehr introvertiert, menschen- und gesellschaftsscheu, aber in der Freundschaft zu einigen wenigen Menschen öffnet er sich vollkommen. Das ist die Basis für den Briefwechsel seitens des Mannes.

⁵¹⁸ Vgl. Bowen Drinker, C., Meck, B. v. (Hrsg.) Geliebte Freundin. Tschaikowskis Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. S. 24.

⁵¹⁹ Vgl. Peter Tschaikowski an Nadeshda von Meck am 25. Oktober 1877. „[...] В письме вашем столько теплоты, столько дружбы, что оно одно достаточно, чтобы заставить меня снова полюбить жизнь и с твёрдостью переносить житейские невзгоды. Благодарю вас за всё это, мой неоценённый друг!“

⁵²⁰ Vgl. Briefwechsel Tschaikowskis von Meck. Moskau 2004, Bd. I „Мне кажется, что Вы оттого сочувствуете моей музыке, что я всегда полон тоски по идеалу, так же точно, как и Вы. Наши страдания одинаковы, Ваши сомнения так же сильны, как и мои, мы одинаковы с Вами плывём по безбрежному морю скептицизма, ища пристани и не находя её. Не оттого ли моя музыка так родственна и так близка Вам?“

Anders sieht es bei Frau von Meck aus. Der Ton ihrer Briefe verrät an manchen Stellen die liebende Frau. Bei aller ehrlichen und offenen Freundschaft schimmert eine Art der gezwungenen Verschwiegenheit durch, welche unter dem Einfluss der Musik manchmal zum Vorschein kommt.

„[...] Ich weiß nicht, ob Sie bei dem Fehlen persönlicher Beziehungen zwischen uns die Eifersucht verstehen können, die ich Ihnen gegenüber empfinde. Wissen Sie, dass ich in der unerlaubtesten Weise eifersüchtig auf Sie bin, wie eine Frau auf den geliebten Mann eben eifersüchtig ist. Wissen Sie, dass ich entsetzlich litt, als Sie heirateten; es war, als wäre mir ein Stück vom Herzen abgerissen worden. Der Gedanke, dass Sie jener Frau nahestanden, tat mir weh, war mir bittere Pein, war unerträglich. Und wissen Sie, was für ein schlechter Mensch ich bin: ich freute mich, als Sie an der Seite dieser Frau unglücklich waren. Ich machte mir Vorwürfe wegen dieser Gefühle; ich glaube, ich habe sie vor Ihnen durch nichts verraten, konnte sie aber trotzdem nicht unterdrücken, denn die Gefühle eines Menschen entstehen und vergehen ja nicht auf Bestellung. Ich hasste jene Frau, weil Sie unglücklich mit ihr waren, aber noch hundertmal mehr hätte ich sie gehasst, wenn Sie mit ihr glücklich gewesen wären. Ich dachte, sie habe mir geraubt, was nur mir gehören konnte, worauf ich allein ein Anrecht besaß, weil niemand Sie so lieben kann wie ich und Sie mir teurer sind als alles andere auf Erden. Wenn Ihnen dieses Geständnis unangenehm ist, so vergeben Sie mir meine unwillkürliche Beichte. Ich habe mich verraten; Schuld daran ist die Sinfonie. [...]“⁵²¹

Tschaikowski reagiert darauf mit Schweigen. Auf dieser Basis kann die Beziehung nicht lange halten und keiner der beiden möchte, laut den Briefen, etwas in der Beziehung ändern. Das abrupte Ende der Beziehung 1890 seitens Frau von Meck ist für Tschaikowski ein Schock.

⁵²¹ Vgl. Bowen Drinker, C., Meck, B.v. Geliebte Freundin. Tschaikowskis Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. S. 348.

„[...]Я не знаю, можете ли Вы понять ту ревность, которую я чувствую относительно Вас, при отсутствии личных сношений между нами. Знаете ли, что я ревную Вас самым nepозволительным образом: как женщина – любимого человека. Знаете ли, что, когда Вы женились, мне было ужасно тяжело, у меня как будто оторвалось что-то от сердца. Мне стало больно, горько, мысль о Вашей близости с этою женщиной была для меня невыносима, и, знаете ли, какой я гадкий человек – я радовалась, когда Вам было с нею нехорошо; но я упрекала себя за это чувство, я, кажется, ничем не дала Вам его заметить, но тем не менее уничтожить его я не могла – человек не заказывает себе своих чувств. Я ненавидела эту женщину за то, что Вам было с нею нехорошо, но я ненавидела бы её ещё в сто раз больше, если бы Вам с нею было хорошо. Мне казалось, что она отняла у меня то, что может быть только моим, на что я одна имею право, потому что я люблю Вас, как никто, ценю выше всего на свете. Если Вам неприятно всё это узнать, простите мне эту невольную исповедь. Я проговорилась – этому причинею симфония.[...]“

„Gewiss, Nadeshda Philaretowna ist krank, schwach, nervenleidend und kann mir nicht schreiben wie früher. Um nichts in der Welt möchte ich ihre Leiden vergrößern. Aber ich empfinde es als schmerzlich, als peinlich, ja, offen gesagt, als tief verletzend – nicht, dass sie mir nicht schreibt, sondern dass sie überhaupt nichts mehr für mich übrig hat.“⁵²²

Über die Gründe kann nur gerätselt werden, die Wahrheit bleibt auch Tschaikowski verborgen.

Nadeshda von Meck verzehrt sich in Sehnsucht nach der Liebe eines Menschen, der ihr gewachsen ist. Nach einem Menschen, der mehr ist, als ihr gewachsen, nach jemandem, den sie anbeten kann.

Karl Georg, ihr Ehemann, war ihr gewachsen gewesen, sie hatte einen großen Mann aus ihm gemacht und dabei ihren Gott, ihr Ideal verloren.

Die Heftigkeit von Unabhängigkeitsbestrebungen ist nicht immer ein Kennzeichen von Freiheitsliebe, wirkliche Unabhängigkeit braucht nicht so viel Auflehnung.

Frau von Meck nennt sich gerne Realistin, Tschaikowski bezeichnet ihren Realismus als „Idealismus“. Sie ist eine romantische Idealistin mit der verzweifelten Sehnsucht eines Romantikers nach dem Ideal. Ihr Ideal findet sie in Peter Tschaikowski und sie strebt nach Vervollkommnung, nach Vereinigung im romantischen Sinn.

Der lange Briefwechsel steht symbolisch für das nicht erreichbare romantische Ideal. Der Entschluss, sich persönlich niemals kennen zu lernen, obwohl man sich in denselben Gesellschaftskreisen bewegt, korrespondiert zum Teil mit den Gedanken der deutschen Romantiker wie Friedrich Hölderlin, welcher in der Trennung von seiner Liebe und in dem Schmerz die vollkommene Einheit sah.⁵²³

Peter und Nadeshda sprechen über alle Themen, auch private, auch intime, ausgeschlossen dieses eine, das Wichtigste, das Thema der Liebe. Sie ist seine beste Freundin, sein Schutzengel. Nur einmal fragte Nadeshda, ob Peter jemals geliebt habe:

„Sie fragen, meine Freundin, ob ich auch nichtplatonische Liebe gekannt hätte. Ja und nein. Stellt man diese Frage etwas anders und fragt, ob ich das Glück erfüllter Liebe erlebt hätte, so antworte ich.

⁵²² Vgl. Bowen Drinker, C., Meck, B.v. Geliebte Freundin. Tschaikowskis Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. S.425-426.

„Совершенно верно, что Надежда Филаретовна больна, слаба, нервно расстроена и писать мне по прежнему не может. Да я ни за что на свете и не хотел бы, чтобы она из-за меня страдала. Меня огорчает, смущает, и, скажу откровенно, глубоко оскорбляет не то, что она мне не пишет, а то, что она совершенно перестала интересоваться мной.“

⁵²³ Vgl. Hölderlin, F. Hyperion oder Der Eremit in Griechenland.

Nein, nein, nein! Ich glaube übrigens, dass auch in meiner Musik eine Antwort auf diese Frage enthalten ist. Fragen Sie mich aber, ob ich die ganze Macht, die unendliche Gewalt der Liebe kenne, so antworte ich: Ja, ja, ja. Und wiederhole, dass ich oft liebevoll versucht habe, durch Musik die Qual und zugleich die Seligkeit der Liebe auszudrücken. Ob mir das gelungen ist, weiß ich nicht; andere mögen darüber urteilen. Ich stimme keineswegs mit Ihnen darin überein, als könne Musik die allumfassenden Eigenschaften der Liebe nicht wiedergeben. Im Gegenteil, Musik allein kann das. Sie sagen, Worte seien hier nötig. O nein! Gerade hier sind Worte machtlos, und wo sie versagen, da erklingt in ihrer ganzen Gewalt eine beredtere Sprache, die Musik. Auch die Versform, zu der Dichter Zuflucht nehmen, um Liebesgefühle auszudrücken, ist ja schon eine Besitzergreifung von Gebieten, die der Musik allein gehören. Worte, zu Gedichten geprägt, sind nicht mehr bloße Worte: sie sind musikalisch geworden...“⁵²⁴

Sehr elegant zieht Peter Tschaikowski die Antwort von dem Thema der Liebe auf das Thema der Musik, er versteckt sich hinter der Kunst, er vermeidet eine direkte Konfrontation mit dem Begriff im realen Leben.

Zwei Mal brechen ihre Emotionen aus ihr heraus, zwei Mal spricht sie über ihre Liebe zu ihm als Mann, nicht als Komponisten, er reagiert immer gleich mit Schweigen. Verkörperte sie für ihn die Liebe als Geborgenheit, war sie für ihn die fehlende Wärme der Mutter, die unerreichbare Muse, sein Ideal?

Eins steht fest, die Realistin bekämpft mit der Zeit die Idealistin, der Schmerz wird unerträglich, die Beziehung wird abgebrochen, die Gründe werden nie geklärt.

Tschaikowski leidet sehr unter der Trennung von der besten Freundin und dem vertrautesten Partner. Er versucht den wahren Grund für das Schweigen Nadeshdas zu erfahren, doch bleiben alle seine Bemühungen erfolglos.

Es gibt Vermutungen, dass Frau von Meck von seiner Homosexualität erfahren und diese Nachricht nicht verkraftet hat. Diese Vermutung ist unglaubwürdig in Anbetracht der engen

⁵²⁴ Vgl. Bowen, D.C., Meck, B.v. (Hrsg.) *Geliebte Freundin*. S. 215. Peter Tschaikowski an Nadeshda von Meck am 9. Februar 1878: “Вы спрашиваете, друг мой, знакома ли мне любовь неплатоническая? И да, и нет. Если вопрос этот поставить несколько иначе, т.е. спросить, испытал ли я полноту счастья в любви, то отвечу: нет, нет, нет. Впрочем, я думаю, что и в музыке моей имеется ответ на вопрос этот. Если же вы спросите меня: понимаю ли я всё могущество, всю неизъяснимую силу этого чувства, то отвечу: да, да, и да, и опять – так скажу, что я с любовью пытался неоднократно выразить музаккой мучительность и, вместе с тем, блаженство люблю. Удалось ли мне это, не знаю, или, лучше сказать предоставляю судить другим. Я совершенно не согласен с вами, что музыка не может передать всеобъемлющих свойств чувства любви. Я думаю совсем наоборот, что только одна музыка и может это сделать. Вы говорите, что нужны слова. О нет! Тут именно слов-то и не нужно, и там где они бессильны, является во всеоружии своём более красноречивый язык, т.е. музыка. Ведь и стихотворная форма, к которой прибегают поэты для выражения любви, уже есть узурпация сферы, принадлежащей безраздельно музыке. Слова, уложенные в форму стиха, уже перестали быть просто словами: они омузыканились.“

und langen Verbindung der beiden, der Intimität ihrer Themen sowie des grenzenlosen Interesses Frau von Meck an ihrem Ideal. Der angebliche Konkurs scheint auch keine wirklich triftige Begründung für das Abbrechen des Kontaktes zu Peter Tschaikowski zu sein. Nadeshda von Meck verkörpert für Peter Tschaikowski seinen Doppelgänger, seine zweite sehnsüchtig gesuchte Hälfte. Sie ist seine körperlose Verkörperung der Vervollkommnung nach der platonischen Liebestheorie. Sie ist sein Mittler zwischen der Weisheit und dem Unverstand, denn er teilt mit ihr seine Gedanken, seine Gefühle, seine Ängste und seine Freuden. Sie verkörpert seine Sehnsucht nach der weiblichen Hälfte im Sinne der Wärme und der Geborgenheit.

Peter und Antonina

In Tschaikowskis Leben spielt auch eine andere Frau eine wichtige Rolle: Antonina Miljukowa: seine Ehefrau.

Tschaikowski heiratet Antonina Miljukowa in erster Linie aus gesellschaftlichen und moralischen Gründen. Wie er selbst des Öfteren vermerkt, soll diese offizielle Heirat die breite Masse zum Schweigen bringen und als ein gutes Beispiel den kleineren Geschwistern dienen.

„ich habe die Entscheidung getroffen zu heiraten. Das ist unerlässlich.“⁵²⁵

Ähnlich wie bei E.T.A. Hoffmann, doch auf eine andere Art und Weise, denn sie ist kein Anker in der Realität des Künstlers, tritt die Ehefrau des russischen Komponisten in sein Leben. Es gibt mehrere Ansichten und Theorien über diese Frau, ihr Wesen und ihr Verhalten im Leben von Tschaikowski.

Die allgemein verbreitete Meinung stellt diese Frau als eine Megäre, eine nutzlose und ungebildete Gestalt dar. Nicht wenig haben zu diesem Bild die Briefe Tschaikowskis an Nadeshda von Meck und der Briefwechsel zwischen den Tschaikowskibrüdern beigetragen. Die Heirat ist eines der merkwürdigsten Ereignisse im Leben von Tschaikowski, welches tragisch endet. Antonina Miljukowa beendet ihr Leben nach völliger Verarmung in einer psychiatrischen Anstalt.

⁵²⁵ Vgl. Peter Tschaikowski an seinen Bruder Modest. August 1876 In: Sokolov, V. Die Geschichte eines vergessenen Lebens. S. 25. „Я решил жениться Это неизбежно.“

An Tschaikowski geht dies nicht spurlos vorbei und so sind die Folgen in seinem weiteren Leben, in seinem Briefwechsel mit Nadeshda von Meck und seinen Brüdern wie auch in seinen Werken zu beobachten.⁵²⁶

Tschaikowski kann das andere Geschlecht von Natur aus nicht lieben. Seine frühe Bewunderung für die Sängerin Désirée Artôt ist eine große Ausnahme, welche aber keine Konsequenzen hat und sich nicht weiterentwickelt.

Tschaikowski ist homosexuell, was eine subjektive und objektive Tragödie für ihn ist. Er quält sich, ist einsam, fürchtet sich vor Gerüchten im Konservatorium und in der Gesellschaft, nimmt Rücksicht auf seine Familie und sucht einen Ausweg. Eine Möglichkeit zur Verschleierung seiner Neigung sieht Tschaikowski in der Heirat.

„In letzter Zeit habe ich viel über mich und über meine Natur nachgedacht. Als Ergebnis dieses Nachdenkens kam, dass ich von diesem Tag mich für eine eheliche Verbindung mit irgendjemand seriös vorbereiten werde. Ich finde, dass meine Vorlieben ein großes und unüberwindbares Hindernis zu meinem Glück sind und ich muss mit aller Kraft gegen meine Natur ankämpfen. Ich werde alles Mögliche veranstalten, um noch in diesem Jahr zu heiraten. Und wenn ich dafür nicht genügend Mut finde, dann lasse ich zumindest meine Vorlieben für immer.“⁵²⁷

Ein zufälliges Treffen mit Antonina Miljukowa verändert sein Leben. Nach der Hochzeit schreibt Tschaikowski an seine Brüder:

„[...] Nach so einem schrecklichen Tag wie dem 6. Juli (Hochzeitstag), nach dieser endlosen moralischen Prüfung, kann man sich nicht so schnell erholen [...].“⁵²⁸

Einige Wochen nach der Hochzeit verlässt Peter Tschaikowski seine Frau. Mit Hilfe seiner Familie und in einem psychisch kranken Zustand verlässt er für längere Zeit Russland und versucht danach alles, um Antonina Miljukowa nicht mehr zu begegnen.

⁵²⁶ Vgl. Garden, E. Tschaikowsky. Hochzeitsfolgen. S. 133-152.

⁵²⁷ Vgl. Tschaikowski, P.I. Briefwechsel „Я много передумал за это время о себе и о моей будущности. Результатом всего этого раздумывания вышло то, что с нынешнего дня я буду серьёзно собираться вступить в законное брачное сочетание с кем бы то ни было. Я нахожу, что мои склонности суть величайшая и непреодолимая преграда к счастью, и я должен всеми силами бороться со своей природой...Я сделаю всё возможное, чтобы в этом же году жениться, а если на это не хватит смелости, то, во всяком случае, бросаю навеки свои привычки.“ 10. September 1877

⁵²⁸ Vgl. ebenda „После такого ужасного дня, как день 6 июля, после этой бесконечной нравственной пытки нельзя скоро оправиться.“

Sein schlechtes Gewissen beruhigt er immer wieder damit, seine Frau ausführlich informiert zu haben, dass seine Gefühle rein freundschaftlicher Natur sind und nur sein können. Er betont:

„Meine Frau besitzt eine große Eigenschaft: sie gehorcht mir in allem blind, sie ist sehr gewandt, sie ist mit allem zufrieden und wünscht nichts, außer das Glück, mir eine Stütze und Trost zu sein.“⁵²⁹

Tschaikowskis seelische Veranlagung – seine Empfindlichkeit, seine Nervosität, seine Schwermut – und seine nur wenige Wochen dauernde unglückliche Ehe stehen sicherlich in organischem Zusammenhang miteinander.

Er sucht nach einem Ideal und vergisst dabei das Leben der realen Menschen. Der russische Wissenschaftler, Valerij Sokolov⁵³⁰, stellte die Briefe Antonina Miljukowas an Peter Tschaikowski sowie seine Antworten und weitere Briefe zu diesem Thema an seinen Verleger Jürgenson und seine Brüder zusammen.

Aus der gesamten Geschichte dieser Ehe wird ersichtlich, dass Peter Tschaikowski nach seiner Heirat die Entscheidung erstens bald bereut und zweitens den daraus folgenden Zustand als störend und peinlich empfindet. Er unterschätzt die Diskretion seiner Frau und beschuldigt sie des Öfteren unbegründet.

Er ist dagegen, dass sie nach ihrer Trennung seine Konzerte besucht oder überhaupt irgendwelche Kontakte zur Musik- und Theaterwelt pflegt. Er setzt ihr einen sehr strengen finanziellen Rahmen und zwingt sie dadurch, ihn mit Bittbriefen zu belästigen.

Antonina Miljukowa ihrerseits erlaubt es sich niemals, eine öffentliche Kritik zu üben, und befürchtet lebenslänglich, ihn in eine unangenehme oder unanständige Lage bringen zu können.

Dies bezeugen ihre Briefe, Erinnerungen aus der Krankenanstalt und ihre letzten Interviews aus dem Jahre 1893.

„Ich beende meine Erinnerungen an meinen teuren, unvergesslichen Ehemann mit seiner eigenen Beschreibung seines Charakters [...],In

⁵²⁹ Vgl. Tschaikowski, P.I. Briefwechsel „У жены моей одно огромное достоинство: она слепо мне подчиняется во всём, она очень складная, она всем довольна и ничего не желает, кроме счастья быть мне опорой и утешением.“

⁵³⁰ Vgl. Sokolov, V. Die Geschichte eines vergessenen Lebens. (История забытой жизни).

meinem Charakter‘ sagte er ständig, ist eine Mischung eines Alten mit einem Kind.“⁵³¹

Nach der erzwungenen Trennung von ihrem Mann verbindet Antonina Tschaikowskaja ihr Leben mit einem anderen Mann und erlebt das Glück einer Mutterschaft. Die Angst Tschaikowskis, sie könnte ihre Kinder auf seinen Namen schreiben und sie damit erbberechtigt machen, ist unbegründet.

Aufgrund der misslichen finanziellen Situation und der schweren Krankheit ihres zweiten Mannes, hat Antonina keine Möglichkeit, ihre Kinder bei sich zu behalten und auszubilden. Sie gibt sie in eine staatliche Pension und registriert sie ohne Namen.⁵³²

Die Geschichte Peter Tschaikowskis und Antonina Miljukowa ist ein Zeugnis eines pragmatischen Versuches, ohne den Weg der Erkenntnis mit dem Begriff der Liebe umzugehen.

„Trotzdem kann man nicht die Bemühungen meiner Frau unbemerkt lassen; sie tut alles Mögliche, um mir zu gefallen, sie ist immer mit allem zufrieden, sie bereut nichts und bestätigt mir immer, dass ich das einzige Interesse ihres Lebens bin. Sie ist in jedem Fall eine gütige und liebende Frau. Sehr wenig gefällt mir ihre familiäre Umgebung. Ich verbrachte drei Tage auf dem Dorf bei ihrer Mutter und bin überzeugt, dass alles, was mir in meiner Frau missfällt, kommt daher, dass sie zu einer sehr merkwürdigen Familie gehört. Wo die Mutter immer den Vater anfeindete und jetzt nach seinem Tod keine Scham hat, ihn schlecht zu machen, wo diese Mutter einige ihre Kinder hasst!!!, wo die Schwestern sich gegenseitig pikieren, wo der einzige Sohn mit allen Schwestern und der Mutter im Streit ist etc. etc. Ach, was für eine unsympathische Familie!

Aber ich habe Hoffnung, dass meine Frau alles von sich wirft, was in ihr von ihrer Familie schlechte Wurzeln geschlagen hat. [...] Ich liebe schon meine Frau, aber wie unermesslich weit ist diese Liebe von jener, die ich für Dich, für meine Brüder, Ljowa, für Deine Kinder empfinde!!!“⁵³³

⁵³¹ Vgl. Die Erinnerungen der Witwe P.I. Tschaikowskis, veröffentlicht 1894 in „Peterburgskaja Gazeta“. Zitiert nach Sokolow, W.C. Die Geschichte eines vergessenen Lebens. S. 271. „Заканчиваю свои воспоминания о моём дорогом, незабвенном муже его личным определением своего характера... „В моём характере, - постоянно говорил он, - смесь старика с ребёнком.““ (Dt. von Julia Lukjanova)

⁵³² Vgl. Sokolow, W.C. Die Geschichte eines vergessenen Lebens. S. 76-78.

⁵³³ Vgl. Peter Tschaikowski an seine Schwester Alexandra Dawydowa am 20. Juli 1877. In: Sinkowskaja, N.N. (Hrsg.) P.I. Tschaikowski. Briefe. S. 59. „Тем не менее нельзя не отдать справедливости моей супруге; она делает всё возможное, чтобы нравиться мне, всегда всем довольна, ни о чём не сожалеет и всячески доказывает мне, что я составляю единственный интерес её жизни. Она во всяком случае добрая и любящая женщина. Мне очень мало нравится её семейная среда. Я провёл теперь три дня в деревне я её матери и убедился, что всё то, что мне в жене не совсем нравится, происходит оттого, что она принадлежит к очень странному семейству, где мать всегда враждовала с отцом и теперь

Die größte Angst des Künstlers ist der Verlust der Muse, der Inspiration und der Phantasie. Peter Tschaikowski rettet sich von dieser Angst ohne Rücksicht in der Flucht. Die Sehnsucht und die starke Liebe Antonina Miljukowa kostet sie den Verstand, somit ist sie in dieser Beziehung der Romantiker, welcher nach der vollkommenen Einheit in der unbedingten Liebe und der Idealisierung des Partners strebt.⁵³⁴

Tschaikowskis unerfüllte Liebe

Die Sehnsucht Peter Tschaikowskis nach einer erfüllten Liebe, nach einer Partnerschaft und nach einer harmonischen Einheit kann durch die gesellschaftlichen Umstände niemals gestillt werden. Die einzige Person, der er seine tiefsten Gedanken und Gefühle anvertraut, ist sein, ebenfalls homosexueller, Bruder Modest:

„[...] Ich bin verliebt – wie ich schon lange nicht mehr verliebt war. Errätst Du in wen? (gemeint ist Josif Kotek) Er ist von mittlerer Größe, blond, hat wunderbare braune Augen. Seine Hand ist nicht groß, aber in ihrer Form ganz ideal. Ich machte ihm eine vollständige Liebeserklärung, flehte ihn an, nicht zu zürnen, sich nicht genieren, mich nicht zu verjagen, wenn ich ihm lästig würde usw. Alle diese Geständnisse wurden mit tausend verschiedenen kleinen Liebkosungen aufgenommen. [...]“⁵³⁵

Die neuen wissenschaftlichen Untersuchungen teilen nicht die Meinung, dass der Komponist unter seiner „Natur“ zeitlebens gelitten habe, denn es wird aus seinem Briefwechsel ersichtlich, dass er seine „Natur“ durchaus ausgelebt hat.⁵³⁶

Ausgehend von der für diese vorliegende Arbeit zentralen Theorie der Diotima erfüllt Peter Tschaikowski die Idee der Liebe in seinen Werken. Die romantische Liebe ist für den Komponisten die unerfüllte Liebe, denn nur durch Schmerz und Verzicht kann Schönheit geschaffen werden.

после его смерти не стыдится всячески поносить его, где эта же мать ненавидит!!! Некоторых из своих детей, где сёстры дру с другом пикируются, где единственный сын в ссоре с матерью и со всеми сёстрами и т.д. и т.д. Ух какое несимпатичное семейство! Но я имею данные надеяться, что жена моя скоро сбросит с себя всё это, что вкоренилось в неё вследствие дурной семейной обстановки.[...] Я уже люблю свою жену, но как ещё неизмеримо далека эта любовь от той, которую я питаю к тебе, братьям, Лёве, детям твоим!!!“ (Dt. Von Julia Lukjanova)

⁵³⁴ Die Untersuchung des Begriffes der Liebe ausgehend von der weiblichen Seite der Ehefrauen bedarf einer separaten Analyse und Forschung und kann in dieser Arbeit nur am Rande angedeutet werden.

⁵³⁵ Vgl. Brief an Modest zitiert nach: Tschaikowski Studien, Bd. 9 Existenzkrise und Tragikomödie: Tschaikowskis Ehe. Kohlhasse, T. (Hrsg.) MS. 49.

⁵³⁶ Vgl. Tschaikowski Studien, Bd. 9 Existenzkrise und Tragikomödie: Tschaikowskis Ehe. Hrsg. Von Thomas Kohlhasse. S. 54-55.

„[...] Wir sprachen von dem Stück, das er mir für sein Konzert in der Großen Fastenzeit zu schreiben befahl. Er sagte immer wieder, er würde böse werden, wenn ich dieses Stück nicht schriebe. [...]“⁵³⁷

In seinen Werken kann er seinen Gefühlen freien Lauf lassen und seinen Schmerz und seine Träume verarbeiten. Der Mann, der sich sehnt, einen geistig ebenbürtigen Menschen zu lieben und ebenso geliebt zu werden, wird zur Musik getrieben.

Was ihn an der Musik reizt, ist ihre Formbarkeit. Im Bereich der Musik, der geistig-philosophischen Tradition Europas ist Peter Tschaikowski von wesentlicher Bedeutung, weil sein Lebenswerk sich mit der schmerzlich vermissten Einheit von Geist und Leben auseinandersetzt.

Die Verwandtschaft der Seelen, die keine Konvention mehr hemmen soll, das Streben nach Entfaltung aller Kräfte, das sich nicht mehr halten lassen will, das Bewusstsein der persönlichen Würde – dies sind die Erkenntnisse Peter Tschaikowskis von seinem Ideal.

Alexander Puschkins „Don-Juan-Liste“

Alexander Puschkin sucht ähnlich wie Peter Tschaikowski nach seinem Ideal.

Mit 27 Jahren erstellt er auf die Bitte der Schwestern Ekaterina und Elisaweta Uschakowy eine Liste der Frauen, welche der Dichter geliebt hat. Eine sogenannte „Don-Juan-Liste“, welche nur die Vornamen enthält. Die Namen der darauf stehenden Damen sind bis heute nicht alle entziffert. Nach einer umfangreichen analytischen Untersuchung ist bekannt, dass Puschkin die Namen bewusst oder unbewusst in der chronologischen Reihenfolge aufgeschrieben hat. Diese Tatsache und die Gegenüberstellung der in der jeweiligen Zeit geschriebenen Gedichte ermöglichten es der Forschung, einige Namen zu vervollständigen.⁵³⁸

„Ein Augenblick, ein wunderschöner
Vor meine Augen tratest du,
Erscheinung im Vorüberschweben,
Der reinen Schönheit Genius.
In hoffnungslosem Leid gefangen,
Im Wirbelwind der lauten Welt
Erklang dein zartes Stimmchen lange,
Im Traum erschien dein zartes Bild.
Der Sturm rebellischer Visionen

⁵³⁷ Vgl. Tschaikowski Studien, Bd. 9 Existenzkrise und Tragikomödie: Tschaikowskis Ehe. Hrsg. Von Thomas Kohlhasse. S.50.

⁵³⁸ Vgl. Guber, P.K. Puschkins Don-Juans Liste. (Дон - жуанский список Пушкина).

Zerbrach, was einstmals Träume warn,
Dein zartes Stimmchen ging verloren,
Dein Götterbild schwand mit den Jahrn.
Ertaubt, im Finster der Verbannung
Still Tag um Tag von dannen schlich,
Kein Gott, und keine Musen sangen,
Kein Leben, Tränen, Lieben nicht.
Doch dann erwachte meine Seele:
Von neuem tratst du auf mich zu,
Erscheinung im Vorüberschweben,
Der reinen Schönheit Genius.
Erregung, Herzschläge erklingen,
Neu aus der Asche schwingt sich auf
Die Gottheit, und die Musen singen,
Und Leben, Tränen, Liebe auch.⁵³⁹

Die romantische Liebe für Puschkin ist aber im Gegensatz zu Tschaikowski die erfüllte Liebe, denn nur in Liebe kann er die Schönheit schaffen.

Die Liebe gibt Puschkins Leben den großen Antrieb – ohne die Liebe scheint es ihm leer und schal. Den einzigen Lebenszweck sieht er in der Liebe und in der Kunst. Die Liebe inspiriert sein Genie.

Der Zerrissenheit in der ersten Lebenshälfte und der Isolation in der zweiten entsprechen in gewisser Weise viele Positionen seines Denkens und dichterischen Schaffens. Dieses zielt

⁵³⁹ Vgl. Puschkin, Al. Gedichte.

An K...
Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное видение,
Как гений чистой красоты.
В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный,
И снились милые черты.
Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.
В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божество, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.
Душе настало пробуждение:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное видение,
Как гений чистой красоты.
И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.
(Dt. von Eric Boerner)

stets auf geistig-moralische Werte ab und ist bestimmt von dem schmerzlich erfahrenen Widerspruch zwischen Ideal und Realität.

Der lyrische, teilweise hymnische Tonfall seiner Dichtung kreist thematisch immer wieder um die gesamte dürftige Endlichkeit der menschlichen Existenz und die permanente Suche nach Möglichkeiten, dieses Trauma zu kompensieren.

„Ich liebte dich; und liebe wohl noch immer,
Denn ganz erstarb's in meiner Seele nicht;
Doch möge dies Gefühl dich nicht bekümmern;
Ich stellte es nicht gern in schlechtes Licht.
Ich liebte dich so ängstlich und so schmerzlich,
Von Schüchternheit, von Eifersucht gequält;
Ich liebte dich so innig und so zärtlich,
Gott mit dir, wird der andre so beseelt.“⁵⁴⁰

Für Puschkin hatte die Liebe Flügel. Aus Erfahrung kennt Puschkin die Freuden und die Qualen, welche im Zusammenhang mit dem beflügelten Gefühl stehen.

Durch die romantische Liebe wird ein Mensch zu einem Dichter, denn er wird sich dadurch seiner selbst bewusst.

Die Liebe bei Puschkin orientiert sich nicht an der Schönheit der Geliebten, die Geliebte erscheint subjektiv als schön, denn sie geht nicht mehr von der Phantasie des Liebenden aus, obwohl diese Phantasie bei allen vier Künstlern die Lücken der Realität ausfüllt, sondern Liebe als Muse wird gesucht und bejaht, da nur sie die notwendige Welt- und Subjektconstitution leisten kann.

Im Jahr 1824 fürchtet Puschkin die Ehe, sie erscheint für ihn wie eine Versklavung der Liebe und der Seele. Puschkin sieht sich als einen ewigen Don Juan, mit geheimen Regungen des Herzens beim Betrachten seines Ideals.

Später im Jahr 1826 schreibt Puschkin an Wjasemski, nachdem er von der Hochzeit seines Freundes Baratynski gehört hat:

⁵⁴⁰ Vgl. Puschkin, A. Gedichte.
Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.
(Dt. von Eric Boerner)

„Ist das wahr, dass Baratynski heiratet? Ich fürchte um seinen Verstand. Eine gesetzliche Schlampe – wie eine warme Mütze. Der ganze Kopf versinkt in ihr. Du bist vielleicht eine Ausnahme. Obwohl ich auch hier überzeugt bin, dass Du viel klüger wärst, wenn Du noch zehn Jahre ledig geblieben wärst. Die Ehe lässt die Seele vereinsamen.“⁵⁴¹

Fünf Monate später spielt Puschkin mit dem Gedanken, selbst zu heiraten.⁵⁴²

Alexander und Natalja

Charakteristisch für Puschkin, was auch mit Hoffmann korrespondiert, ist ein gewisser Leichtsin in Bezug auf das „schöne Geschlecht“.

Nachdem er beschließt zu heiraten, interessieren ihn drei Frauen ganz besonders, welche er schließlich auch um ihre Hand bittet: S.F. Puschkina, A.A. Olenina, E.N. Uschakowa. Doch ist er sich nicht sicher: Einerseits sehnt er sich nach Geborgenheit und Sicherheit des Ehelebens, andererseits ist der Don Juan in ihm sehr stark.

1828 sieht er zum ersten Mal auf einem Ball in Moskau die 16-jährige Natali Gontscharowa. Die sechzehnjährige Natalja ist zwar noch fast ein Kind, aber schon eine gefeierte Schönheit. Verwöhnt durch die frühe Anerkennung, nimmt sie die Liebeserklärungen mit kühlem Gleichmut als eine Selbstverständlichkeit hin. Mit Platons Worten beginnt hier die erste Stufe des transzendentalen Aufstieges des Dichters: Die erste Stufe des transzendentalen Aufstiegs beginnt mit der Hinwendung des jungen Menschen zu den schönen, scheinbar reizenden Körpern.

Nach dem Antrag, die Mutter Gontscharowa ist alles anderes als begeistert⁵⁴³, flieht Puschkin zur Armee in den Kaukasus. Aus der Ferne schreibt er Brief um Brief, um ihre Entscheidung zu erwirken. Er erhält keine Antwort. Die Angst, die ihn fortjagt, treibt ihn auch wieder zurück. Natalja empfängt ihn herablassend, ihre Mutter begegnet ihm kühl.

„Gewöhnung und Intimität alleine werden mir die Zuneigung Ihrer Tochter gewinnen können. Ich hoffe, mit der Zeit sie mir enger zu verbinden, doch ich weiß, dass ich nichts besitze, ihr zu gefallen. Wenn sie einwilligt, mir ihre Hand zu reichen, so werde ich darin nur den Ausdruck gelassener Gleichgültigkeit sehen. Wenn aber die

⁵⁴¹ Vgl. Gofmann, M. Briefe an die Frau. S. 6.

⁵⁴² Vgl. ebenda S. 8-9.

⁵⁴³ Die Die finanziellen Verhältnisse der Gontscharow-Familie sind nicht berauschend und so erhoffte die Mutter eine glänzende Partie für ihre schöne Natalja arrangieren zu können, um die Familie wieder zu stabilisieren.

Atmosphäre, die sie umgibt, von Entzücken, Bewunderung, Versuchungen erfüllt ist, wird sie dann ihren unerschütterlichen Gleichmut bewahren? Man wird der jungen Frau in mitleidigem Tone einreden, dass nur ein unseliges Verhängnis ihr verwehrt habe, eine ebenbürtigere, eine würdigere, glänzendere Partie zu machen. Die Aufrichtigkeit dieses Bedauerns mag vielleicht mitunter zweifelhaft sein, aber in ihr selbst wird es Zweifel erregen. Wird sie dann nicht selbst ihren Schritt bedauern? Wird sie in mir nicht ein Hindernis sehen, einen Störenfried, einen Betrüger? Wird sie nicht Abscheu gegen mich empfinden? Gott ist mein Zeuge, dass ich bereit bin, für sie zu sterben, aber sterben, um sie als bezaubernde Witwe zu hinterlassen, die sich morgen einen neuen Gatten wählen kann, dieser Gedanke ist die Hölle. – Wir müssen noch über das Vermögen sprechen. Ich lege keinen Wert darauf, meine Mittel haben bisher für mich gereicht. Werden sie ausreichen, wenn ich verheiratet bin? Ich werde nie und nimmer dulden, dass meine Frau Entbehrungen leide, dass sie nicht dort verkehren dürfe, wo sie glänzen und genießen kann. Sie hat volles Recht, dies zu verlangen. Um ihr zu genügen, bin ich bereit, allen Liebhabereien, allen Gewohnheiten zu entsagen, meine freie, ungebundene Existenz zu opfern. Wird sie aber trotzdem nicht murren, wenn ihre Stellung in der Gesellschaft nicht so glänzend ist, wie sie es verdient, und wie ich selbst es wünsche? Das sind Befürchtungen, die ich aussprechen musste. Ich zittere bei dem Gedanken, dass sie nur zu begründet sind. Es gibt aber noch eine Befürchtung, die ich dem Papiere nicht anvertrauen mag.⁵⁴⁴

In diesem Brief sind alle seine Sorgen enthalten, die Puschkin auch später, schon während der Ehejahre, quälen. Zum einen sind es seine ständigen Geldsorgen, zum anderen die Eifersucht. Es gibt viele verschiedene Aufzeichnungen der Freunde von Puschkin, welche die Tage vor

⁵⁴⁴ Vgl. Sacharow, I. (Hrsg.) Puschkins Briefe an die Ehefrau. S. 23. „Только привычка и длительная близость могли бы помочь мне заслужить расположение вашей дочери; я могу надеяться возбудить со временем её привязанность, но ничем не могу ей понравиться; если она согласится отдать мне свою руку, я увижу в этом лишь доказательство спокойного безразличия её сердца. Но, будучи всегда окружена восхищением, поклонением, соблазнами, надолго ли сохранила она это спокойствие? Её станут говорить, что лишь несчастная судьба помешала ей заключить другой, более равный, более блистательный, более достойный её союз; - может быть, эти мнения и будут искренни, но уж ей они безусловно покажутся таковыми. Не возникнут ли у неё сожаления? Не будет ли она тогда смотреть на меня как на помеху, как на коварного похитителя? Не почувствует ли она ко мне отвращения? Бог мне свидетель, что я готов умереть за неё; но умереть для того, чтобы оставить её блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, - эта мысль для меня – ад. Перейдём к вопросу о денежных средствах; я придаю этому мало значения. До сих пор мне хватало моего состояния. Хватит ли его после моей женитьбы? Я не потерплю ни за что на свете, чтобы жена моя испытывала лишения, чтобы она не была там, где она призвана блистать, развлекаться. Она вправе этого требовать. Чтобы угодить ей, я согласен принести в жертву свои вкусы, всё, чем я увлекался в жизни, моё вольное, полное случайностей существование. И всё же не станет ли она роптать, если положение её в свете не будет столь блестящим, как она заслуживает и как я того хотел бы? Вот в чём отчасти заключаются мои опасения. Трепещу при мысли, что вы найдёте их слишком справедливыми. Есть у меня ещё одна тревога, которую я не могу решиться доверить бумаге...“

der Hochzeit, seine Nervosität, Aufgeregtheit, Gereiztheit und später auch eine Depression schildern.

Am 18. März 1831 heiratet Puschkin Natalja Gontscharowa in Moskau. Während der Prozession passieren einige merkwürdige Dinge, denen der empfindsame Dichter abergläubische Bedeutungen zuschreibt: So erlischt zum Beispiel eine Kerze. Der abergläubische Dichter vermerkt: „Jede freudige Nachricht wäre unerwartet.“⁵⁴⁵

Licht und Schatten wechseln in Puschkins Ehe wie in jeder Verbindung zwischen Mann und Frau. Natalja ist seine Muse, seine Madonna, die ihrem Mann vollkommen gehorcht. Leider sind die Briefe Natalja Gontscharowas an Alexander Puschkin nicht überliefert. Ihr Inhalt kann nur anhand der Reaktionen Puschkins ermittelt werden.

Daraus folgt, dass die Verbindung der beiden trotz der schwierigen äußeren Umstände auf Liebe basiert.

„Ich sehne mich nach Dir, außerdem habe ich, seitdem ich Dich verlassen, immer Angst um Dich.“⁵⁴⁶

Die Freunde und Bekannten des Dichters beschreiben ihre Beobachtungen der jungen Frau, dabei registrieren sie neben ihrer Schönheit eine gewisse Kälte und Melancholie.⁵⁴⁷

In der Gesellschaft gilt sie als sehr charmant und kokett, wogegen Puschkin bis zu seinem Lebensende ankämpft. Sie ihrerseits ist sehr ehrlich und berichtet ihrem Mann ständig von ihren neuen Erfolgen.⁵⁴⁸

1831 zieht das Paar nach St. Petersburg, wo sie mit Unterstützung von Gontscharowas wohlhabender Verwandtschaft am mondänen Leben des Zarenhofes teilnehmen – was Puschkin, der sich nach Unabhängigkeit sehnt, frustriert. Er duelliert sich häufig und oft aus trivialen Gründen. Seine Werke in dieser Zeit entstehen unter großem psychischen Druck.

Oft wird behauptet, dass Natalja Puschkina aus Berechnung geheiratet habe und nicht aus Liebe. Sie habe sich demnach, wie eine Figur aus Puschkins Romanen, aus den Zwängen der eigenen Familie befreien und eine gewisse Stabilität und Sicherheit erschaffen wollen.

Aber die Briefe Puschkins bezeugen immer wieder die tiefen Gefühle der beiden Liebenden.

⁵⁴⁵ Vgl. Sacharow, I. (Hrsg.) Puschkins Briefe an die Ehefrau S. 46. „Всякая радость будет мне неожиданностью.“

⁵⁴⁶ Vgl. Alexander Puschkin an seine Frau am 08. Dezember 1831. In: Fisch, F. (Hrsg.) Alexander Sergejewitsch Puschkin. Briefe. S. 241. „тоска без тебя; к тому же с тех пор, как я тебя оставил мне всё что - то страшно за тебя.“

⁵⁴⁷ Vgl. Korowin, W. Puschkins Begleiterinnen. S. 209.

⁵⁴⁸ Vgl. Sacharow, I. (Hrsg.) Puschkin Briefe an die Ehefrau. S. 51.

Er nennt seine Natascha „mein Engel“, „meine Seele“ und „mein Frauchen“ etc.⁵⁴⁹ Hier kann die zweite Stufe festgehalten werden: Der nächste Schritt des Eros ist der von der Schönheit des Körpers zur Schönheit der Seele, d.h. zur Schönheit, die nur durch die Fähigkeit und Kraft der Seele erreicht werden kann.

Natalja wendet sich sogar gegen ihre Mutter als sie erfährt, dass die Hochzeit in der letzten Sekunde abgesagt werden könnte.

In der Ehe ist Natalja oft auf sich gestellt, denn Puschkin reist sehr viel und schreibt.⁵⁵⁰ Seine Briefe sind überfüllt mit Fragen nach den Kindern, nach ihrem eigenen Befinden und ihren Tätigkeiten. In den sechs Jahren Ehe bekommen Alexander und Natalja vier Kinder.

Die junge Mutter schreibt ausführliche Berichte an ihren Mann über die Erziehung und Entwicklung der Kinder. Es gibt auch Nachweise, dass Puschkin seine Frau um Rat fragt, sie bittet ihn, während seiner Reisen ihm die Neuigkeiten aus der Gesellschaft und der Politik mitzuteilen, und sagt ihm ihre Meinung dazu. Dies alles deutet trotz der Angriffe von außen auf eine harmonische und innige Beziehung der beiden hin.

Sie ist immer für ihn da, nah und fern:

„Mein Engel, Ihre Liebe – das Einzige auf der Welt, was mich davor bewahrt, mich an der Tür aufzuhängen [...] Nehmen Sie mir diese Liebe nicht weg und glauben Sie, dass in ihr mein ganzes Glück ist.“⁵⁵¹

Natalja Gontscharowa schreibt ihrem Mann nicht nur über die gesellschaftlichen Ereignisse und die Kinder. Sie interessiert sich auch für seine künstlerischen Vorhaben und schon geschriebenen oder angefangenen Werke. Puschkin mag dieses Interesse nicht, seine Berater und Richter sind seine Freunde, Wjasemskij, Zuckowski. Natalja schreibt er das Intimste, er teilt mit ihr seine Sorgen und seine Ängste.

Seit 1834 wohnten Nataljas Schwestern, Alexandra und Jekaterina, bei Puschkins. Die gute Ehefrau versucht mit allen Mitteln den alltäglichen Ärger der Familie vom Dichter fernzuhalten. Es gibt einige Gerüchte und ungeklärte Vorfälle, welche auf eine Affäre Puschkins mit Alexandra hindeuteten.

⁵⁴⁹ Vgl. Sacharow, I. (Hrsg.) Puschkin Briefe an die Ehefrau. S. 51.

⁵⁵⁰ Vgl. Пушкин А.С. Письма 1831-33 гг. Издание с комментариями и примечаниями Л.Б. Модзалевского "Академия" 1933 год (Репринтное воспроизведение М. Изд. "Книга" 1999 г. т.3.)

⁵⁵¹ Vgl. ebenda „Мой ангел, ваша любовь - единственная вещь на свете, которая мешает мне повеситься на воротах моего печального замка... Не лишайте меня этой любви и верьте, что в ней все мое счастье!“ 30. September 1830. S. 117.

Es ist zu bemerken, dass trotz der Spannungen in den letzten Monaten des gemeinsamen Lebens, trotz der immer dunkler werdenden gesellschaftlichen Stellung und der Gerüchte um die Familie, Puschkin seinerseits die Ruhe seiner Frau stets zu bewahren und jeglichen Ärger von ihr fernzuhalten versucht.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass Natalja tatsächlich nicht weiß, dass ihr Mann den Gardeoffizier Georges-Charles de Heeckeren d'Anthès zweimal zum Duell herausfordert; die erste Forderung endet mit der Heirat d'Anthès und ihrer Schwester Jekaterina, die zweite mit dem Tod des Dichters am 29. Januar 1837.

D'Anthès, den die Kugel an Brust und Arm streift, erleidet dagegen nur leichte Verletzungen. Natalja Puschkina erleidet daraufhin einen schweren Nervenzusammenbruch.

Puschkins Kunst zeigt die Freude am Leben. Alles funkelt bei ihm, ist gesättigt von Schönheit und Stärke. Die Liebe triumphiert in seinem Werk über den Tod.

Er hat seine romantische, erfüllte Liebe wahrscheinlich nicht ganz in seiner Frau gefunden, doch in seiner Idee. Das Wachsen in Erfahren und Erleben führte Puschkin schließlich dazu, das Schöne als Basis aller Schönheit zu erfassen, als höchstes Wissen zu erkennen und dadurch wiederum die wahrhafte Tüchtigkeit als höchste und allgemeinste Maßgabe des überliefernden Verweilens hervorzubringen.

Sein Familien- und Eheleben war zu öffentlich und durch die Feindschaften der äußeren Umstände zu belastet, und seine Frau war ihm nach ihrem Wesen zu beurteilen etwas zu fremd. In Natalja wollte Puschkin seine unerreichbare Muse, seine Inspiration sehen.

„denn wohl jeder wird zum Dichter, den die Liebe berührt, wenn er auch zuvor den Musen fremd war.“⁵⁵²

⁵⁵² Vgl. Platon. Symposion. 199 b-196 e.

Ernst Theodor Amadeus und Julia

„Entscheidend aber ist, dass diese Liebe, die keine Erfüllung finden konnte, das Grunderlebnis seiner ganzen Dichtung ausmacht. Julia wurde geradezu zur Personifizierung der außerhalb der engen Grenzen des Daseins liegenden Vereinigung, zur Inkarnation des gesuchten romantischen Reiches, zum Ziel einer Sehnsucht, die die Bedingtheiten des damaligen gesellschaftlichen Seins weit hinter sich ließ.“⁵⁵³

Die Liebe E.T.A. Hoffmanns zu seiner Musikschülerin Julia Marc verkörpert die Sehnsucht des Dichters, sein romantisches Ideal.

Hoffmann ist gezwungen, seine Leidenschaft zu verbergen und ihre Äußerungen gewaltsam zu unterdrücken. Seine Gefühle schlagen daher oft in bizarre Ironie um. Die von Anfang an auf einen tragischen Grundton gestimmte Liebe ist Hoffmanns erstes ganz großes menschliches Erlebnis, das ihn sogleich an die enge, ihm von seiner Umwelt gezogenen Grenzen führt.

Die Sehnsucht nach einer höheren Liebe, nach einem Ideal, nach Freundschaft wird in ihm und in seinen Werken zu dem höchsten Streben der Seele.

Mit Julia Marc erlebt Hoffmann seine zweite große Liebesleidenschaft, welche ihn aber sein Leben lang begleitet.

„So scheint auch Kreisler durch eine ganz phantastische Liebe zu einer Sängerin auf die höchste Spitze des Wahnsinns getrieben worden zu sein.“⁵⁵⁴

Hat sich der 18-jährige Student 1794 in eine verheiratete Frau verliebt, so entflammt 1811 der Ehemann im 36. Lebensjahr für ein 14-jähriges Mädchen. Diese Leidenschaft ist genau so hoffnungslos und unerreichbar wie die erste.

„Fast alle Tagebuch-Aufzeichnungen der Angst vor dem Wahnsinn sind in den Monaten heftigster Liebe zu Julia entstanden. Einige Beispiele: Am 06.01.1811 notiert Hoffmann: ‚gespannt bis zu Ideen des Wahnsinns, die mir oft kommen. Warum denke ich schlafend und wachend so oft an den Wahnsinn?‘ Knapp zwei Monate später, am

⁵⁵³ Vgl. Günzel, K. E. T. A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. S. 195.

⁵⁵⁴ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Kreisleriana. Werke. Bd. I. S. 283.

25.02.1811: ‚Ktch-Ktch-Ktch!!! (Kürzel für Julia) exaltiert bis zum Wahnsinn‘.⁵⁵⁵

In seinen Tagebüchern tritt Hoffmann wie ein wacher Selbstbeobachter auf und versucht einerseits, seine bewussten Empfindungen theoretisch-psychologisch aus ihrem dunklen Abgrund abzuleiten, andererseits diese praktisch-artistisch in künstlerisches Material umzuwandeln.

„Das Julia-Erlebnis wurde in der Dichtung bewältigt: Hoffmanns unsterbliche Geliebte kehrt hinter verschiedenen gegensätzlichen Masken immer wieder, sei es als zynisch geopferte unschuldige Kreatur (Cäcilis in „Berganza“), sei es als dämonische Verführerin (Giulietta in den „Abenteuern der Silvester-Nacht“), sei es als seraphische Erlöserin (Aurelie in den ‚Elixieren des Teufels‘ oder Julie in den ‚Lebensansichten des Katers Murr‘). In einem der ‚Kreisleriana‘, ‚ombra adorata!‘, das auf dem Höhepunkt der Julia-Krise entstand, wurde die endliche, hienieden nicht vollziehbare Vereinigung mit der Geliebten noch als ‚mächtiger Flug über die Schmach des Irdischen‘, als romantischer Traum begriffen.“⁵⁵⁶

Julia Marc gegenüber empfindet er bald wie der naiv-sinnliche Prinz Hektor seines Lebensromans⁵⁵⁷, bald wie Kreisler, dem der Gesang der Geliebten mit der Geliebten identisch ist.

„Diese romantische Stimmung greift immer mehr um sich, und ich fürchte es wird Unheil daraus entstehen.“⁵⁵⁸

In den höchsten Momenten gelingt es ihm aber, die Vorgänge wie ein Spiel zu betrachten: nicht etwas wie ein Spiel, dessen Gang er bestimmen kann, sondern das Spiel eines unbekanntem Dichters, in dem sein sinnliches Ich und das platonische Ich ohne eigenen Willen mitspielen, während das dritte Ich ebenso passiv aus dem Parkett zusieht. Frei ist nur seine Erkenntnis, nicht sein Wille.

„Bald erhoben sich beide Stimmen auf den Wellen des Gesangs wie schimmernde Schwäne, und wollten bald mit rauschendem Flügelschlag emporsteigen zu dem goldenen strahlenden Gewölk, bald in süßer Liebesumarmung sterbend untergehen in dem brausenden

⁵⁵⁵ Vgl. Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. S. 243.

⁵⁵⁶ Vgl. Günzel, K. E. T. A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. S. 197.

⁵⁵⁷ Gemeint sind die „Lebensansichten des Kater Murr“.

⁵⁵⁸ Notiert Hoffmann in seinem Tagebuch am 16.02.1811. Zitiert nach Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. S. 244.

Strom der Akkorde, bis tief aufatmende Seufzer den nahen Tod verkündeten, und das letzte Addio in dem Schrei des wilden Schmerzes, wie ein blutiger Springquell herausstürzte aus der zerrissenen Brust.“⁵⁵⁹

Das bedeutet, sobald die Illusion als solche erkannt und das Erlebnis objektiviert ist, wandeln die lebenden Personen sich in Figuren einer Dichtung um. Hoffmann ist inspiriert von seinen Gefühlen und setzt Julia Marc ein Denkmal in seinem Kreislerroman. Er erkennt das Schöne auch als Basis aller Schönheit, als höchstes Wissen.

Er erkennt in tapferer Resignation die vor ihm unter anderem von Schiller lebhaft vorgetragene Wahrheit, dass das Ideal, wie schon der Name besagt, nicht in der Realität, sondern in der Idee zu finden sei.

„Abends Pipicampo und geistiger Ehebruch.“⁵⁶⁰

Der Künstler liebt nicht sein Modell, sondern die Vorstellung, die das Model in ihm erzeugt hat und die ihm niemand nehmen kann.

„Gegenstand der Erkenntnis ist das wahrhaft Wirkliche und nicht das bloße Abbild des Wirklichen.“⁵⁶¹

Diese Aussage stellt eine direkte Parallele zu Platon her: Nach Platon ist das vollkommen Wirkliche ewig und unveränderlich, denn er setzt es mit einer idealen Welt gleich, die der physischen Welt entgegengesetzt ist. Daher unterscheidet Platon zwischen Meinung und Erkenntnis.

„Behauptungen oder Aussagen über die sichtbare Welt sind Meinungen. Obwohl diese Meinungen zum Teil begründet sind, gelten sie nach Platon nicht als Erkenntnis. Nur die Vernunft gewährt intellektuelle Einblicke, die sicher sind, wobei die Dinge, welche diesen rationalen Einsichten entsprechen, die ewigen Ideen, aus denen sich die wirkliche Welt zusammensetzt.“⁵⁶²

⁵⁵⁹ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. S. 123-124.

⁵⁶⁰ Notiert Hoffmann in seinem Tagebuch am 18.03.1811. Zitiert nach Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. S. 245.

⁵⁶¹ Vgl. Disse, J. Kleine Geschichte der abendländischen Metaphysik. S. 22.

⁵⁶² Vgl. ebenda. S. 23.

Die Idee, die Hoffmann immer pflegte, ist der Kampf zwischen dem behaglichen Alltagsleben und der Welt wahrer Poesie, oder, was für Hoffmann dasselbe ist, das Ringen von Diesseits und Jenseits um die Seele eines jungen Menschen.⁵⁶³

Julia Marc wird dem wohlhabenden Kaufmannssohn Graepel aus Hamburg zur Frau gegeben. Hoffmann hat in seinem „Hund Berganza“⁵⁶⁴ ein vernichtendes Bild dieses Menschen gezeichnet.

Im Unterschied zu Puschkin und Tschaikowski versucht Hoffmann sich seines Ideals bewusst zu werden und es immer wieder in irgendeiner Form in die Realität zu bringen.

Hoffmann entscheidet sich bewusst für den Erkenntnisweg und benutzt den Begriff der Liebe, um seine ideale phantastische Welt mit der vernünftigen, alltäglichen, realen zu verbinden.

„[...] unwillkürlich schlossen sich meine Augen, und ein glühender Kuss schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuss war ein wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.“⁵⁶⁵

DIE SEELE ALS INSTRUMENT DER KUNST

Ernst Theodor Amadeus und Mischa

Wenn ein Versuch unternommen wird, das private Leben und die Liebesleidenschaften von Hoffmann in einem literarischen Kontext zu sehen, entsteht ein sehr interessantes Bild.

Die Romantiker trennen das eigene Leben nicht von der Poesie:

Die große Liebe Hölderlins zu seiner Diotima, Suzette Gontard, die Frau eines Frankfurter Händlers, deren Kinder er unterrichtet, ist tragisch und genau so tragisch ist die Poesie, die unter dem Einfluss dieser Gefühle entsteht. Nach dem Tod von Suzette Gontard sieht Hölderlin in seinem Leben keinen Sinn mehr, er verliert den Verstand.

Das Leben von Karoline Günderrode zeigt eine andere Variante zur Lösung der privaten Situation auf: Sie liebt einen verheirateten Mann, der vielleicht ihre Liebe nicht verdient, aber sie liebt ernst und tragisch. Nachdem die Beziehung 1806 zu Ende geht, begeht sie Selbstmord.

⁵⁶³ Zum Beispiel im „Goldenen Topf“

⁵⁶⁴ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Phantasiestücke in Callots Manier. Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza. Werke. Bd. I. S. 83-144.

⁵⁶⁵ Vgl. Hoffmann, E.T.A. Don Juan. Werke. Bd. I S. 74.

Ludwig Tieck führt ein doppeltes, sehr verworrenes Leben. Seine Ehe ist alltäglich, doch parallel zu dieser hegt er hohe, romantische Gefühle für eine Frau, die seinen Zeitgenossen verborgen bleibt.

In diesem Kontext erscheint das Leben von E.T.A. Hoffmann im hohen Maße bürgerlich. Seine Ehe mit Michaelina dauert 20 Jahre, sie weiß über die Regungen seines Herzens, liest sein Tagebuch und versucht ihn immer wieder auf den richtigen Weg, den Familienweg, zurückzuholen. Alle Leidenschaften und Gefühle lässt er in seine phantastische Welt einfließen. Seine Welt spaltet sich sehr früh in eine reale und eine phantastische Welt, wobei die phantastische Welt aus der realen Wirklichkeit ihre Energie nimmt.

Die biographischen Fundamente sind nur insofern von Bedeutung, als in ihnen prägende Strukturen und grundsätzliche Erfahrungen sichtbar sind.

Im Leben von E.T.A. Hoffmann kommt seiner Ehefrau Maria Thekla Michaelina Rorer-Trzcinska nur eine untergeordnete Rolle zu, und sie wird fast ausschließlich als durch und durch fantasielose Hausfrau aus dem Lager der Philister oder als duldsame leidgeprüfte Gefährtin des großen Exzentrikers gesehen.

In seinen Tagebüchern und Aufzeichnungen nennt er sie „Meine Frau“, doch konstatiert er nur die Tatsache ihrer Anwesenheit, ohne dabei eine nähere Beschreibung oder Erklärung abzugeben.

„[...] die außerordentlich schöne Polin Marianna Thekla Michaelina spricht nur gebrochen Deutsch. Sie ist 23 Jahre alt, von ‚mittlerer Statur – wohl gewachsen, dunkelbraunes Haar, dunkelblaue Augen‘, so beschreibt sie Hoffmann seinem Freund Hippel in einem Brief im Frühjahr 1803.“⁵⁶⁶

Aber er ist glücklich mit seiner Mischa, wie er sie liebevoll nennt. Die Werbung um Mischa und die Auflösung der Verlobung mit Minna Dörfer plant Hoffmann in einem Roman „Jakobus Schnelpeffers Flitterwochen vor der Hochzeit“ niederzuschreiben, doch bleibt dies nur ein Projekt.

Michaelina Rorer-Trzcinska ist die Tochter eines polnischen Stadtschreibers, der nach der preußischen Okkupation wegen mangelhafter Beherrschung der deutschen Sprache entlassen worden war. Mischa, eine brünette Schönheit mit dunkelblauen Augen, ist dem kunstbeflissenen Assessor sofort aufgefallen. Er zieht den Charme der hübschen Polin der früh abgeblühten Ehrenfestigkeit preußischer Justizratsgattinnen und -töchter vor.

⁵⁶⁶ Vgl. Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. S. 141.

Hoffmann löst die Verlobung mit seiner Cousine Minna Doerffer, was ein unerhörter Verstoß gegen die fromme Moral bestimmter gesellschaftlicher Kreise ist und ihm nicht verziehen wird.

Dieser Beschluss bedeutet Verzicht auf eine glänzende berufliche Karriere, zu der ihm sein Schwiegervater Doerffer hätte verhelfen könnte. Mit Minna verbindet ihn nichts, nicht einmal das Erotische. Mit Mischa lebt er damals schon in „wilder Ehe“. Sie erwartet bereits ein Kind von ihm, bevor er sie am 26. Juli 1802 in der Posener Corpus-Christi-Kirche nach katholischem Ritus heiratet.⁵⁶⁷

„Hoffmanns häusliches Leben mit seiner Gattin war ein glückliches, wenigstens von keinem Unfrieden gestörtes zu nennen. Sie war einfach, bescheiden, anspruchslos, gutmütig und bei dem Wechsel seiner Laune duldsam und nachgiebig; in geistiger Beziehung aber mit ihm durchaus nicht in Rapport stehend, was zu seinem häuslichen Glück übriges auch nichts hätte beitragen können, da er gelehrte Frauen hasste. – Anführerwert ist aber eine Eigentümlichkeit Hoffmanns...

Diese Eigentümlichkeit bestand in dem Streben, seine Frau als eine höchst geistreiche, belesene und kritisch-gebildete überall geltend zu machen, und besonders bei mir versuchte er dies auf die mannigfachste Weise. In der ersten Viertelstunde eines eingeleiteten Gesprächs mit ihr war aber nun wahrzunehmen, dass sie dies nicht sei, und Hoffmann konnte nichts so sehr beleidigen, als wenn er aus meinem und anderer Freunde Benehmen oder Äußerungen schloss, dass sie nicht dafür gehalten wurde.

Es war wirklich oftmals sogar unerträglich, wie auf diese und jene Art er seine fixe Idee durchsetzen und die Freunde gleichsam zwingen wollte, an seine Frau wie an ein gelehrtes, kritisches Evangelium zu glauben. Bei unseren oftmaligen Unterredungen und Diskussionen über Dichter und Dichterwerke war, wenn wir uns in unseren Meinungen nicht vereinigen konnten, sein steter Refrain: ‚Genug, meine Frau ist derselben Meinung‘ oder: ‚Meine Frau fällt mit mir über dieses oder jenes Buch dasselbe Urteil‘ usw., und damit sollte jedesmal der Streit entschieden sein. [...]

Außer seinen Arbeitsstunden brachte Hoffmann nicht viel Zeit in Gesellschaft seiner Frau zu, liebte es aber sehr, wenn bei ländlichen Partien oder bei Abendbesuchen, die er mir machte, er dieselbe mitnehmen konnte.“⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Vgl. Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. S. 146.

⁵⁶⁸ Vgl. Kunz, C.F. Hoffmanns häusliches Leben. In: Günzel, K. E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. S. 164-166.

Noch ganz am Ende seines Lebens trägt Hoffmann sich mit dem Gedanken, das fröhliche und romantische Zusammenleben mit Mischa in einem autobiographischen Roman zu schildern, ein Plan, der durch den frühen Tod des Dichters scheitert.

Mischa ist vielleicht nicht sonderlich interessiert an literarischen Dingen und ist Hoffmann geistig nicht ebenbürtig, doch sie teilt unermüdlich das schwierige Leben ihres Mannes bis an sein Ende und steht ihm immer treu zur Seite.

Sie ist eine schlichte, ganz in den eigenen vier Wänden ihrer sehr bescheidenen Hauswirtschaft aufgehende Frau. Als echte Polin besitzt sie Großzügigkeit, das abenteuerliche, von innen und außen ständig bedrohte Schicksal ihres Lebensgefährten mit zu tragen und es wenigstens im Alltag mit einer gewissen Sicherheit und Ordnung zu umgeben.

Hoffmann hat auf die Dauer nur mit dieser Frau leben können. Sie war seine zweite Hälfte in der Realität, seine ständige Begleiterin, seine Unterstützung und sein Halt.

Somit hat Hoffmann zwei romantische Lieben in sich vereint, die erfüllte und die unerfüllte. Mischa ist in der Realität, Julia in der Phantasie, auch wenn eine reale Person der literarischen Figur als Vorbild dient. Hoffmann sehnt sich nach der unerreichbaren Liebe, aber er tut das in der Kunst.

Mit dieser Theorie kann seine Neigung zu merkwürdigen, skurrilen und manchmal sogar leblosen weiblichen Figuren in seinen Werken erklärt werden. Die Automaten, die Feen, die mystischen Vorhersagerinnen, die sich dann doch als menschlich entpuppen, herrschen in seiner Phantasie, in seiner realen Welt hat er die harmonische Einheit gefunden und die letzte Stufe des Erkenntniswegs erreicht.

NACHWORT

„Seit so langer Zeit ist demnach die Liebe zueinander den Menschen eingeboren und sucht die alte Natur zurückzuführen und aus zweien eins zu machen und die menschliche Schwäche zu heilen.“ (Platon)⁵⁶⁹

Der Mensch ist süchtig nach Liebe. Die Priesterin Diotima in Platons „Symposion“ ist die Verkörperung und der Inbegriff von innerer Ausgeglichenheit und seelischer Harmonie. Sie ist ein Wesen der goldenen Mitte. Das war der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit.

Die Liebesphilosophie ist eine Philosophie des Werdens und so entwickeln die Literaten Alexander Puschkin und E.T.A. Hoffmann und die Komponisten Robert Schumann und Peter Tschaikowski ihre eigene Sichtweise auf die Liebe.

Ein Punkt ist allen vier Künstlern gemeinsam: Sie suchen die Liebe und sie finden sie und vereinigen sich mit der Liebe in ihrer Kunst. Die vier Künstler unternahmen den Versuch, Liebe und Leben zusammen zu führen, Liebe ins Leben, Liebe in die Kunst zu integrieren. Das Leben verstanden sie als Gesprächskunstwerk und die Liebe als nicht endenden, offenen und sich beliebig erweiternden Dialog der inneren mit der äußeren Welt.

Die Liebe ist transmedial, sie durchwandert das subjektive Leben des Menschen, die objektiven äußeren Voraussetzungen, die Kultur und die Mentalität, die Literatur und die Musik und sie bleibt eine Sehnsucht, ein Streben, eine Idee. Sie ist aktiv und überbrückt jegliche Schranken als Kommunikationscode oder als höchster Versuch, den die Natur macht, um das Individuum aus sich heraus und zu dem anderen hinzuführen.

Der Hass löst sich, genau wie die Dissonanz endlich in der Konsonanz, in Liebe, auf.

Die Liebesthematik eröffnet Regionen der hochgespannten, unerfüllbaren Sehnsucht, des Rausches, des Schweifens in Traumwelten und der visionären Phantastik, als deren Subjekt das neue romantische Bild des Künstlergenies hervortritt.

Die Liebe ist die Erfüllung der gänzlichen Schöpfung im Menschen, welche sich durch einen komplizierten Verlauf in seinen Lebenszeitphasen entwickelt. Die Liebe ist die Komplettierung der Schöpfung, die zu der Ganzheit des Geistigen die wirkliche Transzendenz verleiht.

Die Verbindung zwischen Geist und Welt wird durch eine subjektive Transzendenz der Vernunft hergestellt. Die Begriffe der Liebe sind inhaltlich ausgeschöpfte Substanzen der

⁵⁶⁹ Vgl. Platon. Symposion. 190 e-191 d.

vernünftigen Anerkennung durch das wahrgenommene Bild, berücksichtigt durch die Verknüpfungen zwischen Geist – Materie – Universalität.

Die Kausalität der Liebe ist nicht unbedingt physiologisch untersucht, sondern platonisch, verteidigt als eine Übersetzung der Gefühle, die fortgeschrittene Handlungen zwischen der Materie in dem Sinn und den Geist durchführen. „Eigentlich existiert in der Menschenseele nichts außer Emotion.“⁵⁷⁰

Als in der Evolution der Materie ganze Lebensexemplare durch die Entwicklungen von den funktionierenden Systemen der Existenz in der permanenten geistigen und organischen Verbindung geschaffen worden sind, ist die Problematik der Liebe mehr anthropologisch als metaphysisch erklärbar.

Der Mensch ist biologisch und geistig geschaffen. Als Wesen unterscheidet er sich von den Tieren durch die Vernunftkapazität. Der Mensch kann zwischen mehreren Lebensmedien verkehren. Er hat ein Ideal, inhaltliche, geistige Struktur, dass er sich Ziele bilden kann, und die Realität vom Wunsch oder Ideal unterscheiden kann.

Die platonische Liebe ist eine strebsame Richtung der Perfektion des Verstehens der Gefühle, sie ist eine seelische Entwicklung der Wünsche, welche transzendental transportiert und metaphysisch erklärbar gemacht und interpretiert sind.

Für Sokrates ist und bleibt die herrlichste und schönste Ausbildung des menschlichen Geistes die Philosophie. Derjenige, der zum höchsten Ziel der platonischen Erotik gelangen möchte, muss bewusst den transzendentalen Weg der Erkenntnis durchschreiten.

Die Sehnsucht ist eine transparente unerfüllte, gefühlvolle, idealistische Liebe, die nach ihrer Einfühlung strebt. Sie sucht die ideale Begegnung ihrer Seitigkeit mit dem wahren Eros, sie ist ein Wunsch zwischen dem kosmischen und dem irdischen Sein. Die beiden Dichter, sowie die beiden Komponisten begeben sich bewusst, aber auf unterschiedliche Art und Weise, auf den Erkenntnisweg der Diotima in ihrem Leben.

Puschkin und Schumann müssen für ihre Liebe kämpfen, Schumann bis zum Gericht, Puschkin bis zur Enterbung und letztlich bis zum Tod.

Hoffmann „spielt“ Liebe, ähnlich wie Schumann und Puschkin, in seinen frühen Jahren und hat viele Affären, die er in seinen Briefen „Liebe“ nennt. Vielleicht sind es auch Liebe, doch seine spätere Ehefrau, Begleiterin durch sein ganzes Leben, beehrt er in seinen Briefen nicht mit lieben Bezeichnungen und Offenbarungen.

⁵⁷⁰ Vgl. Ouspensky, P.D. Tertium Organum. S. 217.

Tschaikowski dagegen wird einmal durch die Liebe einer Frau enttäuscht, Desiré Arto, die sich zuerst mit ihm verlobt, dann aber einen anderen Mann heiratet. Mit seiner späteren Ehefrau, Antonina Miljukowa, verbinden ihn nur die gesellschaftlichen Normen und das Wissen, dass sein Vater ihn als einen verheirateten Mann noch erlebt hat. Sein Streben nach Harmonie, mütterlicher Wärme und Geborgenheit findet er in seiner unsichtbaren Freundin Nadeshda von Meck. Seine eigentliche Zuneigung und Liebe liegt im Verborgenen und soll da zeit seines Lebens auch bleiben.

Die Liebe des Künstlers bleibt immer eine Sehnsucht, ein Streben, im Schönen zu schaffen. Und das bezeichnet die dritte Stufe des Erkenntnisweges: das Erblicken bzw. Hinblicken. Dieses soll dazu verhelfen, zunächst einen ganzen Reichtum, ein „weites Meer“ von Schönerem zu erfahren und in diesem Erfahren wiederum in der Zeugung schöner, erhellter Darlegungen und Gedanken zu wachsen.

Ein Widerspruch liegt dabei bei Schumann und ein Stück weit bei Tschaikowski, denn Schumann wird nicht glücklich, nachdem sein Kampf um die ersehnte Liebe beendet ist. Die Diskrepanz zwischen Robert und Clara basiert in erster Linie wohl auf den unterschiedlichsten Erwartungen der beiden der Liebe gegenüber. Der Komponist fühlt sich bedrängt in seiner Arbeit und erniedrigt in seiner Persönlichkeit, was der Theorie der Diotima nicht entsprechen kann, denn das Geliebte steht nach der griechischen Theorie immer höher als das Liebende.

Tschaikowski ist anders in zweierlei Hinsicht: Grundsätzlich sehnt er sich sein Leben lang nach Gesellschaft, Familie, Zuneigung, Geborgenheit und Wärme, obwohl er sich durch eben diese Faktoren zugleich bedrängt und in seiner Arbeit behindert fühlt. Die große Sehnsucht verarbeitet er in seinen Werken, wobei die weiblichen Rollen trotz oder eben deshalb seiner eigentlichen Zuneigung immer einen tragischen Charakter verkörpern.

Das Streben nach Schönheit wird zur Tragik, weil geniale Kunst und irdische Liebe nicht vereinbar sind. In gewisser Weise gibt es auch eine Schuld des Künstlers, der wegen der Kunst die zwischenmenschliche Beziehung verrät und zum Sonderling wird.

Die Form der romantischen Liebe, ausgehend von der antiken Philosophie, ist eine Verknüpfung von Liebe, Freiheit und Selbstverwirklichung. In der Sprache Platons ist Schönheit der konkrete Name für das, was allgemein Vollkommenheit genannt wird. In der Liebe wohnt ein Drang, sich mit einem anderen Wesen zu vereinigen, das auf eine bestimmte Art vollkommen ist. Die Liebe ist die Bewegung der Seele gegen ein in irgendeinem Sinn Ausgezeichnetes, Überlegenes hin. In der Sprache Platons ist Schönheit der konkrete Name

für das, was Jose Ortega y Gasset allgemeiner Vollkommenheit und Niklas Luhmann Passion nennen.

Der Geliebte und die Geliebte werden idealisiert, und es wird erwartet, dass das eigene Leben vom Partner aufgewertet wird. Jose Ortega y Gasset sieht den Wert des Lebens nur im Dienst von Idealen.

„Die wahre Liebe ist nicht wie eine einzelne Blume, die gefunden wird und welkt, sondern ein wunderbares Hervorbringen von großen und kleinen Lebensblumen zu einem Ganzen.“⁵⁷¹

Die romantische Liebe ist eine innerliche Liebe. Es ist eine Fähigkeit, wach und aufmerksam wahrzunehmen, mit offenem Herzen, mit Aufgeschlossenheit. Der Romantiker macht das Fenster der Seele weit auf und lässt hereinkommen, was der Tag, die Stunde, der Augenblick bringt. Liebe ist nicht möglich, wenn das Herz und die Seele abgekapselt sind. Liebe ist nur dann möglich, wenn völlige Offenheit herrscht, wenn die Seele bereit ist, zu empfinden, wenn der Mensch verletzlich und empfänglich für das Neue des Tages ist. Der Mensch muss bereit sein, den Stufenweg der Erkenntnis zu gehen.

Die vorliegende Arbeit zog Parallelen und zeigte die Unterschiede in der deutschen und der russischen romantischen Literatur und Musik.

Ausgehend von den Biographien der vier behandelten Künstler wurde eine Brücke zu ihrer Kunst gebaut und eine Verbindung zwischen zwei Mentalitäten hergestellt. Der analytische Blick richtete sich auf die weite Ebene der Mentalität und Kultur, dann etwas enger auf die Biographie der Künstler, dann noch eingrenzender auf die Werke und ausgehend von den gewonnenen Erkenntnissen auf die eigentliche Beziehung des liebenden Künstlers zum/zur Geliebten.

Es stellte sich heraus, dass der Begriff der Liebe nicht nur allgemein übergreifend für alle Zeiten und alle Völker ist, weil jeder Mensch auf seine eigene Art und Weise auf der Suche nach seiner zweiten Hälfte ist, sondern dass die vier Künstler, zwei Schriftsteller und zwei Komponisten, größere Parallelen untereinander aufweisen, als auf den ersten Blick zu erkennen ist. Vor allem im biographischen Teil wurden diese Ähnlichkeiten deutlich.

Die romantische Liebe strebt keinen Besitz an, die Vereinigung der zwei Hälften im Menschen, nach der antiken Theorie, geschieht in der inneren Welt des Dichters.

⁵⁷¹ Vgl. Schlegel, F. Lucinde. S. 24.

Diotima symbolisiert die erreichbare und die unerreichbare Liebe des Dichters. Ausgehend von der Theorie der Diotima, repräsentiert die romantische Liebe, unabhängig von der Kultur und der Mentalität des Künstlers, die innerliche Suche nach der zweiten Hälfte und die Bildung einer natürlichen Einheit durch die Erkenntnis und die Akzeptanz. Dieser natürlichen Einheit wird die natürliche Schönheit gleichgesetzt, genau wie die romantische Liebe dadurch der natürlichen Schönheit entspricht.

Das Scheitern der Suche, das Scheitern der Liebe bringt den Künstler auf den Weg der Melancholie oder sogar des Zynismus.

„Auch Lieben hat, je nachdem, ob davon in der Weise des Habens oder der des Seins die Rede ist, zwei Bedeutungen. Kann man Liebe haben? Wenn man das könnte, wäre Liebe ein Ding, eine Substanz, mithin etwas, was man haben und besitzen kann. Die Wahrheit ist, dass es kein solches Ding wie Liebe gibt. Liebe ist eine Abstraktion; vielleicht eine Göttin oder ein fremdes Wesen, obwohl niemand je diese Göttin gesehen hat. In Wirklichkeit gibt es nur den Akt des Liebens. Lieben ist ein produktives Tätigsein, es impliziert, für jemanden (oder etwas) zu sorgen, ihn zu keimen, auf ihn einzugehen, ihn zu bestätigen, sich an ihm zu erfreuen – sei es ein Mensch, ein Baum, ein Bild, eine Idee. Es bedeutet, ihn (sie, es) zum Leben zu erwecken, seine (ihre) Lebendigkeit zu steigern. Es ist ein Prozess, der einen erneuert und wachsen lässt. Die von Platon vertretene Auffassung, dass Sein eine bleibende, zeitlose und unveränderliche Substanz und somit das Gegenteil von Werden sei, ist nur aufgrund der idealistischen Vorstellung sinnvoll, dass ein Gedanke (eine Idee) das letztlich Reale sei. Wenn die Idee der Liebe (im Sinne Platons) realer ist als das Erlebnis des Liebens, dann kann man freilich sagen, dass die Liebe als Idee bleibend und unveränderlich sei. Aber wenn wir von der Realität lebender Menschen und ihrem Lieben ausgehen, dann gibt es kein Sein, das nicht gleichzeitig ein Werden und Sich-Verändern ist. Lebende Strukturen können nur sein, indem sie werden, können nur existieren, indem sie sich verändern. Wachstum und Veränderung sind inhärente Eigenschaften des Lebensprozesses.“⁵⁷²

Die Liebe ist also eine Idee, der Liebende drückt seine Gefühle aus und der/die Geliebte ist ein Teil der Idee des Liebenden.

⁵⁷² Vgl. Fromm, E. Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft. S. 52.

BIBLIOGRAPHIE

Theoretische Texte

- Albert, K. Griechische Religion und Platonische Philosophie. Hamburg. 1980.
- Asendorpf, J. & Banse, R. Psychologie der Beziehung ausgewählte empirische Ergebnisse. Bern. 2000.
- Barthes, R. Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main. 1984.
- Bataille, G. Die Erotik. München. 1994.
- Belinskij V. Briefe. Bd. II (1839-1843). Moskau. 1914.
- Belinskij, W. Aufsätze. Moskau. 1859.
- Berdjajew, N. Gedanken über Eros. In: Der russische Eros oder die Philosophie der Liebe in Russland. Moskau. 1991.
- Berdjajew, N. Selbsterkenntnis. Paris. 1949.
- Berzbach, F. Die Evolution der Liebessemantik. In: Sciencegarden. Magazin für junge Forschung. September 2004. <http://www.sciencegarden.de/content/2004-09/die-evolution-der-liebessemantik>
- Beseljanskij, J. Glaube, Hoffnung, Liebe. Frauenportraits. Moskau. 2006.
- Bierhoff, H.W. & Grau, I. Romantische Beziehungen. Bern. 1999.
- Braun, M., Russische Dichtung im XIX. Jahrhundert. Heidelberg. 1953.
- Buchner, H. Eros und Sein. Erörterungen zu Platons Symposion. Bonn. 1965.
- Bulgakow. S. Abendlicht. Moskau. 1914.
- Clemens, D. Schabert, Tilo (Hrsg.). Kulturen des Eros. München. 2001.
- Dahlhaus, C. Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts. München. 1974.
- Dahlhaus, C. Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden. 1980.
- Dahlhaus, C. Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber. 1988.
- Disse, J. Kleine Geschichte der abendländischen Metaphysik. Darmstadt. 2007.
- Doll, J.; Mentz, M. & Witte, E.H. Zur Theorie der vier Bindungsstile: Meßprobleme und Korrelate dreier integrierter Verhaltenssysteme. Zeitschrift für Sozialpsychologie. 26. Bern. 1995.
- Ebbesmeyer, S. Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance. München. 2002.

- Faulstich, W. (Hrsg.) Liebe 2000. Konzepte von Liebe in der populären Kultur heute. Bardowick. 2002.
- Fedorow, F. Die Kunstwelt der deutschen Romantik. Struktur und Semantik. Moskwa. 2004.
- Ficino, M. Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Meiner, Hamburg. 1994.
- Finck, F. Romantische Liebe und persönliche Schönheit. Breslau. 1890.
- Florenski, P. Die Bestätigung der Wahrheit. Moskau. 1914.
- Frank, M. Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt am Main 1989.
- Freud, S. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion. Frankfurt am Main. 2005.
- Fromm, E. Die Kunst des Liebens. München 2001.
- Fromm, E. Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft. Hamburg. 1979.
- Fuchs, P. Liebe, Sex und solche Sachen. Zur Konstruktion moderner Intimsysteme. Konstanz. 1999.
- Geck, M. Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871. Stuttgart. 2001.
- Grammer, K. Signale der Liebe. München 1995.
- Hartmann, N. Die Philosophie des deutschen Idealismus. Berlin. New York. 1974.
- Heine, H. Die romantische Schule. Kritische Ausgabe. Helga Weidmann (Hrsg.) Stuttgart. 1976.
- Heine, H. Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald. In: Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Windfuhr, V. M. (Hrsg.) Hamburg. 1980.
- Heinrich, G. Geschichtsphilosophische Positionen der Frühromantik. Berlin 1976.
- Heinrich, G. Zu einigen philosophischen Aspekten der Frühromantik. Berlin. 1976.
- Heise, W. Realistik und Utopie. Berlin. 1982.
- Kritische Gesamtausgabe, Windfuhr, V. M. (Hrsg.) Hamburg. 1980.
- Helmes, G., Köster, W. Texte zur Medientheorie. Stuttgart. 2002.
- Herder, J. Von deutscher Art und Kunst. Irmischer, H. D. (Hrsg.) Würzburg. 1996.
- Hesse, H. Demian. Frankfurt am Main. 2003.
- Hille, H. Über die platonische Lehre vom Eros. Schulschriften aus der Provinz Schlesien. Liegnitz. 1892.
- Hölderlin, F. Hyperion oder Der Eremit in Griechenland. München. 1997.

- Honneth, A. Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie. Frankfurt am Main. 2000.
- Huch, R. Die Romantik. Tübingen. 1979.
- Hügli, A., Lübcke, P. (Hrsg.). Philosophielexikon. Hamburg. 1997.
- Ilijin, I. Ohne Liebe. (Brief an den Sohn). In: Das singende Herz - Ein Buch stillen Schauens. München. 1958.
- Istel, E. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig. 1909.
- Johnson, R. A. Traumvorstellung der Liebe. Der Irrtum des Abendlandes. Freiburg. 1988.
- Jung, C. G. Der Mensch und seine Symbole. Freiburg. 1968.
- Kant, I. Kritik der Urteilskraft. Werke. Weischedel, W. (Hrsg.). Wiesbaden 1956-64.
- Kerner, D. Krankheiten großer Musiker. Stuttgart. New York. 1977.
- Kraft, C. & Witte, E.H. Vorstellungen von Liebe und Partnerschaft. Strukturmodell und ausgewählte empirische Ergebnisse. Zeitschrift für Sozialpsychologie. Bern. 1992.
- Kremer, D. Prosa der Romantik. Stuttgart/Weimar. 1996.
- Kremer, D. Romantik. Stuttgart. 2003.
- Kretschmann, C. Romantik in der Musik. In: Neue Zeitschrift Für Musik. Bd. 29. Leipzig. 1848.
- Kurth, R. Platonische Meditationen. Liebe-Tod-Staat-Erziehung. Frankfurt am Main. 2003.
- Kurz, G. Der Roman als Symposion der Moderne. Frankfurt am Main. 1975.
- Lauster, P. Die Liebe. Psychologie eines Phänomens. Reinbek bei Hamburg. 2004.
- Lenz, K. Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung. Wiesbaden. 2003.
- Leuschner, P. Orphic Song with daedal harmony. Die „Musik“ in Texten der englischen und deutschen Romantik. Würzburg. 2000.
- Lewis C.S. Was man Liebe nennt (Four Loves). Zuneigung. Freundschaft. Eros. Agape. Basel 1979.
- Luhmann, N. Das Medium der Kunst. In: Delfin. 4.1. 1986. Nachdruck In: Bunsen, F. D. (Hrsg.). ohne Titel. Neue Orientierungen in der Kunst. Würzburg. 1988.
- Luhmann, N. Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main. 2003.
- Michel, M. Das Leben Friedrich Hölderlins. Frankfurt am Main. 1967.
- Natorp, P. Platons Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus. Hamburg. 2004.
- Neumann, G., Oesterle, G. (Hrsg.). Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg. 1999.
- Nietzsche, F. Menschliches, Allzumenschliches. Erster Band. Siebentes Hauptstück. Weib und Kind. In: Schlechta, K. (Hrsg.). Werke in drei Bänden. München. 1954.

- Novalis. Blütenstaubfragment Nr. 16. In: Novalis. Werke in einem Band. Mähl H.-J. (Hrsg.). München. Wien. 1984.
- Oesterreich, P. L. Ironie. In: H. Schanze (Hrsg.). Romantik-Handbuch. Stuttgart. 1994.
- Ortega J. y G. Über die Liebe. Stuttgart. 1949.
- Ouspensky, P.D. Tertium Organum. London. 1934.
- Paech, J. Paradoxien der Auflösung und Intermedialität. In: HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien. Warnke, M. Coy, W. und Tholen, C. G. (Hrsg.) Basel. Frankfurt am Main. 1997.
- Pahlen, K. Die große Geschichte der Musik. München. 2002.
- Pieper, J. Über die Liebe. München. 1992.
- Piras, C. Vergessen ist das Ausgehen der Erkenntnis, Eros, Mythos und Gedächtnis in Platons Symposion. Frankfurt am Main. 1997.
- Platon. Sämtliche Werke. Heidelberg. 1982.
- Pochat, G. Romantik. In: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Köln 1986.
- Praz, M. Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München. 1963.
- Prokop, U. Die Konstruktion der idealen Frau. Zu einigen Szenen aus den ‚Bekenntnissen‘ des J.-J. Rousseau. In: Feministische Studien. Heidelberg. 1989.
- Rienäcker, G. Musiktheater im Experiment, 25 Aufsätze, Berlin. 2004.
- Rienäcker, G. Richard Wagner. Nachdenken über sein Gewebe. Berlin. 2001.
- Rienäcker, G. in: Programmheft „Eugen Onegin“ der Berliner Staatsoper Unter den Linden. La Melancolia – Einkreisungen, Umkreisungen des lyrischen Dramas Eugen Onegin. Berlin. 2008.
- Ries, W. Platon für Anfänger. Symposion. München. 2003.
- Ritter, J.W. Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Nach Held, H-G. Romantische Weiblichkeit. In: Schnellkurs Romantik. Köln. 2003.
- Rosanow, W. Das Einsame. Moskau. 1922.
- Rosen, C. das romantische Erzeugung .Cambridge. Massachusetts. 1995.
- Sacharow, W. Romantik in Russland. Epoche. Schulen. Stille. Moskau. 2004.
- Schanze, H. (Hrsg.) Romantik-Handbuch. Stuttgart. 1994.
- Scheler, M. Wesen und Formen der Sympathie. Bonn. 1999.
- Schiller, F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Berlin. 1946.

- Schimmel, A. Liebe-Himmlisch und nicht ganz himmlisch. In: Clemens, D. Schabert, T. (Hrsg.). Kulturen des Eros. München. 2001.
- Schlegel, F. Fragmente. In: Athenäum. Leipzig. 1984.
- Schlegel, F. KA. Behler, E. (Hrsg.) München. Paderborn. Wien. Zürich. 1958-1979.
- Schlegel, F. Kritische Schriften. Rasch, W. (Hrsg.). München. 1964.
- Schlegel, F. Lucinde. Berlin. Leipzig. 1926.
- Schmidt, W. Die Geburt der Philosophie im Garten der Lüste. Michel Foucaults Archäologie des platonischen Eros. Frankfurt am Main. 1987.
- Schuldt, C. Der Code des Herzens. Liebe und Sex in den Zeiten maximaler Möglichkeiten. Eichborn, Frankfurt am Main. 2004.
- Sier, K. Die Rede der Diotima. Untersuchungen zum platonischen Symposion. Leipzig. 1997.
- Smirnova, A.O. Aufzeichnungen. Moskau. 1895.
- Solowjew, V. Der Sinn der Liebe. Mainz. 1985.
- Städtke, K. Russische Romantik. Berlin. 1993.
- Steffen, H. (Hrsg.). Die deutsche Romantik. Göttingen. 1989.
- Stendhal. Über die Liebe. Frankfurt am Main. 1989.
- Stopczyk, A. (Hrsg.) Muse Mutter. Megäre. Berlin. 1997.
- Träger, C. Ursprünge der europäischen Romantik. In: Weimarer Beiträge 1974.
- Vonessen, F. Platons Ideenlehre. Reutlingen. 2001.

Zu Alexander Puschkin

- Aden, M. Puschkin. Russland und sein erster Dichter. Tübingen. 2000.
- Busch, U. Puschkin. Leben und Werk. München. 1989.
- Delvig, A. Meine Erinnerungen. Moskau. 1912.
- Ebbinghaus, A. Puschkin und Russland. Zur künstlerischen Biographie des Dichters. Wiesbaden. 2004.
- Edmonds, R. Puschkin. Biographie. Zürich. 1996.
- Fermann, V. Puschkin in der russischen Musik. Moskau. 1939.
- Fisch, F. (Hrsg.) Alexander Sergejewitsch Puschkin. Briefe. Düsseldorf. 1961.
- Girmunowskij, W. Byron und Puschkin. Leningrad. 1978.
- Glinka, M. Aufzeichnungen. Moskau. 1871.
- Gofmann, M. Briefe an die Frau. Moskau. 2005.

- Gorodezkij, B. Puschkins Dramaturgie. Moskau. 1953.
- Guber, P.K. Puschkins Don-Juans Liste. (Дон - жуанский список Пушкина). St. Petersburg. 1990.
- Hergott, N. Ehre in der russischen Literatur. Analyse des Begriffs in ausgewählten Werken von Aleksandr S. Puschkin. Hamburg. 2003.
- Keil, R.-D. Puschkin. Ein Dichterleben. Biographie. Frankfurt am Main. 2001.
- Korowin, W. Puschkins Begleiterinnen. Moskau. 2001.
- Krasuchin, G. Vier Puschkin'schen Kunstwerke. Moskau. 1996.
- Lange-Brachmann, U. (Hrsg.). Alexander Puschkin. Baden-Baden. 1998.
- Lauer, R., Graf, A. (Hrsg.). A. S. Puschkins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung. Wiesbaden. 2000.
- Lotman, J. Alexander Puschkin. Leipzig. 1989.
- Morosow, T. Werke und Briefe A.S. Puschkin. Puschkin und Gofmann. Moskau 1909.
- Nabokow, W. Kommentare zu Eugen Onegin. Moskau. 1999.
- Puschkin, A. Briefe zu Ehefrau. Sacharow, I.W. (Hrsg.). Moskau. 2004.
- Puschkin, A. Gedichte. (<http://home.arcor.de/berick/illeguan/pushkin1.htm>). Dt. von Eric Boerner.
- Puschkin, A. Jewgenij Onegin, Dt. von Rolf-Dietrich Keil. Moskau. 1997.
- Puschkin, A. Tagebücher 1833-35. Moskau. 1923.
- Ressel, G. (Hrsg.). A. S. Puschkin und die kulturelle Identität Russlands. Beiträge des deutsch-russischen Symposiums A.S. Puschkin und die kulturelle Identität Russlands. Oktober 1999. Universität Trier. Frankfurt am Main. 2001.
- Stein, S. Puschkin und Hoffmann. Untersuchungen. Derpt. 1927.
- Trepte, C. Puschkin und das Theater. Eine Sammlung von Aufsätzen über das dramatische Werk Alexander Puschkins. Berlin. 1949.
- Tynjanov, J. Puschkin. 1987.
- Vyslonzil, E. (Hrsg.). Alexander S. Puschkin und das europäische Geistes- und Kulturleben. Frankfurt am Main. 2003.
- Wedel, E. (Hrsg.). A. S. Puschkin (1799-1837). Beiträge zum 200. Geburtstag des russischen Nationaldichters. Regensburg. 2003.
- Wolf, M. Freimaurertum bei Puschkin. Einführung in die russische Freimaurerei und ihre Bedeutung für Puschkins literarisches Werk. München. 1998.

Ziegler, G. Alexander S. Puschkin. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg. 1979.

Zu E.T.A. Hoffmann

Adler, J. Einleitung in Lebensansichten des Katers Murr. London. 1999.

Botnikova, A. B. E. T. A. Hoffmann und russische Literatur. Voronez. 1977.

Braun, P. E. T. A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Biographie. Düsseldorf . 2004.

Cheure, E. E.T.A. Hoffmann. Inszenierungen seiner Werke auf russischen Bühnen. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte. Heidelberg. 1979.

Deterding, K. Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E. T. A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen. Frankfurt am Main. 1991.

Deterding, K. Magie des Poetischen Raums. E. T. A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild. Heidelberg. 1999.

Düwel, W. Das Hoffmann-Bild der russischen revolutionären Demokraten. In: Aufbau. Kulturpolitische Monatsschrift 13. 1957.

Ettelt, W. E. T. A. Hoffmann. Der Künstler und Mensch. Würzburg. 1981.

Feldges, B. und Ulrich Stadler, U. E. T. A. Hoffmann. Epoche - Werk - Wirkung. München. 1986.

Günzel, K. (Hrsg.). E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Berlin. 1984.

Hädrich, A. Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main. 2001.

Hoffmann, A. E. T. A. Hoffmann. Leben und Arbeit eines preußischen Richters. Baden-Baden. 1990.

Hoffmann, E.T.A. Briefe und Tagebücher I. Weimar. 1924.

Hoffmann, E.T.A. Späte Prosa, Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen, juristische Schriften, Werke 1814-1822. Frankfurt am Main. 2004.

Hoffmann, E.T.A. Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans v. Müller mit Erläuterungen. Schnapp, F. (Hrsg.) München. 1971.

Ingham, N.W. E.T.A. Hoffmanns Rezeption in Russland. Würzburg. 1974.

Jürgens, C. Das Theater der Bilder. Ästhetische Modelle und literarische Konzepte in den Texten E. T. A. Hoffmanns. Heidelberg. 2003.

- Keil, W. E.T.A. Hoffmann als Komponist. Studien zur Kompositionstechnik an ausgewählten Werken. Wiesbaden. 1986.
- Kremer, D. Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart, Weimar. 1993.
- Lewandowski, R. E.T.A. Hoffmann und Bamberg. Fiktion und Realität. Über eine Beziehung zwischen Leben und Literatur. Bamberg. 1995.
- Müller, H. v. Die erste Liebe des Ernst Theodor Hoffmann. Heidelberg. 1955.
- Nehring, W. Spätromantiker. Eichendorff und E.T.A. Hoffmann. Göttingen. 1997.
- Orosz, M. Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann. Frankfurt am Main. 2001.
- Pikulik, L. E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Göttingen. 1987.
- Rüdiger, W. Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik. Pfaffenweiler 1989.
- Safranski, R. E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. Frankfurt am Main. 2000.
- Schmidt, O. „Callots fantastisch karikierte Blätter“. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns Berlin. 2003.
- Schnapp, F. E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung. München. 1974.
- Schneider, K.L. Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns. In: Steffen, H. (Hrsg.) Die deutsche Romantik. Göttingen 1989.
- Steinecke, H. Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk Frankfurt am Main. 2004.
- Wittkop-Ménardeau, G. E.T.A. Hoffmann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek. 1992.
- Woodgate, K. B. Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann Frankfurt. 1999.

Zu Peter Tschaikowski

- Asafjew, B. O muzyke Tschaikowskogo. Leningrad. 1972.
- Böhme, G. Medizinische Porträts berühmter Komponisten, Bd. 2, Gustav Stuttgart/New York 1979.

- Bowen D. C. Meck, B.v. Geliebte Freundin. Tschaikowski Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. Leipzig. 1938.
- Brown, D. Peter I. Tschaikowsky im Spiegel seiner Zeit. London. 1993.
- Feddersen, P. Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation. Tschaikowski Studien 8. Mainz. 2006.
- Floros, C. Peter Tschaikowsky. Reinbek 2006.
- Garden, E. Tschaikowsky. Eine Biographie. Frankfurt am Main und Leipzig. 1998.
- Glaab, W. Begegnungen mit Peter Tschaikowsky. Frankfurt am Main 1889. Frankfurt am Main. 2004.
- Glebo, I. Über die „Pique Dame“ –Inszenierung. (О постановке Пиковой Дамы. In.: Пиковая Дама. Опера, Музыка Чайковского. К 45- летию со дня первой постановки на сцене бывшего Мариинского театра. 1890-1935.).
- Grönke, K. Frauenschicksale in Tschaikowskis Puschkin-Opern. Mainz. 2002.
- Helm, E. Peter I. Tschaikowsky. Reinbek 1976.
- Hruby, K. Peter Tschaikowsky. Eine monographische Studie. Leipzig 1902.
- Kaschkin, N. D. Erinnerungen an P.I. Tschaikowski. Moskau. 1954.
- Kerner, D. Krankheiten großer Musiker. Stuttgart. New York. 1977.
- Kerner, D. Nie mit der Gegenwart zufrieden. Dt. Ärzteblatt 62, 1080-1087 (1965).
- Knorr, I. Peter Tschaikowsky. Berlin 1900.
- Kuhn, E. (Hrsg.). Tschaikowsky aus der Nähe. Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen. Berlin. 1994.
- Mann, K. Symphonie Pathétique - Ein Tschaikowsky-Roman. Reinbek 1981.
- Pals, N. v. d. Tschaikowsky. Potsdam 1940.
- Pribegina, G.A. Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Berlin. 1988.
- Rienäcker, G. Pique Dame. In: Musiktheater im Experiment. Fünfundzwanzig Aufsätze. Berlin 2004.
- Sokolov, V. Die Geschichte eines vergessenen Lebens. (История забытой жизни).Moskau. 1994.
- Tschaikowski Studien, Bd. 9 Existenzkrise und Tragikomödie: Tschaikowskis Ehe. Kohlhase, T. (Hrsg.). Mainz 2006.
- Tschaikowski, M. Das Leben Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Moskau. 1997.
- Tschaikowski, P.I. Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. Moskau. 2004.
- Volkoff, V. Tchaïkovsky. Paris 1983.

Wolfurt, K.v. Tschaikowski. Zürich. 1978.

Zu Robert Schumann

Ackermann, P. Schneider, H. (Hrsg.). Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Hildesheim 1999.

Appel, B. R. (Hrsg.) Robert Schumann in Eendenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. Mainz. 2006.

Beci, V. Die andere Clara Schumann. Droste. Düsseldorf. 1997.

Beci, V. Robert und Clara Schumann. Musik und Leidenschaft. Düsseldorf. 2006.

Boetticher, W. Robert Schumann - Leben und Werk. 2004.

Brantner, C.E. Robert Schumann und das Tonkünstlerbild der Romantiker. New York. 1991.

Burger, E. Robert Schumann - Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Mainz. 1998.

Burger-Güntert, E. Robert Schumanns Szenen aus Goethes Faust - Dichtung und Musik. Freiburg i.Br. 2006.

Edler, A. Robert Schumann und seine Zeit. Laaber. 2002.

Eismann, G. (Hrsg.). Robert Schumann Tagebücher. Bd. I 1827-1838. Leipzig. 1971.

Erler, H. Robert Schumanns Leben - Aus seinen Briefen. Berlin. 1887.

Federhofer-Königs, R. Der Davidsbündler August Gathy (1800-1858). Tutzing. 2006.

Heere, A. Robert Schumanns Jugendliryk. Kritische Edition und Kommentar. Bensberg. 2003.

Held, W. Clara und Robert Schumann. Frankfurt 2001.

Henke, M. Clara Schumann. Mit zerrissenem Herzen. München. 2001.

Hoffmann-Axthelm, D. Robert Schumann. Glücklichein und tiefe Einsamkeit. Ein Essay. Stuttgart. 1994.

Hotaki, L. Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung, Freiburg i.Br. 1998.

Jansen, G. Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Leipzig 1904.

Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. Leipzig. 1885.

Kross, S. Robert Schumann im Spannungsfeld von Romantik und Biedermeier. In: Bonner Geschichtsblätter Band 33. Bonner Heimat- und Geschichtsverein und Stadtarchiv Bonn. 1981.

- Kühn, D. Clara Schumann. Klavier - Ein Lebensbuch. Frankfurt am Main. 1998.
- Lippky, W. Der geisteskranke Robert Schumann. Norderstedt. 2005.
- Loos, H. (Hrsg.). Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke. 2005.
- Lossewa, O. Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns (1844). Hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf. 2004.
- Meier, B. Robert Schumann. Reinbek bei Hamburg. 2001.
- Nauhaus, G. (Hrsg.) Robert Schumann. Tagebücher. Bd. I 1837-1847, Bd. II 1847-1854, Bd. IIIa. Leipzig. 1982.
- Nauhaus, G. Bodsch, I. (Hrsg.) Clara und Robert Schumann. Ehetagebücher. Frankfurt. Basel 2007.
- Nauhaus, G. und Bodsch, I. (Hrsg.). Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik. Stadtmuseum Bonn, Frankfurt. Basel. 2006.
- Nauhaus, G. und Bodsch, I. (Hrsg.). Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann - früh und spät. Begleitbuch zur gleichnamigen Sonderausstellung, Stadtmuseum Bonn. Frankfurt. Basel. 2006.
- Nauhaus, G. und Bodsch, I. /Ute Bär, U./Kosmale, S. (Hrsg.): Clara Schumann. Blumenbuch für Robert, Stadtmuseum Bonn. Frankfurt. Basel. 2006.
- Neunzig, H. A. Johannes Brahms. Reinbek bei Hamburg. 2002.
- Ortheil, H.-J. (Hg.) Robert und Clara Schumann. Briefe einer Liebe. Königstein. 1982.
- Payk R. T. Robert Schumann. Lebenslust und Leidenszeit. Bonn. 2006.
- Pohl, I. Miniaturen - Über Cornelia Goethe, Adele Schopenhauer, Clara Schumann und Annette von Droste-Hülshoff. Frankfurt am Main. 2005.
- Preiß, F. Der Prozess. Clara und Robert Schumanns Kontroverse mit Friedrich Wieck. Frankfurt am Main. 2004.
- Rauchfleisch, U. Robert Schumann. Eine psychoanalytische Annäherung. Göttingen. 2004.
- Rauchfleisch, U. Robert Schumann. Leben und Werk. Eine Psychobiographie. Stuttgart. 1990.
- Schumann, E. Robert Schumann. ein Lebensbild meines Vaters. Leipzig 1931.
- Schumann, R. Briefe. Jansen, G. (Hrsg.). Leipzig 1904.
- Schumann, R. Neue Bahnen. Neue Zeitschrift für Musik. Oktober 1853.
- Schumann, R. Tagebücher. Bd. I. Eismann, G. (Hrsg.). Basel, Frankfurt am Main. 1971.
- Schwarz, W. Robert Schumann und die Variation. Kassel. 1932.

- Sousa, K. (Hrsg.) Robert Schumann. Schlage nur eine Weltsaite an. Briefe 1828-1855. Frankfurt am Main. Leipzig. 2006.
- Stegmann, M. Clara Schumann. Reinbeck 2001.
- Tadday, U. (Hrsg.). Schumann Handbuch, Kassel und Stuttgart. 2006.
- Weissweiler, E. (Hrsg.) Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Bd. I 1832-1838, Bd. II 1839, Bd. III 1840-1851. Basel. Frankfurt. 1984.
- Weissweiler, E. Clara Schumann: eine Biographie. Hamburg. 1991.
- Wörner, K.H. Robert Schumann. Zürich. 1987.

erschieden in der Reihe Q-Serie der Humboldt-Universität zu Berlin

Der Mensch ist süchtig nach Liebe. Alexander Puschkin, E.T.A. Hoffmann, Robert Schumann und Peter Tschaikowski entwickeln ihre eigenen Sichtweisen auf die Liebe. Sie suchen die Liebe, finden sie und vereinigen sich mit der Liebe in ihrer Kunst. Sie versuchen, Liebe und Leben zusammen zu führen, Liebe ins Leben, Liebe in die Kunst zu integrieren. Das Leben ist für sie ein Gesprächskunstwerk, die Liebe ein nicht endender, offener, sich beliebig erweiternder Dialog der inneren mit der äußeren Welt.

ISBN 978-3-86004-249-6