



Danish Yearbook of Musicology

45 • 2022-24

© 2022-24 by the authors

Danish Yearbook of Musicology · Volume 45 · 2022-24

Dansk Årbog for Musikforskning

Editors

Michael Fjeldsøe · fjeldsoe@hum.ku.dk

Peter Hauge · peterochauge@gmail.com

Thomas Husted Kirkegaard · thk@cas.au.dk

Mikkel Vad · mkv@hum.ku.dk

Asmus Mehul Mejdal · ammejdal@gmail.com

Editorial Board

Lars Ole Bonde, *Norwegian Academy of Music*; Peter Woetmann Christoffersen, *University of Copenhagen*; Bengt Edlund, *Lund University*; Daniel M. Grimley, *University of Oxford*; Lars Lilliestam, *Göteborg University*; Morten Michelsen, *Aarhus University*; Steen Kaargaard Nielsen, *Aarhus University*; Siegfried Oechsle, *Christian-Albrechts-Universität, Kiel*; Nils Holger Petersen, *University of Copenhagen*; Søren Møller Sørensen, *University of Copenhagen*

Production

Hans Mathiasen

Address

c/o Department of Arts and Cultural Studies, Section of Musicology,
University of Copenhagen, Karen Blixens Vej 1, DK-2300 København S

Each volume of *Danish Yearbook of Musicology* is published continuously in sections:

- 1 · Articles
- 2 · Special section, *70th anniversary of the Danish Musicological Society*
- 3 · Reviews
- 4 · Bibliography
- 5 · Reports · Editorial

ISBN 978-87-88328-36-3 (volume 45); ISSN 2245-4969 (online edition)

Danish Yearbook of Musicology is a peer-reviewed journal published by the Danish Musicological Society on <http://www.dym.dk/>

Verrathene Liebe

Über die vernichtende Wirkung des romantischen Humors in Robert Schumanns Op. 40.

Henrik Palsmar

Robert Schumanns *Fünf Lieder*, Op. 40, auf Texte von H.C. Andersen ist eine Herausforderung für ein dänisches Publikum.¹ Ist man auf der einen Seite geschmeichelt, dass der deutsche Liedmeister vier Gedichte des Nationalpoeten vertont hat, ist man auf der anderen darüber befremdet, dass er das Opus mit einer Komposition auf einem anonymen Text obskurer Herkunft abgerundet hat.² Es ist ein griechisches Volkslied, von dem Philologen Claude Charles Fauriel (1772-1844) eingesammelt und auf Französisch nachgedichtet und, wie die Andersen-Texte, von Adalbert von Chamisso (1781-1838) ins Deutsche übertragen.³ Darüber hinaus ist das Lied ein kleines, leichtes Ding, das nach den drei mittleren, sowohl düsteren als auch tragischen Andersen-Liedern beleidigend seicht und munter erscheint. Was soll das heißen? Dass der literarisch überaus sensible Schumann die Lieder nur aus herausgebertechnischen Gründen zu einem Opus zusammengefügt hätte, ist nicht glaublich. Aber warum denn? Und man steht mit seinem naiven Befremden nicht allein.⁴

In der, übrigens ausgezeichneten, Anleitung zur Interpretation von Schumanns Liedern von dem Gesangspädagogen Richard Miller liest man:

Schumann may have intended that #5, *Verratene* (sic) *Liebe*, should follow the Andersen Lieder, but it seems an unfavorable move. There has been too much

- 1 Link zum Werk: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5f/IMSLP51732-PMLP12742-RS128.pdf>
- 2 Über Schumanns Bekanntschaft mit und Wertschätzung von Andersen siehe René Michaelsen, "Wer heisst euch mit Fingern zeigen auf mich?" Selbstreflexive Illusionsbrüche bei Hans Christian Andersen und Robert Schumann, *Danish Yearbook of Musicology*, 35 (2007), 31-49, besonders 32-36.
- 3 Claude Charles Fauriel, *Chants populaires de la Grèce modern* (Paris: Firmin Didot, 1824).
- 4 Die originale deutsche Titelseite (bei Kistner) ist eine nüchterne Aufzählung des Inhalts: "Märzveilchen, Muttertraum, der Soldat, der Spielmann/aus dem Dänischen/von H.C. ANDERSEN/und verrathene Liebe/aus dem Neugriechischen übersetzt/von/A. v. CHAMISSO/für eine Singstimme u. Pianoforte/componiert/UND/Herrn H.C. Andersen/in Copenhagen/zugeeignet/von/ROBERT SCHUMANN/Op. 40." Die dänische Originalausgabe hat nur: "Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte componiert und Herrn H.C. Andersen in Copenhagen zugeeignet von Robert Schumann. Op. 40."

drama and pain to conclude the performance with this slight vignette. A listener can endure being whirled from sweet violets to death, but returning to this little valentine seems too much to ask. *Verratene Liebe* is a good song, of equal merit with *Märzveilchen*, with which it shares a genre designation, although the two Lieder are not musically related. *Verratene Liebe* must be sung as an engaging miniature. One would like to think that a skillful artist can portray any mood and sing music of any emotional requirement, but it may be unrealistic to expect a dramatic singer to do equal justice to the delicate sketches that frame the vigorous ballads in this opus. An alternative argument could be made that Schumann does not want to leave us in a world of despair. Fischer-Dieskau discusses that viewpoint: “*Verratene Liebe* ... is a surprisingly amiable conclusion, following such an emotionally stormy series of songs. With its playful, jolly finish, including the coquettish flourish in the piano, it was no doubt intended to restore emotional balance.”⁵ Perhaps it does that, but it might be more at home in a group of Schumann miniatures.⁶

Fischer-Dieskaus Bestimmung der Funktion von *Verrathene Liebe* als Gefühlsausgleich könnte sich auf die oft zitierte Tagebuchaufzeichnung Schumanns aus dem Jahre 1828 berufen:

Schmerzen im Leben sind wie Dissonanzen in der Musik; sie haben großen Reiz; aber man verlangt doch nach der Auflösung.⁷

Das ist doch kaum so zu verstehen, dass Schumann gemeint hätte, ein Kunstwerk müsse immer Unlust in Lust auflösen. Teils konstatiert er, dass es Reiz in Schmerzen und Dissonanzen gibt, teils ist es vielmehr die Sehnsucht nach der Auflösung als die Auflösung selbst, die er betont. Das Bedürfnis nach Auflösung ist bei seinem ästhetischen Vorbild Jean Paul theoretisch entfaltet:

Nach jeder pathetischen Anspannung gelüstet der Mensch ordentlich nach humoristischer Abspannung; aber da keine Empfindung ihr Widerspiel, sondern nur ihre Abstufung begehren kann: so muß in dem Scherze, den das Pathos aufsucht, noch ein herabführender Ernst vorhanden sein. Und dieser wohnt im Humor. ... Daher findet der Sokrates in Platons Gastmahl in der Anlage zum Tragischen

5 Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann: Wort und Musik* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1981), 95.

6 Richard Miller, *Singing Schumann: An Interpretative Guide for Performers* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 82.

7 Robert Schumann, Eintrag von 23. August 1828, in *Tagebücher*, Bd. 1, 1827–1838, hrsg. von Georg Eismann (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971), 118.

auch die komische. Nach der Tragödie gibt der Engländer daher noch den humoristischen Epilog und ein Lustspiel, wie die griechische Tetralogie sich *nach* dem dreimaligen Ernste mit dem satirischen Drama beschloß.⁸

Es ist allzu harmlos, die Funktion von *Verrathene Liebe* als Spannungslösung nach dem Leiden zu bestimmen. Aus Jean Pauls Sicht ist das letzte Lied vielmehr ein kleines Satyrspiel, das den Ernst der anderen Lieder unterstreicht und verstärkt. Hätte Schumann nur die vier Andersen-Texte vertont, wäre Op. 40 nur eine Sammlung von Liebesliedern mit einem gemeinsamen Textdichter geworden. Erst durch die humoristisch-ironische Hinzufügung von *Verrathene Liebe* entstand ein zusammenhängendes Kunstwerk, das mehr als die einzelnen Lieder aussagt.

Ein Zyklus?

Auf dem offiziellen, von der Bundesregierung geförderten Schumann-Portal im Internet schreibt Irmgard Knechtges-Obrecht:

Schumann fügt seinem Op. 40 diese Vertonung [*Verrathene Liebe*] erst am Ende hinzu, wohl um eine musikalische Geschlossenheit zu erzielen. Der durch die Andersen-Lieder erzielte zyklische Charakter geht dadurch allerdings verloren.⁹

Kazuko Ozawa zeigt, dass Schumann den Liedern durch die Anordnung der Tonarten einen formalen Rahmen gab, wobei das erste und das letzte Lied in G-Dur und die drei mittleren in d-Moll stehen: G-d-d-d-G.¹⁰ In Chamisso's *Gedichte* aus dem Jahre 1834 stehen die vier Andersen-Texte unter dem Titel *Aus dem Dänischen nach Andersen* in derselben Reihenfolge wie bei Schumann. Nach Ozawa skizzierte Schumann

... zunächst die vier Andersen/Chamisso-Lieder, danach wählte er "Verrathene Liebe" zur Vertonung aus. Die Hinzufügung dieses letzten Liedes verlieh diesem Opus eine musikalische Abgeschlossenheit, wenn auch keinen zyklischen Charakter.¹¹

8 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 33 *Die vernichtende oder unendliche Idee des Humors*, in Jean Paul, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, München 1975, Bd. 9, zitiert nach <http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Schriften/Vorschule+der+Ästhetik/Erste+Abteilung/7.+Programm.+Über+die+humoristische+Poesie/§+33.+Die+vernichtende+oder+unendliche+Idee+des+Humors>. Accessed 19.4.2024.

9 www.schumann-portal.de/op-40.html. Accessed 3.4.2024.

10 Kazuko Ozawa, *Quellenstudien zu Robert Schumanns Liedern nach Adalbert von Chamisso* (Frankfurt a. M.: Lang, 1989), 57.

11 Kazuko Ozawa, 'Fünf Lieder op. 40', in Helmut Loos (Hrsg.), *Robert Schumann: Interpretation seiner Werke* (Laaber: Laaber-Verlag, 2005), Bd. 1, 216.

Jon W. Finson, dem der meist einhergehende Artikel über die Sammlung zu verdanken ist, meint, dass sowohl die Gedichte als auch Schumanns Kompositionen ihren Gattungen nach zwischen lyrischen Liedern und Balladen liegen. Über die Tonartenordnung hinaus sieht er auch einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen ihnen: Sie verhalten sich alle auf verschiedene Weisen zu

... the grim results of love ... The texts of Op. 40 unfold no central narrative thread, but neither do they present a simple miscellany. The grouping, then, displays an unconventional and somewhat obscure coherence.¹²

Da Op. 40 kurz und ohne Handlung ist und keinen musikalisch-motivischen Zusammenhang aufweist, nennt er es “something unique: a miniature semi-cycle of semi-ballads”.¹³ Ozawa und Finson zufolge ist Op. 40, seine übrigen Qualitäten unbeachtet, demnach kein ‘richtiger’ Gesangszyklus. Zwar hat Schumann es auch nicht einen Zyklus (wie er es mit *Dichterliebe* – *Liedercyclus aus dem Buche der Lieder von H. Heine*, Op. 48 tat) oder einen *Liederkreis* (wie Op. 39 nach Eichendorff) oder eine *Liederreihe* (wie Op. 35 nach Kerner) genannt. In Schumanns Liederjahr 1840 war der Liederzyklus eine junge und noch undefinierte Gattung.¹⁴ John Daverio betont, dass

Schumann recognized a distinction between a collection, its contents comprised of self-sufficient parts bound by little more than their shared genre, and a cycle, the parts of which are subordinate to the effect of the whole.¹⁵

Aber er hatte kein “recipe for the fabrication of a song cycle”.¹⁶ Aus seinen Kommentaren zu Gesangssammlungen anderer Komponisten lässt sich dennoch eine lose Reihe von Kriterien darüber, was er als einen Gesangszyklus betrachtete, herausziehen. Daverio listet neun Schumann-Opera aus dem Lieder-Jahr, die diese Kriterien erfüllen, darunter Op. 40.

Schumann noted the various means through which the composition attained textual and musical coherence—narrative consistency, large-scale tonal logic, and

12 Jon William Finson, ‘Between *Lied* and *Ballade* – Schumann’s Op. 40 and the Tradition of Genre’, in Gerhard E. Appel et al. (Hrsg.), *Schumanniana nova: Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag* (Sinzig: Studiopunkt Verlag, 2002), 250-65, hier 253.

13 Ebd. 259.

14 Susan Youens, ‘Song cycle’ (2001), in *Grove Music Online*, accessed 16.10.2015: “The term ‘song cycle’ did not enter lexicography until 1865, in Arrey von Dommer’s edition of Koch’s *Musikalisches Lexikon*, but works definable in retrospect as song cycles existed much earlier.”

15 John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 212.

16 Ebd.

motivic recall—without insisting dogmatically that the presence of all these features is a necessary condition for cyclic construction. By these criteria, nine sets of songs from the *Liederjahr* qualify as cycles. ... these sets cohere both textually and musically, although no two of them cohere in quite the same way, and herein lies the point.¹⁷

Schumann versuchte, jeder seiner Arbeiten eine einzigartige Kohärenz und Ausdruck zu geben. Einem seiner Werke absolut eine bestimmte Gattungsbezeichnung anheften zu wollen, ist deshalb pedantisch. Wichtiger für das Verständnis von Op. 40 ist es, zu entscheiden, ob und wie die fünf Gesänge eine Ganzheit ausmachen. In seinem Leitfaden zum Konzertlied-Repertoire fand Charles Osborne es unproblematisch, Op. 40 einen Zyklus zu nennen:

The theme of this miniature cycle, then, is betrayal of one kind or another. The subject is treated comically, and brilliantly, in the final song, “Verratene [sic] Liebe”.¹⁸

Addieren wir Finssons Bestimmung des Inhalts: “the grim results of love” mit Osbornes “betrayal of one kind or another”, erhalten wir eine genauere Angabe zum Thema der Lieder: Verrat, der an der Liebe und von der Liebe verübt wird – *Verrathene Liebe*. Dadurch wird klar, dass das letzte Lied ein Kommentar zu den vorherigen ist, und dass sein Titel der Titel der gesamten Sammlung sein könnte; es ist aber Teil seiner Wirkung, dass die Hörer das selbst entdecken müssen. Weit davon entfernt, die Verbindung zwischen den anderen zu zerstören, ist es das letzte Lied, das eine solche ernstlich etabliert.

Die Lieder in Op. 40 weisen wie gesagt über die tonale Disposition hinaus keinen direkten musikalischen Zusammenhang auf. Sie unterscheiden sich in Form und Umfang. Das kurze erste Lied hat Fragmentcharakter wie die Lieder der *Dichterliebe* – es öffnet mitten in der Musik und endet mit der Andeutung einer neuen Bewegung, die abrupt abgeschnitten wird.¹⁹ Nr. 2 ist ein Genrebild, die Mutter bei der Wiege in der Dämmerung, ein kurzes Lied, traditionell in Vor- und Nachspiele gerahmt. Nr. 3 ist eine längere, abgerundete Ballade, die wie Schumanns *Die beiden Grenadiere*, Op. 49, Nr. 1, für sich stehen könnte. Nr. 4 ist eine dramatische Szene mit einem kurzen Vorspiel und einem reflektierenden Nachspiel, und Nr. 5 ist eine Miniatur, musikalisch und inhaltlich abgerundet, aber in ihrem Ausmaß eine Bagatelle, die als eigenständiges Kunstwerk wenig Sinn ergibt. Sein Titel benennt das gemeinsame Thema der Lieder und zugleich widerspricht sein Charakter den übrigen auf humoristische Weise. Dadurch

¹⁷ Ebd. 213.

¹⁸ Charles Osborne, *The Concert Song Companion* (London: Gollancz, 1974), 69.

¹⁹ Zu *Dichterliebe* als eine Zusammenfügung von Fragmenten siehe Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 41ff.

zwingt es sie alle, unterirdisch oder traumhaft miteinander zu kommunizieren, so wie der Frühromantiker Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) es als ein Ideal der romantischen Poesie beschrieb:

Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume.²⁰

Humor und Ironie

Der romantische Humor ist ein ethisch-philosophischer Begriff, dem Jean Paul einen wichtigen Teil seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804) widmete. Er unterschied zwischen dem Komischen, das nur Lachen erregen will, indem es endliche Phänomene aus einer einzelnen, willkürlichen, endlichen Position kommentiert, und dem Humoristischen, das alle endlichen Dinge, *die* Endlichkeit, mit der Idee, dem Unendlichem, konfrontiert:

Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee.²¹

Durch diese Kontrastierung entsteht das romantische Komische oder der romantische Humor. Dieser will, im Gegensatz zu dem gemeinen "Späßmacher" oder "Spötter", keine "einzelne Narrheit" verlachen, sondern

erniedrigt das Große ... um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine ... um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.²²

Das Anschauen von etwas Erhabenem erhöht den Gegenstand und füllt laut Kant das Gemüt mit erhabenen Gefühlen wie Ehrfurcht; im Gegensatz dazu erniedrigt oder (mit dem von Jean Paul und Friedrich Schlegel oft benutzten emphatischen Wort) "vernichtet" der Humor alle endlichen Dinge und führt zu einer "radikalen Welt-Verachtung ... weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts".²³ Der Humor hat aber stets einen Blick auf das Große und erregt ein mitleidendes Lachen. Dadurch unterscheidet sich der Humor von einer rein moralischen Kritik:

Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der

²⁰ Zitiert nach Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989), 283.

²¹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* § 32.

²² Ebd.

²³ Ebd.

kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisst und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.²⁴

Hans Heinrich Eggebrecht resümierte den Begriff so:

Humor dieser Art ergreift das Endliche als Gebrechlichkeit, Narrheit, Leiden ... um in ihm, als dem Kontrast zum Unendlichen, das Unendliche zu erreichen, das nur so erreichbar ist, als >Unendlichkeit des Kontrasts<. Solcher Humor lacht, aber über die ganze Welt; er spottet, aber aus Liebe; er ironisiert, weinend ...²⁵

Dieser Begriff des Humors fügt sich in den weiteren Begriff der romantischen Ironie, wie sie von Friedrich Schlegel und den Jena-Romantikern geprägt wurde.²⁶ Diese Art von Ironie lässt sich nicht fest definieren, weil eine ihrer Haupteigenschaften ist, dass sie jede Aussage, und so sich selbst, relativiert und mehrdeutig macht. Schlegel demonstrierte dies in seinem provokanten Essay *Über die Unverständlichkeit*. Hier erklärt er die angebliche Unverständlichkeit seiner *Athenäumsfragmente* durch ihre ironische Grundhaltung, und in einer ironischen "Übersicht vom ganzen System der Ironie" gelangt er schließlich zu dem Begriff der "Ironie der Ironie", den er dann ironisch beschreibt als

Wenn man ohne Ironie von der Ironie redet ... wenn man mit Ironie von einer Ironie redet, ohne zu merken, daß man sich zu eben der Zeit in einer andren viel auffallenderen Ironie befindet; wenn man nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann, wie es in diesem Versuch über die Unverständlichkeit zu sein scheint; wenn die Ironie Manier wird, und so den Dichter gleichsam wieder ironiert ... wenn die Ironie wild wird, und sich gar nicht mehr regieren läßt.²⁷

Schlegel zitierte hier auch aus seinem *Lyceumsfragment* Nr. 48:

Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles was zugleich gut und groß ist.²⁸

In der idealistischen Tradition von Platon würde man sagen, dass das Gute eine widerspruchslose, klare Wahrheit sei. Für Schlegel dagegen ist eine widerspruchslose Aussage

²⁴ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* § 33.

²⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers* (München: Piper, 1986), 176.

²⁶ Von dem vielfacettierten Phänomen können hier nur einige relevante Seiten erörtert werden. Unter den grundlegenden Darstellungen sind Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag, 2002), und Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*.

²⁷ Friedrich Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (KFSA), hrsg. Ernst Behler (Paderborn, München: F. Schöningh, 1967), Bd. II, 369.

²⁸ Ebd. 368.

unvollständig und deshalb unwahr: "Jeder Satz, jedes Buch, so sich nicht selbst widerspricht, ist unvollständig."²⁹ Wahrheit kann aus Schlegels Sicht nur durch Ironie ausgedrückt werden. Ein zentrales Paradox bei Schlegel spricht von der "Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung".³⁰ Nur eine vollständige, das heißt, eine alles umfassende Aussage kann wahr sein, denn nur das Ganze ist wahr. Aber es ist unmöglich, alles zu sagen. Um wahrhaftig zu sein, muss man deshalb immer auf diesen Widerspruch zwischen dem endlich Gesagten und der unendlichen Fülle hindeuten, und das wird von der unendlichen Reflexion der Ironie geleistet.

Einfacher wurde die romantische Ironie von Ludwig Tieck beschrieben:

Es ist unendlich schwer den Begriff der Ironie in einer bestimmten Formel auszusprechen ... Die Ironie, von der ich spreche, ist ja nicht Spott, Hohn, Persiflage, oder was man sonst der Art gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt, es ist vielmehr der tiefste Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist. ... Sie ist die Kraft, die dem Dichter die Herrschaft über den Stoff erhält; er soll sich nicht an denselben verlieren, sondern über ihm stehen, uns so bewahrt ihn die Ironie vor Einseitigkeit und leerem Idealisieren.³¹

Die romantische Ironie ist eine Geisteshaltung, die dem Künstler Distanz zu seinem Stoff gibt.³² In seinen Schauspielen zerstört Tieck systematisch die Illusionen der Handlung, wie z.B. in der Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797), in der die Darsteller ständig aus ihren Rollen fallen und mit dem Verfasser und dem Publikum, die auf der Bühne erscheinen, die Qualität des Stücks diskutieren. Die Illusionsbrüche, die wir auch in vielen von Andersens Texten (z. B. im vierten Lied von Op. 40) finden, sind ein zentrales Mittel der Poetologie der Frühromantiker.³³

Manfred Frank fasst den Grundgedanken der romantischen Ironie wie folgt zusammen:

Die Idee des Absoluten, dem alle Einzelpositionen unangemessen bleiben, rückt diese in ein Ironisches Licht. Andererseits können wir unserer Endlichkeit nur an solchen Einzelpositionen orientieren, während das Absolute ungreifbar bleibt. Die Ironie spielt darum in beide Richtungen. Sie ist ein Verlachen des Endlichen,

29 Schlegel, KFSa XVIII, 83, nach Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, 352.

30 Schlegel, *Lyceumsfragment* 108, KFSa II, 160.

31 Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen. Zweiter Theil* (Leipzig: Brockhaus 1855), 238f. Zitiert nach Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, 371f.

32 René Michaelsen, *Der Komponierte Zweifel, Robert Schumann und die Selbstreflexion in der Musik* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015), 325.

33 Siehe hierzu Florian Kraemer, *Entzauberung der Musik: Beethoven, Schumann und die romantische Ironie* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2014), 26ff.

weil es durch anderes Endliches dementiert und durch den Gedanken des Absoluten (Unendlichen) insgesamt beschämt wird; aber auch (ein Verlachen) des Absoluten, weil es, wie Novalis sagt, das identische Reine (das Absolute) nicht gibt. ... alles Reine ist ... eine Täuschung der Einbildungskraft – eine *nothwendige* Fiction.³⁴

Die Romantiker haben die Begriffe Humor und romantische Ironie nicht scharf auseinandergehalten. Bei E.T.A. Hoffmann treten sie oft mit derselben Bedeutung auf.³⁵ Jean Paul illustrierte Seiten des Humors mit Hinweisen zu Tiecks dramatischen Illusionsbrüchen, die dieser eher als Ironie auffasste. Und Novalis schrieb:

Humor ist eine willkürlich angenommene Manier. Das Willkürliche ist das Pikante daran: Humor ist Resultat einer freyen Vermischung des Bedingten und Unbedingten. Durch Humor wird das eigenthümlich Bedingte allgemein interessant, und erhält objektiven Werth. ... Was Fr. Schlegel als Ironie charakterisirt, ist meinem Bedünken nach nichts anders als die Folge, der Charakter der Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes. Schlegels Ironie scheint mir ächter Humor zu seyn.³⁶

Schumann hat wahrscheinlich die Aufnahme von *Verrathene Liebe* im Lichte des Jean Paul'schen Humors aufgefasst. Durch Ludwig Tieck, mit dem sowohl er selbst als auch Jean Paul und Andersen bekannt waren, ist er aber auch mit Ideen der romantischen Ironie in Kontakt gekommen. Beiden Konzepten gemeinsam ist der Fokus auf den Widerspruch zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, die Idee der Vernichtung aller endlichen Positionen und der Wechsel zwischen Ernst und Heiterkeit, und beide können zum Verständnis von Op. 40 beitragen.

34 Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, 301.

35 Siehe hierzu Kraemer, *Entzauberung der Musik*, 181ff.

36 Novalis, *Blüthenstaub* 29. Zitiert nach <http://www.zeno.org/Literatur/M/Novalis/Fragmentensammlung/Blüthenstaub>. Accessed 29.8.24.

*Märzveilchen/Martsviolerne**Märzveilchen*

Der Himmel wölbt sich rein und blau,
 Der Reif stellt Blumen aus zur Schau.
 Am Fenster prangt ein flimmernder Flor.
 Ein Jüngling steht, ihn betrachtend, davor.

Und hinter den Blumen blühet noch gar
 Ein blaues, ein lächelndes Augenpaar.

Märzveilchen, wie jener noch keine gesehen!
 Der Reif wird angehaucht zergehn.
 Eisblumen fangen zu schmelzen an,
 Und Gott sei gnädig dem jungen Mann.

Martsviolerne

Sig Himlen hvælver saa reen og klar,
 Iisblomster fryse paa Rudens Glar.

I Solens Flamme saa smukt de staae,
 En Yngling kommer og seer derpaa.

Men som han paa de Blomster seer;
 To Pigeøine derude leer;

Saa skønne Blomster han aldrig saae,
 To Martsvioler saa smukke blaae.

Iisblomsten smelter ved Kindens Brand,
 Vor Herre hjælpe den unge Mand!

Ein unschuldiger junger Mann (Jüngling/Yngling suggeriert sexuelle Unerfahrenheit) betrachtet die tote Natur (Himmel und Eisblumen) von seinem geschützten Platz hinter einer Fensterscheibe.³⁷ Draußen sieht er ein paar blaue, lachende Augen. Er sieht sie als Frühlingsblumen, also echte lebende Blumen im Gegensatz zu den Eisblumen. Und er denkt, dass sie schöner sind als alle Blumen, die er je gesehen hat. Die Hitze seiner Wangen (bei Andersen) oder seines Atems (bei Chamisso) schmilzt das Eis zwischen ihm und dem Mädchen, und die Wärme ist ein Bild erwachender Liebe und Sexualität. Der junge Mann erlebt, dass die Barriere zwischen ihm und der Welt, dem Leben und der Sexualität bricht, sein isoliertes Subjekt dringt hinaus zu der Liebe und der Außenwelt beim Anblick der Augen des Mädchens. Man könnte meinen, dass dies ein glückliches Ende wäre; eine Geschichte erfolgreicher Reifung oder zumindest einer Eröffnung von Möglichkeiten. Doch mit einem ironischen Kommentar dreht der Dichter das Perspektiv in der letzten Zeile um: Gott sei ihm gnädig! Die Liebe und das Sexuelle ist vielmehr eine Gefahr für den jungen Mann.

Als er *Martsvioler* schrieb, war der junge Andersen sowohl persönlich als auch literarisch sehr mit Verliebtheit beschäftigt. Es mag scheinen, als ob er das Erleben von Liebe als Voraussetzung für das Erwachsenwerden und Zu-sich-selbst-kommen als Mann und als Schriftsteller betrachtete. 1830 schrieb er, seine Leserinnen fast herausfordernd, in das Gedicht *Avis aux lectrices*:

37 Bei Chamisso ist nicht klar, ob der junge Mann drinnen oder draußen ist; der Jüngling ist nur *davor* und die Mädchenaugen *hinter* der Scheibe. Aber in Andersens Original sind die Augen des Mädchens *derude* (*draußen*), also muss der junge Mann drinnen in der Stube sein.

Jeg savner noget! — skal jeg Navnet sige?
 Det er just ikke af en sjelden Slags;
 Jeg savner — ja — en lille, bitte Pige —
 Ak, Herre Gud! nu leer man ad mig strax!
 Tør jeg da aldrig elske, aldrig sværme?
 Hvad? Er jeg ikke gammel nok dertil?
 Gud veed, jeg vil jo ei en Sjæl fornærme,
 Nei holde af, det er jo det jeg vil!

Enhver Poet, selv ganske smaae Personer,
 Har sig en Kjærest; — det maa være rart!
 Man er ulykkelig, man sukker og man daaner,
 O, jeg maa med! og jeg maa med lidt snart.
 Men endnu har jeg ingen ret i Sigte,
 At jeg kan blive for min Længsel qvit;
 Gud veed, jeg sværmer nok for mine Digte,
 Men Herre Gud, det er mig dog for lidt!

Ich vermisse etwas! – soll ich den Namen nennen?
 Es ist zwar nicht von seltener Art;
 Ich vermisse – ja – ein kleines Mädchen –
 Ach, Herrgott! Gleich lacht man mich aus!
 Darf ich denn niemals lieben, niemals schwärmen?
 Was? Bin ich dazu nicht alt genug?
 Weiß Gott, ich will ja niemand beleidigen,
 Nein, liebhaben, das ist ja was ich will!

Jeder Poet, sogar ganz kleine Personen,
 hat einen Liebling; – das muss nett sein!
 Man ist unglücklich, seufzt und wird ohnmächtig,
 Oh, ich muss dabei, und das recht bald.
 Noch habe ich keinen recht in der Sicht,
 Dass ich meine Sehnsucht loswerden kann;
 Gott weiß, ich schwärme für meinen Gedichten,
 doch Herrgott, es ist mir doch zu wenig!
 Übersetzung: H.P.

Bald darauf verliebte er sich in Riborg Voigt, eine Kaufmannstochter aus Fåborg. Als sie seine Gefühle nicht erwiderte, sondern einen anderen heiratete, stilisierte Andersen seine Beziehung zu ihr in Briefen an Freunde und in seinem *Levnedsbog* (1832) als unglückliche Liebe von Wertherischen Dimensionen. Umgekehrt zeigen sowohl seine Briefe als auch seine literarischen Werke, dass Andersen eine starke Angst vor dem Sexuellen hatte.

Die sinnliche Seite der Liebe von Mann und Frau ... war ihm wesensfremd ... An keiner Stelle seiner Präsentation von seiner "Liebling" aus Fåborg – auch nicht in der Poesie und Prosa – erscheint Riborg als eine erwachsene Frau mit einem Körper, sondern nur als Geisteswesen oder Kind. Geschlechtsreife Frauen waren Andersen nicht nur fremd, sie waren auch erschreckend ...³⁸

Schumanns Komposition zu den *Märzveilchen* fängt scheinbar harmlos an. Es ist nur eine kleine Romanzen-Melodie mit einer einfachen Oompah-Begleitung, Basstöne mit nachgeschlagenen Akkorden, im Klavier. Als Vorspiel benutzt Schumann die ersten vier Takte der Begleitung. Es ist aber raffiniert gestaltet. Eine Basisausgabe könnte so aussehen:

³⁸ Jens Andersen, *Andersen, en biografi* (København: Gyldendal, 2003), Bd. 1, 220f. Aus dem Dänischen von H. P.



Notenspiel 1. Schumann, *Märzveilchen*, Op. 40, Nr. 1, T. 1-4, Musterbeispiel für den Klaviersatz.

Anstatt mit einem Basston auf der betonten Eins zu beginnen, hat Schumann aber die Bassstimme als eine Figur geformt, die jedes Mal einen chromatischen Halbtonschritt enthält.

Nicht schnell, innig. *p*

Der

p

5 Him - mel wölbt sich rein und blau, der Reif stellt Blu - men aus zur Schau. Am

5

Notenspiel 2. Schumann, *Märzveilchen*, Op. 40, Nr. 1, T. 1-8.

Das ist an sich keine originelle Figur, doch während des Satzes wird sie – mit einem Begriff des Beethoven-Forschers Harry Goldschmidt – ‘different’³⁹ gemacht, will sagen, dass sie durch die Art und Weise, wie sie verwendet und hervorgehoben wird, eine besondere Bedeutung gewinnt.

Die Musik beginnt in medias res: Das erste, das zu hören ist, ist der Nachschlag eines ausgelassenen Basstons; es ist kein Akkord, sondern nur ein einzelner Ton, und das macht es Hörern schwer, das Metrum aufzufassen, ehe die Singstimme einsetzt. Auch

³⁹ Siehe Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart / Annäherungen* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993), 33f.

die Tonart ist von Anfang an unklar. Der Bass setzt zwar auf dem Grundton G ein, wird aber mit einem Septakkord harmonisiert, und setzt sich in einer chromatischen Linie G-G#-A-A#-H-C fort. Darunter liegt ein Orgelpunkt auf D, der erst am Ende der zweiten Verszeile aufgelöst wird; erst dann wissen wir, dass wir in G-Dur sind, wenn auch nur flüchtig, weil das G nur als unbetonter Achtelnachschlag kommt, und der nächste Basston wieder G# ist. Auch in der Melodie wird G bis T. 10 ausgespart. Diese Unsicherheit ist der Ausgangspunkt des Liedes und damit des gesamten Op. 40.

Andersens Originalgedicht besteht aus fünf zweizeiligen Strophen. Schumann formt es um in zwei vierzeilige Strophen (T. 5-12, 17-24) mit einer zweizeiligen Strophe (T. 13-16) dazwischen. Die erste und die dritte von Schumanns Strophen bleiben in der Tonika, während die Zwischenstrophe moduliert und auf dem Wort „Augenpaar“, das die Peripetie des Gedichts ausmacht, auf der Dominante kadenziert.

Notenbeispiel 3. Schumann, *Märzveilchen*, Op. 40, Nr. 1, T. 13-16.

Schumann komponiert „Augenpaar“ als eine steigende chromatische Bewegung in der Melodie (T. 16), die sofort ein Echo in der Klavieroberstimme bekommt, – das erste Mal, dass eine melodische Figur im Klavier auftritt. Steigende Chromatik hat allgemein einen Charakter von Spannung, davon dass die Musik zu etwas Neuem durchdringt. Hier wird sie zu einem musikalischen Abbild der Augen, die sich durch das Eis bahnen, einem Durchbruch, bei dem die Welt und die Liebe zu dem jungen Mann in die Stube eindringen.

Die chromatische Figur des Basses zeigt sich nun als Vorausgreifen und Echo der Augenfigur, und mit der rhythmischen Ungewissheit gepaart, wird sie zu einem interpretativen Leitfaden für das ganze Lied: Es geht um einen Durchbruch aus Unsicherheit in die Sicherheit.

Der Sänger intoniert „Augenpaar“ im Tempo; ein Ritardando ist erst bei den Silben „-genpaar“ notiert, während das Klavier Ritardando durch den ganzen Takt hat. Es ist, als ob die chromatische Wendung unauffällig im Tempo gesungen und erst dann langsamer im Klavierecho reflektiert werden soll. Zunächst werden die Augen kühl und objektiv dargestellt, woraufhin der Komponist durch Verweilen und Wiederholung des Motivs uns einen Hinweis darauf gibt, dass sie wichtig sind.

Man bemerkt es kaum, und danach geht das Lied weiter, als wäre nichts passiert. Die dritte Strophe wird ohne Variation mit der gleichen Musik wie die erste unterlegt und endet unauffällig; der ironische Umschwung, der extradiegetische Kommentar des Erzählers, der den ganzen Sinn des Gedichts ausmacht, wird zunächst nicht betont. Die Melodie läuft ganz einfach zu Ende (T. 24), und die Begleitung setzt sein Muster fort ohne zu kadenzieren. Nur die kleine Appogiatur auf “und” (T. 22) gibt der Zeile eine ironische Färbung.

21

Notensbeispiel 4. Schumann, *Märzveilchen*, Op. 40, Nr. 1, T. 21-24.

In T. 25-26 folgt ein kurzes Zwischenspiel. Der Klavierbass spielt eine augmentierte, diatonische Variante des Augenmotivs. Es ist eine Verlängerung von dem Bass in T. 18, wie dort harmonisch auf der Dominante, und auch dadurch mit den Augen hinter der Fensterscheibe verbunden. Die feste Basslinie zeigt, dass etwas in Kraft gesetzt wird, die Unsicherheit wird überwunden, es geschieht etwas Definitives. Was das ist, wird in der Oberstimme angedeutet, deren Nachschlagakkorde nun legato in eine gefühlvoll strebende Melodie und einen synkopierten Rhythmus zusammengebunden werden: Die Leidenschaft des Jünglings entwickelt sich.

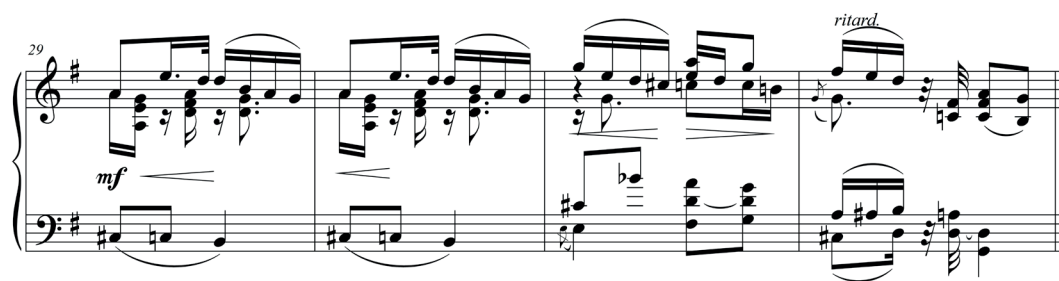
25

Notensbeispiel 5. Schumann, *Märzveilchen*, Op. 40, Nr. 1, T. 25-28.

Dann wiederholt der Erzähler mehr emphatisch den Kommentar “Gott sei gnädig dem jungen Mann”, als die Zeile mit der ersten wirklichen Kadenz des Liedes abgerundet

wird. Auf “gnädig” klingt das Augenmotiv in der Tenorstimme. Als ein Wagnersches Leitmotiv benennt es die Gefahr, gegen die der Erzähler Gottes Hilfe anruft. Im Bass ist gleichzeitig die umgekehrte Figur zu hören, eine fallende chromatische Bewegung. Eine solche wirkt im Gegensatz zu steigender Chromatik spannungslösend. Falls das aufgehende Augenmotiv als Durchbruch und Zu-sich-selbst-kommen zu interpretieren ist, kann die Umkehrung den Verlust des Selbst bedeuten, als das nahe gelegene Risiko, sich einem anderen in Liebe hinzugeben.⁴⁰

Der Gesang endet unerwartet mit einer nackten, banalen Kadenz zu den Worten “jungen Mann” (T. 28) als besondere musikalische (hier mehr rhetorische als romantische) Ironie. Der überraschende und eher sibyllinische Kommentar des Erzählers könnte eine ausführlichere Auslegung als nur das diskrete Augenmotiv erfordern, wird aber bloß trocken als indiskutabler Befund vorgebracht.



Notenbeispiel 6. Schumann: *Märzveilchen*, Op. 40, Nr. 1, T. 29-32.

T. 29 folgt ein schnelleres Nachspiel, in dem die Klavieroberstimme in einen größeren melodischen, die aufblühende Liebe des jungen Mannes illustrierenden, Schwung eintaucht, der – nochmals als ironischer Kommentar – eine Variante der melodischen Figur von “Gott sei gnädig” ist. Noch zweimal ist das absteigende chromatische Motiv im Bass zu hören als Unterstreichung davon, dass die aufgeschlossene Leidenschaft auf Entspannung oder Verlust des Ichs beruht.

Im letzten Takt ist das Augenmotiv wieder in der Tenorstimme zu hören, worauf das Nachspiel abrupt mit einer einfachen, aber koketten Kadenz schließt. Die plötzliche Unterbrechung einer musikalischen Entwicklung, die endlich in Gang gekommen zu sein scheint, ist eine Verstärkung der ironischen Geste von T. 28. Im Rahmen der Geschichte ist es, als ob das Mädchen dem jungen Mann noch einmal einen koketten Blick zuwirft, um ihm dann kühl mit einem ‘sachte, übertreib es nicht!’ abzuwinken. Formal leitet das abrupte Ende weiter zu dem nächsten Lied.

40 Weitere Bedeutungen der Gefahr werden unten diskutiert.

Muttertraum

Die Mutter betet herzig und schaut
Entzückt auf den schlummernden Kleinen.
Er ruht in der Wiege so sanft und traut.
Ein Engel muß er ihr scheinen.

Sie küßt ihn und herzt ihn, sie hält sich kaum.
Vergessen der irdischen Schmerzen,
Es schweift in die Zukunft ihr Hoffnungsraum.
So träumen Mütter im Herzen.

Der Rab indes mit der Sippschaft sein
Kreischt draußen am Fenster die Weise:
Dein Engel, dein Engel wird unser sein,
Der Räuber dient uns zur Speise.

I vuggen ligger det spæde noer,
Det sover så trygt og stille,
Moderen læser et fadervor,
En engel hun ser i den lille.

Ømt hun kysser hans runde kind
Og glemmer hver jordisk smerte,
Drømmer så sødt i fremtid ind;
Så drømmer hvert moderhjerter.

Men ravnen kommer med al sin slægt
Og synger bag ruden sin vise:
"Din engel bliver en tyveknekt,
Og vi skal engelen spise!"

Eine Mutter sitzt bei der Wiege und träumt von der schönen Zukunft ihres schlafenden Kindes. Aber vor dem Fenster sitzt der Rabe und sagt ihm ein böses Schicksal voraus: Er wird als Dieb gehenkt und von den Raben gefressen werden.

Das Gedicht beginnt als Harmonie, wandelt sich aber in der dritten Strophe in eine Horrordimension um. Ein weniger inspirierter Komponist hätte die Darstellung der Mutter als Idylle und die Worte des Raben als etwas Unheimliches komponiert. Schumann tut das Gegenteil. Wie im ominösen Lied *Zwielicht* aus dem *Liederkreis*, Op. 39, erzeugt er in *Muttertraum* von Anfang an eine düstere Stimmung, indem er seine Harmonien in komplizierte Linien auflöst, die in J.S. Bachs zweistimmigen Inventionen ihr fernes Vorbild haben.

Langsam

p

p

Dämm - rung will die Flü - gel spre - ten, schau - rig rüh - ren

Notenbeispiel 7. Schumann, *Zwielicht*, aus *Liederkreis*, Op. 39, Nr. 10, T. 1-10.

Langsam ***p***

Die Mut - ter be - tet

her - zig, und schaut ent - zückt auf den schlum - mern - den Klei - nen. Er ruht in der Wie - ge so

Notenbeispiel 8. Schumann, *Muttertraum*, Op. 40, Nr. 2, T. 1-9.

Bass und Oberstimme sind aus ihrer natürlichen Synchronisation herausgerückt. Die Unterstimme liegt entweder hinter oder vor den Harmonien in den Figurationen der Oberstimme. Und im Gegensatz zu Bach hat Schumanns Musik keine klare harmonische Richtung, die Musik dreht sich in verwandten Harmonien ohne Kadenzen. Der Bass ist eine abwärtssteigende Skala in d-Moll, die jedoch in ihrer rhythmischen Verrücktheit und ihrem ständigen Wackeln zwischen H und B die Tonart gleichzeitig andeutet und verwischt. Dasselbe gilt für den Wechsel zwischen E und Es in der Oberstimme. Der Bass bildet bittere Sekunddissonanzen zur Singstimme, die dem positiven semantischen Inhalt der Worte “Mutter”, “herzig”, “Kleinen” und “ruht” widersprechen.

In den folgenden Zeilen (T. 9-20), wo die Mutter das Kind als Engel sieht, wird die Stimmung aufgehellt. Die Dissonanzen zwischen Singstimme und Bass verschwinden und es wird von d-Moll zur Paralleltonart F-Dur moduliert, um zu zeigen, dass die Mutter sich in eine Parallelwelt träumt. Die Harmonik bewegt sich nun in zwei Quintschrittsequenzen, die harmonische Kreisbewegung, die zu Schumanns Zeiten einen eher sentimental Ausdruck bekommen hatte. Er hatte eine große Vorliebe für diese Figur, über die Kritiker oft die Nase gerümpft haben, doch hier ist sie auf jeden Fall gut gewählt als Darstellung der Mutter, die sich von der Realität wegträumt. Die Sentimentalität wird weiter ausgemalt in den süßlichen chromatischen Durchgangsnoten As und H in bzw. Singstimme und Klavierbass (T. 19) sowie in der Nonen-Appoggiatur auf “Herzen” (T. 20).

D-Moll kehrt zurück mit den Worten des Erzählers über die Raben vor dem Fenster, aber als sie ihre Weise singen, wechselt die Tonart in einer klaren Modulation zu Es-Dur. T. 16 erreicht die Singstimme ihre höchste Lage auf den Tönen eb₁-d₁, die das Wort "Schmerzen" untermalen. Der absteigende Halbtonschritt ist traditionell und in dem Lied explizit ein Ausdruck von Schmerz. Im Verhältnis zur Grundtonart d-Moll ist die um einen Halbton höher liegenden Es-Dur-Tonart Mittel zur Darstellung des Schmerzlichen und Grauererregenden sowohl darin, *dass* die Raben sprechen als auch in dem, was sie sagen.

27

Wei - se: Dein En - gel, dein En - gel wird un - ser sein, der Räu - ber dient uns zur

Notensbeispiel 9. Schumann, *Muttertraum*, Op. 40, Nr. 2, T. 27-30.

Aber an sich ist ihre Rede gar nicht unheimlich komponiert. Die Harmonien, die sich bis jetzt, selbst in den süßen Träumen der Mutter, in unklaren Akkordbrechungen auflösen, sammeln sich in einfachen Akkorden, die in einem regelmäßigen Sechzehntel-Muster über einem rhythmisch festen und traditionellen Bassgang angeschlagen werden. Es ist eine einfache Kadenz, die eindeutig, und zwar zweimal, Es-Dur feststellt, als ob der Umstand, dass der Junge gehenkt und von den Raben gefressen werden soll, ganz natürlich und unbestreitbar sei. Die Verfahrensweise, die Begleitung über einem ruhigen Bassgang zu wiederholten Akkorden zusammenzufügen, wenn eine Sentenz oder Moral festgestellt werden soll, verwendet Schumann auch im erwähnten *Zwielicht*:

32

Was heut' ge - het mü - de un - ter, hebt sich mor - gen neu ge-bo - ren

Notensbeispiel 10. Schumann, *Zwielicht*, Op. 39, Nr. 10, T. 32-36.

Eine weitere Parallele finden wir einige Jahre später in Richard Wagners *Die Walküre*. In dem 2. Akt streitet Wotan sich mit seiner Frau, der Göttin der Ehe, Fricka, über Ehebruch. Und genau dort, wo Fricka die Diskussion gewonnen hat, und das Ergebnis und die Moral ausspricht, nämlich dass Wotan als Garant des Gesetzes seinen unechten, blutschänderischen und ehebrechenden Sohn bestrafen und töten muss, in den er sonst alle seine Hoffnungen auf eine bessere Gesellschaft investiert hat, da setzt auch Wagner eine Begleitung von klaren, sich wiederholenden Akkorden.

Fricka

Notenbeispiel 11. Richard Wagner, *Die Walküre*, Akt 2, 1. Szene.

Für Wagner redet die spießbürgerliche Gesellschaftsmoral in diesem Ton. Und das ist auch in *Muttertraum* der Fall: Die Realität ist ungewiss und düster, die Träume der Mutterliebe sentimental, und das grässliche Schicksal des Individuums wird nüchtern als eine unabwendbare Tatsache ausgesprochen.

Das Lied endet mit einer Wiederholung des Vorspiels in d-Moll, aber mit einem offenen Ende: Im letzten Takt wird D auf der Eins angeschlagen, dann aber verschwindet es, und die Zwischenstimmen bleiben auf einem Quartsechstakkord hängen, der auf die nächste Katastrophe zeigt.

Der Soldat

Es geht bei gedämpfter Trommel Klang;
Wie weit noch die Stätte! der Weg wie lang!
O wär er zur Ruh und alles vorbei!
Ich glaub', es bricht mir das Herz entzwei!

Ich hab' in der Welt nur ihn geliebt,
Nur ihn, dem jetzt man den Tod doch gibt!
Bei klingendem Spiele wird paradiert;
Dazu bin auch ich kommandiert.

Nun schaut er auf zum letzten Mal
In Gottes Sonne freudigen Strahl;

Med dæmpede Hvirvler Trommerne gaa,
Ak, skal vi dog aldrig til Stedet naa,
At han kan faa Ro i sin Kiste?
Jeg tror mit Hjerte vil briste!

Jeg havde i Verden en eneste Ven!
Ham er det man bringer til Døden hen
Med klingende Spil gennem Gaden,
Og jeg er med i Paraden!

For sidste Gang skuer han nu Guds Sol,
Nu sidder han alt paa Dødens Stol,

Nun binden sie ihm die Augen zu –
Dir schenke Gott die ewige Ruh!

De binde ham fast til Pælen,
Forbarm dig, Gud, over Sjælen!

Es haben die Neun wohl angelegt;
Acht Kugeln haben vorbeigelegt.
Sie zittern alle vor Jammer und Schmerz –
Ich aber, ich traf ihn mitten in das Herz.

Paa en Gang sigte de alle ni.
De otte skyde jo rent forbi,
De rysted paa Haanden af Smerte,
Kun jeg traf ham midt i hans Hjerte!

Diese Ballade über den Soldaten, der zum Hinrichtungskommando seines geliebten Freundes befehligt wird, ist hochdramatisch, aber musikalisch viel einfacher als *Muttertraum*. Die tragende musikalische Idee ist ein Marsch, der die im Text erwähnten gedämpften Trommelwirbel imitiert.

Nicht zu langsam

Es

Notenbeispiel 12. Schumann, *Der Soldat*, Op. 40, Nr. 3, T. 1-4.

Der Sänger erreicht den Hochtönen der Melodie, F, zuerst auf dem Wort “ihn” in der Strophe “ich hab’ in der Welt nur ihn geliebt” (T. 14) und schließlich auf “ich” in “ich aber, ich traf ihn mitten in das Herz” (T. 46). So wird das Leiden des Hingerichteten parallelisiert mit dem des liebenden Freundes, der den Schiller’schen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung als Tragödie erlebt, als er gezwungen ist, den einzigen Menschen zu erschießen, den er je geliebt hat. Hier sehen wir eine der Gefahren, sich der Liebe hinzugeben, vor der wir im ersten Lied gewarnt wurden. Bei “aber” wechselt die Musik von Lied zu melodramatischem Rezitativ, und ein kurzes Nachspiel in pathetischen Akkorden zeigt sowohl das Zusammensinken des Toten an der Stange als auch das seines Henkers in Verzweiflung.

46 Recit. rit.

ich, a - ber, ich traf, ich traf ihn mit-ten in das Herz!

Notenbeispiel 13. Schumann, *Der Soldat*, Op. 40, Nr. 3, T. 46-52.

Der Spielmann

Im Städtchen gibt es des Jubels viel,
Da halten sie Hochzeit mit Tanz und mit Spiel.
Dem Fröhlichen blinket der Wein so rot,
Die Braut nur gleicht dem getünchten Tod.

Ja tot für den, den nicht sie vergißt,
Der doch beim Fest nicht Bräutigam ist:
Da steht er inmitten der Gäste im Krug,
Und streichelt die Geige lustig genug.

Er streichelt die Geige, sein Haar ergraut,
Es schwingen die Saiten gellend und laut,
Er drückt sie ans Herz und achtet es nicht,
Ob auch sie in tausend Stücke zerbricht.

Es ist gar grausig, wenn einer so stirbt,
Wenn jung sein Herz um Freude noch wirbt.
Ich mag und will nicht länger es sehn!
Das möchte den Kopf mir schwindelnd verdrehn!

Wer heißt euch mit Fingern zeigen auf mich?
O Gott – bewahr' uns gnädiglich,
Daß Keinen der Wahnsinn übermannt.
Bin selber ein armer Musikant.

I Landsbyen gaaer det saa lystigt til,
Der holdes et Bryllup med Dands og Spil;
Der drikkes Skaaler i Viin og Mjød,
Men Bruden ligner en pyntet Død.

Ja død hun er for sin Hjertenskjær,
Thi han er ikke som Brudgom her,
I Krogen han staaer med Sorgen sin,
Og spiller saa lystigt paa Violin.

Han spiller til Lokkerne blive ham graae,
Han spiller saa Strængene briste maae,
Til Violinen, med Sorg og Gru,
Han trykker mod Hjertet reent itu.

Det er saa tungt, saa knusende tungt,
At døe mens Hjertet endnu er ungt!
Jeg mægter ei længer at see derpaa!
Jeg føler det gjennem mit Hoved gaae.

See, Mændene holde ham fast i Favn –
– Men hvorfor nævne I mig ved Navn? –
Vor Herre bevare Enhvers Forstand!
Jeg selv er en fattig Spillemand.

Auch in *Der Spielmann* geht es um die Liebe im Konflikt zwischen Pflicht und Neigung. Hier ist es der Musikant, der seine Arbeit machen und fröhlich zur Hochzeit seiner Geliebten mit einem anderen aufspielen muss. Am Ende des Liedes wird dem Erzähler mit Entsetzen bewusst, dass er sich in einer ähnlichen Situation befindet oder befinden könnte, und das lässt ihn um seinen Verstand fürchten.

Die Position des Erzählers wechselt in den fünf Liedern. In *Der Soldat* und in *Verrathene Liebe* erzählen die Protagonisten selbst. In *Muttertraum* ist der Erzähler extern und kühl objektiv. In *Märzveilchen* tritt die Erzählerstimme plötzlich mit einem sardonischen Kommentar in der letzten Zeile ein. In *Der Spielmann* erscheint der Erzähler überrumpelnd in der vierten Strophe mit einem subjektiven Kommentar darüber, wie ihn die Situation beeinflusst ("das möchte den Kopf mir schwindelnd verdreh'n"). In der letzten Strophe werden auch seine Zuhörer einbezogen; sie zeigen auf ihn (bei Andersens nennen sie ihn beim Namen) und zwingen ihn daher, anzuerkennen, dass es in Wirklichkeit seine eigene Situation ist, die er beschreibt.

Andersen schreibt in der letzten Strophe, dass der Spieler festgehalten werden muss, vermutlich, weil er in seiner Verzweiflung Amok läuft. Chamisso und Schumann haben dieses Detail weggelassen. Stattdessen haben sie das Gebet, dass Gott uns vor dem

Wahnsinn schützen möge, erweitert und betont. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit stärker auf die subjektive Umkehr bei dem Erzähler gelenkt.

Dass der Erzähler plötzlich mit so großem Pathos in das Gedicht eintritt, bedeutet, wie René Michaelsen betont, dass die diegetische Illusion gebrochen wird. Solche Brüche sind charakteristisch für Andersens Erzähltechnik. Insgesamt haben zum Beispiel seine Märchen ein "selbstreflexives Element", das sich zu dem Schreiben oder Erzählen von Geschichten verhält:

Andersens Geschichten sind in der Regel nicht nur poetisch gestaltete Handlungsberichte, sondern darüber hinaus auch Kommentare über ihre eigene Zuständigkeit als verfasste und von einer ordnenden Erzählerinstanz durchwaltete poetische Erzeugnisse und über die Rahmenbedingungen, unter denen ihre Entstehung möglich wird ...⁴¹

In *Der Spielmann* ist der Bruch radikaler, da der Erzähler sowohl die Handlung als auch seine eigene Reaktion kommentiert, und das Publikum seine (des Erzählers) Beziehung zur Geschichte interpretieren lässt. Dies ist eine doppelte subjektive Umkehr. Nicht nur wird die Erzählerstimme ein anwesendes Ich, das einsieht, dass es sich selbst beschreibt. Man kann auch annehmen, dass der Komponist Schumann diesen Umschwung persönlich akut gespürt hat. Auch für ihn war der Wahnsinn eine ständige Gefahr. Sein Vater litt an Depressionen, seine Schwester beging Selbstmord aus Ekel über eine unheilbare Hauterkrankung. Er selbst wurde seit der Pubertät von Halluzinationen, Phobien und Depressionen geplagt, und sein Leben endete bekanntlich nach einem Selbstmordversuch in einer Institution für psychisch Erkrankte.

Schumanns Komposition fügt dem Gedicht eine weitere Kommentarebene hinzu, und die Musik enthält eine Reihe von Selbstbezügen zu anderen seiner Werke. Wie in *Muttertraum* beginnt Andersens Text als idyllisches Genrebild, hier von einem fröhlichen Hochzeitsfest. In der vierten Zeile wird die Perspektive jäh in eine Katastrophe gewendet: "Die Braut nur gleicht dem getünchten Tod". Schumann hingegen komponiert die Katastrophe von Anfang an. Er geht direkt auf die Gefühle des Protagonisten ein, indem er die Musik als verdrehte Tanzmusik, einen hinkenden, verzerrten Ländler in Moll, formt. Dadurch macht er es unmöglich, Andersens Schockeffekt in die Musik zu übersetzen, was aber wiederum den Schock des späteren Illusionsbruchs umso größer werden lässt.

⁴¹ Michaelsen, "Wer heisst euch mit Fingern zeigen auf mich?", 36.

Quasi Presto *mf*

Im Städt - chen giebt es des Ju - bels viel, da

Notenspiel 14. Schumann, *Der Spielmann*, Op. 40, Nr. 4, T. 1-10.

Die Melodie ist ein Zitat, das an vielen Stellen in Schumanns Werken auftaucht. Bereits 1860 machte Adolf Schubring auf eine Reihe von Sätzen aufmerksam, in denen Schumann sie mit allegorischer Bedeutung einsetzt.⁴² Zum ersten Mal ist das Zitat im letzten Satz des Klavierwerks *Papillons*, Op. 2, zu hören.

Notenspiel 15. Schumann, *Papillons*, Op. 2, Nr. 12, T. 1-8.

Inspiriert wurde dieses Werk vom letzten Kapitel in Jean Pauls Roman *Flegeljahre*, und der letzte Satz zeigt das Ende einer Maskerade, wo die Masken fallen. Schumann zitiert hier eine beliebte ältere Tanzmelodie, *Großvatertanz* genannt, die oft als letzter Tanz auf einer Hochzeitsfeier gespielt wurde. Der traditionelle Text lautet: "Und als der Großvater die Großmutter nahm/Da war der Großvater ein Bräutigam." Die Melodie ist ein Stück Umgangsmusik mit Bezug auf traditionelle, teilweise überholte Hochzeitsfeierlichkeiten.

Und als der Gross - va - ter die Gross - mut - ter nahm, da war der Gross - va - ter ein Bräu - ti - gam,

Notenspiel 16. *Großvatertanz*. Erstmals aufgezeichnet in Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tanz-Kunst* (Leipzig, 1717), 87f.⁴³

⁴² [Adolf Schubring], 'Schumaniana. Nr. 2. Schumann und der Großvater', *Neue Zeitschrift für Musik*, 53 (1860), 29-30.

⁴³ <https://de.wikipedia.org/wiki/Großvatertanz>. Accessed 29.8.2024.

Schubring verfolgt ihr Auftreten bei Schumann und weist sie auf als flüchtiges Zitat in seinen *Intermezzi*, Op. 4, in *Davidsbündlertänze*, Op. 6, in *Faschingsschwank aus Wien*, Op. 26, und in dem letzten Satz von *Carneval*, Op. 9, der den Titel *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* trägt. Die Melodie, die hier einer hektischen Entwicklung unterliegt, wird nun spöttisch als “Thème du XVIIème siecle” bezeichnet (T. 55) und ist eindeutig ein Symbol für die Philister, also die altmodischen, eingeschränkten, kunstfeindlichen Spießbürger, gegen die die Davidsbündler in den Kampf ziehen.



Notenbeispiel 17. Schumann, *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, letzter Teil von *Carneval*, Op. 9, T. 47-66.

Schubring schreibt:

Sowie bei ihm [Schumann] von der alten Zeit, von Brautfahrt und Hochzeit die Rede ist, spricht sogleich Großvater sein Wörtchen mit ... Weniger harmlos ist der Spaß in Op. 40 Nr. 4, fast möchte man es Galgenhumor nennen, dass der “arme Musikant” den Großvatertanz zur Hochzeit seiner eigenen Geliebten ausspielen muss, bis ihm Geige und Herz zerspringen.⁴⁴

In *Der Spielmann* wird die ursprüngliche Dur-Melodie zu Moll verdunkelt und mit einer Art Doppelschlag ornamentiert, der das Wort “Jubel” in dem Satz “Im Städtchen gibt es des Jubels viel” illustriert. Es liegt bittere Ironie in dieser kleinen Figur, die in Dur das gewesen wäre, was der Kirchenvater Augustinus einen *Iubilus* nannte, eine Tonranke, die eine Silbe in Jubel in die Länge zieht, die aber hier in Moll direkt dem Wort widerspricht, die sie trägt. Es ist also nicht nur ein Stück Alltagsmusik, das mit der Bedeutung, die es von seiner ursprünglichen gesellschaftlichen Funktion hat, in die Kunst gebracht wurde. Darüber hinaus hat es durch seine wechselnden Erscheinungen in Schumanns Musik neue Bedeutungsschichten gewonnen, die alle in *Der Spielmann* mitklingen.

44 [Schubring], ‘Schumaniana. Nr. 2. Schumann und der Großvater’, 30.

In den anderen Werken, in denen Schumann den *Großvatertanz* verwendet, erscheint er als klares Zitat, das in einen anderen musikalischen Kontext gestellt wird. In Op. 40 ist er dagegen die Grundlage für den gesamten Satz. Auf der Basis von den ersten zwei Linien der Vorlage hat Schumann eine neue Melodie mit vier Linien geschaffen. Er hat sie düsterer gemacht, indem er sie in Moll umgewandelt hat, und schwerer und kantiger, indem er jede Linie mit einem Vollschluss anstelle des Halbschlusses des Originals enden lässt. Ein schockierendes Element am Ende des Liedes ist, dass die erste Zeile der Strophe “O Gott bewahre uns gnädiglich” gleich der Originalmelodie in Dur gesetzt wird, während die nächste Zeile, “daß Keinen der Wahnsinn übermannt”, die in Schumanns anderen Strophen in der parallelen Durtonart harmonisiert wird, hier in Moll steht. Dieser Umtausch von Dur und Moll gibt der Vorstellung vom Wahnsinn einen viel schmerzhafteren Ausdruck, der dadurch verstärkt wird, dass der Klavierbass hier in die tiefste Lage sinkt, die in dem Lied erreicht wird; eine Lage, die mit einer Umschreibung von Thomas Mann “tiefer ist als alle Vernunft”⁴⁵

118 **Langsamer**
 pp₀ Gott be - wahr' uns gnä - dig - lich, dass Kei - nen der
Langsamer
 p pp
 126 ritardando **Adagio**
 Wahn - sinn ü - ber - mannt. Bin sel - ber ein ar - mer Mu - si - kant.
 ritardando **Adagio**
 pp

Notenbeispiel 18. Schumann, *Der Spielmann*, Op. 40, Nr. 4, T. 118-33.

Friedrich Schlegel beschrieb in seinem 116. *Athenäumsfragment* sein künstlerisches Ideal als “progressive Universalpoesie”, die die künstlerischen Gattungen mit der Philosophie vereinen würde und

45 Thomas Mann in der Novelle *Tristan*: “Es erfolgte zu Brangärens Habet-Acht-Gesange jener Aufstieg der Violinen, welcher höher ist als alle Vernunft.”

die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.⁴⁶

Aus dieser Sicht sollte die Kunst nicht allein für sich in ihrer eigenen Sparte verbleiben, sondern die Grenzen zwischen Kunst und Gesellschaft (wenn Schlegel nicht Gesellschaft in neuerem, soziologischem Sinne meinte, so doch das reale, gesellige Zusammenleben der Menschen) zum Nutzen beider aufbrechen. Schumann teilte dieses Ideal in mehrfacher Hinsicht. Er fühlte sich verpflichtet "(a)uf der Höhe der Zeit und der Erscheinungen zu stehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen".⁴⁷ 1838 schrieb er an Clara:

Es affiziert mich Alles, was in der Welt vorgeht. Politik, Literatur, Menschen – über Alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann durch Musik Luft machen, einen Ausweg suchen. Deshalb sind viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muss.⁴⁸

Obwohl sie also seiner eigenen Meinung nach aus seinen Reflexionen über die Beziehung zwischen Kunst, Leben und Gesellschaft hervorging und diese ausdrücken sollte, wurde Schumanns frühe Klavierschöpfung weithin als verschlossene *l'art pour l'art*-Kunst erlebt. Er musste erfahren, dass seine eigensinnigen, originalen Klavierwerke es schwer hatten, Verbreitung zu finden. Nicht einmal ein sympathisch eingestellter Kollege wie Franz Liszt konnte das Publikum mit seiner Autorität für sie gewinnen, und selbst seine Verlobte Clara nahm nur wenige davon in ihrem Repertoire auf, und mit wenig Erfolg. Schumann hatte also fast kein Einkommen von seinen Klavierkompositionen. Nach seiner Heirat musste aber Geld für den Erhalt einer bürgerlichen Familie verdient werden, die schnell um acht Kinder erweitert wurde. Dies war einer der Gründe, warum Schumann von esoterischer Klaviermusik zu extrovertierteren und populäreren Genres wie Liedern und in den folgenden Jahren systematisch Symphonien, Konzerten, Kammermusik, Oratorien und Chorwerken wechselte, von denen größere Durchschlagskraft und finanzieller Gewinn zu erwarten war.

Aber er glaubte zu dieser Zeit auch, dass er dadurch den ideellen Anspruch der Kunst besser erfüllte. Seinen Wechsel vom solipsistischen romantischen Klavierschöpfer zum

46 Schlegel, KFS II, 182f.

47 Brief an seine Schwägerin Therese Schumann 1836, *Robert Schumanns Briefe*. Neue Folge, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, 2. Auflage (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904), 72.

48 Robert Schumann, *Jugendbriefe. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann*, 4. Auflage (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910), 282.

idealistischen Realisten, der mit seiner Musik auf eine direktere Weise an dem gesellschaftlichen Diskurs teilnehmen möchte, hat Martin Geck eingehend beschrieben.⁴⁹ In unserem Zusammenhang ist es wesentlich, dass *Der Spielmann* zu einer Zeit geschrieben wurde, in der Schumann diese Wende einleitete, und dass das Lied die große Frage aufwirft, ob das Projekt gelingen kann. Der verrückte Brautwalzer, den der Musikant aus seiner Geige quetscht, ist nicht nur Illustration der Verzweiflung des Protagonisten darüber, bei der Hochzeit seiner Geliebten mit einem anderen spielen zu müssen. Mit seiner Bedeutung von überholter, eingeschränkter Philistermusik, die Schumann ihm hinzugefügt hat, spiegelt er auch die Verzweiflung des Künstlers wider, Musik an ein philiströses bürgerliches Musikleben liefern zu müssen, das sich keineswegs poetisieren ließ. Genau dieser Konflikt machte E.T.A. Hoffmans Figur des Kapellmeisters Kreisler, die Schumann zum Klavierwerk *Kreisleriana* inspirierte, verrückt, so dass er am Ende beschloss, sich mit einer vergrößerten Quinte das Leben zu nehmen. Schumann sah es als eine echte Gefahr, im Kampf zwischen dem Idealanspruch der Kunst und den Forderungen der Gesellschaft verrückt zu werden. In *Der Spielmann* komponierte er ein Bild der Neurose des romantischen Künstlers.

Verrathene Liebe

Zuletzt folgt das kleine, heitere Lied, an dem Richard Miller und andere mehr Anstoß genommen haben. Ein liebendes Paar küsst sich heimlich, aber das Geheimnis wird entdeckt und zum allgemeinen Vergnügen in einem Lied offenbart.

Da nachts wir uns küßten, o Mädchen,
 Hat keiner uns zugeschaut.
 Die Sterne, die standen am Himmel,
 Wir haben den Sternen getraut.

Es ist ein Stern gefallen,
 Der hat dem Meer uns verklagt,
 Da hat das Meer es dem Ruder,
 Das Ruder dem Schiffer gesagt.

Da sang der selbige Schiffer
 Es seiner Liebsten vor.
 Nun singen's auf Straßen und Märkten
 Die Knaben und Mädchen im Chor.

Op. 40 wurde im Juli 1840 geschrieben, zu einer Zeit, die Schumann als die glücklichste seines Lebens bezeichnete. Er hatte nun die Möglichkeit erhalten, Clara zu heiraten, und

⁴⁹ Martin Geck, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs 1848-1871* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2001), 48-85.

er war überaus produktiv in der Komposition von Liedern, die meistens Liebe zum Gegenstand hatten. Kurz vor Op. 40 schrieb er den Zyklus *Frauenliebe und Leben* auf Texte von Chamisso. Darin wird aus sehr männlicher Sicht die ideale Liebe einer verheirateten Frau zu ihrem Ehemann dargestellt. Dann folgten drei *Balladen*, Op. 31, zu Chamisso-Texten, die sich bekümmert mit den Bedingungen der Liebe in der Ehe auseinandersetzen. *Die Löwenbraut* erzählt von einer jungen Löwenbändigerin, die gezwungen wird, einen fremden Mann zu heiraten, woraufhin das Haustier ihrer Kindheit, der Löwe, sie aus Eifersucht und vielleicht als Rettung vor einem schlimmeren Schicksal tötet; *Die Kartenlegerin* zeigt die unmöglichen Fantasien eines jungen Mädchens von Liebe und Geld und Begehren im Überfluss; und *Die Rote Hanne* beschreibt eine unglücklichen Frau, die nach der Inhaftierung ihres geliebten Mannes ihre eigene Familie versorgen muss. *Die Dichterliebe*, Op. 48, ist ein langer, bitterer Bericht über Liebesscheitern. Im *Liederkreis*, Op. 39, hingegen spielt Schumann im ersten Lied mit den Tönen E-H-E, die zusammen "Ehe" schreiben, und das letzte Lied endet mit dem Jubel einer erfüllten Liebe, "sie ist deine, sie ist dein."⁵⁰

Zur Zeit der Romantik entwickelte sich das neue Ideal der Liebesehe, wo Partner sich aus gegenseitiger Neigung vereinten, im Gegensatz zu der älteren, von den Familien arrangierten Zweckehe. Dieser Wandel ist der Hintergrund von *Der Spielmann* und vielen anderen Schumannliedern. Friedrich Schlegel hatte in seinem Roman *Lucinde* (1799) eine ideale, passionierte Liebesehe zwischen zwei sowohl intellektuell als auch sexuell gleichberechtigten Partnern beschrieben. In der real existierenden bürgerlichen Ehe wurde dieses Ideal aus seiner Sicht nur sehr selten verwirklicht:

Fast alle Ehen sind nur Konkubinate, Ehen an der linken Hand, oder vielmehr provisorische Versuche, und entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe, deren eigentliches Wesen, nicht nach den Paradoxen dieses oder jenes Systems, sondern nach allen geistlichen und weltlichen Rechten darin besteht, daß mehrre Personen nur eine werden sollen. Ein artiger Gedanke, dessen Realisierung jedoch viele und große Schwierigkeiten zu haben scheint.⁵¹

Schumann verkehrte mit dem jungdeutschen Schriftsteller Karl Gutzkow, dessen Liebesroman *Wally, die Zweiflerin* (1835) Frauenemanzipation und Ehefragen thematisiert, und der, wenn auch keineswegs so radikal in seiner Auffassung von Gleichberechtigung der Geschlechter wie Schlegel, Skandal verursachte und seinem Verfasser drei Monate

⁵⁰ Ob dieses Lied eindeutig positiv oder ironisch gebrochen zu hören ist, kann diskutiert werden. Jon W. Finson wies darauf hin, dass Schumann in der ersten Version des Zyklus ein weniger düsteres Lied über ein Selbst geschrieben hatte, das in den Wald geht, um die Welt zu erleben; das warf einen Schimmer von Ironie über die verschiedenen Emotionen, die sich in den folgenden Liedern entfalteten. Siehe Jon W. Finson, *The Intentional Tourist: Romantic Irony in the Liederkreis of Robert Schumann*, in *Schumann and his World*, ed. R. Larry Todd (Princeton: Princeton UP, 1994), 156ff.

⁵¹ Schlegel, *Athenäumsfragment* 34, KFSA II, 170.

Zuchthaus für Unmoralität einbrachte.⁵² Selbst war Schumann kein so radikaler Kritiker der Ehe, aber mit Op. 40 und seinen anderen Liebesliedern nahm er Teil an dem aktuellen künstlerischen Diskurs über die Existenzmöglichkeiten der Liebe in der Ehe und in der Gesellschaft.

Die Andersen-Gedichte teilen eine erzählerische Form. Sie sind mehr oder weniger dramatische Szenen, in denen man die Position und Bedeutung der Protagonisten unmittelbar zu verstehen glaubt, während jedoch die letzten Zeilen jedes Gedichts die Perspektive auf schockierende Weise verändern, wenn Idyllen verstörend/gruselig und Tragödien drastisch tiefer werden. Beim unreflektierten Anhören ist das letzte Lied anders und einfach. Es erzählt eine muntere Geschichte, die sich vielleicht unerwartet, aber logisch nachvollziehbar entwickelt. Gerade dadurch erhält es aber die perspektivwechselnde Funktion für die vorherigen vier: Es verwandelt auf humoristische Weise das Tragische in Heiterkeit oder ironisch in Banalität. Sowohl an sich als auch in seiner Funktion im Ganzen ist es ein Sinnbild von Jean Pauls Gedanken über den Humor als das umgekehrte Erhabene: Hier ist es das Erhabene selbst, der unendliche Himmelsraum mit den Sternen, das das Geheimnis der endlichen Menschen verrät und vernichtet.

Zwei Deutungsebene

Funktion an sich: Eine einfache, positive Auslegung des Liedes wäre: Die Liebenden werden aus ihrer Isolation befreit, indem sowohl die Natur als auch die Menschen fröhlich ihre Vereinigung in einer Ehe mit Gesang und Hochzeitsglocken feiern. Hört man das Lied allein, ist diese positive Deutung plausibel. Hört man es im Kontext der Sammlung, verlangt es eine tiefere Interpretation.

Der Text spricht von Verrat und Verklagen. Unabhängig von der Herkunft des Textes liegt *Verrathene Liebe* ganz nahe an dem ironischen Ton in vielen von Andersens Märchen. Eine Parallele ist sehr deutlich: Die Geschichte von dem Kuss, die von Mund zu Mund geht, erinnert an Andersens Märchen *Es ist ganz gewiss* (*Det er ganske vist*). Der Unterschied ist, dass, während es sich in *Es ist ganz gewiss* um ein banales Alltagsereignis handelt (die Henne, die eine Feder verliert), das durch Klatsch über alle Maßen aufgebauscht wird, es in *Verrathene Liebe* die für die Protagonisten einzigartigste und intimste Situation ist, die in alle Welt ausposaunt wird. Die Liebenden glauben sich allein mit ihrer Liebe unter den Sternen. Sie sind im Bunde mit dem erhabenen Universum; das Kantische, von Beethoven geschätzte, Diktum von dem gestirnten Himmel über uns und dem moralischen Gesetz in uns, die uns mit Ehrfurcht erfüllen,

⁵² Zu Schlegels und Gutzkows Frauenbildern siehe Michael Bittner, *Die Emanzipation des Fleisches und ihre Gegner. Literarischer Sensualismus zwischen Romantik und Vormärz* (Dresden: Thelem, 2016).

liegt im Hintergrund.⁵³ Aber die Natur erweist sich als heimtückisch. Ein gefallener Stern klatscht (verklagt sie) zum Meer, welches die Geschichte dem Ruder weitererzählt, das Ruder dem Schiffer, der zu seiner Freundin weiterklatscht, und schließlich ist die Geschichte in aller Munde. Und wie die Henne bei Andersen ihre Geschichte in der Zeitung drucken lässt, können wir uns vorstellen, dass die Geschichte des Kusses in einem Klatschmagazin endet. Es geht so gesehen um die Preisgabe und Trivialisierung der allerintimsten menschlichen Gefühle.

Dorothea Veit, Friedrich Schlegels Geliebte, mit der er lange in einem außerehelichen Verhältnis zusammenlebte, hat das persönlich erlebt. In seinem Roman *Lucinde* schilderte Schlegel, wenn auch in metaphysischen Wendungen, intime Details ihres Liebes- und Sexuallebens. Das führte zu einer öffentlichen Polemik, in welcher Dorothea Veit in mehr- und minderwertigen Klatschmagazinen als Prostituierte gebrandmarkt wurde. An Friedrich Schleiermacher klagte sie brieflich: "Oft wird es mir heiß, und wieder kalt ums Herz, daß das innerste so herausgewendet werden soll – was mir so heilig war, so heimlich; jetzt nun allen neugierigen, allen Hassern preisgegeben."⁵⁴

Tiefe Ironie ist in die Begleitung hineinkomponiert, die auch in diesem Lied viel raffiniert ist, als sie erscheint. Während sich die Geschichte ausbreitet, wächst sie allmählich von einem diskreten Nichts zu einem volltönigen Klaviersatz im Nachspiel.

Leicht *p*

Da Nachts wir uns küsst - en o Mäd - chen, hat kei - ner uns zu - ge - schaut. Die

p

♩ * ♩ *

Notenbeispiel 19. Schumann, *Verrathene Liebe*, Op. 40, Nr. 5, T. 1-5.

Es wäre möglich und ganz im Einklang mit der einfachen Volkstümlichkeit des Gedichts gewesen, den größten Teil des Akkompagnements in einfachen Akkorden zu halten, wie Schumann es in T. 3-5 tut. Die minimale Einleitung ist eine Kompression der ersten Zeile der Singstimme. Hier wird ein viertöniges Motiv introduziert, drei steigende Töne

53 "Zwei Dinge erfüllen das Gemüht mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht ... der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir." Immanuel Kant, *Kritik der Praktischen Vernunft. Beschluss. Gesammelte Schriften* (Akademie-Ausgabe, Bd. V; Berlin, Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften, 1908), 161.

54 KFSÄ XXIV, 266. Zitiert nach Bittner, *Die Emanzipation des Fleisches*, 110.

und ein Quintfall, das verwendet wird, um immer größere rhythmische Intensität und klangliche Fülle durch den Verlauf des Liedes zu schaffen. In T. 6 erscheint es in der rechten Hand und unmittelbar danach auf drei Töne verkürzt in der linken. In T. 10-11 dehnt sich der Quintfall zu einem Dreiklang aus, als Bild von dem fallenden Stern des Textes; das Motiv wird im Kanon zwischen den Händen gespielt, während die Singstimme "Fallen" ironisch mit einem Nonensprung nach oben illustriert. Der gleiche Kanon erscheint in T. 14-15, wird aber hier dadurch verstärkt, dass der zweite Einsatz jetzt in Oktaven gespielt wird. Das Motiv wird in Oktaven mit hinzugefügten Akkorden in T. 18 gespielt. In T. 20 darf die Dreiton-Variante eine diskrete Durchgangsfigur sein. In T. 22 ist das Motiv zuerst in Oktaven zu hören und dann rhythmisch erweitert und harmonisiert als Einleitung zur letzten Zeile des Sängers, wo es schließlich in T. 24 über drei Oktaven in Forte gespielt wird. Im Nachspiel liegt das Motiv, mit dem Quintfall umgekehrt, schwebend in den Sechszehnteln der rechten Hand.

25

Kna - ben und Mäd - chen im Chor.

30

dim.

Notenbeispiel 20. Schumann, *Verrathene Liebe*, Op. 40, Nr. 5, T. 25-34.

Die absteigenden Skalenbewegungen im Bass (T. 26-29) klingen wie Hochzeitsglocken; sie wandern durch zwei Oktaven als ein Bild davon, dass es wirklich die ganze Gesellschaft ist, die sich an der Geschichte delektiert; der Tonika-Dominantwechsel in T. 30-31 hämmert die Pointe fest (bemerke den Marcato-Keil auf der letzten Achtel im Bass); und die letzte aufsteigende Skala in der rechten Hand wird zu Salonmusik verharmlost durch

eingeschobene Halbtonschritte. Dass die ersten von diesen die Töne A-A[#]-H (T. 32) sind, die in dem ersten Lied das Wort "Augenpaar" schmückten, verknüpft die beiden Lieder musikalisch und inhaltlich weit über die geteilte Tonart hinaus. Diese subtile Motivarbeit auf Beethoven-Niveau in einem Lied über das Banale unterstreicht die ironische Intention des Liedes.

Funktion im Ganzen: In den vier Andersen-Gedichten geht es um unglückliche Liebe. Das letzte Lied handelt von glücklicher, heißt aber *Verrathene* Liebe. Verraten hat mehrere Bedeutungsebenen. Eine ist, was in dem Lied unmittelbar passiert: etwas Geheimen wird unberechtigt mitgeteilt; die Liebe, die eigentlich geheim sein sollte, wird anderen offenbart. Eine zweite Bedeutung ist: jemandem die Treue brechen und, wie Judas an Jesus tat, ihn zur Zerstörung an seine Feinde ausliefern. Die erste Bedeutung führt zu der oben genannten positiven Auslegung des Liedes. Die zweite leitet zu der ironischen *Es-ist-ganz-gewiss*-Deutung: Die Liebe wird in allen fünf Liedern zerstört, doch im letzten zeigt sich der schlimmste Verrat: die verheerende Verharmlosung aller realen Gefühle durch die bürgerliche Gesellschaft.

Hier erweist sich unser anfängliches naives Wundern als richtiger als der höhere kritische Ansatz: Das kleine G-Dur-Ding *ist* tatsächlich ein unangemessener Widerspruch zu den großen Emotionen, die wir gerade durchgemacht haben. Aber das ist auch sein Sinn. Es ist keine *lieto fine*, angebracht um gefühlsausgleichend zu wirken (Fischer-Dieskau), oder den Hörer nicht mit einem Gefühl der Verzweiflung zu hinterlassen (Miller), sondern eine Vernichtung, die die Katastrophen verschärft. Und doch ist es natürlich immer noch ein kleines, fröhliches Lied, dessen einfache, positive Auslegung an sich richtig ist.⁵⁵ Nach den anderen Liedern gehört kann es aber jenes Lachen erregen "worin noch ein Schmerz und eine Größe ist".⁵⁶

Ein weiterer Interpretationsansatz zu den Liedern wäre das Schicksal der Kunst und des Künstlers. *Der Spielmann* handelt ausdrücklich von Künstlerexistenz. Die Eisblumen, die im ersten Lied durch die Liebeserregung des jungen Mannes schmelzen, kann man als eine Allegorie der Kunst auffassen, die also nicht zusammen mit der Liebe existieren kann. Für Beethoven stand bekanntlich ein erfülltes Liebesleben seiner Kunst im Wege:

55 Die Gegenüberstellung eines kleinen, leichten G-Dur-Liebesliedes und eines tragischen Liedes in d-Moll ist kein Einzelfall in Schumanns Produktion. In dem a cappella Chorwerk *Romanzen und Balladen*, Op. 65, steht an vierter Stelle das Lied *Ungewitter*, auch zu einem Text von Chamisso. In einem gewaltsamen und düsteren Ton zeigt es einen alten König, der machtlos ist angesichts des sich entfaltenden Sturms der neuen gesellschaftlichen Entwicklung, in der es keinen Platz für Könige, Romantik oder Liebe gibt. Es steht wie *Der Spielmann* in d-Moll. Und gleich dahinter stellt Schumann eine G-Dur-Komposition zu dem populären, volkspoetischen *John Anderson* von Robert Burns. Es ist das Liebeslied einer alten Frau an ihren Begleiter durch ein langes Leben, das heißt, ein Lob der Liebe in einer gewöhnlichen bürgerlichen Ehe, das ironisch mit der Klage "Du hast mich einst geliebet, du liebst mich doch nicht mehr" in dem vorigen Lied kontrastiert wird.

56 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* § 33.

“Wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?”⁵⁷ In der Ehe der Schumanns war das denn auch ein reales Problem, besonders für Clara, deren Vater unter anderem gegen ihre Heirat mit Schumann war, weil er fürchtete, dass die Ehe der Entwicklung ihrer Laufbahn als Künstlerin schaden könnte. Im letzten Lied wird die intime, private Liebe Gegenstand von dem Gesang des Schiffers und des Volkes. Hier wird die Liebe zur Kunst, die, wie die Liebe in die Ehe, in die Gesellschaft integriert wird, was als glückliche oder ironisch gebrochene Umkehrung des ersten Liedes gesehen werden kann. Vorsichtig könnte man erwägen, ob das Schicksal des Kindes im zweiten Lied, das zum Verbrecher wird, auch das Schicksal des Künstlers beschreibt, etwa im Verständnis Thomas Manns, der oft Parallelen zwischen Verbrechen und den normbrechenden Aspekten von Kunst zog, und der an vielen Stellen den Künstler einen “Bruder des Verbrechers und des Verrückten” nannte.⁵⁸ Theodor W. Adorno pointierte die gesellschaftswidrige Seite der Kunst und das dem Verbrechen nahen Außenseitertum des Künstlers in dem Diktum: “Jedes Kunstwerk ist eine abgedungene Untat”.⁵⁹ Die Idee, dass Künstler in Verbindung mit bösen Mächten stehen, war den Romantikern nicht fremd. Andersens erster, von E. T. A. Hoffmanns *Die Elexiere des Teufels* (1815/16) stark inspirierter, Roman *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i årene 1828 og 1829* (1829) fängt damit an, dass Satan dem Erzähler den “sündigen Gedanken einbliesst Schriftsteller zu werden”. In den *Ideen* schrieb Schlegel: “ein Künstler werden heißt nichts anders als sich den unterirdischen Gottheiten weihen.”⁶⁰ Zögernd ließe sich dann das erzählende Ich, das im dritten Lied den tödlichen Schuss abgibt – (“ich aber, ich traf ihn mitten in das Herz”) – als den alles Geschehen lenkenden, und deshalb daran schuldigen Künstler interpretieren, wie etwa den Regisseur Lars von Trier, der in dem letzten Bild in der letzten Staffel seiner Fernsehserie *Hospital der Geister* (2022) als der Satan selbst erscheint, der alles Böse der Handlung verschuldet hat.

Die verschiedenen Interpretationsebenen schließen sich nicht gegenseitig aus, ergänzen sich aber auch nicht zu einer harmonisch gerundeten Aussage, sondern bestehen – wie der Kontrast zwischen den heiteren und den ernsten Liedern – fort in einem “steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung”,⁶¹ so wie Schlegel es von der romantischen Poesie forderte. Mit seiner Verbindung von Leidenschaft, Schmerz, Ironie und Humor ist Schumanns Op. 40 der Inbegriff eines romantischen Kunstwerks in der Tradition von Schlegel und Jean Paul. Aber dazu wurde es erst, als Schumann den Andersen’schen Ton von *Verrathene Liebe* fand und, indem er ihn hinzufügte, auf einmal eine Verbindung zwischen den anderen Gedichten herstellte und sie alle humoristisch vernichtete.

57 Beethoven laut Anton Schindler. Zitiert nach Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler: die Musik des deutschen Idealismus* (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1993), 7.

58 Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1990), 308.

59 Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 4 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970), 125.

60 Schlegel, *Ideen* 131, KFSA II, 269.

61 Schlegel, *Athenäumsfragment* 51, KFSA II, 172.

Abstract

Schumann's Op. 40 consists of four songs to texts by H. C. Andersen and an anonymous folk song text, all translated into German by Adalbert von Chamisso. Some commentators have felt that the inclusion of the final light and cheerful text disrupted the intended cyclical nature of the work. Based on readings of Jean Paul's ethical-philosophical concept of romantic humor and Friederich Schlegel's and Ludwig Tieck's concept of romantic irony, the article argues that, on the contrary, it is the last song that creates an artistic coherence between the individual songs of the collection. It does this by relativizing, negating or, in the words of Jean Paul and Schlegel, annihilating (*vernichten*) the content of the others in a romantically humorous way. It is a satirical play that emphasizes and reinforces the seriousness of the others. All five songs tell, in the words of scholar Jon W. Finson, of "grim results of love", and the title of the last song *Verrathene Liebe* (Love Betrayed) could be the title of the entire collection.

The author:

Henrik Palsmar, organist, cand.phil., Kastelsvej 10, 4000 Roskilde · henrik@palsmar.dk