

MA Mariana Pedrozo

Matrikelnummer: 01072007

**Die Lieder der Clara Schumann (Opus 12) aus die „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘ von Robert und Clara Schumann“**

Masterarbeit

KMA Wissenschaftliche Arbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

**Master of Arts**

des Studiums Master Gesang

Studienkennzahl: RA 066 735

an der

**Anton Bruckner Privatuniversität**

Betreut durch: Univ. Prof. Dr. Lars E. Laubhold

Zweitleserin: Mag. Christa Ratzenböck MAS

Linz März 2021

## Abstract

Im „Liebesfrühling“ ihrer frühen Ehejahre entsteht ein Liederzyklus, der Clara Schumanns Ruf als herausragende Pianistin der Romantik um ihr Können als Komponistin erhöht. Hohe Kenntnis von Liedform und ein feines Gespür für Lyrik zeichnen ihre Arbeit aus. Von ihrem Vater Friedrich Wieck auf diese Rolle vorbereitet, erhält sie Unterricht in Gesang, Komposition und Orchestrierung. In dem einzigen kompositorischen Kooperationswerk mit ihrem Mann Robert gelingt es Clara Schumann die Gedichttexte Friedrich Rückerts in Musik zu verwandeln. Drei der zwölf Lieder aus dem Liebesfrühlingszyklus stammen aus ihrer Feder. Den Kern meiner Arbeit gestaltet die detaillierte harmonisch-melodische Liedanalyse am Beispiel „Warum willst du And're Fragen?“. Hintergrund bilden die biographiezentrierte Clara Schumann-Literatur und die Texte Rückerts, die eine immanente Mehrdeutigkeit aufweisen. Prädestinierte Vorlage für das Ehepaar Schumann der Nachwelt ganz wie ein Herz und eine Seele in Erinnerung zu bleiben? Ganz Powerfrau des 19. Jahrhunderts greift Clara Schumann das Genderthema auf – geschlechtsspezifische Zuordnungen werden aufgehoben und mit musikalisch-kompositorischen Mitteln facettenreicher gestaltet. Bis heute ist eine eindeutige Zuordnung der Kompositionen schwierig. Bis zu welchem Grad die Texte Rückerts Clara Schumann vor ihrem eigenen Lebenshintergrund Identifikation- und Projektionsfläche geboten haben, bleibt spannendes Forschungsfeld. Die verwendete Harmonik, die Behandlung der Texte und ihre musikalische Umsetzung machen Clara Schumann jedenfalls zu einer modernen „Romantikerin“, die ihrer Zeit vielleicht sogar voraus war.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis</b> .....	<b>1</b>
<b>1 Einleitung</b> .....	<b>2</b>
1.1 Warum Clara Schumann? .....	2
1.2 Warum drei Lieder aus „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘“ Op. 12? ...	5
1.3 Literaturbericht .....	6
1.4 Forschungsfrage .....	8
1.5 Aufbau der Arbeit .....	9
<b>2 Hauptteil</b> .....	<b>11</b>
2.1 Biographie Clara Wieck-Schumann .....	11
2.1.1 Eine ungewöhnliche Musikausbildung für ein Mädchen des 19. Jahrhunderts .....	14
2.1.2 Clara Schumann als „bescheidene“ Komponistin.....	19
2.2 Begriffsdefinitionen .....	25
2.2.1 Das Lied im 19. Jahrhundert .....	25
2.2.2 Romantik–romantisch .....	28
2.2.3 Zyklus und seine typischen Merkmale .....	31
2.3 Über den gesamten Liederzyklus von Robert und Clara Schumann .....	34
2.4 Drei Lieder aus „Zwölf Gedichte aus Fr. Rückert's ‚Liebesfrühling ‘“ op. 12. ....	39
2.4.1 Lied Nr. 2 „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ .....	39
2.4.2 Lied Nr 4 „Liebst du um Schönheit“ .....	40
2.4.3 Lied Nr. 11 „Warum willst du And're fragen?“ Textanalyse .....	43
2.4.4 Harmonisch-melodische Liedanalyse .....	48
2.5 Die ideale Sängerin für Clara Schumann .....	58
<b>3 Fazit</b> .....	<b>62</b>
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>67</b>
<b>Anhang</b> .....	<b>71</b>
<b>Eidesstattliche Erklärung</b> .....	<b>73</b>

# 1 Einleitung

## 1.1 Warum Clara Schumann?

An den Beginn meiner Arbeit über Clara Schumann möchte ich ein paar Worte zu meiner persönlichen Motivation stellen. In den Liedern von ihr gibt es etwas, das mich als Interpretin sehr berührt. Beim Singen ihrer Lieder fühlt es sich so an, als ob die Wörter von ihr in einer tiefen Form selbst empfunden wurden, obwohl sie aus der Feder Friedrich Rückerts stammen, schließlich sind sie seinen Gedichten entnommen. Hier spüre ich einen Unterschied im Vergleich zu meinem bei anderen Komponisten empfundenen Gesangserlebnis. Bei den Werken Clara Schumanns empfinde ich die Musik als eine kompakte Einheit zwischen Klavier und Gesang, verbunden mit den Gefühlen dieser Frau.

In der Entwicklung des Liedes im 19. Jahrhundert wurde dem Text zunehmend ein höherer Stellenwert beigemessen. Ganz besonders bei Clara und Robert Schumann, die die Texte für ihre Lieder gezielt aussuchten und ihnen das Wesen eines eigenen Kunstwerks zubilligten, das es mit ihrer Musik zu erhöhen galt.

Wenn es darum geht das Repertoire sonstiger Musikperioden zu interpretieren, dann liegt der Schwerpunkt auf anderen Bereichen: Bei Bach beispielsweise fühlt es sich als Sängerin so an, als ob man beim Auftritt eine Botschaft aus der Bibel zu vertreten hat und die Verbindung mit Gott hat dabei den höchsten Stellenwert. Aus musikalischer Sicht sind dabei Faktoren wie Harmoniewechsel beziehungsweise die Deutung harmonischer Wechsel, das Verzieren und Betonen der Wörter, aber auch die Art, wie ich meine Stimme führe, von Bedeutung. Unabhängig dieser Interpretationsunterschiede, die sich selbstredend aus der musikalischen Periode und den verschiedenen Komponisten ergeben, haben die Lieder Clara Schumanns etwas Besonderes.

In der Periode der Romantik übernimmt das Klavier tatsächlich fast die gleiche Verantwortung wie die Gesangsstimme. Robert Schumann wird in der Literatur als der Erste bezeichnet, dem es darum geht, mit der Musik den Text des Liedes hervorzuheben. „Das entscheidend Neue des Schumannschen Liedes liegt zunächst in der Aufwertung des Gedichttextes. Die zuvor bereits in der Klaviermusik vorangetriebene Poetisierung wurde nun auf die Vokalmusik übertragen, neben der Umsetzung der Gesamtstimmung widmete er sich gleichberechtigt der Wiedergabe von

subtilen Feinheiten und Details und wählte die Gedichte nicht als bloßes Textmaterial, sondern als Kunstwerke aus.“<sup>1</sup>

Clara Schumann war mit den Kompositionswerken ihres Mannes gut vertraut und konnte daher in einer sehr ähnlichen Sprache komponieren. Bei den zwölf Liedern aus Friedrich Rückerts Liebesfrühlingszyklus fällt eine Differenzierung, welche Lieder nun von Clara Schumann und welche von Robert Schumann stammen, schwer. Die Subtilität, mit der es Clara Schumann gelingt, die Texte in Musik zu verwandeln, spricht von einer Komponistin mit einer hohen Kenntnis von Liedform und einem feinen Verständnis für Lyrik. Darüber hinaus gibt es bei Clara Schumann aber noch mehr, nämlich einen direkten Weg vom Text zu den Gefühlen. Das bestätigt auch Robert Schumann selbst, der in seinen Tagebuchaufzeichnungen schreibt, dass sich seine Frau quasi in die Lieder projiziert, die sie selbst komponiert: „Pleased with Clara’s songs, Robert noted in his diary her ability to project herself into the texts (,sie wie als Mädchen noch schwärmt‘), he calls her not resisting the pun, ,(eine) viel klarere Musikerin“<sup>2</sup>.

Dieser Umstand dürfte Robert Schumann dazu inspiriert haben, eine Gruppe von Liedern in Kooperation mit seiner Frau zu komponieren. „...wie meine Herzens Kläre mich so viel erfreut und beschenkt. Namentlich drei Lieder freuten mich, worin sie wie ein Mädchen schwärmt und außerdem als viel klarere Musikerin als früher. Wir haben die hübsche Idee, sie mit einigen von mir zu durchweben und sie dann drucken zu lassen. Das gibt dann ein recht liebewarmes Heft.“<sup>3</sup> Diese Idee führte zu dem später entstandenen gemeinsam komponierten Liederzyklus: „Zwölf Gedichte aus Fr. Rückert’s ‚Liebesfrühling“.

Im Jahr 1850 schenkten Clara und Robert Schumann ihrem guten Freund, dem Geiger Wilhelm Joseph von Wasielewski, eine Kopie dieses Liederzyklus. Diese Kopie hatte Robert Schumann zuvor seiner Frau Clara am 19. September 1841 zu ihrem Geburtstag geschenkt. Von den insgesamt zwölf Liedern wurden neun von Robert und drei von Clara Schumann komponiert. Aus dieser

---

<sup>1</sup> Wehnert, Martin: [Art.] „Romantik und romantisch“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Bärenreiter Kassel u.a. 1998, Sp. 464–466.

<sup>2</sup> Hallmark, Rufus, E.: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th-Century Music*, Bd. 14, Nr. 1, (1990), S. 5.

<sup>3</sup> Schumann, Robert: eingetragen im Ehetagebuch I, [Woche vom 20. bis 27. Dezember 1840], in: *Robert Schumann Tagebücher 1836-1854*, hrsg. v. Nauhaus, Gerd, Band 2, Stroemfeld/ Roter Stern, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 134.

Besonderheit ergibt sich auch die Einordnung unter den jeweiligen Opus-Zahlen der beiden Künstler. Bei Clara Schumann wird dieses Werk als op. 12, bei Robert Schumann als op. 37 geführt. Die Texte stammen dabei, wie oben bereits erwähnt, aus einer Gedichtsammlung von Friedrich Rückert zum Thema Liebesfrühling<sup>4</sup>, die in fünf „Sträube“ gruppiert sind. In der kompositorischen Variante entstehen bei Clara und Robert Schumann daraus Strophenlieder aber auch einfache sowie komplex durchkomponierte Liedergattungen. Es gibt sowohl Solo Lieder, als auch Duette.<sup>5</sup>

Eine weitere Motivation für diese Masterarbeit ergibt sich aus dem Wunsch, mich der Person Clara Schumanns anzunähern. Als Frau war sie eine sehr interessante Figur. Sie war nicht nur Pianistin auf höchstem Niveau, sondern eben auch Komponistin. Darüber hinaus Ehefrau und Mutter von acht Kindern. Den zu dieser Zeit an eine Frau mit Familie gestellten Erwartungen konnte sie trotz ihrer Bemühungen nicht immer gerecht werden. „Aus der treusorgenden Ehefrau“, schreibt Monica Steegmann, „wurde die verständnislose Gattin, aus der beispielhaften Mutter die karriere-süchtige Egoistin.“<sup>6</sup> Diese pointierte Aussage verdeutlicht den Grad der Zerrissenheit, in der eine Frau des 19. Jahrhunderts gestanden haben mag, wenn sie versucht hat, diese unterschiedlichen Rollen unter einen Hut zu bringen. Wahrscheinlich hat sie wie jede Frau versucht, jeder dieser Aufgaben gerecht zu werden. Der einzige Aspekt, der sie jedenfalls ihr gesamtes Leben begleitet hat, war ihr künstlerischer Weg. Aus einer Zeit lange vor der Ehe mit Robert Schumann bis zu ihrem Tod.

Die Frauenbewegung der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts und die dadurch inspirierten Studien über kreative Frauen machten sie wieder bekannt. Sie wurde nicht nur mehr als Pianistin und Ehefrau von Robert Schumann gesehen, sondern auch als Komponistin. Was dazu führte, dass auch ihre Liedkompositionen wiederentdeckt wurden.<sup>7</sup> Hinzu kommt der Geburtstag von Clara Schumann, der sich am 13. September 2019 zum 200. Mal jährte und der sie als Powerfrau des 19. Jahrhunderts Anerkennung finden ließ. Im Jubiläumsjahr fanden nicht nur zahlreiche Konzerte und Sonderausstellungen über sie statt, sondern es erschienen auch neue Biographien und Jugentagebücher, die eine neue Perspektive auf ihr Leben und Werk zulassen. Neben der Präsentation ihrer Klavierstücke fanden auch ihre Kompositionen, die so lange vernachlässigt wurden, Eingang

---

<sup>4</sup> Rückert, Friedrich: *Liebesfrühling*, F. D. Sauerländer, Frankfurt am Main 1844.

<sup>5</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 4.

<sup>6</sup> Steegmann, Monica: *Clara Schumann*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg <sup>2</sup>2007. S. 7.

<sup>7</sup> Reich, Nancy, B.: „Die Lieder von Clara Schumann“ in: *Brahms Studien*, Bd. 11, 1997 S. 97.

in die Konzertprogramme.<sup>8</sup> Der Radiosender SWR2 produzierte beispielsweise eine eigene Sendung, in dem der Liederzyklus „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘“ ausgestrahlt wurde.<sup>9</sup>

Um Clara Schumann als Komponistin voll und ganz verstehen zu können, müsste man sich mit ihrem gesamten Liedwerk auseinandersetzen. Da es sich bei der vorliegenden Arbeit aber um eine künstlerische Masterarbeit handelt, wäre das ein zu aufwendiges Unterfangen. Daher werde ich mich in meiner Arbeit mit dem Liederzyklus „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘“ beschäftigen und hier den Schwerpunkt der Analyse auf die von Clara Schumann stammenden drei Kompositionen legen, mit dem Fokus auf das Lied Nr. 11: „Warum willst du And're fragen?“.

## 1.2 Warum drei Lieder aus „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘“ Op. 12?

Dieser Liederzyklus hat auch noch aus einem anderen Grund meine Aufmerksamkeit geweckt: Es ist das einzige Werk, das eine kompositorische Kooperation zwischen Robert und Clara Schumann darstellt. Die Lieder wurden in Leipzig während der ersten Ehejahre der beiden komponiert und sind somit auch ein Spiegel ihrer Beziehung in dieser Zeitspanne. Der Zyklus war die erste Veröffentlichung nach der Hochzeit von Clara und Robert Schumann. Die drei von Clara Schumann komponierten Lieder sind eine „Lobpreisung“ an ihren Mann und erzählen eine berührende Liebesgeschichte.<sup>10</sup> Clara und Robert Schumann hatten eine besondere Vorstellung von ihrer Ehe. Ihre Vorstellung war nicht nur, dass sie sich in der Ehe als Künstler weiterentwickeln wollten, sondern umfasste auch das Ideal, zu einem gemeinsamen künstlerischen Leben zu verschmelzen: „Wir geben dann auch Manches unter unseren beiden Namen heraus; Die Nachwelt soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten und nicht erfahren, was von Dir und was von mir ist“.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup>Fulker, Rick: „Zum 200. Geburtstag von Clara Schumann“, <https://www.dw.com/de/zum-200-geburtstag-von^clara-schumann/a-50405967> (07.01.2021).

<sup>9</sup> Sandberger, Wolfgang: „Liebesfrühling“ – Clara Schumann (1-5), Radiosendung zum 200. Geburtstag von Clara Schumann, in SWR2 Musikstunde, <https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/swr2-musikstunde-2019-09-09-100.html>, gestrahlt am 13.09.2019.

<sup>10</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“, S. 101.

<sup>11</sup> Schumann, Robert, Brief vom [13.06.1839] in: *Clara und Robert Schumann Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Weissweiler, Eva, Bd. 2, Frankfurt 1987, S. 571. Robert schreibt zu Clara diese Worte, als Wunsch eine gemeinsame Komposition zu schaffen. Rufus Hallmark (S.4) Hinweis darauf, dass 9. Mai 1841 Robert schlägt

In der Musikwissenschaft gibt es verschiedene Ansätze, wie das Werk eines Komponisten zu betrachten ist. Die von Guido Adler aus dem 19. Jahrhundert stammende Kritik, wonach das musikalische Werk eines Künstlers mit einem biographiezentrierten Blick zu unterlassen ist, war im deutschsprachigen Raum auch Carl Dahlhaus und seinen Schülern bekannt. Sie alle forderten als Reaktion auf eben diese biographiezentrierte Werkbetrachtung eine strikte Trennung zwischen Kunst und Leben.<sup>12</sup> Heute wird der Zusammenhang zwischen biographischer Konstellation und künstlerischem Handeln wieder vermehrt zum Gegenstand fachlicher Diskussionen. Zumal künstlerische Arbeit und das Verhältnis zwischen Leben und Werk eines Künstlers stark durch eine unüberschaubare Zahl von Popularbiographien, biographischen Erzählungen, Filmen und auch Musicals geprägt ist. Die bekannte Clara-Schumann-Forscherin Beatrix Borchard sucht beispielsweise nach einem Weg, das Bedürfnis von Musikern und Hörenden nach Biographisierung zu thematisieren und gemeinsam mit Studierenden einen alternativen Umgang mit Biographik zu entwickeln und aktiv umzusetzen.<sup>13</sup> Bei dem Liederzyklus von Clara Schumann ist die Verführung groß, auch in eine biographische Analyse zu verfallen. Daher werde ich in meiner Arbeit darum bestrebt sein, Werk und Leben von Clara Schumann zu trennen.

### 1.3 Literaturbericht

Für die Darstellung der Biographie von Clara Schumann und für ihre musikalische Ausbildung, habe ich mich mit dem Werk von Sporn und Köhler „Liebesfrühling“<sup>14</sup> auseinandergesetzt. Dazu ergänzend mit dem Buch von Monica Steegmann „Clara Schumann“.

Um Clara Schumann als Komponistin besser verstehen zu können, habe ich mich mit den in den Brahms Studien erschienenen wissenschaftlichen Beiträgen von Nancy Reich über „Die Lieder von Clara Schumann“ beschäftigt.

Für die Analyse ihrer Lieder habe ich zwei Publikationen verwendet, die beide in der Zeitschrift *Women in 19th century* veröffentlicht wurden. Die eine stammt von Rufus Hallmark und ist im

---

zu ihr spezifisch vor das Lied als Gattung wo sie ein gemeinsames Produkt schaffen könnten. Er selber hat bei der Zeit in den Dichterliebe mit Texten von Heine gearbeitet.

<sup>12</sup>Borchard, Beatrix: „Musik im Kontext - Projektarbeit in der Hochschulausbildung“ in: *Üben u. Musizieren* Nr. 4, (2002), S. 16–23, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/Borchard/musikImKontext.pdf> (26.11.2020).

<sup>13</sup>Ebd., S. 17–18.

<sup>14</sup>Sporn, Christiane/ Köhler, Hans Joachim: *Liebesfrühling, Robert und Clara Schumann in Leipzig*, Lehmanns Media Verlag, Berlin 2010.

Jahr 1990 erschien, die zweite wurde zehn Jahre später von Melinda Boyd publiziert.<sup>15</sup> Hallmark versucht in seinem Beitrag, die musikalische Beziehung zwischen den Liedern zu erforschen, um so eine Einordnung vornehmen zu können, ob es sich um einen richtigen Liederzyklus handelt oder nicht. Und es geht ihm um eine Art Beweisführung, welche Belege sich für eine tatsächliche kompositorische Zusammenarbeit zwischen Robert und Clara Schumann finden lassen. Ebenso geht es ihm aber auch um eine Art von „Performance Plan“<sup>16</sup>, den sich die Komponisten für ihr Werk vorgestellt haben, insbesondere ob die Lieder von einem Mann oder einer Frau gesungen werden sollten. Seiner Ansicht nach braucht es zur richtigen Einordnung dieser Kompositionen, insbesondere zum entsprechenden Verständnis und zu einer wertschätzenden Beurteilung, auch die Berücksichtigung und die entsprechende Kenntnis über die Herkunft der Kompositionen. Melinda Boyd verfolgt einen ähnlichen Ansatz wie Hallmark. Sie beschäftigt sich darüber hinaus mit feministischen und geschlechterspezifischen Theorien, um typische Verhaltensweisen des 19. Jahrhunderts zu verstehen und deren Einfluss auf die beiden Komponisten Clara und Robert Schumann herauszulesen.<sup>17</sup> Stephen Smith beschäftigt sich ebenfalls mit dem Werk Clara Schumanns. Er beobachtet musikalische Elemente und Motive und stellt Zusammenhänge zwischen Komposition und Biographie her.<sup>18</sup>

Für die Analyse des Lieds „Liebst du um Schönheit“, habe ich den Aufsatz von Susan Wollenberger herangezogen, der in *Women and the nineteenth-century lied* 2015 erschienen ist.<sup>19</sup> Als Unterstützung für die Analyse des Liedes „Warum willst du And're fragen?“ habe ich das Analysemodell von Renate Böhmer benutzt. Sie setzte sich mit den Liedern Clara Schumann's auseinander, die keine Opuszahlen aufweisen.<sup>20</sup>

Das große Interesse an Clara Schumann im 19. Jahrhundert führte zu den ersten Editionen ihrer Lieder in Notendruck und in Sammlungen deutscher Lieder, sowie in Breitkopf & Härtels „Lieder und Gesänge von Robert und Clara Schumann“, erschienen im Jahr 1870. Die in den 90iger

---

<sup>15</sup> Boyd, Melinda: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music*, Bd. 23, Nr. 2, (1999), S. 145–162 und Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 3–30.

<sup>16</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 146.

<sup>17</sup> Ebd., S. 146.

<sup>18</sup> Smith, Stephen J.: *Eloquence, reference, and significance in Clara Schumann's opus 20 and Johannes Brahms' opus 9*, Dissertation, B.A.M. The university of british Columbia, 1994.

<sup>19</sup> Wollenberg, Susan: „Clara Schumann's ‚Liebst du um Schönheit‘ and the integrity of a composer's vision“, in: *Women and the nineteenth-century Lied*, hrsg. von Farnham Surrey, S. Ashgate 2015, S. 123–139.

<sup>20</sup> Böhmer, Renate: *Die Lieder der Clara Schumann*, Masterarbeit, Univ. Mozarteum, Salzburg 2005.

Jahren des 20. Jahrhundert erschienen zwei Bände von Draheim/Höft „Clara Schumann: Sämtliche Lieder“ und der Norderval-Edition „Clara Schumann, Sieben Lieder“ ließen schließlich alle ihre Lieder im Druck vorliegen.<sup>21</sup> Im Jubiläumsjahr 2019 wurden 14 Lieder von Clara Schumann im Peters Verlag in Zusammenarbeit mit dem Schumann-Haus Leipzig publiziert.<sup>22</sup> Für die Analyse des Liederzyklus habe ich die von Clara Schumann selbst herausgegebene systematische Gesamtausgabe des kompositorischen Schaffens ihres Mannes Robert Schumann verwendet, die in den Jahren 1879 bis 1893 im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig publiziert wurden.<sup>23</sup>

#### 1.4 Forschungsfrage

Der sich aus der verwendeten Literatur ergebende Problemaufriss kreist um die Fragen, ob das entstandene Werk von Clara und Robert Schumann „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘“ die aus einer Auswahl von Texten entstanden sind, die dem Gedichtband Friedrich Rückerts „Liebesfrühling“ entnommen wurden, als Liederzyklus einzuordnen sind. Gibt es Belege für ein kompositorisches Zusammenwirken zwischen den beiden Komponisten? Wie haben sich Clara und Robert Schumann die geschlechtsspezifische Zuordnung der Interpreten vorgestellt? Wie gehen sie mit den Mehrdeutigkeiten von Rückerts Texten um und wie werden diese in der Vertonung umgesetzt?

Forschungsfrage:

Clara und Robert Schumann verband ein gemeinsames Ansinnen, das in den folgenden zwei Zitaten Robert Schumanns zum Ausdruck kommt: „Wir geben dann auch Manches unter unseren beiden Namen heraus; Die Nachwelt soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten und nicht erfahren, was von Dir und was von mir ist“<sup>24</sup> und „Wir haben die hübsche Idee, sie mit einigen von mir zu durchweben und sie dann drucken zu lassen. Das gibt dann ein recht liebewarmes

---

<sup>21</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“, S. 104.

<sup>22</sup> Schumann, Clara: „Clara Schumann – Jubiläums Liederalbum“, Vorwort und Text von Falling, Frances und Schumann-Haus Leipzig, Peters, Leipzig u.a. 2019.

<sup>23</sup> Schumann, Clara/Schumann, Robert: „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘ für Pianoforte mit Gesang von Clara und Robert Schumann“ in: Robert Schumann's Werke, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1882. (=Robert Schumann's Werke, Serie 13).

<sup>24</sup> Schumann, Robert: Brief vom [13.06.1839] in: *Clara und Robert Schumann Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Weissweiler, S. 571. Robert schreibt zu Clara diese Worte, als Wunsch eine gemeinsame Komposition zu schaffen. Rufus Hallmark (S.4) Hinweis darauf, dass 9. Mai 1841 Robert schlägt zu ihr spezifisch vor das Lied als Gattung wo sie ein gemeinsames Produkt schaffen könnten. Er selber hat bei der Zeit in den Dichterliebe mit Texten von Heine gearbeitet.

Heft.<sup>25</sup> Die sich vor dem Hintergrund dieser beiden Aussagen ergebende Forschungsfrage lautet, ob es anhand der drei von Clara Schumann komponierten Liedern für den Liebesfrühlingszyklus, im Speziellen am Beispiel des Liedes Nr. 11 „Warum willst du And're fragen?“ gelungen ist, diesem Ansinnen gerecht zu werden. Diese Fragestellung ist insofern von besonderem Interesse, da Clara Schumanns Rolle als Pianistin im Vergleich zu ihrem kompositorischen Wirken stärker ausgeprägt war, sowohl für sie selber als auch für die Außenwelt.

Subforschungsfrage:

Wohl wissend, dass nicht jede Komposition zwingend einen autobiographischen Bezug haben muss, beschäftigt sich die zweite Frage mit dem Grad der Durchdringung zwischen der Identifikation Clara Schumanns mit den Texten Rückerts, ihrem eigenen Lebenshintergrund und den daraus entstandenen Kompositionen.

## 1.5 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile: Der erste Teil umfasst die Einleitung mit einer Hinführung auf das Thema, die Darlegung hinsichtlich Relevanz und persönlicher Motivation sowie die zu bearbeitenden Fragestellungen. Der zweite Teil gliedert sich in fünf Unterkapitel und im dritten und letzten Teil werden die Ergebnisse noch einmal in einem Fazit zusammengefasst.

Im ersten Kapitel des Hauptteils werde ich mich zunächst mit der Biographie Clara Schumanns auseinandersetzen, insbesondere mit ihrer musikalischen Ausbildung. Ein Großteil der Arbeiten, mit denen ich mich im Zuge dieser Masterarbeit auseinandergesetzt habe, basieren auf Interpretationen von Briefen und Tagebücher des Ehepaars Schumann. Ihr interessantes Leben hat wohl diese Vielzahl an biographischen Darstellungen inspiriert. Im Zusammenhang mit ihrer Biographie gilt mein Hauptforschungsaugenmerk jener Zeit, in der die drei Lieder komponiert wurden. Ebenfalls zu ihrer Biographie gehörende und für das Verständnis von Clara Schumann unverzichtbar ist die einzigartige Ausbildung, die sie durch ihren Vater erfuhr. Die spezielle Art, wie er sie als Pianistin vorbereitete, hatte große Auswirkungen auf ihr gesamtes musikalisches Leben. Hier möchte ich im Besonderen jenen Teil der väterlichen Ausbildung beleuchten, der Clara Schumann

---

<sup>25</sup> Schumann, Robert: eingetragen im Ehetagebuch I, [Woche vom 20. bis 27. Dezember 1840], in: *Robert Schumann Tagebücher 1836–1854*, hrsg. v. Nauhaus, Gerd, S. 134.

quasi indirekt als Komponistin vorbereitet hat und der das Produkt ihrer kompositorischen Tätigkeit besser verstehen lässt.

Im zweiten Kapitel werden für diese Arbeit relevante Begrifflichkeiten und Definitionen dargelegt. Zunächst die Erklärung des Begriffs „das Lied im 19. Jahrhundert“, sodann die Abgrenzung zwischen „Romantik“ und „romantisch“, zum einen, um Repertoire und Stilistik besser einordnen zu können und zum anderen, um die charakteristischen Merkmale dieser Geistesbewegung besser zu verstehen und zuletzt der Begriff „Zyklus“. In dieser Zeit erscheinen die ersten Liederzyklen, die ebenfalls auch Liederkreise genannt wurden. Mit einem Blick auf die zwölf Lieder des Liebesfrühlings, stellt sich hier die Frage, ob sie sich unter dem Begriff „Zyklus“ einordnen lassen. Eine Frage, zu der es durchaus unterschiedliche Auffassungen gibt.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt in den Kapiteln drei bis fünf. Zunächst geht es darum, ein Verständnis für den gesamten Liederzyklus von Robert und Clara Schumann zu entwickeln, dies wird im Kapitel drei geschehen. Das vierte Kapitel widmet sich den ersten beiden von Clara Schumann komponierten Liedern: No.2: „Er ist gekommen“ und No. 4: „Liebst du um Schönheit?“. Diese beiden Lieder werde ich generell und in groben Zügen präsentieren. Von besonderem Interesse ist für mich das Lied No. 11: „Warum willst du And're fragen?“. Auf dieses Lied möchte ich mich konzentrieren. Daher wird es in den Fokus des fünften Kapitels rücken.

Im fünften Kapitel geht es mir um Passagen aus diversen Aufzeichnungen, wie Briefe und Tagebücher von Clara und Robert Schumann, die Rückschlüsse auf die von den beiden Komponisten bei Sängern geschätzten Qualitäten und musikalischen Fähigkeiten zulassen. Hier geht es mir um eine Annäherung, wie sich die beiden den idealen Sänger und Interpreten ihrer Lieder vorgestellt haben könnten und auch um eine „Versöhnung“ zwischen Biographie und Werk.

## 2 Hauptteil

### 2.1 Biographie Clara Wieck-Schumann

Clara Josefine Wieck wurde am 13. September 1819 in Leipzig geboren. Sie gab Konzerte als Solistin und im Kammerensemble, war Komponistin und Klavierlehrerin.<sup>26</sup> Schon im Jahr 1838 wurde über Clara Wieck ein Personenartikel im Universal-Lexikon der Tonkunst von Gustav Schilling geschrieben.<sup>27</sup>

Clara, „die Strahlende“, hat bis zum Alter von vier Jahren kein Wort gesprochen. Die Ursache könnte in der angespannten Familiensituation gelegen haben, die sie wegen der Konflikte zwischen ihrem Vater und ihrer Mutter erlebte. Sie konnte sich aber schon frühzeitig in der Sprache der Musik ausdrücken. So spielte sie bereits einige Melodien und kleine Stücke, die sie nach ihrem Gehör lernte.<sup>28</sup> Nach der Trennung ihrer Eltern blieb Clara bei ihrem Vater. 1824, wie er selber in ihr Mädchen-Tagebuch eintrug, begann sie im Alter von fünf Jahren mit Klavierunterricht.<sup>29</sup>

Seitdem sie neun Jahre alt war, beginnt sie in der Öffentlichkeit zu spielen, das erstes Mal im Duo mit einer Schülerin ihres Vaters. „Das hatte ich ganz vergessen Dir zu sagen, Clärchen, daß man allemal verwechselt wird, wenn man zum ersten Mal öffentlich spielt“<sup>30</sup>, sagte Vater Friedrich Wieck zu seiner Tochter Clara, weil sie spät zum Konzert kam. Sie war aus Versehen in eine falsche Kutsche eingestiegen. Im Alter von elf spielt sie am 8. November 1830 um 18:30 ihr erstes eigenes Konzert im Leipziger Gewandhaus.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Klassen, Janina: [Art.] „Clara (Josefine) Schumann“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 15, Bärenreiter, Kassel u.a, 2006, Sp. 335.

<sup>27</sup> Ebd. Sp. 328.

<sup>28</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 11.

<sup>29</sup> Wieck, Clara: Zwischen 1824 und Juli 1831 wurde Claras Tagebuch fortgesetzt. Im Tagebuch gibt es Passagen von Clara, aber auch von ihrem Vater, der in der ersten Person in- Claras Namen schrieb: „18. September (1824) fing nun so eigentlich mein Vater den Klavierunterricht mit mir an; doch hatte ich schon einige Monate vor meiner Abreise mit der Mutter nach Plauen mehrere Übungen mit stillstehender Hand leicht gelernt und selbst leichte Accompagnements nach dem Gehör zu Tänzen gespielt“. In: Litzmann, Berthold: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 1, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902, S. 4.

<sup>30</sup> Wieck, Clara: Tagebuch 1, Tagebucheintragung von Clara Schumann über das Konzert im Leipziger Gewandhaus am 20. Oktober 1828, in: Litzmann, Bd. 1, S. 15.

<sup>31</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 19.

Die darauffolgenden Jahre bedeuten für die junge Clara eine blühende pianistische Karriere. Sie verbringt sie gemeinsam mit ihrem Vater, der als Pädagoge und Manager etliche Reisen mit ihr unternimmt und ihr ein enormes Maß an Energie abverlangt. In der Übersicht sieht man eine Auswahl der Konzertreisen von Clara Wieck zwischen 1830 und 1840.

„Konzertreisen Clara Wiecks 1830-1840 (Auswahl)<sup>32</sup>

März – April 1830	Privatkonzerte in Dresden
September 1831 – Mai 1832	Reise nach Paris über Weimar (Vorspiel vor Goethe und Konzert im Stadthaus), Erfurt, Gotha, Arnstadt, Kassel, (Vorspiel vor Louis Spohr, Mitwirkung im Hofkonzert und eigenes Konzert), Frankfurt und Darmstadt, Ankunft am 5. Februar 1832, Aufenthalt bis Mitte April 1832. Sie gibt zwei öffentliche Konzerte.
November 1834 – April 1835	Konzerttournee nach Deutschland; Auftritte in Halle, Magdeburg, Schönebeck, Braunschweig, Hamburg, Hannover, Bremen und Berlin.
Dezember 1835	Auftritte in Zwickau, Plauen, Glauchau und Chemnitz
Januar- Februar 1836	4 Konzerte in Dresden
Februar – April 1836	Konzertreise nach Breslau (6 Konzerte) über Görlitz
Februar – Mai 1837	Reise nach Berlin, Hamburg und Bremen; Rückreise über Hannover und Braunschweig
Oktober 1837 – Mai 1838	Erste Wien-Reise (Hinfahrt über Dresden und Prag), von dort aus Konzerten in Preußburg und Graz
Januar – August 1839	Paris-Reise ohne den Vater über Nürnberg, Ansbach und Stuttgart
Oktober – November 1839	Konzerte mit dem Geiger Carl Müller in Stettin und Stargard; Auftritte in Berlin und Potsdam
Januar – März 1840	Konzert in Berlin und Reise nach Nord-deutschland mit der Mutter. Sieben Konzerte in Hamburg, Bremen und Lübeck
August – September 1840	Tournee durch Thüringen. Konzerte in Jena, Weimar, Meiningen, Gotha, Erfurt und Weimar; dort am 5. September letztes Konzert als Clara Wieck.“

Clara Wieck spielte zwischen 1832 und 1837 in vielen privaten Veranstaltungen in Leipzig und in ungefähr zwanzig Konzerten mit immer neuen Programmen.<sup>33</sup> Für Vater Wieck bedeutete das, auch viele wichtige und vorausschauende Entscheidungen zu treffen, mit deren Hilfe die Karriere von Clara aufgebaut würde. Er kümmerte sich um ihre Repertoire-Auswahl, die je nachdem, vor welchem Publikum und in welcher Stadt sie auftrat, entsprechend angepasst wurde. Die Orte an denen sie spielte, wurden von Friedrich Wieck aus strategischen Gesichtspunkten ausgewählt.

<sup>32</sup> Köhler: „Klavierkonzert op. 7“ in: *Liebesfrühling, Robert und Clara Schumann in Leipzig*, S. 66. Abbild 1.

<sup>33</sup> Stegmann: *Clara Schumann*, S. 30.

Vater Wieck und seiner Tochter mussten auch mit der Konkurrenz anderer „Wunderkinder“ klug umgehen, um Clara Wieck gut in der Musikwelt zu positionieren.<sup>34</sup>

Am 12. September 1840 wurde die Hochzeit von Clara und Robert gegen den Willen ihres Vaters in Schönefeld gefeiert. Die erste Begegnung zwischen den beiden lag zu diesem Zeitpunkt viele Jahre zurück. Seit dem Jahr 1828 nahm der lebenslustige junge Robert Schumann bei Friedrich Wieck Klavierunterricht und bezog im Herbst 1830 als zwanzigjähriger bis Ende 1832 zwei Zimmer im Hause Wieck. Das Verhältnis zu der neun Jahre jüngeren Clara und zu den anderen beiden Kindern Wieck, dürfte bereits zu jener Zeit ein sehr freundschaftliches und inniges gewesen sein. Claras Schwärmen für den gutaussehenden jungen Mann mit lang getragenen brünetten Haar und blauen, tief liegenden, ausdrucksvollen Augen dürfte sich in den darauf folgenden Jahren in Liebe verwandelt haben, wahrscheinlich lange bevor er die heranwachsende Frau in ihr erkannte. Im April 1834 wurde Clara von ihrem Vater zu Musikstudien nach Dresden geschickt, vielleicht weil er schon damals ihre Gefühle für Robert erahnte. Als Friedrich Wieck zwei Jahre später erfuhr, dass Robert während seiner Abwesenheit Clara in Dresden besuchte, drohte er in seinem blindwütigen Zorn, Robert zu erschießen, falls er nochmals versuchen sollte, sie zu sehen. Es folgen einhalb Jahre Funkstille zwischen den beiden. Erst die Vermittlung durch einen gemeinsamen Freund und das Konzert am 13. August im Leipziger Börsensaal, wo Clara vor dem anwesenden Robert spielt, bringt die Beziehung wieder in Fluss. Der darauffolgende 14. August wird der Verlobungstag zwischen den beiden bleiben.<sup>35</sup> Als Hochzeitsgeschenk bekommt Clara von ihrem Gatten den ersten großen Liederzyklus, den Robert komponiert hatte: „Myrten“ op. 25.<sup>36</sup> Am nächsten Tag, Claras 21. Geburtstag, beginnen beide, nach dem Vorschlag von Robert, ein Ehetagebuch zu führen. Das Ehetagebuch soll „ein Tagebuch werden über Alles, was uns gemeinsam berührt in unserem Haus- und Ehestand...“<sup>37</sup>.

Bis zum Moment ihrer Hochzeit hatte die Beziehung von Clara und Robert mehr in der Fantasie stattgefunden, die bis dahin nur im Austausch von Briefen bestand. Jetzt werden beide Künstler mit dem Alltag der Ehe konfrontiert, und sie müssen ihre Erwartungen ausgleichen. Robert

---

<sup>34</sup> Ebd. S. 30.

<sup>35</sup> Vgl. Steegmann: *Clara Schumann*, S. 37–40.

<sup>36</sup> Köhler: „Hochzeit in Schönefeld“, in: *Liebesfrühling, Robert und Clara Schumann in Leipzig*, S. 69–71. Mit der Beschreibung ihres Hochzeitstages beendet Clara ihr Jugendtagebuch.

<sup>37</sup> Schumann, Robert: [13. September 1840], in: *Robert und Clara Schumann Ehetagebücher*, hrsg. v. Nauhaus, Gerd, Stadtmuseum Bonn und Stroemfeld Verlag, Frankfurt u.a. 2007, S. 14.

Schumann beschäftigt sich mit der Komposition. Von Clara wird erwartet, dass sie sich um das Haus und die Kinder kümmert. Das Haus in Leipzig ist zu hellhörig und die schönsten Morgenstunden gehören zu Roberts schöpferischer Arbeit, denn das Üben von Clara würde ihn dann stören. Für Clara Schumann bedeutet dies, Kompromisse einzugehen. Die Realität zeigt aber, dass Clara mehr darauf vorbereitet war, ihr Leben als Pianistin weiter zu führen. Sie wird mit ihren Tourneen sogar mehr Geld als ihr Mann Robert verdienen. Das zeigte sich 1844 im Ergebnis der Tournee, die sie in Russland gemacht hat.<sup>38</sup>

Trotz dieser Situation schaffen es beide Künstler, sich in dieser Zeit weiter zu entwickeln. Robert komponiert und Clara ist begeistert von seinem Schaffen. „Die ersten Jahre nach der Eheschließung sind so für beide eine Zeit des Umdenkens und der gewaltigen Erweiterung ihrer Produktivität.“<sup>39</sup> Das Haus wird immer wieder besucht von prominenten Gästen wie Liszt, Berlioz, Wagner und Mendelssohn.<sup>40</sup> 1841, ein Jahr nach der Hochzeit von Clara und Robert Schumann, ist der Zyklus, der für diese Masterarbeit von Relevanz ist, das Op. 12 (12 Lieder aus Friedrich Rückert's Liebesfrühling), entstanden.

Im Jahr 1896 stirbt Clara Schumann. Zu diesem Zeitpunkt waren ihre Leistungen noch präsent. Später wurde sie vergessen. Erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, als die musikalische Forschung sich mit den Biographien von Künstlerinnen zu beschäftigen begann, fand ihr Schaffen wieder Anerkennung.<sup>41</sup>

### 2.1.1 Eine ungewöhnliche Musikausbildung für ein Mädchen des 19. Jahrhunderts

Das Klavier wird im 19. Jahrhundert mit der Figur der Frau in Verbindung gebracht. Das Instrument eignete sich, nach damaliger Auffassung, besser für Frauen. Im Gegensatz beispielsweise zur Flöte, bei deren Spiel die Frauen ihren Mund auf das Instrument anlegen mussten, oder das Cello, das sie zwang, die Beine voneinander zu trennen. Die jungen Frauen der Mittelklasse hatten Zeit, das Klavierspielen zu lernen und so in der Freizeit ihre Familien mit Musik zu erfreuen. Viele Komponisten haben ihre Klavierwerke Frauen gewidmet. Die Frauen, die als Mädchen

---

<sup>38</sup> Borchard, Beatrix: *Clara Schumann–Musik als Lebensform*, Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a., 2019, S. 108.

<sup>39</sup> Köhler: „Hochzeit in Schönfeld“, in: *Liebesfrühling, Robert und Clara Schumann in Leipzig*, S. 73.

<sup>40</sup> Ebd., S. 72.

<sup>41</sup> Klassen: „Clara (Josefine) Schumann“, Sp. 335.

Klavierspielen gelernt haben, hatten mehr Chancen, einen Mann zu finden und konnten so später für ihren Gatten zu Hause musizieren.<sup>42</sup> Dass Clara Wieck von ihrem Vater gezielt auf eine Karriere als Pianistin vorbereitet wurde und so ihren Beruf ausüben konnte, war die Ausnahme.

Friedrich Wieck hat seiner Tochter eine musikalische Ausbildung mitgegeben, die sie bis zum hohen Alter als Pianistin frisch erhalten hat. Er hat die Basis für eine pianistische Karriere gelegt, die sich kontinuierlich blühend entwickelte. In einem Brief, den sie an Richard Wilkinson schreibt, kann man lesen, dass sie sich um ihre Schülerin Ilona Elbenschütz Sorgen machte, denn sie hatte beobachtet, dass ihrer Schülerin ein Vater an der Seite, wie sie selber einen gehabt hat, fehlte. In diesem Kontext schreibt Clara Wieck:

„(...) es fehlt ihr ein verständiger Vater zur Seite, so wie ich das Glück hatte, ihn zu besitzen, der über ihre Gesundheit wachte, sorgte, daß sie tüchtig spazieren ginge, nie in späte Gesellschaften Einladungen annähme, nie zu viel hintereinander übte, nie am Nachmittag vor einem Abendconcerte anderes thäte als ruhete, kurz, der sie bewachte. Die Leute würden ihn freilich einen Tyrannen nennen, wie es mein Vater sich gefallen lassen mußte, – ich danke es ihm aber noch täglich; die Frische, die mir bis in's hohe Alter geblieben ist, (in der Kunst wenigstens) dies danke ich ihm!“<sup>43</sup>

Clara Wiecks Vater hat sich demnach nicht nur auf das Fachliche konzentriert, sondern auch auf ihre Gesundheit geachtet, insbesondere, dass sie nicht zu viel übte. Entgegen dem Irrglauben, dass Vater Wieck Clara zwingt, viel zu üben, hatte er im Vergleich zu anderen Pädagogen seiner Zeit einen anderen Zugang zu Musik und den notwendigen Übungseinheiten. Damit Clara nicht ihre Lust am Üben verliere und um Überanstrengungen zu vermeiden, durfte sie nur drei Stunden pro Tag am Klavier sitzen. Als kleines Kind musste Clara lange Spaziergänge mit ihren Eltern machen. Die frische Luft, behauptet Monica Steegmann, könnte die Erklärung für Claras „unerschöpfliche Kraft und Belastbarkeit“ sein.<sup>44</sup>

Die solide Erziehung durch ihren Vater begann ab 1829. Er führte ein offenes Tagebuch, das als Förderung, Bericht und „Leistungskontrolle“ diente. Clara erhielt so eine Erziehung basierend auf reformpädagogischen Prinzipien. Wichtig waren der Fokus auf die eigenen persönlichen Merkmale, eine altersadäquate Förderung, die Stärkung der Kreativität und die Suche nach einer Balance zu den Bewegungen am Klavierinstrument. Sie wurde zu einer virtuosen Pianistin vorbereitet

---

<sup>42</sup> Loesser, Arthur: *The claviers are feminine. A social history*, Dover Publications INC, Kahle/Austin Foundation, New York 2016, S. 64–67.

<sup>43</sup> Schumann, Clara: Brief vom [06.07.1894] an [Richard Wilkinson] in: Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 3, S. 585.

<sup>44</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 13–15.

mit einem praktischen Lebensstil, der ihr bei den Tournées zu Gute kam. Bekannte Größen wie Goethe und Paganini wurden gewonnen, Clara zu protegieren, und gleichzeitig knüpfte sie Kontakte zu den damals modernen Komponisten wie Frédéric Chopin, Félix Mendelssohn und Robert Schumann.<sup>45</sup>

Friedrich Wieck hatte selber eine besondere musikalische Geschichte, die fast nur autodidaktisch verlaufen war. Es waren seine Neugierde, seine Intelligenz und Sorgfältigkeit, die ihn auf den Weg zu einem erfolgreichen Pädagogen führten. Er hatte ein starkes Interesse an Musik und Klavier-technik. Wahrscheinlich hatte er sich eine musikalische Ausbildung gewünscht, aber er besuchte nur sechs Wochen lang die Thomasschule in Leipzig und nahm nur einige wenige Stunden Klavierunterricht bei Johann Peter Milchmayer. Sein Studium der evangelischen Theologie eröffnete ihm eine Tätigkeit als Hauslehrer. Später fand er den Weg zur Selbstständigkeit als Musikhändler und Klavierfabrikant.<sup>46</sup>

Der Vater von Clara Wieck kannte die Erziehungsmethoden von Lehrern der Aufklärung wie Johann Bernhard Basedow, Johann Heinrich Pestalozzi und Jean-Jacques Rousseau. Von ihnen übernahm er die wichtigen pädagogischen Säulen auch für seinen Klavierunterricht. Grundsätzlich waren die bereits genannten Prinzipien wichtig, darüber hinaus ging es ihm aber auch darum, das Spielerische zu fördern, den Enthusiasmus an der Arbeit und den Spaß am körperlichen Training.<sup>47</sup> Lernhilfen, wie den Chiroplast<sup>48</sup> lehnte er ab, da es für ihn, so die Autorin Monica Steegmann, beim Erlernen des Klaviers auf „sinnliche Erfahrung über das taktile Spüren und seelische Empfinden“ ankam.<sup>49</sup> Die Idee einer ganzheitlichen Ausbildung und die Stärkung der Individualität des Schülers übersetzte sich in verschiedenen musikalischen Bereichen wie Gehörbildung, Noten lesen, Rhythmus, Harmonie und in dem Empfinden der Persönlichkeit der Akkorde. Die Schüler sollten ihre eigenen Werkzeuge entwickeln, um von ihrem Lehrer später unabhängig zu sein.<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> Klassen: „Clara (Josefine) Schumann“, Sp. 328.

<sup>46</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 8.

<sup>47</sup> Ebd., S. 9. Friedrich Wieck hat selber auch mit Erfolg einige Lieder komponiert, die in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ erwähnt wurden.

<sup>48</sup> Entwickelt von Johann Bernard Logier, bestehend aus einer Apparatur, die man am Klavier befestigen konnte. Diese trainiert die Unabhängigkeit und Kraft der Finger, während die Hand in einer Position fixiert wird.

<sup>49</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 13.

<sup>50</sup> Ebd., S. 9.

Andere musikalische Erfahrungen, die Clara geprägt und begleitet haben, entwickelten sich daraus, dass sie schon als kleines Mädchen ihren noch jüngeren Bruder am Klavier unterrichten musste. Ihr Vater wusste, dass ihr diese Ergänzung zu der eigenen Ausbildung in der Zukunft auch ein mögliches Einkommen erlauben würde. Über ihre musikalische Ausbildung hinaus besuchte Clara regelmäßig Konzerte und Opernaufführungen im Gewandhaus in Leipzig.<sup>51</sup> Zu Claras Ausbildung gehörte auch der Französisch- und Englischunterricht. Sie lernte Musiktheorie und Kontrapunkt bei Christian Theodor Weinlig und Komposition beim Leiter der Leipziger Oper, Heinrich Dorn.<sup>52</sup> Wenn Clara und ihr Vater eine Stadt besuchten, kümmerte sich Vater Wieck darum, dass seine Tochter die bekanntesten Musiker besuchte und von ihnen Unterricht bekam. So vertiefte sie bei Siegfried Dehn in Berlin ihre Kenntnisse von Kontrapunkt und Orchestrierung beim Dresdner Hofkapellmeister Carl Reißiger. Clara bekam Gesangsunterricht bei dem bekannten Lehrer, bei dem auch Wilhelmine Schröder Devrient Unterricht erhalten hatte: Johann Aloys Miksch.<sup>53</sup> Clara konnte bald spielen, ganz ohne Noten lesen zu müssen, was für die damaligen Zeiten in Deutschland nicht so üblich war, aber in Paris schon. Manche sahen das als präventios und unbescheiden an. Von neidischen Zuhörern wurde kritisiert, dass sie angeblich deshalb auswendig spielte, weil sie auf die Tasten sehen müsse.<sup>54</sup>

In dieser Zeit gab es viele „Miniaturvirtuosinnen“<sup>55</sup>, wie sie damals genannt wurden, also viele begabte Kinder, die im jungen Alter bereits Konzerte gaben. Das Publikum verfolgte diese Entwicklung durchaus mit Ablehnung und Gleichgültigkeit, es sei denn, dass sich tatsächlich ein Wunder im Spiel oder in der Erscheinung der Kinder offenbarte. Dementsprechend orientierte sich die Programmstrategie Friedrich Wiecks daran, dem Talent seiner Tochter auf den ersten Eindruck von allen Seiten Geltung zu verleihen.<sup>56</sup> Gegenüber den anderen Kindern war Clara erfolgreich, weil sie nicht mechanisch perfekt spielte, sondern weil ihre Interpretationen einen starken Eindruck hinterließen. Natürlich konnte sie auch, so wie die anderen Wunderkinder, mit Genauigkeit die Rhythmen und schwierigen Passagen spielen. Das Wichtigste und Entscheidendste, warum Clara Wieck sich am Ende von anderen Wunderkindern abhob, war ihr Gefühl und ihr

---

<sup>51</sup> Ebd., S. 13.

<sup>52</sup> Klassen: „Clara (Josefine) Schumann“, Sp. 328.

<sup>53</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 15.

<sup>54</sup> Ebd., S. 26.

<sup>55</sup> Ebd., S. 23.

<sup>56</sup> Ebd., S. 23.

musikalischer Schönheitssinn, den sie der pädagogischen Zielsetzung ihres Vaters nach „schönem Vortrag“ und „seelenvollem Spiel“ verdankte.<sup>57</sup>

Nach Claras erstem Konzert im Leipziger Gewandhaus erschien folgende Kritik in der „Leipziger Zeitung: „Am 8. November gab die elfjährige Pianistin, Clara Wieck in Leipzig ein Konzert. Die ausgezeichneten, sowohl in ihrem Spiele, als in ihren Kompositionen bemerkbaren Leistungen der jungen Künstlerin rissen zu allgemeiner Bewunderung hin und errangen ihr den höchsten Beifall“<sup>58</sup>

Von ihrem Vater hat Clara Wieck gelernt, beim Spielen immer den Klang und die Tonschönheit zu suchen. Das angestrebte Ziel war es, das Klavier wie ein singendes Instrument zu spielen. Dabei half ihr die Lockerheit in Handgelenk und Ellenbogen, was sie vor unnötigen Verspannungen bewahrte. Félix Mendelssohn, Louis Spohr und Frédéric Chopin waren die wichtigsten kompositorischen Vorbilder für Clara.<sup>59</sup> Eine gesangliche Melodieführung war für Chopin sehr wichtig und er empfahl seinen Schülern, Konzerte zu besuchen und gute Sänger zu hören. Louis Spohr bewunderte das „großartige und gebundene Spiel“ Claras.<sup>60</sup>

Die Schwerpunkte, die sie als Pianistin auf Melodieführung, Ausdruck und Musikalität setzte, bereicherten auch ihr Schaffen als Liedkomponistin.

Ergänzend zu ihrer Musikausbildung erfährt die Junge Clara Wieck noch eine andere wichtige Lebenserfahrung. In den ersten Jahren, bevor ihre Eltern sich trennten, lebte Clara mit beiden Eltern. Sie erlebte ihre Mutter in einer ähnlichen Rolle, die sie später selber kennenlernen würde: als Mutter und Hausfrau und als aktive Künstlerin. Die Pianistin und Sängerin Marianne Tromlitz, die Mutter von Clara, hatte selbst im Gewandhaus in Leipzig gespielt. Später gab Clara ihren ersten Auftritt auch im Gewandhaus. Clara Wieck war neun Jahre alt, als sie mit einer Schülerin ihres Vaters ein Duett spielen durfte.<sup>61</sup> Ihr erstes Konzert als Solistin gab sie auch in diesem Hause, und die späteren regelmäßigen Konzerte führten sie wie ihre Mutter immer wieder in diesen Saal. Marianne Tromlitz hatte während der Zeit, in der sie mit dem Vater von Clara zusammen war, eine

---

<sup>57</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 13.

<sup>58</sup> Sporn: „Wie ein junger Phönix‘ Clara Wieck“ in: *Liebesfrühling, Robert und Clara Schumann in Leipzig*, S. 50.

<sup>59</sup> Klassen: „Clara (Josefine) Schumann“, Sp. 332.

<sup>60</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 14.

<sup>61</sup> Sporn: „Wie ein junger Phönix‘ Clara Wieck“, S. 49.

große Leistung vollbracht. Fünf Kinder wurden in dieser Zeit geboren, sie unterrichtete Gesang und Klavier, gab Konzerte, half ihrem Mann in dem Musikgeschäft und kümmerte sich um den Haushalt.<sup>62</sup> Diese Erlebnisse hatten mit Sicherheit einen prägenden Einfluss auf das kleine Mädchen Clara. Die Suche nach einer gesanglichen Melodieführung bei ihren Interpretationen beeinflusste ihre eigenen Werke. Dass Clara selber Gesang erlernte, eine Mutter hatte, die ebenfalls Sängerin war und die regelmäßigen Opern- und Konzertbesuche haben sie zu einer empfindsamen Liedkomponistin gemacht. Die außergewöhnliche Erziehung, die Clara von ihrem Vater erhalten hatte, machte sie zu einer starken Frau, die sich gegen viele etablierte Regeln ihrer Zeit durchsetzen konnte.

### 2.1.2 Clara Schumann als „bescheidene“ Komponistin

„Componiren aber kann ich nicht, es macht mich selbst zuweilen ganz unglücklich, aber es geht wahrhaftig nicht, ich habe kein Talent dazu. Denke ja nicht, daß es Faulheit ist. Und nun vollends ein Lied, das kann ich gar nicht; ein Lied zu componiren, einen Text ganz zu erfassen, dazu gehört Geist.“<sup>63</sup>

Bei den virtuosen Interpreten der damaligen Zeit war es Usus, zwischen den Werken berühmter Komponisten, die sie in den Konzerten spielten, auch ihre eigenen Kompositionen zu präsentieren; entweder ein eigenes Stück oder eine Improvisation über ein Stück eines anderen Komponisten. Clara wurde deswegen im Rahmen ihrer Ausbildung, die sie von ihrem Vater erhielt, motiviert, ihre eigenen Werke in den Konzerten zu präsentieren.<sup>64</sup> „Dass sie komponieren könnte, wollte aber niemand glauben, weil es bei Frauenzimmern von dem Alter noch niemals dagewesen. Als sie aber über ein aufgegebenes Thema phantasiert hatte, so war alles außer sich.“<sup>65</sup>

Dass Clara Schumann komponierte, war gut für ihre Ausbildung. Es war aber damals nicht üblich, dass eine Frau den Beruf einer Komponistin ausübte. Man kann es vergleichen mit Fanny Mendelssohn, die immer unter dem Namen ihres Bruders Werke herausgegeben hatte, weil es „sich nicht gehörte“, dass eine Frau als Komponistin lebte.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Klassen: „Clara (Josefine) Schumann“, Sp. 328.

<sup>63</sup> Schumann, Clara: Brief vom [14.03.1840, abends] an [Robert Schumann] in: Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 1, S. 412.

<sup>64</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 17.

<sup>65</sup> Wieck, Friedrich: Brief vom [19.03.1830] an [seine zweite Frau, Clementine geb. Fechner], Brief zit. in: Borchard, Beatrix: *Clara Schumann, ihr Leben eine biographische Montage*, Georg Olms Verlag, New York 2015, S. 37.

<sup>66</sup> Boursy, Richard: „From prodigy to Priestess: Clara Schumann at 200“, Yale University Library, <https://onlineexhibits.library.yale.edu/> (07.08.2020). Felix Mendelssohn und Fanny Mendelssohn Hensel haben eine ähnliche Komposition, bekannt als „Zwölf Gesänge“, herausgegeben. Der Unterschied ist, dass der Name von Fanny Mendelssohn

Für eine Frau war es damals nicht möglich Komponistin zu sein. „Frauen als Komponisten können sich doch nicht verleugnen“<sup>67</sup>. Heutzutage wäre eine Komponistin mehr als stolz, wenn ihre Werke geschätzt und herausgegeben würden. Es liegt aber alles an der Mentalität der Epoche.

Tatsächlich aber war es so, dass Claras Kompositionen von anderen zeitgenössischen Komponisten wie Félix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms und Joseph Joachim geschätzt wurden. Viele ihrer Werke wurden während ihres Lebens veröffentlicht und aufgeführt.<sup>68</sup> Schon als kleine Pianistin hatte Clara ihre Lieder vor Publikum gespielt. Das erste Lied, das sie in der Öffentlichkeit spielte, war „Walzer“. Heute kennen wir von Clara Schumann fünfundzwanzig Lieder. Die meisten von ihnen wurden zwischen 1840 und 1853 komponiert. Das ist die Zeit nach ihrer Eheschließung bis kurz vor dem Tod ihres Gatten. Robert Schumann hatte sie immer motiviert zu komponieren, und es war üblich, dass sie ihm zu seinen Geburtstagen oder als Weihnachtsgeschenk ihre Lieder schenkte. Diese fixen Termine halfen ihr dabei, die Kompositionen fertig zu stellen. Clara Schumanns Lieder wurden von den berühmtesten Sängern ihre Zeiten gesungen. So wurde zum Beispiel das Lied „Am Strande“ im März 1831 im Gewandhaus Leipzig von der Sängerin Sophie von Schloss uraufgeführt.

Bereits als kleines Mädchen kannte Clara die Lieder ihrer Zeitgenossen, wie Franz Schubert und Franz Liszt, sehr gut. Sie spielte in ihren Programmen Lieder wie „Forelle“, „Gretchen am Spinnrade“ und „Erlkönig“ von Schubert. Und sie kannte wohl auch die Lieder der Geschwister Mendelssohn und die ihres späteren Mannes, Robert Schumann. Die Lieder von ihm spielte und sang sie selber in kleinen Freundeskreisen.<sup>69</sup>

Clara beherrschte die Kompositionssprache ihrer Zeit und besaß die Werkzeuge, um ihre eigenen Lieder zu produzieren. 1837 komponiert die 15-Jährige in einem beliebten Komposition-Genre des 19. Jahrhunderts: Sie bearbeitete italienische Opernmelodien in ihrem Op. Nr. 8 „Sur la Cavatine du Pirate de Bellini“.<sup>70</sup> Nachdem sie regelmäßig Konzerte und Opern besucht hatte und daher

---

nicht auf dieser Publikation erscheint. Es war in diesen Zeiten nicht geeignet, dass eine Frau Musik unter ihrem eigenen Namen publizierte. Der Unterschied zwischen der Familie Mendelssohn und der Familie Wieck war, wie Nancy Reich erwähnt hat, dass die Mendelsohns den Anspruch hatten, zu einer höheren sozialen Schicht zu gehören. Daraus folgte die „unausgesprochene Regel“, dass Musik für eine Frau nur eine Nebenbeschäftigung sein sollte.

<sup>67</sup> Schumann, Clara: Tagebücher 1850-1854, in Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 2, S. 161.

<sup>68</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“, S. 97.

<sup>69</sup> Ebd., S. 98.

<sup>70</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 34.

zahlreiche Opernstücke gut kannte, war sie auch mit dem italienischen Repertoire und der italienischen gebundenen Legato-Linie vertraut.

Clara Schumann gilt als eine „bescheidene“ Komponistin, weil sie in vielen Kommentaren selbst ihre Arbeit als unwichtig erklärt oder für nicht genügend erachtet. In Briefen an ihre Freunde gibt es trotzdem einige Passagen, in denen sie von einer großen Freude am Komponieren berichtet.<sup>71</sup> 1853 schreibt Clara über ihr Op. 23 mit Texten von Hermann Rollett, dem österreichischen Dichter: „Ich habe heute das sechste Lied von Rollett komponiert und somit ein Heft Lieder beisammen, die mir Freude machen und schöne Stunden verschafft haben...Es geht doch nichts über das Selbstproduzieren, und wäre es nur, daß man es täte, um diese Stunde des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet.“<sup>72</sup>

Clara und Robert Schumann versuchten mit allen Mitteln, den richtigen Ausdruck und die richtige Stimmung für die Lieder zu finden. Dem Klavier, als wichtigstes kompositorisches Werkzeug steht dabei die Rolle und Aufgabe zu, den Text des Gedichts bestmöglich umzusetzen.

Das Klavier erzählen lassen, das konnte Clara sehr wohl. Natürlich verwendete sie in ihren Kompositionen für Klavier eine „Vielfalt von pianistischen Ausdrucksmöglichkeiten“. „Melodische empfindsame Tonwiederholung, und rhythmisch prägnant, und die Harmonik als Ausdrucksmittel, aber auch als Farbe“.<sup>73</sup> „Die Mittel, die sie verwendet, sind ganz unterschiedliche: Bassquartsprünge, weit ausgreifende Figuren zu sich verwandelnden Motiven, chromatische Doppelgriffe, mehr in sich kreisende Melodien, frische Melodien mit innigem empfundenem Ausdruck.“ Oft verwendet sie die Staccati, die in der Romantik sehr häufig waren, um geheimnisvolle Spukfiguren zum Klingen zu bringen.<sup>74</sup> Als häufiges kompositorisches Ausdrucksmittel verwendet Clara Schumann auftaktige Harmonik. Dieses Mittel benutzt sie auch im dem in dieser Arbeit zu analysierenden Lied: „Warum willst du And're fragen?“, aus dem Liederzyklus op. 12.

Die Möglichkeit eines Komponisten bei der Vertonung von Sprache mit dieser umzugehen, erfährt im Verlauf der Musikgeschichte unterschiedliche Annäherungsversuche. Walter Dürr meint dazu,

---

<sup>71</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“, S. 103.

<sup>72</sup> Schumann, Clara, eingetragen im Tagebuch [10. Juni 1853] in: Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 2, S. 274.

<sup>73</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 27–28.

<sup>74</sup> Ebd., S. 27–28.

dass eine Bewertbarkeit schwer möglich ist, da eine Bestimmung des Verhältnisses von Sprache und Musik von Epoche zu Epoche, von Gattung zu Gattung, von Komponist zu Komponist einer Veränderung unterliegt.<sup>75</sup> Die Polyphonie wurde beispielsweise in der Zeit der Renaissance von der Kirche kritisiert, weil der Text durch die verschiedenen Stimmen nur mehr schwer zu verstehen war. Später in der Übergangsphase zwischen Renaissance und Barock finden wir einen Monteverdi, der die kompositorischen Stilmittel seiner Zeit einsetzt. Um den Text hervorzuheben, bedient er sich nicht nur melodischer Figuren, sondern auch einer chromatischen Sprache und freien Harmonik. Die Romantik zeichnet sich wiederum durch andere Stilcharakteristika aus. Die Texte erleben eine Aufwertung, indem sie bewusst wie ein Kunstwerk ausgesucht werden und das Klavier gleichberechtigt neben die Singstimme tritt.<sup>76</sup>

Der Komponistin Clara Schumann gelingt es, die Klavierstimme in ihren Liedern erzählen zu lassen und die Stimmung des Textes umzusetzen. Bei aller virtuosen Klavierbegleitung bleibt die Lyrik im Vordergrund. Einmal spielt das Klavier die Wellen des Wassers wie in „Am Strande“, und ein anderes Mal vertritt es mit raschen Arpeggios die Nervosität einer frisch verliebten Frau, wie in „Er ist gekommen in Sturm und Regen“. Die Ausbildung, die ihr ihr Vater mitgegeben hatte, in der die gesungene Linie Priorität hatte gegenüber einem mechanischen Perfektionismus, hat die Kompositionen Claras befruchtet. Im Gegensatz zu den zwei genannten Liedern sind „Sie liebten sich beide“ und „Beim Abschied“ ruhigere Lieder. Wie Nancy Reich in ihrer Arbeit beschreibt, unterscheiden sie sich von den anderen Liedern, indem sie eine sehr simple Begleitung haben, aber durch die intensive Harmonie und den rhythmischen und melodischen Charakter gelingt es, die Gedichte hervorzuheben.<sup>77</sup> Bei der Auswahl der Texte wählt Clara Schumann ausschließlich aktuelle, das heißt romantische Dichter, wie Friedrich Rückert, Heinrich Heine, Emanuel Geibel, Robert Buns, Friederike Serre und Hermann Rollett (Österreich). Nach Goethes Veilchen komponierte Clara ihr letztes Lied „Veilchen“.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Dürr, Walther: *Sprache und Musik – Geschichte – Gattungen - Analysemodelle*, Bärenreiter Kassel u.a. 1994, (=Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 7), S. 29.

<sup>76</sup> Jost, Peter: [Art.] „Lied“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Bärenreiter, Kassel, u.a. 1996, Sp. 1294.

<sup>77</sup> Reich.: „Die Lieder von Clara Schumann“, S. 103–104.

<sup>78</sup> Ebd., S. 98.

„Clärchen, hast Du nichts für meine Beilagen (Neue Zeitschrift für Musik)... Denkst Du denn etwa, weil ich so viel componire, kannst du müßig sein? Mach' doch ein Lied einmal! Hast Du angefangen, so kannst Du nicht wieder los. Es ist gar zu verführerisch“.<sup>79</sup>

Robert und Clara Schumann inspirieren sich gegenseitig zum Komponieren und sie sind immer auf der Suche nach geeigneten Texten, um diese zu vertonen. Dass viele der Lieder von Clara heute zur Verfügung stehen bzw. uns bekannt sind, ist Robert Schumann zu verdanken. Er stand hinter ihr, damit sie ihre Lieder katalogisierte, systematisierte und er überredete sie, Kopien ihrer Lieder aufzubewahren. Er half ihr, ihre Werke herauszugeben. Die drei Lieder, die Clara für den gemeinsamen Liederzyklus „Zwölf Lieder von Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘ von Robert und Clara Schumann“ komponierte, sind ein Beispiel dafür, denn Robert hatte im Geheimen und als Überraschung für ihren Geburtstag diesen Zyklus publizieren lassen.

Das nächste Opus, das sie veröffentlichte, sind auch Lieder, und zwar die Liedergruppe Op. 13. Diese Lieder sind der Königin Caroline Amalie von Dänemark gewidmet.<sup>80</sup>

Clara komponiert ihre Lieder so, dass sie mit den Liedern ihres Mannes „kompatibel“ sind, damit sie, wie zum Beispiel beim „Liebesfrühling“, alle in einen gemeinsamen Zyklus passen würden. Für Robert Schumann war der Akt des Komponierens von schöpferischem Genie und über dem des Interpreten stehend.<sup>81</sup> Daher ist es durchaus denkbar, dass seine Frau mit ihrer Kompositionstätigkeit, seiner Aufforderung folgend, ihm auch ein Stück weit gefallen wollte.

Wenn Clara Lieder nach Aufforderung ihres Mannes komponiert, wäre es vorstellbar, dass sie dabei versucht, seinen Stil nachzuahmen. Sie kennt das Werk ihres Mannes wie keine andere, weil sie es selber spielt und transkribiert. Hinzu kommt, dass die Lieder von Clara Schumann von ihrem Ehemann Robert „korrigiert“ und „verbessert“ wurden. Hier stellt sich die Frage, ob und wie sehr Robert seine Frau Clara beeinflusste oder gar ihre Werke veränderte. Auch wenn Clara Schumann in ihrer Bescheidenheit davon berichtet, dass sie nicht zu komponieren motiviert sei, oder dass ihr der Geist dafür fehle, belegen einige Passagen aus ihrem Tagebuch eindeutig, dass sie ihre Lieder selbst komponierte.<sup>82</sup> Gleichzeitig ist davon auszugehen, dass es in dem musikalischen

---

<sup>79</sup> Schumann, Robert: zit. in: Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 1, S. 411.

<sup>80</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“, S. 101. Zu dieser Liedergruppe gehören die berühmten Lieder „Ich stand in dunklen Träumen“ mit dem Text von Heinrich Heine und „Die stille Lotosblume“ von Emanuel Geibel.

<sup>81</sup> Köhler: „Hochzeit in Schönfeld“, in: *Liebesfrühling, Robert und Clara Schumann in Leipzig*, S. 72.

<sup>82</sup> Schumann, Clara: eingetragen im Ehetagebuch am [22.06.1853] „ich habe heute das sechste Lied von Rollet komponiert und somit ein Heft Lieder beisammen, die mir Freude machen und schöne Stunden verschafft haben... Es geht

Schaffensprozess zwischen den beiden einen regen Austausch gab. Nancy Reich macht beispielsweise darauf aufmerksam, dass ein Vergleich zweier Versionen von „Sie liebten sich beide“ einige Unterschiede aufweist. Es könnte sein, dass Robert vorgeschlagen hatte, von einer zu modernen Harmonik abzuweichen, also darauf zu verzichten, obwohl sie das in einer ersten Version wollte.<sup>83</sup>

Für den Liederzyklus Op. Nr. 12/37 (mit Doppel-Opuszahl) haben Clara und Robert Schumann jeder selbst für sich Lieder komponiert. Robert hat seine neun Lieder im Januar 1841 komponiert, während Clara erst im Juni desselben Jahres Robert mit ihren drei Liedern zu seinem Geburtstag überrascht hatte. In den Tagebüchern gibt es keine überprüfbaren Hinweise darauf, dass sie gemeinsam gearbeitet hätten. In ihr Tagebuch schreibt Clara Schumann, wie oben bereits ausgeführt, wie schwer sie sich dabei tat, etwas komponieren zu können. Rufus Hallmark macht darauf aufmerksam, dass es sicher eine offene Kommunikation zwischen den Beiden über die Lieder gab. Es wäre ein zu großer Zufall, dass Clara Schumann ihre Lieder genau in der passenden Tonart zu Roberts Liedern geschrieben hätte, ganz ohne darüber gesprochen zu haben.<sup>84</sup>

---

doch nichts über das Selbstproduzieren, und wäre es nur, daß man es täte, um diese Stunden des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet“, in: Litzmann, Bd. 2, S. 274.

<sup>83</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“, S. 101.

<sup>84</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 12.

## 2.2 Begriffsdefinitionen

### 2.2.1 Das Lied im 19. Jahrhundert

Die Periode des deutschen romantischen Liedes wird am 19. Oktober 1814 mit dem Lied „Gretchen am Spinnrade“ durch den Komponisten Franz Schubert eingeleitet. Das Besondere an diesem Lied ist, wie Schubert mit einer großen Subtilität mittels seiner Musik auf den Text von Goethes Faust eingeht. Die rhythmische Begleitung wird nur auf dem emotionalen Höhepunkt des Textes „ach, sein Kuß“ unterbrochen. Nach dem Höhepunkt des Liedes kehrt die Klavierstimme langsam wieder zurück in die rhythmische Bewegung, die das Rad nachahmt, an dem Gretchen spinnt. Dass die Reprise eine „resignierte“ Stimmung auf Gretchens Schicksal zum Ausdruck bringt, schreibt der Autor Peter Jost, ist ein musikalischer Beitrag von Schubert, der von Goethe nicht vorgesehen war.<sup>85</sup> Die typischen Merkmale dieser ersten romantischen Lieder sind: „die geschlossene variierte Melodielinie, ein rhythmisch und im Bewegungsablauf festgefügtes Begleitmodell und eine stark modulierende Harmonik.“<sup>86</sup> Das Klavier scheint die Handlung zu verstehen und sich empathisch in die Dramaturgie des Textes involvieren zu können.<sup>87</sup>

In dieser Zeit besteht neben dem Lied auch die musikalische Gattung der Ballade, dessen Vertreter der Norddeutsche Carl Gottfried Loewe ist. Mit seiner „episch-dramatischen Dichtungsart“ vertont er Texte von Herder, Goethe, Schiller und Uhland.<sup>88</sup> Vorgänger von Schubert in dem Liedbereich waren die Vertreter der zweiten Berliner Liederschule, Carl Friedrich Zelter und Johann Friedrich Reichardt. Die Funktion des Liedes war zunächst eine reine musikalische Textrepräsentation. Das erste Modell des Liedes forderte eine Geschlossenheit und ihr Grundmodell war das Strophenlied.<sup>89</sup> Bei einem Strophenlied wie „Heidenröslein“ von Schubert zum Beispiel, liegt es in der Verantwortung des Sängers oder der Sängerin, wie er oder sie, die Strophen variiert, um das Lied

---

<sup>85</sup> Jost: „Lied“, Sp. 1293.

<sup>86</sup> Ebd., Sp.1293.

<sup>87</sup>Kretschmar, Hermann: zitiert in: Bückart, Dietmar: „Geschichte des Liedes – Das Weltliche Lied – Sololied des 17.-19. Jahrhundert“, [www.lieder-archiv.de](http://www.lieder-archiv.de) (10.10.2020). „...das Instrument nicht bloß dürftig in Harmonien begleitet, sondern dass es den lokalen und szenischen Teil der Gedichte selbstständig schildert. Was Wagner später mit dem Orchester für das musikalische Drama erstrebt, das hat Schubert vierzig Jahre früher für das musikalische Lied mit dem Klavier erreicht“.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Jost: „Lied“, Sp. 1292.

für das Publikum spannend darzustellen. Bei den Worten „Freuden“ und „Leiden“ gibt es beispielsweise in der komponierten Musik keinen Unterschied.<sup>90</sup>

Bei der dritten Berliner Liederschule ist das Wichtigste die Ausdruckssteigerung und eine dichte Textinterpretation. Felix Mendelssohn gehört teilweise zu dieser Schule. Einige von seinen Liedern tendieren mehr zu einem biedermeierlichen Stil, der sich durch fließende Melodien und formvollendeten Aufbau auszeichnet und in diesem Sinne dem bürgerlichen Geschmack der damaligen frühromantischen Zeit nach leichten, heiteren Werken entspricht.<sup>91</sup> Seine Schwester Fanny Mendelssohn hingegen erlaubt sich, ihre Lieder mit einem stärkeren Ausdruckscharakter und mit einer größeren harmonischen Bandbreite zu gestalten.<sup>92</sup>

Bei der Entwicklung des Liedes ist es Robert Schumann, der unter den Musikern den Ehrennamen „Poet“ trägt.<sup>93</sup> Nach Franz Schubert ist er der zweite große wichtige Komponist für die Entwicklung des deutschen romantischen Liedes. Robert Schumann lässt sich vor allem von Beethoven für das Komponieren von Liedern inspirieren. Er selbst schreibt 1843, dass das Lied zur Zeit Beethovens einen bedeutsamen Entwicklungsschub genommen hat.<sup>94</sup> „So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik widerspiegelte. Denn: „... in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen ist.“<sup>95</sup>

Dem Geist seiner Zeit folgend, orientiert sich Robert Schumann bei der Textauswahl für seine Lieder an zeitgenössischen Dichtern<sup>96</sup> wie Friedrich Rückert, Joseph von Eichendorff, Ludwig Uhland und Heinrich Heine.<sup>97</sup> Mit der steigenden Vertrautheit in Musikerkreisen entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, die den neuen Dichtergeist in der Musik

---

<sup>90</sup> Ebd., Sp. 1293.

<sup>91</sup> Ebd., Sp. 1293–1294.

<sup>92</sup> Ebd., Sp. 1293–1294.

<sup>93</sup> Bückart: „Sololied des 17.-19. Jahrhundert“.

<sup>94</sup> Spies, Günther: *Robert Schumann*, Reclam, Stuttgart 1997, S. 107.

<sup>95</sup> Schumann, Robert in: Kreisig, Martin: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, Bd. 2, Georg Wigand's Verlag, Leipzig 1854, S. 147. R. S. schreibt über den op. 1, 12 Gesänge von Robert Franz.

<sup>96</sup> Robert Schumann nennt sie die „neue deutsche Dichterschule“. Damit nimmt er Bezug auf eine Bewegung innerhalb der Epoche des Vormärz, die als Junges Deutschland bezeichnet wird. Sie wandte sich in erster Linie gegen restaurative und reaktionäre Politik, lehnte sich gegen überholte religiöse und moralische Vorstellungen und trat für soziale Gerechtigkeit und soziale Freiheitsrechte ein. Einer ihrer wichtigsten Vertreter war Heinrich Heine.

<sup>97</sup> Jost: „Lied“, Sp. 1294.

widerspiegelte.<sup>98</sup> Den Trend beispielsweise, den Robert Schumann angefangen hat, nach Dichtern einen Liederzyklus zu benennen, übernimmt auch Hugo Wolf später für seine eigenen Zyklen: „Gedicht von...(Joseph von Eichendorff)“. Die Dichter, die Wolf aussucht, werden auf diese Art quasi porträtiert.<sup>99</sup>

In der damaligen Zeit beschäftigten sich viele Liedkomponisten mit musikdramatischen und Orchesterwerken (Symphonien, Ouvertüren). Dadurch wurde auch die Liedgattung von dieser Orchestrierungs- und Kompositionssprache beeinflusst. Die Lieder mussten nun von größeren Stimmen gesungen werden. Die Klavierstimme wird beim Komponieren wie ein Orchester behandelt. Und sie wird von der Gesangsstimme unabhängiger.

Die Singstimme wird vortragskünstlerisch und in einer nicht natürlichen Sprachbetonung eingesetzt. Auf der Suche nach dem „wahren Ausdruck“ verwendet Wagner in seinen Liedern ebenfalls Singstimmen mit deklamatorischem Charakter. Die Melodie wird chromatisch und enharmonisch. Es finden viele Modulationen statt und die Musik wird durch die Verschiebung des Rhythmus spannungsreicher.<sup>100</sup> Mit den Norddeutschen Richard Wagner und Franz Liszt entwickelt sich diese Gattung in Richtung des neuen Musikdramas und der symphonischen Dichtung.<sup>101</sup>

Für Johannes Brahms besteht das Ideal eines Liedes in der Form des Volksliedes. Er, der quasi aus der Linie von Franz Schubert kommt, vermeidet die großen bekannten Dichter und wählt seine Texte nach „Stimmungsausdruck“ und nicht nach „literarischer Qualität“.<sup>102</sup> Die Harmonik bei Brahms nimmt eine interessante neue Wendung, weil er Kirchentonarten für seine Lieder verwendet. Der Einsatz dieser Nebenharmonien bereichert seine Lieder. Zusätzlich verwendet er, so wie Wagner, auch rhythmische Verschiebungen wie Synkopen.<sup>103</sup>

Im romantischen Lied des 19. Jahrhunderts bekommt das Klavier eine gleichberechtigte Stellung gegenüber der Stimme. Verdoppelungen der Singstimme finden im Klavier selten statt. Typisch für die Klavierstimme sind Ostinati oder Figuren, die oft schon im Vorspiel den Charakter des

---

<sup>98</sup> Schumann, Robert in: Kreisig, Martin: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 147.

<sup>99</sup> Ebd., Sp. 1297.

<sup>100</sup> Bückart: „Sololied des 17.–19. Jahrhundert“.

<sup>101</sup> Jost: „Lied“, Sp. 1295.

<sup>102</sup> Ebd., Sp. 1296.

<sup>103</sup> Bückart: „Sololied des 17.–19. Jahrhundert“.

Liedes präsentieren.<sup>104</sup> Die differenzierte Harmonik nimmt unerwartete Wendungen, um den Ausdruck des Textes zu verstärken und die lyrische Handlung zu unterstützen.

Hans Eppstein unterscheidet grob zwei verschiedene Wege, die das Lied genommen hat und erklärt diese beiden folgendermaßen: Einerseits gibt es die traditionelleren Lieder, in denen die „Vokalstimme eine tonal und strukturell unkomplizierte, in symmetrischen Perioden aufgebaute Melodie hat, die metrisch und rhythmisch der zugrundeliegenden Dichtung entspricht, sowie eine Klavierstimme, die sich dem Vokalpart in jeder Weise unterordnet“.<sup>105</sup> Zum anderen gibt es die „Klavierstücke-Lieder“, in denen „die Vokalstimme (...) vielfach mehr deklamatorisch als melodisch, oft stark asymmetrisch und von der Versmetrik mehr oder minder unabhängig ist“.<sup>106</sup> Die Klavierstimme hat eine Selbständigkeit, „die ihr nicht selten nahezu oder gänzlich den Charakter eines eigenständigen, aber ausdrucksmäßig natürlich auf den Liedtext bezogenen Klavierstücks verleiht“<sup>107</sup>. Die Lieder von Clara Schumann nähern sich dem Weg der erstgenannten „traditionellen Lieder“ an, wobei sie auch Merkmale aufweisen, die tendenziell eher bei den „Klavierstück-Lieder“ zu finden sind.

### 2.2.2 Romantik–romantisch

*Romantik* als Substantiv bezieht sich auf eine Geistesbewegung, deren Merkmale sich im 18. Jahrhundert entwickelten. In dieser Periode veränderten sich die naturwissenschaftliche Denkweise und die sozial-politischen Strukturen.<sup>108</sup>

Mit dem Adjektiv *romantisch* wird sowohl im umgangssprachlichen Bereich als auch im wissenschaftlichen Gebrauch eine Situation beschrieben, in der ein Objekt einen speziellen – im Bereich der Künste einen „naturbeseelten“ – Reiz ausübt, der der eigenen (alltäglichen) Lebenswelt fremd ist. Der Begriff *romantisch* wird darüber hinaus auch als einer dem Substantiv *Romantik* zugehörigen seelischen-geistigen Grundhaltung verwendet, verstanden als Widerschein einer

---

<sup>104</sup> Jost: „Lied“, Sp. 1294.

<sup>105</sup> Eppstein, Hans: „Zum Schaffensprozeß bei Hugo Wolf“, in: *Die Musikforschung*, Bd. 37, Nr. 1, (1984), JSTOR, [www.jstor.org/stable/41119079](http://www.jstor.org/stable/41119079) S. 4-5 (06.01.2021).

<sup>106</sup> Ebd., S. 4–5.

<sup>107</sup> Ebd., S. 4–5.

<sup>108</sup> Wehnert: „Romantik und romantisch“, Sp. 464.

Bewusstseinslage, die eine emotive (psychologisch: Lebensgefühl) und kognitive (philosophisch: Weltanschauung) Ebene umfassen.<sup>109</sup>

In den schönen Künsten kommt es immer wieder vor, dass sich die unterschiedlichen Disziplinen, gegenseitig „befruchten“. Der Impressionismus der Malerei übertrug sich beispielsweise später in die Musik. Die Literatur der Periode zwischen 1790 und 1830 beeinflusste den romantisch-kompositorischen Stil des 19. Jahrhunderts. Diese Übertragungen sollten nicht dazu führen, künstlerisches Schaffen einer bestimmten Epoche pauschal und abschließend einem bestimmten Stil zuzuordnen. Wenngleich dies selbst in seriösen Schriften mitunter passiert. Erst in den 1990er Jahren wurde versucht generalisierende Kennzeichnungen, wie *Romantik* und *romantisch* abzuschwächen.<sup>110</sup> Nicht alle Komponisten der Periode zwischen 1800 und 1850 verwenden die gleichen Merkmale, die einen „Romantiker“ definieren. Genauso, wie sich auch außerhalb dieser Zeitspanne Komponisten finden, die mit der kompositorischen Sprache der Romantik ihre Werke schreiben. Zu Recht werden auch diese Komponisten als „Romantiker“ eingeordnet. Ein Beispiel dafür ist der argentinische Komponist Carlos Guastavino, der erst im Jahr 2000 verstarb. Er wird häufig als „Nationaler Romantiker“<sup>111</sup> bezeichnet. Er gruppierte seine Lieder beispielsweise in Zyklen und benutzte die Natur und natürliche Landschaften als Thema für seine Lieder. Ebenfalls „romantisch“ ist die „folkloristische Farbe“, die seine Werke aufweisen. Auch er lässt sich, wie Schubert und Brahms, vom „Volkslied“ inspirieren, wenngleich seine kompositorischen Werke als „Kunstlied“ einzuordnen sind.<sup>112</sup>

Charakteristisch für den kompositorischen Stil der Romantik ist, dass das Individuum im Mittelpunkt steht. Der Blick ist ganz nach innen gerichtet und die Werke spiegeln die dort vorgefundenen Sorgen und Interessen. Es ist das erste Mal in der Geschichte, dass die Musiker eine Unabhängigkeit von den Adelshäusern entwickeln und selber entscheiden, was und wie sie komponieren. Die Kehrseite dieser Medaille ist das Fehlen der wirtschaftlichen und sozialen Unterstützung, die daraus erwuchs. Manche Texte sind tatsächlich nach innen gerichtet und muten einsam an.

---

<sup>109</sup> Ebd. Sp. 464–465.

<sup>110</sup> Wehnert: „Romantik und romantisch“, Sp. 466.

<sup>111</sup> Der Begriff „Nationaler Romantiker“ im Zusammenhang mit Carlos Guastavino hat in Argentinien eine andere Konnotation im Vergleich zu dem Begriff „nationalistisch“ im deutschsprachigen Raum. Guastavino ist einer der größten Vertreter des sogenannten „nacionalismo romántico argentino“ und meint hier die Verwendung musikalischer Ideen und Motive, die sich von einem bestimmten Land oder einer Region inspirieren lassen.

<sup>112</sup> Guastavino, Carlos: *Flores Argentinas*, Verlag Lagos, Buenos Aires, 1970.

Gleichzeitig sehnten sich die Dichter der Romantik nach Weltabgeschiedenheit. In dieser Stimmung sahen sie die optimalen Bedingungen für den künstlerischen Schaffensprozess.

Prädominant ist ein Subjektivismus, der alles aus dem Blick des Künstlers in seiner Perspektive betrachtet. Dabei werden die tieferen Schichten der Seele herausgearbeitet. Die Flucht vor der Realität und widersprüchliche Gefühle sind wiederkehrende Themen in der Romantik. Es herrschen phantastische und magische Handlungen vor und die Realität verschmilzt mit der Traumwelt. Außerdem gibt es in der Romantik ein besonderes Interesse für die nationale europäische Vergangenheit.<sup>113</sup>

Die Natur und das In-der-Natur-Sein, insbesondere das Wandern sind wiederkehrende Themen in den Liedern. Ein typischer romantischer Text besteht oft aus zwei Teilen: Der Erste ist eine Beobachtung der Natur, zum Beispiel Frühling und der damit verbundene „Aufbruch“. Im zweiten Teil geht es dann um die Gefühlswelt des im Gedicht beschriebenen Sprechers. Der Frühling existiert aber nur im Traum und wenn das lyrische Ich erwacht, ist es kalt und dunkel, mit der damit einhergehenden Gefühlslage.<sup>114</sup> Das wirklich neue in dieser Zeit war, dass Gefühle und Alltägliches überhaupt als Fundus für künstlerisches Schaffen wahrgenommen und akzeptiert wurde und damit als verwertbares Material für Gedichte zur Verfügung stand. Nicht damit einhergehend ist eine zwingende Verschmelzung zwischen der aktuellen Gefühlslage des Dichters und dem von ihm behandelten künstlerischen Gegenstand in der Person des lyrischen Ichs. Die Künstler leben darüber hinaus in einer Zeit, in der Krankheiten sehr präsent waren. Diese Angst spiegelt sich in der Literatur, in der Malerei und in der Musik wider. Eine sehr gängige Krankheit war beispielsweise die Syphilis, an der auch Schubert verstarb.<sup>115</sup>

Die Autorin Monica Steegmann macht uns in diesem Zusammenhang auf einen irrtümlichen Glauben aufmerksam, was *Romantik* und *romantisch* in der Interpretation der Musik dieser Periode angeblich beinhaltet: „Im Sinne von Verschwommenheit, rhythmischer Unschärfe, agogischer

---

<sup>113</sup> Flotzinger, Rudolf: [Art.] „Romantik romantisch“ in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_R/Romantik.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Romantik.xml), (12.11.2020).

<sup>114</sup> Ein Lied mit dieser Charakteristik stammt aus dem Zyklus Winterreise, „Frühlingstraum“ von Franz Schubert.

<sup>115</sup> Zamudio-Martínez, Adriana/ Zamudio-Martínez, Gabriela: „Sífilis en el arte“. Sie analysieren die Präsenz der Syphilis im Gemälde „Las Viejas“ (Die Alten) des spanischen Malers Francisco Goya (1747–1828). Auf dem Bild kann man zwei Frauen mit offensichtlichen Konsequenzen eines fortgeschrittenen Stadiums der Syphilis sehen. *Dermatol Rev Mex*, México 2020 (28.11.2020).

Willkür und geschmackloser Sentimentalität“.<sup>116</sup> Sie erklärt, dass das nichts mit Clara Schumann zu tun hatte, denn ihre Interpretationen waren für ihre rhythmische Genauigkeit, Entschiedenheit und Klarheit bekannt. Clara Schumann selber schreibt in ihren Tagebüchern: „Das Feuer und die Leidenschaft darf nie auf Kosten der Präzision gehen“.<sup>117</sup> Alles was in den Noten geschrieben stand, nahm sie sehr ernst: Artikulationen, die wechselnden Akzente im Verhältnis zwischen schwer und leicht, die Zielrichtung jeder Phrase, die sich in kleinen Zellen wie auch in große Perioden übersetzt. Jeder Bogen und jedes Portamento wurden geachtet. Sie schaffte es so, den richtigen Charakter jedes Werkes zu finden und mit überzeugendem Ausdruck die richtige Stimmung umzusetzen.<sup>118</sup>

### 2.2.3 Zyklus und seine typischen Merkmale

Unter den Vokalwerk-Kompositionen hat der Zyklus am stärksten in den kleinen musikalischen Formen, beispielsweise im Klavierlied des 19. Jahrhunderts, eine Rolle gespielt.<sup>119</sup> Für die Entwicklung des Liederzyklus waren Schubert und Schumann die wichtigsten Komponisten. Sie haben als Erste damit begonnen, ihre Lieder um den Text herum zu gruppieren. Was als ein Zyklus von Gedichten verstanden wurde, wird in der Vertonung ein Liederzyklus.

Sowohl *Liederkreis*, als auch *Liederzyklus* weisen darauf hin, dass die vertonten Gedichte in einem thematischen Zusammenhang stehen bzw. eine thematische Bindung aufweisen. Entweder kommt diese Zyklus-Intention direkt vom Dichter selbst (Robert Schumanns Liederkreis Op. 24) oder der Komponist wählt die Texte eines bestimmten Dichters eigenständig aus und gruppiert sie nach seinen Vorstellungen, selbst wenn die Texte vom Dichter selbst nicht in einem Zyklus gruppiert waren (Robert Schumann Op. 39).<sup>120</sup> Um einer Sammlung von Texten den Zykluscharakter zu geben, reicht die Intention des Dichters dazu in der Literatur aus. In der

---

<sup>116</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 116.

<sup>117</sup> Schumann, Clara: eingetragen im Ehetagebuch [20. November 1840] in: *Robert Schumann und Clara Schumann Ehetagebücher*, hrsg. v. Nauhaus, Gerd/Bodsch, Ingrid, Stroemfeld Verlag und Stadtmuseum, Bonn 2007, S. 38.

<sup>118</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 116–117/ 120.

<sup>119</sup> Finscher, Ludwig, [Art.] „Zyklus“ in: MGG-online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13096>.

<sup>120</sup> Ebd.

Musik sind neben der sinnvollen Auswahl und Gruppierung von Gedichten auch musikalische Elemente ausschlaggebend, damit die Einheit eines Zyklus begründet werden kann.<sup>121</sup>

Für die Entwicklung des deutschen romantischen Liedes sind die Liederkreise von Franz Schubert „Die schöne Müllerin“ (D 795, 1823) und „Die Winterreise“ (D 911, 1827/1828) am bedeutendsten. Sie sind auch zyklisch kohärent, in dem sie durch einen gemeinsamen Ton verbunden sind.<sup>122</sup> Nicht zu vergleichen sind sie mit anderen Zyklen, bei denen die Gruppierung der Lieder nach gemeinsamen Dichtern erfolgte, wie zum Beispiel in den „Wilhelm-Meister-Liedern“ (D 877, 1826).

Bezüglich eines „gemeinsamen Tons“ schreibt Robert Schumann im Ehetagebuch, das er abwechselnd gemeinsam mit seiner Frau Clara, rückblickend auf die Woche vom 3. bis zum 10. Januar 1841, führt: „Die Idee, mit Clara gemeinsam ein Liederheft herauszugeben, hat mich zur Arbeit begeistert. Von Montag zu Montag sind so neun Lieder aus dem Liebesfrühling von Rückert fertig geworden, in denen ich denke wieder einen besonderen *Ton* gefunden zu haben. Klara soll nun auch a.d. Liebesfrühling einige componiren. O thu’ es Klärchen! – Sonst fiel wenig vor.“<sup>123</sup>

Bei „Die schöne Müllerin“ von Schubert ist die Grundlage der zyklischen Einheit die Zielgerichtetheit der erzählten Geschichte. Bei Schumann im „Liederkreis. Zwölf Gesänge von Joseph von Eichendorff“, op. 39 ist die zyklische Anlage durch die Texte, aber auch durch eine „begründete Tonartarchitektur“ gegeben.<sup>124</sup>

Robert Schumann ist unter den Liedkomponisten derjenige, der am meisten von der Bildung von Zyklen und Liedgruppen geprägt ist. In seinen Zyklen schaffen jeweils unterschiedliche Faktoren eine kohärente Einheit. Bei manchen Kompositionen sind es Bündelungen nach Autoren, bei anderen wiederum nach musikalischen Gattungen, wie „Romanzen“ und „Balladen“.<sup>125</sup>

Die Lieder von Rückert werden nirgendwo als Zyklus benannt, wenngleich sie Charakteristika aufweisen, die einen Zyklus ausmachen. Rufus Hallmark nennt folgende Elemente, die bei dieser

---

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Jost: „Lied“, Sp. 1293. „Ton“ wird hier verwendet im Sinne von „ausgeklügelter Tonartsymbolik“.

<sup>123</sup> Schumann, Robert: eingetragen im Ehetagebuch [Woche 3.–10. Januar 1841] in: Nauhaus/Bodsch S. 54–55.

<sup>124</sup> Finscher: „Zyklus“, MGG-online.

<sup>125</sup> Spies: *Robert Schumann*, S. 107.

Liedergruppe eine zyklische Kohärenz aufzeigen: Zunächst gehören alle Texte zu einer Gedichtesammlung (Liebesfrühling), alle Lieder umfassen das Thema Liebe und Beziehung („conjugal love“) und die Tonarten der Lieder sind nicht zufällig gewählt, sondern haben eine logische Zugehörigkeit. Viele der Lieder sind in der Tonart *As*. Die anderen Lieder sind entweder in der Tonart eine Quinte nach oben, *Es*, oder eine Quinte nach unten, *Des*, versetzt bzw. eine Terz darunter oder drüber, *B* und *F/f*.<sup>126</sup>

Zwischen den Liedern gibt es auch thematische und motivische Verbindungen. Dietrich Fischer-Dieskau und Eric Sams haben schon bemerkt, dass die Melodie des ersten Liedes, die gleiche ist, wie die des Anfangs des letzten Duets. Die Art und Weise wie Robert Schumann die Musik behandelt, erinnert an den Stil, wie Rückert seine Gedichte geschrieben hat. Die Texte der Lieder Nr. 9 und Nr. 10, die auch in Rückerts Werken in der gleichen Reihenfolge erscheinen, haben wiederholende thematische Elemente. Robert Schumann ordnet und kombiniert die musikalischen Motive und strukturiert die Lieder in einer ähnlichen spielerischen, kreativen Art, wie auch Rückert die Texte des Zyklus behandelt hat.<sup>127</sup>

Zur Performance des Liebesfrühling-Zyklus und insbesondere der drei Lieder, die Clara Schumann dafür komponiert hat, ist Rufus Hallmark der Meinung, dass diese Lieder in den ganzen Zyklus integriert einen wirksamen Effekt haben.<sup>128</sup> Trotzdem werden diese drei Lieder „Er ist gekommen in Sturm und Regen“, „Liebst du um Schönheit“ und „Warum willst du And're fragen“ oft ohne Bedachtnahme auf den gesamten Zyklus allein als kleine herausgenommene Liedergruppe in Konzerten aufgeführt.

---

<sup>126</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 13.

<sup>127</sup> Ebd., S. 13.

<sup>128</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“ S. 101.

### 2.3 Über den gesamten Liederzyklus von Robert und Clara Schumann

Robert Schumann kaufte 1837 den ersten Band von Rückerts Gedichten und schenkte diesen seiner Frau Clara.<sup>129</sup> Im „Abschriftenbuch“<sup>130</sup> (ein Buch, das Clara und Robert Schumann gemeinsam führten und das Texte beinhaltete, die sie für ihre Kompositionen aussuchten) reflektierte Robert Schumann, welche Texte für einen Liederzyklus geeignet wären, und wer welche Lieder komponieren sollte.<sup>131</sup> Der Gedichtband von Friedrich Rückert aus dem Jahr 1821 enthält insgesamt 395 Texte über das Thema Liebe und ist seiner Brautwerbung um Luisa Wiethaus-Fischer geschuldet. In den Briefen, die er an seine „liebste Luisa“<sup>132</sup> schreibt, sind die Gedichte des „Liebesfrühling“ enthalten.

Robert Schumann versuchte seine Frau Clara zum Komponieren zu ermutigen. Für Clara Schumann war es schwierig, die dafür nötige Zeit aufzubringen, trotzdem komponierte sie nach der Hochzeit im Dezember 1840 drei Lieder: „Ihr Bildnis“, „Am Strand“ und „Volkslied“.<sup>133</sup> 1842 schenkte Clara Schumann ihrem Mann die Lieder „Sie liebten sich beide“ und „Liebeszauber“. Für Robert Schumann waren diese Lieder „das Gelungenste, was sie bis jetzt überhaupt geschrieben hat“<sup>134</sup> und schickt selbst die Lieder als ihr Opus 13 zu Breitkopf und Härtel, damit diese publiziert werden.<sup>135</sup>

Für das gemeinsame Liederheft, das sie mit Texten des „Liebesfrühling“ von Friedrich Rückert herausgeben wollten, komponierte Clara Schumann vier Lieder. Eines der von ihr komponierten Lieder: „Die gute Nacht, die ich dir sage“, wurde nicht in den Zyklus aufgenommen und erst 1992 herausgegeben.<sup>136</sup> In nur einer Woche, in der Zeit von 3. bis 11. Januar 1841 komponierte Robert Schumann die von ihm stammenden Lieder. Hinzu kamen die drei Lieder von Clara Schumann.<sup>137</sup> Der Zyklus wurde gleich unter beider Opuszahlen herausgegeben. Opus 37, Robert Schumann und Opus 12, Clara Schumann. In der ersten Edition verrät Robert Schumann nicht, welche Lieder von

---

<sup>129</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 146.

<sup>130</sup> „Abschriften verschiedener Gedichten zur Composition“, aufbewahrt in RSH 4871/VIII, 4-5977-A3.

<sup>131</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 146.

<sup>132</sup> Ebd. S. 146.

<sup>133</sup> Köhler: „Hochzeit in Schönefeld“, in: *Liebesfrühling, Robert und Clara Schumann in Leipzig*, S. 78.

<sup>134</sup> Schumann, Robert [28.06.1842], *Ehetagebücher*, in: Bodsch/Nauhaus, S. 133.

<sup>135</sup> Reich, Nancy: *Clara Schumann - The artist and the woman*, Cornell University Press, New York 2001. S. 304.

<sup>136</sup> Ebd., S. 304–305.

<sup>137</sup> Ebd.

seiner Frau Clara und welche von ihm stammen. Die Autorin Melinda Boyd attestiert Robert Schumann eine gute, witzige Art und eine besondere Liebe zu Mystizismus und Geheimnissen. Sie meint sogar, dass er dabei einen gewissen Spaß gehabt haben könnte, wenn die Zuhörer sich darüber Gedanken machen müssen, welches Lied nun von ihm und welches von Clara Schumann komponiert wurde.<sup>138</sup>

Bei einem Besuch bei den Schumanns zu Weihnachten 1850 bekommt Willhelm Wasielewski, der erste Robert-Schumann-Biograph (Dresden, 1858), die „Zwölf Gedichte aus Fr. Rückert's ‚Liebesfrühling‘“ in die Hände. Dabei handelte es sich um eine Originalkopie, die Clara Schumann gehörte und von ihrem Mann handsigniert war „für meine Clara“. Ein Geschenk, das er ihr im September 1841 zum Geburtstag gemacht hat. Das Ehepaar Schumann war im Besitz eines Briefes, den Rückert ihnen geschrieben hatte und in dem er seine Begeisterung über die Lieder zum Ausdruck bringt. Diesen Brief haben die Schumanns bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich aus Stolz ihrem Geiger Freund Wasielewski gezeigt.<sup>139</sup>

Die „Zwölf Gedichte aus Fr. Rückert's ‚Liebesfrühling‘“ ist die einzige Komposition, die in direkter Zusammenarbeit zwischen Clara und Robert Schumann entstanden ist. Diese Zählung beinhaltet nicht, wenn einer der beiden das Thema des anderen für seine Kompositionen benutzt hat. Schon sehr früh beginnen sie, sich in ihren jeweiligen Kompositionen gegenseitig zu zitieren und aufeinander Bezug zu nehmen. Bei Clara Schumann betrifft das die Opuszahlen 3, 4, 5 und 6, bei Robert Schumann sind das Opera 5, 9, 11, 14 und 21. Zu seinem späteren Zeitpunkt wird Robert Schumann in seinem Klavierkonzert a-Moll, Opus 54, Zitate aus Clara Schumanns Klavierkonzert, Opus 7 übernehmen. Ein weiteres Beispiel für diesen kompositorischen Austausch, sind die Variationen von Clara Schumann über ein Thema von Robert Schumann in Opus 20.<sup>140</sup>

Bei den zehn Solo-Liedern dieses Zyklus ist die Gender-Identität unterschiedlich klar erkennbar. Drei der Lieder weisen jedenfalls Textstellen auf, die eine klare Zuordnung festmachen lassen. In den drei Liedern: „Ich hab' in mich gesogen“ (Nr. 5), „Rose, Meer und Sonne“ (Nr. 9) und „O, Sonn', o Meer, o Rose“ (Nr. 10) ist die Rede von „der Liebsten“, so dass hier eindeutig ein männlicher Sprecher suggeriert werden kann. In dem gesamten Zyklus gibt es allerdings nur ein Lied,

---

<sup>138</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 147.

<sup>139</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 4.

<sup>140</sup> Klassen: „Clara (Josefine) Schumann“, Sp. 333.

das sich als explizit weiblich einordnen lässt, es ist das Lied: „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ von Clara Schumann.<sup>141</sup> Alle übrigen Lieder sind gewissermaßen geschlechtsneutral und je nach Interpretation und Symbolik entweder einem männlichen oder einer weiblichen Interpretin zugeordnet.

Rufus Hallmark beschreibt sein Gefühl beim Hören des Zyklus. Für ihn fühlt es sich so an, als ob er durch eine Kunstgalerie spazierte, die mit gänzlich unbekanntem Gemälden berühmter Künstler bestückt ist.<sup>142</sup> In der ersten Edition war nicht zu lesen, wer welche Lieder komponiert hat. Hallmark bemerkt, dass sich Clara Schumann an den kompositorischen Stil ihres Mannes Robert Schumann angelehnt hat.<sup>143</sup> Vor dem Hintergrund eines gemeinsamen Zyklus, ist es verständlich, dass die Lieder Elemente aufweisen sollten, die sie miteinander verbinden. Trotzdem bleibt es eine spannende Frage, wie sich der kompositorische Stil in den Liedern von Clara Schumann dargestellt hätte, wenn der Zyklus kein gemeinschaftliches Projekt gewesen wäre. Bis heute ist es für den Zuhörer schwer feststellbar, wer von den beiden welches Lied komponiert hat. Die Lieder werden nicht allzu häufig als ganzer Zyklus gesungen, da für die Duette zwei Sänger nötig sind.<sup>144</sup>

Im Jahr 1842 schickt Robert Schumann ein Druckexemplar des Liederzyklus an Friedrich Rückert. Dieser antwortet nur drei Wochen später, am 15. Juni<sup>145</sup> in Form einer Ghasele<sup>146</sup>

„Lang ist's, lang  
Seit ich meinen Liebesfrühling sang.  
Aus Herzensdrang,  
Wie er entsprang,  
Verklang in Einsamkeit der Klang.  
Zwanzig Jahr  
Wurden's, da hört ich hier und dar  
Der Vogelschar  
Einen, der klar

---

<sup>141</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 148.

<sup>142</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 4.

<sup>143</sup> Ebd., S. 4.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Ebd., S. 11.

<sup>146</sup> Die Ghasele ist eine lyrische Gedichtform aus der vorislamischen Zeit, die auf dem Gebiet der arabischen Halbinsel entstanden ist.

Pfiff einen Ton, der dorthier war.  
Und nun gar  
Kommt im einundzwanzigsten Jahr  
Ein Vogelpaar,  
Macht mir erst klar,  
Daß nicht ein Ton verloren war.  
Meine Lieder  
Singt ihr wieder,  
Mein Empfinden klingt ihr wieder,  
Mein Gefühl  
Beschwingt ihr wieder,  
Meinen Frühling  
Bringt ihr wieder,  
Mich, wie schön,  
Verjüngt ihr wieder:  
Nehmt meinen Dank,  
Wenn auch die Welt,  
Wie mir einst, ihren vorenthält!  
Und werdet ihr den Dank erlangen,  
So hab ich meinen mit empfangen.“<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Rückert, Friedrich: Brief vom [15.06.1842], zit. in: Nauhaus: *Robert Schumann Tagebücher*, Bd. 2, S. 230–231.

Überblick über den ganzen Zyklus:

Liebesfrühling <sup>148</sup> 149	Gedicht Nummer	Lied Nummer	Titel des Liedes	KomponistIn
Erster Strauß. Er- wacht.	12.	1.	„Der Himmel hat eine Thräne“	Robert S.
	2.	5.	„Ich hab’ in mich gesogen“	Robert S.
	17.	9.	„Rose, Meer und Sonne“	Robert S.
	18.	10.	„O, Sonn’, o Meer, o, Rose!“	Robert S.
	30.	7	“Schön ist das Fest des Lenzes“ Duett	Robert S.
	21.	12.	„So wahr die Sonne scheint“ Duett	Robert S.
Zweiter Strauß. Ge- schieden.	7.	2.	„Er ist gekommen“	Clara S.
	2.	6.	„Liebste, was kann denn uns scheiden?“	Robert S.
Dritter Strauß. Ent- fremdet.	87.	8.	„Flügel! Flügel! Um zu fliegen“	Robert S.
Fünfter Strauß. Wiedergewonnen.	40.	11.	„Warum willst du And’re fragen?“	Clara S.
	41.	4.	„Liebst du um Schönheit“	Clara S.
Sechster Strauß. Verbunden.	11.	3.	„O ihr Herren, o ihr werthen“	Robert S.

<sup>148</sup>Schumann, Robert/Schumann Clara: „Zwölf Gedichte aus F. Rückert’s Liebesfrühling für Pianoforte mit Gesang von Clara und Robert Schumann“, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1882. (=Robert Schumann’s Werke, Serie 13).

<sup>149</sup>Rückert, Friedrich: „Liebesfrühling“, Fünfter Strauß. Wiedergewonnen, in: *Gesammelte Poetische Werke*. Drittes Buch, Sauerländer’s Verlag, Frankfurt am Main, 1882, S. 572.

## 2.4 Drei Lieder aus „Zwölf Gedichte aus Fr. Rückert’s ‚Liebesfrühling ‘“ op. 12.

### 2.4.1 Lied Nr. 2 „Er ist gekommen in Sturm und Regen“

In dem Lied „Er ist gekommen in Sturm und Regen“, beschreibt die Klavierbegleitung nicht nur die Gefühle eines verliebten Mädchens, sondern auch die Stimmung der Natur. Der Sturm ist dabei die Metapher für das aufgewühlte Mädchen. Clara Schumann trifft mit ihrer Musik die Essenz des Gedichts.<sup>150</sup> Das Thema des Liedes „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ verwendet Clara Schumann später für ihr Scherzo op. 14, das sie auf ihrer Tournee in Russland oft spielen wird.<sup>151</sup>

Der für Clara Schumann so wichtige Ausdruck, den sie mit ihrer Musik dramatisch umsetzt, war für einige Kritiker ihrer Zeit zu heftig und übertrieben. In einer Kritik über das zeitgenössische Liedschaffen, äußert ein Rezensent sein Unbehagen. Die zur Beschreibung der Gefühle eines verliebten Mädchens von Clara Schumann komponierte Musik, hält er für ungeeignet: „So möchte wohl keine Mädchensbrust in ihrer entzückenden Beklemmung klopfen, das ist mehr ängstlicher Hilferuf...“<sup>152</sup> Der gleiche Kritiker findet die Begleitung viel zu „schwülstig und schwer“. Er fühlt sich eher an ein Gemälde erinnert, das einen Sturm darstellt und keinesfalls an das Gefühlsportrait eines verliebten Mädchens.<sup>153</sup>

In einer Bewertung des Musikwissenschaftlers Günther Spies jener drei Lieder, die Clara Schumann zu dem Zyklus beigetragen hat, hebt er die Lieder: „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ und „Liebst du um Schönheit“ besonders heraus. Er hält sie für „beachtenswerte Vertonungen“.<sup>154</sup> „Jeder Takt des erstgenannten Liedes verrät, wie unmittelbar sich die Komponistin von den zugrunde liegenden Zeilen der Liebeserwartung und -erfüllung angesprochen fühlte“.<sup>155</sup> Diese Interpretation zeigt, wie schwer es vielen Autoren offensichtlich fällt, bei der Einordnung dieses außergewöhnlichen Zyklus nicht in biographische und persönliche Vergleiche zu verfallen.

---

<sup>150</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 19.

<sup>151</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 61–63.

<sup>152</sup> Anonyme Rezension: „Schumann, Rob. u. Clara, 12 Gesänge für Gesang. Op 37/12“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Bd. 44, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1842, S. 61–62.

<sup>153</sup> Ebd. S. 61.

<sup>154</sup> Spies: *Robert Schumann*, S. 165.

<sup>155</sup> Ebd., S. 165.

Spies macht uns ferner darauf aufmerksam, dass das Lied „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ Ähnlichkeiten mit dem Lied „Rastlose Liebe“ (D 138) von Franz Schubert, mit einem Text von Johann Wolfgang von Goethe, aufweist. Beide Gedichte vergleichen Unwetter und Sturm mit der Unruhe, die die Liebe bei Verliebten manchmal erwecken kann. Die inhaltliche Beziehung beider Gedichte und die ähnlich ausdrucksstarke Klavierbegleitung, könnte Clara Schumann dazu veranlassen haben, eine vergleichbare Musik zu komponieren.<sup>156</sup>

Der Unterschied zwischen den beiden Liedern von Clara Schumann und Franz Schubert besteht in der klaren Zuordenbarkeit der geschlechtlichen Figur, die dieses Lied singt. Das Lied von Clara Schumann lässt klar erkennen, dass es sich um eine weibliche Perspektive handelt: „Er ist gekommen in Sturm und Regen“. Das Lied von Schubert hingegen, mit der Gedichtvorlage von Goethe, lässt nicht erahnen, ob es sich um einen männlichen oder eine weibliche Sprecherin handelt.

Für die damalige Zeit war es nicht unbedingt etwas komplett Neues, ein Lied auf diese Art und Weise zu vertonen. Franz Schubert hat mit einem ähnlichen Text, eine vergleichbare Musik komponiert. Was meiner Einschätzung nach aber doch Neu war, ist der Beitrag von Clara Schumann als Frau. Den bereits erwähnten Kritiker mit seinem Bericht aus dem 19. Jahrhundert hat möglicherweise weniger der Umstand gestört, dass sie den Sturm mit der Unruhe der Liebe vergleicht und mit eindringlicher Musik umsetzt, sondern, dass es die Gefühle eines Mädchens sind, die solch eine dramatische Musik auslösen.

#### 2.4.2 Lied Nr 4 „Liebst du um Schönheit“

Das Lied Nr. 4 „Liebst du um Schönheit“ hat eine Konkordanz, die Text und Musik in Einklang bringen. Der vorher erwähnte Kritiker hält dieses Lied für „especially lovely“.<sup>157</sup> Und auch andere Autoren sind dieser Auffassung, da Clara Schumann in dieser Komposition eine ideale Verschmelzung zwischen Text und Musik gelungen ist.<sup>158</sup> In diesem Sinne, sind hier die Voraussetzungen für ein romantisches Lied erfüllt.

---

<sup>156</sup> Ebd., S. 165.

<sup>157</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 19.

<sup>158</sup> Wollenberg: „Clara Schumann’s ‚Liebst du um Schönheit‘ and the integrity of a composer’s vision“, „One aspect that makes a particular song especially memorable (...) is the sense that this is absolutely the music for this poetic text, seeming utterly wedded to it“, S. 124.

Das Lied handelt von einer Liebeserklärung, der zu Folge der Liebhaber oder die Liebhaberin aber nur dann lieben soll, wenn es sich um wahre, richtige Liebe handelt und nicht nur um „Schönheit“, „Jugend“ oder „Schätze“.

Das Vorspiel mit einer sanften Ostinato-Figur ist das, was der Autor Jack Westrup informell eine „till-ready“-Begleitung genannt hat. Bereits im Vorspiel gibt es einige musikalische Informationen, die von Clara Schumann im weiteren Verlauf des Liedes wiederholt und entwickelt werden. In vielen Liedern, in denen der Singende seine Geliebte anspricht, übernimmt das Klavier die Rolle der adressierten Geliebten. Wenn also die Gesangsstimme spricht, wartet das Klavier in der Rolle der angesprochenen Geliebten, bis sie an der Reihe ist und sprechen darf. In diesem Lied ist das „Sprechspiel“ fast immer gleich. Außer wenn der Sprecher singt: „O nicht mich liebe“. In diesem Fall reagiert die Bassstimme des Klaviers mit einem unerwarteten *fes*.<sup>159</sup>

Mit nur sparsamen kompositorischen Mitteln hat Clara Schumann in diesem Lied eine reichhaltige Textur erschaffen.<sup>160</sup> Susan Wollenberg analysiert das Lied im Detail. Sie schreibt: „It seems otiose to suggest that Robert’s and Clara’s settings of selected poems in their joint opus would inevitably have been linked by them to thoughts of their own courtship and marriage. Clara’s ‚Liebst du um Schönheit‘ could be seen as responding emotionally to that recognition“. Wie so viele Autoren vor ihr verfällt auch Susan Wollenberg der Versuchung, in den drei von Clara Schumann für diesen Zyklus komponierten Liedern, einen Spiegel ihrer Biographie zu sehen.

---

<sup>159</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 16 und 19.

<sup>160</sup> Wollenberg: „Clara Schumann’s ‚Liebst du um Schönheit‘ and the integrity of a composer’s vision“, S. 124.

Texte von Goethe und Rückert, die die Vertonungen von jeweils Franz Schubert und Clara Schumann inspiriert haben:

### **Rastlose Liebe**

**Johann Wolfgang von Goethe**

Dem Schnee, dem Regen,  
Dem Wind entgegen,  
Im Dampf der Klüfte,  
Durch Nebeldüfte,  
Immer zu! Immer zu!  
Ohne Rast und Ruh!

Lieber durch Leiden  
Möcht ich mich schlagen,  
Als so viel Freuden  
Des Lebens ertragen.  
Alle das Neigen  
Von Herzen zu Herzen,  
Ach, wie so eigen  
Schaffet das Schmerzen!

Wie - soll ich fliehen?  
Wälderwärts ziehen?  
Alles vergebens!  
Krone des Lebens,  
Glück ohne Ruh,  
Liebe, bist du!<sup>161</sup>

### **Er ist gekommen in Sturm und Regen**

**Friedrich Rückert**

Er ist gekommen in Sturm und Regen  
Er ist gekommen  
In Sturm und Regen,  
Ihm schlug beklommen  
mein Herz entgegen.  
Wie konnt' ich ahnen,  
Dass seine Bahnen  
Sich einen sollten meinen Wegen?  
Er ist gekommen  
In Sturm und Regen,  
Er hat genommen  
Mein Herz verwegen.  
Nahm er das meine?  
Nahm ich das seine?  
Die beiden kamen sich entgegen.  
Er ist gekommen  
In Sturm und Regen,  
Nun ist gekommen  
Des Frühlings Segen.  
Der Freund zieht weiter,  
Ich seh' es heiter,  
Denn er bleibt mein auf allen Wegen.

---

<sup>161</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: „Rastlose Liebe“  
in: Stavenhagen, Fritz: *Projekt Deutsche Lyrik-Lyrik  
für Alle*, <https://www.deutschelyrik.de/> (08.01.2021).

### 2.4.3 Lied Nr. 11 „Warum willst du And're fragen?“ Textanalyse

Trotz der großen Bescheidenheit, die Clara Schumann in Bezug auf eigene Kompositionen gelebt hat, nimmt sie dennoch auch eigene Lieder als Teil in ihre Konzertprogramme auf. Das Lied „Warum willst du And're fragen?“ nimmt dabei nicht nur innerhalb ihres Werkes, sondern auch für Clara Schumann selbst eine herausragende Stellung ein. Dies lässt sich aus dem Umstand ersehen, dass sie es am häufigsten in ihren Konzerten vorgetragen hat. Im Robert-Schumann-Haus in Zwickau, sind die Programme von 1299 Aufführungen erhalten. Dieses Lied erscheint darin mit der höchsten Frequenz und wurde zehnmal ausgewählt. Danach folgen „Liebeszauber“ mit fünf Aufführungen und mit jeweils drei Aufführungen, die Lieder „Ich stand in dunklen Träumen“, „Der Mond kommt still gegangen“ und „O Lust, o Lust“.<sup>162</sup>

Das Lied „Warum willst du And're fragen?“ wurde von Franz Liszt für Piano transkribiert.<sup>163</sup> Der Text wurde von Clara Schumann ausgewählt. Er stammt aus Friedrich Rückert's Liebesfrühling und trägt die Nummer 40 und ist Teil des „Fünften Straußes“ seiner Gedichtsammlung. Jeder der „Straüße“ symbolisiert eine Phase einer Liebesbeziehung und ist einem bestimmten Motto zugeordnet: Erster Strauß *Erwacht*, zweiter Strauß *Geschieden*, dritter Strauß *Entfremdet*, vierter Strauß *Wiedergewonnen* und fünfter Strauß *Verbunden*.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“, S. 98.

<sup>163</sup> Ebd., S. 104.

<sup>164</sup> Rückert, Friedrich: „Liebesfrühling“, Fünfter Strauß. Wiedergewonnen, in: *Friedrich Rückert's gesammelte Poetische Werke*. Drittes Buch, S. 572.

Texttreue:

<p>Warum willst du And're fragen, Die's nicht meinen treu mit dir? Glaube nichts, als was die sagen Diese beiden Augen hier. Glaube nicht den fremden Leuten, Glaube nicht dem eig'nen Wahn; Nicht mein Thun auch sollst du deuten, Sonden sieh' die Augen an. Schweigt die Lippe deinen Fragen, Oder zeugt sie gegen mich? Was auch meine Lippen sagen, Sieh' mein Aug'-- ich liebe dich.</p> <p>Gedichtvorlage: Friedrich Rückert's gesammelte Poetische Werke. Erster Band. Liebesfrühling, fünfter Strauß. Wiedergewonnen, S. 572.</p>	<p>Warum willst du And're fragen, die's nicht meinen treu mit dir. Glaube nicht als was die sagen diese beiden Augen hier! Glaube nicht den fremden Leuten, glaube nicht dem eignen Wahn; nicht mein Thun auch sollst du deuten, sondern sieh' die Augen an! Schweigt die Lippe deinen Fragen oder zeugt sie gegen mich? <b>Was auch meine Lippen sagen, sieh' mein Aug', ich liebe dich!</b> <b>Was auch meine Lippen sagen, sieh' mein Aug', ich liebe dich!</b></p> <p>Liedtext: Warum willst du And're fragen, Zwölf Gedichte aus F. Rückert's Liebesfrühling für Pianoforte mit Gesang von Clara und Robert Schumann in: Robert Schumann's Werke, Breitkopf &amp; Härtel, Leipzig, 1882. S. 24–25.</p>
--	---

Textanalyse:

„Warum willst du And're fragen“ ist ein dreistrophiges Gedicht mit jeweils vier Versen. Diese haben abwechselnd weibliche (sieben Silben) und männliche (acht Silben) Versschlüsse. Das Reimschema ist ein Kreuzreim (abab; abab; abab). Die Verse sind trochäische Vierheber: Xx.<sup>165</sup> Das Bild dieses Liedes ist ein „gaze Scenario“<sup>166</sup>, wo ein Liebhaber bzw. eine Liebhaberin den anderen anspricht. Der oder die angesprochene Person, an den das Lied quasi gerichtet ist, soll nichts anderes glauben, als das, was sich durch den Ausdruck der Augen manifestiert. Hier ist freilich die Rede von Liebe. Die Vertrauen und Sicherheit ausstrahlenden Augen sollen dies belegen.

Warum willst du And're fragen 8 Silben	X x X x X x X x	a
Die's nicht meinen treu mit dir? 7 Silben	X x X x X x X	b
Glaube nicht(s) als was dir sagen	X x X x X x X x	a
Diese beiden Augen hier.(!)	X x X x X x X	b
Glaube nicht den fremden Leuten,	X x X x X x X x	a
Glaube nicht dem eig'nen Wahn;	X x X x X x X	b
Nicht mein Thun auch sollst du deuten	X x X x X x X x	a
Sondern sieh' die Augen an.(!)	X x X x Xx X	b
Schweigt die Lippen deinen Fragen,	X x X x X x X x	a
Oder zeugt sie gegen mich?	X x X xX x X	b
Was auch meine Lippen sagen	X x X x X x X x	a
Sieh mein Aug' -- ich liebe dich.(!)	X x X xX x X	b

**(Was auch meine Lippen sagen,  
sieh mein Aug' ich -- liebe dich!)**

---

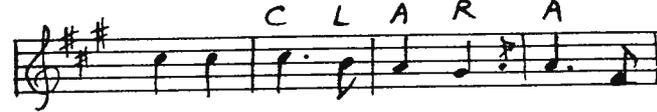
<sup>165</sup> „Der Effekt des Trochäus“, <https://wortwuchs.net/trochaeus/> (03.11.2020) Dieses Wechseln zwischen Auf und Ab von den betonten und unbetonten Silben könnte man mit dem Herzschlag vergleichen. Sowie bei anderen Gedichten wird dieser Effekt hier mit dem Kreuzreim verstärkt.

<sup>166</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 152.

## C-L-A-R-A: Das Clara-Motiv in dem Lied

Durch den gesamten Liebesfrühlingszyklus hindurch, taucht das „Clara-Motiv“ immer wieder auf. Robert Schumann benutzt es beispielsweise jedes Mal in dem Lied „O Sonn', o Meer, o Rose!“, wenn in der Textpassage „der Liebsten mein“ vorkommt. Dieses Motiv wird immer wieder transponiert und tonal angepasst und entsteht grundsätzlich aus der Kombination der Intervalle: C-B-A-G-A. C und A sind mit einem bestimmten Abstand angeordnet und repräsentieren den Namen Clara. B und G steht dabei für die Buchstaben L und R.<sup>167</sup>

ex.16



Dieses Deszendent Motiv von C# bis F# wird, als das „Clara Motiv“ identifiziert.<sup>168</sup>

Der Musikwissenschaftler Malcolm MacDonald hat folgenden Sachverhalt hervorgehoben: „The Romantic enthusiasm for symbolism stimulated afresh the possibilities of musical ciphers, and no composer was more passionately devoted to them than Schumann, whose love of codes and cryptograms found its way into the very structure of his music.“<sup>169</sup>

Clara benutzt dieses Motiv in dem Lied „Warum willst du And're fragen“ transponiert in Es-Ds-C-B-C „(mei) nen Treu mit dir“ Takt 7–8, „(glaube nicht) dem eignen Wahn“ Takt 15–16, „(oder zeugt) sie gegen mich“ Takt 27–28.



Dieses Motiv wird sehr häufig in den Liedern von Robert Schumann verwendet. Und zwar immer an jenen Stellen, an denen in den Gedichttexten etwas „Wichtiges“ gesagt wird. Melinda

<sup>167</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 149.

<sup>168</sup> Beispiel in: Smith: *Eloquence, reference, and significance in Clara Schumann's opus 20 and Johannes Brahms' opus 9*, S. 19.

<sup>169</sup> MacDonald, Malcolm, *Brahms*, Schirmer, London 1990, S. 33.

Boyd geht davon aus, dass als Adressatin dieser Intervallkombinationen Clara Schumann angesprochen wird. Die Existenz dieses Motives dürfte Clara Schumann bewusst gewesen sein.<sup>170</sup>

Gender des Textes:

Der Text aus „Warum willst du And're Fragen?“, den Clara Schumann für den Liederzyklus ausgewählt hat, ist in Bezug auf seine geschlechtsspezifische Einordnung mehrdeutig. Rufus Hallmark meint, dass die in dem Lied verwendeten Wörter von einer Frau ausgesprochen (implicite female) oder zumindest geschlechtsneutral (gender neutral) sein könnten.<sup>171</sup> Jedenfalls sind sie seiner Meinung nach nicht explizit weiblich (explicite feminine). Das schließt er aus dem Fehlen von Wörtern, die eindeutig einer Frau zugeordnet werden könnten. Bei anderen Texten ist das klarer feststellbar, wenn beispielsweise der Dichter das Wort „Liebster“ benutzt und damit unmissverständlich zum Ausdruck bringt, wer spricht und wer Adressat ist. Melinda Boyd hingegen bringt die „Szene“ des Gedichtes mit dem kulturellen Topos: „men act, women appear“ in Verbindung und sieht darin einen Beweis dafür, dass die ausgesprochenen Wörter von einem Mann gesprochen sein könnten.<sup>172</sup> In diesem Fall wären es die Augen des Mannes, der eine Frau betrachtet und die Frau wäre die „Betrachtete“. Diese Mehrdeutigkeit ist generell im gesamten Liebesfrühling von Rückert zu finden, so dass sie geradezu ein Wesensmerkmal dieses Werkes sein könnte.<sup>173</sup> Jedenfalls geht es um die Augen, der in diesem Lied sprechenden Person. Diese Augen sind es, die die Wahrheit diktieren und der Adressatin sagen, was sie glauben soll. Was wiederum zu dem Schluss führt, dass die sich artikulierende Person männlich sein könnte.<sup>174</sup> Ein weiterer Hinweis für den Umstand, dass der Text von einem Mann gesprochen sein könnte, ist in der zweiten Strophe zu finden. Hier heißt es: „Glaube nicht den fremden Leuten ...“ und könnte bedeuten, dass er ihr nicht treu gewesen ist und nun darum bemüht ist, dass sie nicht den anderen glaubt, was sie über ihn erzählen. Dann geht es weiter mit: „Glaube nicht dem eigenen Wahn ...“. Ebenfalls ein möglicher Hinweis auf einen männlichen Sprecher, da hier ein weiterer Allgemeinplatz bedient wird. Es wird das Bild einer leicht hysterischen und verrückten Frau<sup>175</sup> gezeichnet, die darüber hinaus auch noch ein bisschen hormonell gesteuert

---

<sup>170</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 154.

<sup>171</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 21.

<sup>172</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 152.

<sup>173</sup> Ebd., S. 152.

<sup>174</sup> Ebd., S. 153.

<sup>175</sup> Ebd.

ist und daher ihre eigenen Gedanken nicht so ernst nehmen sollte. Melinda Boyd schlägt hier eine Brücke zu dem „cult of invalidism“.<sup>176</sup>

Mit der Textpassage: „Nicht mein Thun auch sollst du deuten ...“, fordert er sein potentiell weibliches Gegenüber dazu auf, nicht allzu viel nachzufragen, warum und wie er agiert. Vielmehr soll sie ihm in die Augen schauen: „Sondern sieh die Augen an ...“, um aus dem hypnotisierenden Blick die Wahrheit herauszulesen, ohne jedweden Verdacht zu schöpfen.<sup>177</sup>

Diese Mehrdeutigkeit des Textes lässt verschiedene Interpretationsformen zu. Auf der einen Seite die Meinung von Rufus Hallmark, der meint, dass der Text entweder weiblich oder neutral sei und auf der anderen Seite die Einschätzung von Melinda Boyd, die auch einen männlichen Protagonisten als Sprecher der Sätze für möglich hält.

Melinda Boyd vertritt die Auffassung, dass das „Clara-Motiv“ noch eine andere Mehrdeutigkeit beinhaltet, je nachdem wer der beiden Komponisten es verwendet. Wird es von Robert Schumann verwendet, dann ist Clara Schumann die Adressatin.<sup>178</sup> Wird es hingegen von Clara Schumann gebraucht, dann schlüpft sie in die Rolle der Sprechenden Person.<sup>179</sup> Das diesem Text zugrundeliegende Motiv ist ein sogenanntes „gaze“ (Blick)-Szenario, das, wie oben bereits erwähnt, den Topos „men act and women appear“ bedient. Vor diesem Hintergrund hat der Blick („gaze“) eine traditionell männliche Kraft, die aber durch die Verwendung des Motives durch Clara Schumann umgedreht wird, so dass sie nun das Szenario und den „gaze“ für sich in Anspruch nimmt. Der implizit männliche bzw. geschlechtsneutrale Text erhält durch die musikalische Umgestaltung ein neues Gesicht und erhält den Charakter einer tendenziell weiblichen Person. Eine Veränderung, die mit der Einschätzung von Hallmark konform geht.<sup>180</sup>

#### 2.4.4 Harmonisch-melodische Liedanalyse

Tonart As-Dur,  $\frac{3}{4}$  Takt, Umfang es'-f', 42 Takte, Lied Nummer 11 des Zyklus

Das Lied „Warum willst du And're fragen“ ist zweiteilig. Es besteht aus einem ersten, dem sogenannten A-Teil und einem zweiten Teil, dem A<sup>1</sup>-Teil. Der A Teil umfasst die Takte 1 (mit

---

<sup>176</sup> Der „cult of invalidism“ beschreibt ein idealtypisches Bild der Frau, die in Schwäche und chronischer Krankheit ihre weibliche Tugend findet. Dieses Ideal könnte von großem Vorteil für den Mann sein, weil er die Kontrolle hat und vieles selbst entscheiden kann. Was für die Frau in mancher Hinsicht auch einige Vorteile haben könnte.

<sup>177</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 154.

<sup>178</sup> Ebd., S. 154.

<sup>179</sup> Ebd., S. 154.

<sup>180</sup> Ebd.

Auftakt) bis 24 und beinhaltet die ersten beiden Strophen des Gedichts (a und a<sup>1</sup>), sowie ein Zwischenspiel. Der A<sup>1</sup>-Teil, also der zweite Teil, geht von Takt 24 bis Takt 42 und beinhaltet die dritte Strophe (a<sup>2</sup>) des Gedichts, wobei der Text des Gedichts in Takt 32 endet. Es folgt ein zweitaktiges Zwischenspiel mit Auftakt, gefolgt von einer Wiederholung der zweiten Phrase der dritten Strophe des Gedichts in den Takten 35 (mit Auftakt) bis 38 („Was auch meine Lippen sagen, sieh´ mein Aug´, ich liebe dich!“). Ab Takt 38 beginnt das Nachspiel des Klaviers, endend in Takt 42.

A-Teil:

Das Lied beginnt mit einem Vorspiel von vier Takten Länge (Viertakter), im ruhigen Andante in dem das Thema motivisch vorgestellt wird (siehe Beispiel 1). Es ist aber nur eine kleine Kostprobe des Themas, da dieses bereits im zweiten und dritten Takt in gebrochene Dreiklänge aufgelöst wird. Das gesamte Thema wird in den darauffolgenden Takten (5–12) von der Gesangsstimme präsentiert.

Interessant ist, dass das vermeintlich ruhige Andante aufgrund der Stimmführung des Satzes der ersten Takte eine leichte Instabilität aufweist. Das Klavier spielt in den ersten beiden Takten einen *As-Dur* Akkord (Tonika) mit dem Ton *As* in der Bassstimme und in der oberen Stimme wird die IV. Stufe (Subdominante) als Vorhalt darüber gesetzt. Diese harmonische Spannung wird aber sogleich in der Mitte des zweiten Taktes in die Tonika aufgelöst. Das passiert mithilfe der Dominante, die ganz kurz am Ende des ersten Taktes erscheint. Dadurch, dass die Sept der Dominante in der Melodie erscheint, transformiert sich im Takt 2 der Quart-Sext Vorhalt in einem Quart-Vorhalt und wird in die Terz der Tonika aufgelöst. Die Weiterentwicklung des Vorspiels bestätigt die Tonika durch eine Kadenz in *As-Dur*, wobei am Ende des Viertakters wieder ein Vorhalt zu erkennen ist.

Dissonanzen in Form von Vorhalten werden immer wieder in der Melodie motivisch präsent sein. Als solche schaffen sie ein Gefühl der Unruhe und Spannung und repräsentieren dadurch, die in dem Text des Gedichts aufgeworfenen Fragen und Zweifel.

Beispiel 1, Takt 1 bis 4, Vorspiel:

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. The tempo is marked 'Andante.' and the dynamics are 'p' (piano). The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a more rhythmic eighth-note accompaniment in the left hand. The vocal line begins in measure 4 with the word 'Wa\_rum'.

Das Thema des Liedes beginnt in Takt 5 mit dem Einsatz der Gesangsstimme und umfasst die erste Strophe des Gedichts in zwei Viertaktgruppen („Warum willst du And're fragen, die's nicht meinen treu mit dir. Glaube nicht als was dir sagen diese beiden Augen hier!“). In der ersten Viertaktgruppe hat die Gesangsstimme auf das Wort „fragen“ einen Quartvorhalt von oben *des''-c''*. Die zweite Viertaktgruppe ist ähnlich, setzt aber eine Quinte höher ein und hat ebenfalls an der Reimstelle auf das Wort „sagen“ einen Vorhalt, dieses Mal von unten nach oben *c''-des''*.

Ab dieser Stelle unterscheidet sich der Weiterverlauf der Musik im Vergleich zum Vorspiel. Es folgt die VI. Stufe (f-Moll) und ein Halbschluss auf ihre Dominante (C-Dur) im Takt 8.

In Takt 7, gegen Ende des ersten Viertakters, setzt Clara Schumann zudem das erste Mal das „Clara Motiv“<sup>181</sup> (im Beispiel 2 mit grün markiert), das versteckt in der mittleren Stimme des Klaviers in den Takten 15 und 27 eine Wiederholung finden wird. Dieses Motiv verwendet auch Robert Schumann in den von ihm komponierten Liedern des Zyklus, um Clara zu adressieren.<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Smith: *Eloquence, reference, and significance*, S. 11.

<sup>182</sup> Siehe Textanalyse S. 51.

Beispiel 2, Takt 5 bis 8, erste Strophe, „Clara Motiv“:

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 5-8, shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with the lyrics 'Wa\_rum willst du Andre' and is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment consists of broken chords in the bass line. The second system, measures 9-12, continues the vocal line with 'fra - gen, die's nicht mei - nen treu mit dir. Glau-be' and the piano accompaniment. The piano accompaniment becomes more homophonic and is marked with a crescendo (*cresc.*). A green circle highlights a specific passage in the piano accompaniment in measure 10.

Der erste Viertakter („Warum willst du And're fragen, die's nicht meinen treu mit dir“) in den Takten 5 bis 8, wird in der Bassstimme von zerlegten Akkorden begleitet. Die Harmonie ist stabil und hält keine Überraschungen bereit. Der Befehlsform des zweiten Viertaktters folgend, bekommt die Begleitung einen neuen Charakter. Bei der Textstelle: („Glaube nicht als was dir sagen diese beiden Augen hier!“) von Takt 9 bis 12 werden die Akkorde vollstimmiger und die Stimmführung des Klaviers wird homophon. Die Harmonie wird überdies auch bedeutend interessanter: Auf dem Wort „nicht“ in Takt 9 liegt im Pedal der Ton *des* und in der oberen Stimme bereitet sich eine Ausweichung nach b-moll vor. Wobei durch den im Takt 9 einsetzenden Ton *a* und den *F*-7-Akkord als Dominante von b-moll im Takt 10 die klare Intention nach b-moll ausweichen zu wollen, erkennbar wird.

Beispiel 3, Takt 9 bis 12, erste Strophe, zweite Viertakter:

Am Ende dieses zweiten Viertakters „Glaube nicht als was dir sagen diese beiden Augen hier!“, die eine Quinte höher begonnen hat, führt die Gesangsstimme im Takt 12 auf das Wort „hier!“ durch den Ton  $d^{\flat}$  als Leitton zu einem  $es^{\flat}$ . An dieser Stelle geht die Gesangsstimme auf die Höhe eines  $es^{\flat}$  und kündigt so erstmalig eine gewisse Eskalation an. Die Melodie bleibt darüber hinaus schwebend für eine halbe Note auf dem Es-7 Quint-Sext-Akkord als Dominante von As-Dur. Nachdem es sich hier aber noch um den Anfang des Liedes handelt, springt die Gesangsstimme in Takt 12 an dieser Stelle noch zurückhaltend eine Oktave nach unten. Dieser Sprung zu  $es^{\flat}$  hat auf mich den Charakter eines nachdenklichen Moments. Fast so, als ob die sprechende Person sich überlegen würde, was denn ihre nächsten Worte sein könnten, beziehungsweise, wie das Gegenüber auf die Überzeugungskraft der eigenen Augen eingeschworen werden kann.

Der symmetrische Aufbau des Themas in der ersten Strophe – zwei Mal 4 Takte (als Vordersatz und Nachsatz) mit Halbschluss am Ende des Vordersatzes deuten eine Periode an, welche aber von der Harmonik nicht unterstützt wird. Obwohl im zweiten Viertakter eine Rückung nach der Tonika zu sehen ist, womit der Nachsatz enden sollte, erscheint an dieser Stelle kein As-Dur Akkord. Stattdessen komponiert Clara Schumann am Ende des Nachsatzes einen richtigen Halbschluss in As-Dur (Es-Dur Sept-Akkord), was wiederum ein Gefühl von Spannung hervorruft, weil die Musik offenbleibt.

In Takt 13 (ebenfalls mit Auftakt), beginnt die zweite Strophe des Gedichts *a tempo*. „Glaube nicht den fremden Leuten, glaube nicht dem eignen Wahn; nicht mein Thun auch sollst du deuten, sondern sieh’ die Augen an!“. Diese Strophe ist wieder innerhalb eines Achttaktters vertont, wobei die Takte 13 bis 18 in Hinblick auf Harmonie und Melodie eine Wiederholung der Takte 5 bis 10, inklusive der Wiederholung des „Claras Motivs“ in Takt 15, sind.

Der zweite Viertakter (Takt 17) beginnt gleich wie im Takt 9, wird aber dieses Mal anders weitergeführt, und auch hier wird die Tonika wieder nicht erreicht. Damit ist die Einteilung des A-Teils in zwei 16 taktige Perioden mit Halbschluss im achten- und Ganzschluss im sechzehnten Takt, nicht haltbar.

Am Ende der zweiten Strophe, im Takt 20 bleibt die harmonische Progression der Akkorde offen, gleich wie im Takt 12. Nur dieses Mal erscheint statt dem Dominant-Septakkord von As-Dur, die Dominante von Des-Dur (As-7) oder anders gesagt, die Tonika wird dominantisiert. Die Singstimme verweilt auf dem Ton *es''*, springt aber dieses Mal nicht wie in Takt 12 nach unten, sondern bleibt auf dem *es''*, über dem Klavierakkord As-Dur V.<sup>7</sup>/IV. Im Takt 21, gleich mit dem ersten Schlag, wird die kurze Modulation auf der IV. Stufe mit einem Des-Dur Akkord bestätigt. Die Klavierstimme spielt hier ein viertaktiges Zwischenspiel, das im Takt 23 und 24 durch die Progression der Akkorde V./V. (DD und D) und I<sub>4</sub> zur Originaltonart As-Dur zurückkehrt.

Beispiel 4, Takt 16 bis 24:

Zusammenfassend besteht der gesamte A-Teil aus den beiden ersten Strophen des Gedichts. Gespielt in der Originaltonart As-Dur mit einer kurzen Ausweichung nach b-moll. Beide Strophen haben fast die gleiche Melodie und enden harmonisch offen. Wobei zum Ende der Phrasen der jeweiligen Strophen die Harmonie variiert.

Beide Phrasen finden in einem Dominant-Septakkord ihren Abschluss. In der ersten Strophe wird der Dominant-Septakkord (Es-7) von der Tonika As-Dur, von der chromatisch geführten Gesangsstimme und einem verminderten Septakkord (verkürzter B-Dur Akkord mit Sept und kleiner None) im Takt 11 vorbereitet. In der zweiten Strophe handelt es sich aber um den Dominant-Septakkord der IV. Stufe von As-Dur, der nach Des-Dur führt.

A<sup>1</sup>-Teil:

Mit einem Auftakt in Takt 25 beginnt die dritte Strophe des Gedichtes: „Schweigt die Lippe deinen Fragen oder zeugt sie gegen mich? Was auch meine Lippen sagen; sieh' mein Aug', ich liebe dich!“. Musikalisch sind die Takte 25 (mit Auftakt) bis 30 gleich wie die Takte 5 bis 10 beziehungsweise 13 bis 18. Die harmonische und melodische Variation am Ende des zweiten Viertaktters dieser dritten Strophe wiederholt sich auch hier. Allerdings komponiert Clara Schumann die Kadenz in Takt 31 und Takt 32 zur IV. Stufe führend. Für den Zuhörer ist das ein erlösender Moment, da eine vollständige Kadenz erklingt (VI.)-IV.-V.-I. Die Strophe endet hier zum ersten Mal in einer richtigen Auflösung des Septakkordes und bleibt nicht auf ihm stehen. Erst am Ende des Stückes, in Takt 37 und 38, wird die Kadenz in die Tonika geführt (As-Dur), die dann das Stück abschließt und nur von einem viertaktigen Nachspiel ergänzt wird.

Am Ende der Kadenz der IV. Stufe im Takt 31 steigt die Gesangsstimme auf ihren höchsten Ton und erreicht damit, im Einklang mit dem Text „ich liebe dich“, mit einem *f'* auf das Wort „dich“, ihren Höhepunkt. Die über die Gegenüberstellung von der I. und IV. Stufe am Anfang jeder Strophe (Takt 5, 13 und 25) aufgebaute Spannung, sowie die nicht gelöste harmonische Progression, die zwei Mal auf einem Dominant-Septakkord endet, wird hier endlich auf das Wort „dich“ gelöst. Dieses Ereignis wurde bereits am Ende des A Teils (Takt 20) als vereilter Höhepunkt angekündigt.<sup>183</sup> Im folgenden kurzen Zwischenspiel führt das Klavier wieder in die Tonika: VI.-IV.- V.-I..

---

<sup>183</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 154.

Beispiel Nr. 5 Takt 21 bis 42:

25

*p*  
 Schweigt die Lip - pe dei - nen Fra - gen o - der  
*dim.* *p*  
*poco a poco cresc.* *ritard.*  
 zeugt sie ge - gen mich? Was auch mei - ne Lip - pen sa - gen; sieh mein Aug; ich lie - be  
*poco a poco cresc.* *ritard.*  
 dich! Was auch mei - ne Lip - pen sa - gen, sieh mein  
*p*  
*ritard.*  
 Aug; ich lie - be dich!  
*ritard.* *p* *ritard.*

Der Rhythmus des Themas bleibt auf Grund der Tatsache, dass es sich hier um ein Strophenlied handelt, in jeder Strophe gleich. Das entspricht der Symmetrie des Gedichts. Für den Sänger birgt dies die Herausforderung in sich, nicht der Versuchung zu erliegen, den Rhythmus immer gleich zu betonen. Der Sänger muss sich um Variantenreichtum bemühen, den Text auskosten und mit der Aussprache der Wörter arbeiten, um es auf diese Weise für den Zuhörer interessant

zu gestalten. Eine weitere Möglichkeit die Aufmerksamkeit der Hörer zu erhalten, liegt in dem akzentuierten Herausarbeiten der durch die Komponistin gesetzten Alterationen in der Gesangslinie, um so die darin enthaltene Farbe und Abwechslung herauszuarbeiten. Die Gesangsstimme singt beispielsweise in Takt 9 ein *a*, das nicht zur Tonart gehört und eine Ausweichung nach b-moll einleitet. Insgesamt ist das Stück von Clara Schumann so konzipiert, dass die Sänger und Pianisten, die Angaben zur Dynamik und Artikulation ernst nehmen sollen, um so Spannung und Abwechslung zu gewährleisten. In den Takten 30 bis 32 befindet sich ein solcher Moment, der von den Interpreten nicht übersehen werden darf: Nachdem nunmehr erreichten gesanglichen Höhepunkt des Liedes, das sich durch das *ritardando* und *forte* in Takt 31 aufgebaut hat, setzt Clara Schumann einen Kontrapunkt und lässt das Klavier in Takt 32 in einem süßen *piano* antworten. Auch hier hat das Klavier das erste Wort und antizipiert die Wiederholung der letzten Phrase des Gedichts: „Was auch meine Lippen sagen, sieh’ mein Aug’, ich liebe dich!“.

Nach dem Emotionsschub der vorherigen Phrase ist es für die Interpreten eine regelrechte Herausforderung, nicht weiter laut spielen zu wollen und das hohe *f* im dritten Schlag (Takt 32 und 34) in ein *piano* übergehen zu lassen. Wenn die Gesangsstimme in Takt 34 einsetzt, macht sie einen Septimsprung nach unten auf einen verminderten Septakkord auf der VII. Stufe. Dieses dissonante Intervall auf den ersten Schlag im Takt 35 in einem verminderten Akkord ist fast schmerzhaft und lädt den Zuhörer dazu ein, in eine introvertierte Stimmung zu kommen. Die Gesangsstimme wiederholt den Text in den Takten 35 (mit Auftakt) bis 38 „Was auch meine Lippen sagen, sieh’ mein Aug’ ich liebe dich“. Nur dieses Mal nicht laut und eindringlich, sondern innig und bittend nach Versöhnung. Das Nachspiel, beginnend mit Takt 39 (mit Auftakt), lässt noch einmal das bekannte Motiv des Themas zu Wort kommen und ein letztes Mal wird in den Takten 40 bis 42 der zweite Teil des Themas variiert. Nicht nur die rhythmisch-melodischen Parameter sind neu, sondern es wird auch die Artikulation variiert. Nur an dieser Stelle verwendet Clara Schumann, sowohl in der rechten wie in der linken Hand, Staccati als Ausdrucksmittel und Kontrastprogramm. Die Harmonik wie folgt: V/V-III/V-V7-I., mit einer Kadenz in As-Dur.

Form des Liedes:

Die symmetrische Phrasenbildung in Form von Viertaktern und die Platzierung des Zwischenspiels, lässt zu dem Schluss kommen, dass das Lied zweiteilig ist. Diese Einteilung wird von der Harmonik allerdings nicht klar unterstützt. Clara Schumann setzt die Mehrdeutigkeit des

Gedichts musikalisch mit offenen harmonischen Progressionen und kleinen Modifikationen in jeder Strophe um.<sup>184</sup> Im ersten Viertakter jeder Strophe bleibt sowohl die Melodie als auch die Harmonie gleich. Die Variationen finden jeweils in den zweiten Phrasen der Strophen statt. Dabei springt die Melodie entweder in ein *es''* und dann eine Oktave tiefer in ein *es'* auf einen Es-7 Akkord (Takt 12) oder bleibt quasi schwebend auf dem *es''*, wobei das Klavier einen As-7 Akkord (Takt 20) spielt. Im A<sup>1</sup>-Teil (Takt 32) springt die Gesangsstimme zu dem musikalischen Höhepunkt des Liedes auf das *f''* in eine beruhigende Kadenz in der IV. Stufe. In der Wiederholung des zweiten Viertakters, in den Takten 34 bis 38, kehrt die Harmonie in die Tonika zurück.

Der Grund, warum Clara Schumann immer wieder die Tonika ablehnt und erst am Ende des Liedes die vollständige Kadenz in As-Dur komponiert, könnte verschiedene Gründe haben: Immer wieder eine neue harmonische Progression am Ende jedes Viertakters ausprobierend, könnte es das Ergebnis einer Improvisation sein. Denkbar wäre aber auch eine klare und absichtliche Entscheidung, die sie am Ende jedes Viertakters eine neue Variation komponieren lässt. Unabhängig davon, ob es eine vorgeplante Idee oder das Resultat einer Improvisation war, gelingt es Clara Schumann damit, die Spannung über das gesamte Lied hinweg zu halten, indem sie erst am Ende in die Tonika auflöst. Gleichzeitig bleibt die Musik damit im Einklang mit dem Gedichttext. Die Spannung, die im Text durch die Fragen und Unsicherheiten der sprechenden Person präsent ist, wird musikalisch verstärkt und erst dann wieder gelöst, wenn der Sprecher an der Textstelle „sieh' mein Aug', ich liebe dich!“, sich selbst erlöst. Das alles geschieht in einer sehr intelligenten Form. An jener Stelle, an der dieser Text in Takt 32 das erste Mal vorkommt, steht eine vollständige Kadenz, allerdings auf der IV. Stufe und erst wenn der Text das zweite Mal folgt, steht die Kadenz in der Tonika As-Dur.

Je nachdem, ob es sich im Text des Gedichts um eine Frage oder eine imperative Aussage handelt, wechselt das Klavier zwischen luftigen und zerlegten Akkorden und homophoner Stimmführung hin und her. In den letzten Takten des Stückes (Takt 40 bis 42) kehrt die Harmonie in die Tonika mit den vorher genannten Staccati als neues Variationsmittel zurück. Dieses Nachspiel wirkt auf mich, als ob das Klavier sagen wollte: Jetzt ist die Diskussion vorbei und alles kehrt wieder in den normalen Alltag zurück.

---

<sup>184</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 154.

## 2.5 Die ideale Sängerin für Clara Schumann

Bei der Betrachtung und Analyse des Werks von Clara Schumann hat sich mir die Frage gestellt, wie sich Clara Schumann eine ideale Sängerin vorgestellt hat? In ihren Tagebucheinträgen gibt es immer wieder Passagen, die sie über bekannte Sängerinnen ihrer Zeit gemacht hat. Anhand dieser Aufzeichnungen möchte ich den Versuch unternehmen, jene Qualitäten zu orten, die sie bei deren Auftritten bewundert und geschätzt hat. Clara Schumann schreibt beispielsweise über ihre Eindrücke, die eine Sängerin nach einem Konzert bei ihr hinterlassen hat oder berichtet von ihrer Meinung von Sängerinnen aus ihrem Bekanntenkreis. Das Augenmerk liegt demnach auf wiederkehrenden Merkmalen, um so ein Bild der idealen Sängerin für Clara Schumann zu finden.

Die Idee eine solche Betrachtung anzustellen, ist aus einer Äußerung Clara Schumann über die Sängerin Wilhelmine-Schröder Devrient entstanden. In ihren Tagebüchern schreibt sie über sie: „Ein gewaltiges Weib – in der Kunst mein Ideal“<sup>185</sup> Die von mir ausgewählten Passagen sind allesamt über Frauen. Vergleichbare Aufzeichnungen über Männer konnte ich nicht finden.

Auch über die Mutter von Wilhelmine Schröder-Devrient, die Schauspielerin und Sängerin Sophie Schröder, gibt es eine Beobachtung von Clara Schumann bezüglich ihrer Interpretation von Schillers „Die Glocke“. Obwohl sie den Text beim Rezitieren „geschluckt“ hat, war das Publikum sehr berührt: „Die Alte Frau schlug Alles, nie hörten wir so declamieren, aber auch wohlnoch nie erschütterte eine Declamation so das ganze Publikum, als diese. Die Glocke von Schiller war das letzte was sie sprach – die Menschen jubelten“.<sup>186</sup> Diese Bemerkung lässt mich zu der Einschätzung kommen, dass der Ausdruck als essentieller Bestandteil einer guten „Performance“ von zentraler Bedeutung für Clara Schumann gewesen sein muss.

Über Clara Schumanns Freundin Elise List schreiben sowohl Clara als auch Robert Schumann in ihren Tagebüchern. Sie machen sich Sorgen, ob bei der jungen Frau alle Voraussetzungen für den Erfolg einer Sängerin gegeben sind.

„List´s brachten den Abend bei uns zu. Elise leidet und jammert an dem Lampenfieber; sie will es Allen recht machen, und das geht nicht. Jeder rahtet ihr anders, und so müssen sich zuletzt all ihre Sinne verwirren, wenn sie nicht bestimmt und entschlossen auftritt, und singt was sie will. Ich bedaure sie: sie hat weder musikalischen Vater, noch musikalische Mutter, die ihr raten konnten. Wunderbar ist es doch, wie sich das Mädchen (doch) soweit gebildet hat, ohne alle Anleitung, im Gegentheil Widersetzlichkeit von den Seiten der Eltern (früher nämlich). Die kleine Lina hat ein großes Talent zur Musik, doch wird

---

<sup>185</sup> Wieck, Clara: eingetragen im Tagebuch am [05.04.1840], in: Litzmann, Bd 1, S. 421.

<sup>186</sup> Schumann, Clara: am [26.11.1842], in: Bodschtal/Nauhaus, S. 157.

es in ihr unterdrückt, die Mutter will eine Hausfrau aus ihr machen, wie es bei den beiden Ältesten nicht geglückt ist. Wie dauert Einen doch was! <sup>187</sup>

Robert Schumann verfolgt die Entwicklung von Elise List als Sängerin. Seinen Eichendorff-Zyklus op. 39 wollte er ihr widmen. Da aber ihre Einwilligung zu spät kam, konnte dieses Vorhaben beim Druck des Zyklus nicht mehr berücksichtigt werden. In den Ehetagebüchern der Schumanns schreibt er am 17. Februar 1843 über sie:

„17. Februar 1843 Einen Besuch hatten wir von Elise List, vor u. nach Weihnachten. Sie kam zum zweitenmal andres, als sie gegangen war. Zu ihrem Glück, daß sie es eingesehen hatte, daß ihr zur Kunst die Hauptsache fehle, - ein warmes Herz, das alles für die Kunst aufopfern kann. Schade um die schöne Stimme; aber sie scheint nur aus der Kehle zu kommen. Der Verstand ist durchaus bei ihr vorherrschend. Sie hat nun die Sängerin aufgegeben; ich glaube wohl mit großem Schmerz. Aber es ist zu ihrem Besten.“<sup>188</sup>

Die junge Sängerin hatte eine schöne Stimme, litt aber an Lampenfieber. Es fehlte ihr auch die Unterstützung der Eltern, um ihr Talent als Sängerin beruflich zu verwirklichen. Die fehlende Sicherheit beim Auftreten war vielleicht der Grund, warum es ihr nicht in dem Maße gelang, das Publikum zu überzeugen. Aber auch wenn sie aus Sicht der Schumanns nicht die ideale Sängerin dargestellt hat, so half Elise List doch entscheidend, die Lieder von Clara und Robert Schumann bekannt zu machen, da sie sie bei ihren Auftritten in den Salons immer wieder gesungen hat.<sup>189</sup>

Aus Sicht der Autorin Nancy Reich war Clara Schumann im Bereich der Lyrik im Vergleich zu ihrem Mann Robert weniger belesen. Dennoch hatte sie Talent und Geschmack, um geeignete und wunderschöne Gedichte für ihre Lieder auszuwählen.<sup>190</sup> Daraus entspringt auch ihr Bedauern, wenn Sänger kein tieferes Verständnis für den Text zeigen. Die Sängerin Pauline Viardot-García wird von Clara Schumann aus diesem Grund kritisiert. Sie soll beim Singen mehr Wert auf stimmliche Effekte gelegt haben, als sich um den vom Inhalt des Textes verlangten Ausdruck zu kümmern.<sup>191</sup>

„Von Roberts Liedern sang sie Einige, doch scheint mir, zu deutschen Liedern fehlt ihr eine tiefere Regung, ein inniges Erfassen des Textes, ich kann mich darüber gar nicht so aussprechen, es ist Etwas, das ich nicht zu benennen weiß. Es drängte sich mir dasselbe Gefühl einmal auf, als ich von Pauline Garcia das Gretchen von Schubert hörte, was sie mehr nach Effect haschend vortrug, als mit dieser inneren Gluth, wie diese Worte, sowie Schuberts Musik so herrlich es aussprechen. Pauline Garcia hat mich jedes Mal entzückt, nur gerade bei diesen deutschen Lied ließ sie mich unbefriedigt, was ich

---

<sup>187</sup> Schumann, Clara: eingetragen im Ehetagebücher am [06.10.1840], in: Bodsch/Nauhaus, S. 26.

<sup>188</sup> Schumann, Robert: Ehetagebücher am [17.02.1843], in: Bodsch/Nauhaus, S. 159.

<sup>189</sup> Borchard: *Clara Schumann–Musik als Lebensform*, S. 107.

<sup>190</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“, S. 100.

<sup>191</sup> Ebd., S. 100–101.

eigentlich gar nicht begreife bei diesem durch und durch musikalischen Wesen, die sonst Alles in größter Schnelligkeit in seiner ganzen Wahrheit erfaßt!“<sup>192</sup>

Diese Passage finde ich besonders interessant, weil es sich hier um deutsches Liedrepertoire handelt, das darüber hinaus auch noch von ihrem Mann Robert Schumann komponiert wurde. Dass der Sängerin „das gewisse Etwas“ beim Singen dieses deutschen Liedes fehlte, dass sich Clara Schumann nicht erklären konnte, könnte an den spanischen Wurzeln der Sängerin gelegen haben.

Bei einer anderen Gelegenheit besuchte Clara Schumann eine musikalische Matinee bei der Gräfin und Sopranistin Rossi (Henriette Sontag). Ihr Gesang beeindruckte sie aus der Reihe der an diesem Abend auftretenden Künstler am meisten. In ihr Tagebuch schrieb sie über die Gräfin: „Ihr Gesang entzückte mich wie lange keiner!“, und ergänzt weiter: „ein Pianissimo hat sie, wie ich es nie so schön gehört, dabei einen natürlichen Gesang, fern von aller Übertreibung; die Stimme klingt noch sehr schön, und sie selbst sieht reizend aus, und besonders beim Singen nimmt ihr Auge einen schönen Glanz an, wie ihr denn überhaupt ein großer Liebreiz und Anmut aus den Augen blickt...nie hörte ich eine Sängerin ruhiger zu, und alles, was sie singt, macht den Eindruck der höchsten Befriedigung.“<sup>193</sup>

Zuletzt möchte ich noch eine Passage hervorheben, in der Clara Schumann direkt über ihre ideale Sängerin schreibt. Es handelt sich um die deutsche Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient, Tochter des Tenors Friedrich Schröder und der Schauspielerin und Sängerin Sophie Schröder.

„Nach langer Zeit sah ich heute Madam Schroeder-Devrient als Fidelio wieder, und hatte einen Hochgenuß. Die Musik ist doch gar so schön – natürlich! Die höchste Vollendung in der Kunst, wie sie sie besitzt, scheint Einem Natur, jede Fingerbewegung ist bei ihr studiert und doch glaubt man es sey alles augenblickliche Eingebung. Das ist ein gewaltiges Weib – in der Kunst.“<sup>194</sup>

Das was Clara Schumann wirklich beeindruckte, war die Natürlichkeit ihres Auftritts. Und da sie selbst Künstlerin und Pianistin war, hat sie wohl auch eine Einschätzung, wieviel harte Arbeit hinter einer Performance steckt, die genau diesen Eindruck von Leichtigkeit vermittelt. Nämlich nicht nur Talent, sondern viele Stunden üben und eine immer und immer wieder einstudierte Gestik

---

<sup>192</sup> Schumann, Clara, Ehetagebücher am [24.09.1840], in: Bodsch/Nauhaus, S. 20.

<sup>193</sup> Schumann, Clara: Tagebücher 1850–1854, in Litzmann, Bd. 2, S. 160.

<sup>194</sup> Wieck, Clara: Tagebücher am [05.04.1840], in: Litzmann, Bd 1, S. 421.

Das was Clara Schumann an einer Sängerin geschätzt hat, war wahrscheinlich auch das, was sie selbst als Pianistin gesucht hat: rhythmische Präzision, die aber ganz natürlich wirken sollte und die Suche nach einem schönen Klang. Noch wichtiger schien ihr der Ausdruck zu sein. Das Aufspüren der zu dem Text passenden Emotion, um so das Publikum die Essenz eines Stückes optimal zu vermitteln.

### 3 Fazit

In Bezug auf ihr gesamtes musikalisches Schaffen äußerte sich Clara Schumann über ihre Kompositionen stets zurückhaltend. Das war quasi der einzige Bereich, in dem sie die typischen Merkmale einer Frau des 19. Jahrhunderts zeigte. Auf dem Deckblatt der Originalhandschrift, die sie ihrem Mann am Weihnachtsabend 1840 überreichte, notierte sie: „Am Strande von R. Burns. Ihr Bildniß von Heine. Volkslied von Heine. componirt und in tiefster Bescheidenheit gewidmet ihrem innigstgeliebten Robert zu Weihnachten 1840 von seiner Clara.“<sup>195</sup>

Clara Schumann benutzt die kompositorische Sprache ihre Zeit, durchaus beeinflusst von ihren zeitgenössischen Kollegen. Sie ist die perfekte Interpretin, spielt unter anderen Bach, Haydn und Mendelssohn. Ihre Interpretationen sind eine fein einstudierte Konzentration aus Dynamik und Phrasierung. Dieser Stil überträgt sich auf ihre Lied- und Pianokompositionen, auf die verwendeten Harmonien und die Auswahl ihrer Texte. Clara Schumanns Kompositionssprache passt in ihre Zeit. Man könnte sogar sagen, dass sie in der Verwendung von Harmonien ihrer Zeit voraus war.<sup>196</sup> Die in ihren Liedern verwendete Harmonik, die Behandlung der Texte und die musikalische Umsetzung macht Clara Schumann zu einer „modernen Romantikerin“.

In Summe lassen sich einige Aspekte und Parameter hervorheben, die Clara Schumann auf ihr Wirken als Liedkomponistin vorbereitet haben. Direkten Einfluss nahmen sicher die Unterrichtseinheiten in Komposition und Kontrapunkt bei Heinrich Dorn und Siegfried Dehn, sowie Orchestrierung bei Reißiger.<sup>197</sup> Indirekter Einfluss erwuchs aus der Interpretation verschiedenster Komponisten. Die Art und Weise, wie sie sich diesen Werken annäherte, war geprägt durch die Schule ihres Vaters, in der die gesungene und gebundene Linie und auch der schöne Klang Priorität besaß. Von großem Einfluss war bestimmt auch das gemeinsame Leben mit Robert Schumann, insbesondere die Inspiration, die sie sich auf musikalischer Ebene gegenseitig zu Teil werden ließen. Hinzu kommt, dass Clara Schumann Werke ihres Mannes kopiert und interpretiert hat. Auch zu benennen ist die Nähe zu ihren Sängerfreunden Devrient und García und nicht zuletzt ihre eigenen Erfahrungen als Gesangsschülerin. Hinsichtlich der Erwartungen

---

<sup>195</sup> Schumann, Clara Tagebücher am [24.12.1840], in Litzmann, Bd. 2, S. 21.

<sup>196</sup> Reich: „Die Lieder von Clara Schumann“ S. 100. Es gibt einen einzigen Text, den beide Komponisten benutzt haben, um ein Lied zu komponieren: „Volkslied“. Zuerst hat Clara das Lied vertont und später hat sich Robert entschieden, auch den Text zu vertonen. Bei ihm ist es sein Op. 64, Nr. 3b. Seine Version wurde 1847 herausgegeben. Claras Lied wurde erst 1922 veröffentlicht.

<sup>197</sup> Steegmann: *Clara Schumann*, S. 29.

an die ideale Sängerin entsprechen ihre Ansprüche an Ausdruck, Inbrunst und Textverständnis, jenen, die sie an Professionalismus auch an sich selber gestellt hatte.

Clara Schumanns Liedkomposition „Warum willst du And're Fragen“ wurde von mir unter zweierlei Gesichtspunkten beleuchtet. Der erste bezieht sich auf die Liedform. Die sich auf Grund des viertaktigen Zwischenspiels in Takt 20 ergebende Symmetrie, teilt das Lied genau in zwei Teile und lässt es daher auf den ersten Blick als zweiteilig erscheinen. Die Analyse hat jedoch gezeigt, dass die offenen harmonischen Progressionen diese These nicht unterstützen, da am Ende jeder Strophe die Harmonie neu variiert wird. Die Analyse lässt mich zu der Vermutung gelangen, dass Clara Schumann beim Entstehen dieses besonderen Lieds improvisatorischen Elementen Raum gab bzw. dass die Improvisation als ein Teil des Kompositionsprozesses gesehen wurde, in diesen quasi involviert war. Das Improvisieren war Teil des alltäglichen musikalischen Lebens von Clara und Robert Schumann, ein Umstand, der diese Vermutung belegen könnte und zeigt, wie stark die musikalische Verbindung zwischen den beiden gewesen sein muss. Der zweite Gesichtspunkt bezieht sich auf das „Clara Motiv“ und in Verbindung damit auch wieder auf die offenen harmonischen Progressionen. Melinda Boyd hebt hervor, dass Clara Schumann dazu beigetragen hat, das Genderthema in Hinblick auf die Sprecher in den Gedichten neu zu deuten. Die Gedichte Friedrich Rückerts kreisen hauptsächlich um das Thema Liebe bzw. die alltägliche Liebe. Als imaginäre Sprecher sind dabei der Dichter oder seine Geliebte vorgesehen. Entweder gemeinsam oder getrennt. In vielen Texten ist aber nicht klar, wer nun von beiden spricht.<sup>198</sup> Clara und Robert Schumann nutzen diese Mehrdeutigkeit der Texte und steigern mit musikalischen Mittel deren Ambivalenz. Auf diese Weise werden einige Texte, deren geschlechtsspezifische Zuordnung auf den ersten Blick eindeutig erscheint, mit musikalisch-kompositorischen Mitteln umgedreht.

Sowohl für Robert als auch für Clara Schumann scheint es wichtig gewesen zu sein, dass sie zukünftigen Generationen im Gedächtnis bleiben. Dementsprechend dokumentierten sie viel über ihr Leben in ihren Tagebüchern. „Wir geben dann auch Manches unter unseren beiden Namen heraus; Die Nachwelt soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten und nicht erfahren, was von Dir und was von mir ist“.<sup>199</sup> Dabei ging es ihnen nicht nur um ihr musikalisches Schaffen, sondern auch darum wie sie gelebt haben. Der Gedichtzyklus von Rückert mit seiner immanenten Mehrdeutigkeit, war aus diesem Grund die prädestinierte Vorlage für die

---

<sup>198</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 146.

<sup>199</sup> Schumann, Robert: Brief vom [13.06.1839] in: *Clara und Robert Schumann Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, in: Weissweiler, Bd. 2, S. 571.

Idee Robert Schumanns, der Nachwelt als „ein Herz und eine Seele“ in Erinnerung zu bleiben, da die Unterscheidung, wer der beiden Komponisten welches Lied komponiert hat, bis zum heutigen Tag schwer einzuordnen ist.<sup>200</sup>

Im Fall des Liederzyklus „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘“ und der Frage, ob sich Clara Schumann mit den von ihr komponierten Liedern identifiziert hat, konnte ich etliche Autoren ausmachen, die diese Frage bejahen. Einige Autoren kommen noch nicht einmal auf die Idee, Clara Schumanns musikalisches Werk und ihr Leben voneinander zu trennen bzw. nähern sich anhand biographischer Ereignisse ihrem Werk an. Eine gänzlich andere Meinung zu diesem Thema vertritt allerdings Carl Dahlhaus, der die biographische Fundierung musikalischer Werke auch dort, wo sie rekonstruierbar erscheint, für die Interpretation für irrelevant hält.<sup>201</sup> Vor dem Hintergrund des Lebensverlaufs von Clara und Robert Schumann war die Zeit, in der der Zyklus komponiert wurde auf jeden Fall frisch mit dem Thema Liebe besetzt. Und auch die gemeinsamen Erwartungen an eine Künstlerliebesbegegnung hochgesteckt. Die Idee, dass sich die beiden Komponisten aus diesem Grund mit den Texten von Rückerts „Liebesfrühling“ identifiziert haben könnten, erscheint daher attraktiv. Es gibt etliche Argumente, die für diese Annahme sprechen. Zum einen ist hier das „Clara Motiv“ zu nennen und zum anderen das Thema Liebe, das den gesamten Zyklus durchwebt. In diesem Zusammenhang sei ein Hinweis auf Robert Schumann erlaubt, dessen Kompositionen von musikalischen Motiven und versteckter Symbolik geprägt waren.<sup>202</sup> Und dem es offensichtlich auch ein Anliegen war, Biographisches in seinen Werken „einzufangen“, wie folgendes Zitat belegt: „... denke, seit meinem letzten Brief habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinger 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 Niemandem anders ...“<sup>203</sup>

Der Autor Stephen Smith beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern die von Clara und Robert Schumann verwendeten musikalischen Motive, für das Verständnis ihrer Werke von Bedeutung sind.<sup>204</sup> Das Ergebnis zu dem er kommt, entspricht auch meiner Einschätzung. Die Motive haben nicht den Stellenwert, der ihnen oft zugemessen wird, sondern dienen manchmal nur dazu, das Kompositionsmaterial motivationsstiftend und sinnhaft auszuwählen.<sup>205</sup> Für den

---

<sup>200</sup> Boyd: „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 158.

<sup>201</sup> Dahlhaus, Carl: „Wozu noch Biographien“ in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Danuser, Hermann, Bd 10, S. 267–268.

<sup>202</sup> Smith: *Eloquence, Reference, and Significance*, S. 13.

<sup>203</sup> Schumann, Robert Brief von [14. 04. 1838] an [Wieck, Clara], in: Litzmann, S. 205.

<sup>204</sup> Smith: *Eloquence, Reference, and Significance*, S. 12.

<sup>205</sup> Smith, *Eloquence, Reference, and Significance*, S. 12.

Interpreten und auch für den Zuhörer sind sie trotzdem von Relevanz, da sie einen subtilen Einfluss auf die Interpretationsmöglichkeiten darstellen.<sup>206</sup> Wenngleich eine personelle Zuordnung nicht zwingend notwendig ist, lassen sie doch den Charakter eines Stückes durchscheinen. Wenn beispielsweise in dem Lied „Warum willst du And're fragen?“ das „Clara Motiv“ erscheint, muss es nicht zwingend um Clara Schumann selbst gehen. Das „Clara Motiv“ steht für eine neutrale Referenz zu einer hypothetischen weiblichen Figur, die durch das lyrische Ich des Gedichts angesprochen wird.

Wie bereits in Kapitel über die drei Lieder von Clara Schumann ausgeführt, gibt es Musikwissenschaftler, die eine greifbare Verbindung zwischen ihr und ihren Liedern sehen. Günther Spies vertritt am Beispiel des Liedes „Er ist gekommen“ die Ansicht, dass sich die Komponistin durch die zugrunde liegenden Zeilen der Liebeserwartung und -erfüllung unmittelbar angesprochen fühlte und sich dieses Gefühl in jedem Takt widerspiegelt.<sup>207</sup> Susan Wollenberg vertritt eine ähnliche Meinung: „It seems otiose to suggest that Robert's and Clara's setting of selected poems in their joint opus would inevitably have been linked by them to thoughts of their own courtship and marriage“.<sup>208</sup> Beide Autoren vertreten mit je eigenen Argumenten die Ansicht, dass Clara Schumann die von ihr vertonten Texte als ihre eigenen Worte empfunden hatte. Und auch Rufus Hallmark geht in diese Richtung, wie das bereits in der Einleitung dieser Arbeit verwendete Zitat belegt: „Pleased with Clara's songs, Robert noted in his diary her ability to project herself into the texts“.<sup>209</sup> Diese Einschätzungen geben nicht nur einen Hinweis auf den Grad der Identifikation Clara Schumanns mit ihren Liedern, sondern zeigen auch welche Rührung Robert Schumann empfunden haben muss, wenn er die Freude seiner Frau beim Komponieren beobachtet hat.<sup>210</sup> In der Entstehung des Liederzyklus scheint viel von der Idee, „ein liebewarmes Heft“ zu produzieren gegeben gewesen zu sein.

Das Wissen über die Biographie eines Komponisten hat auf die Interpretationsmöglichkeiten je nach Interpreten unterschiedliche Auswirkungen. Es kann eine bereichernde oder auch einschränkende Wirkung entfalten. Auf der einen Seite können biographische Informationen für den Interpreten ein Fundus sein, der seine Fantasie steigert und damit den Facettenreichtum in

---

<sup>206</sup> Dahlhaus: „Wozu noch Biographien“, S. 267–268.

<sup>207</sup> Spies: *Robert Schumann*, S. 164–165. „Jeder Takt des erstgenannten Liedes verrät, wie unmittelbar sich die Komponistin von den zugrunde liegenden Zeilen der Liebeserwartung und -erfüllung angesprochen fühlte“.

<sup>208</sup> Wollenberg: „Clara Schumann's ‚Liebst du um Schönheit‘ and the integrity of a composer's vision“, S. 137.

<sup>209</sup> Hallmark: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, S. 5.

<sup>210</sup> Schumann, Robert: [Woche vom 20. bis 27. Dezember 1840], in: *Robert Schumann Tagebücher 1836–1854*, hrsg. v. Nauhaus, Gerd, S. 134. „...wie meine Herzens Kläre mich so viel erfreut und beschenkt. Namentlich drei Lieder freuten mich, worin sie wie ein Mädchen schwärmt und außerdem als viel klarere Musikerin als früher.“

der Interpretation erhöht. Auf der anderen Seite ist der Interpret ohne jedwede Kenntnis über die Biographie des Komponisten in seinem spontanen und intuitiven Erfassen und damit in seiner Vorstellungskraft frei. Ob nun die Texte aus Friedrich Rückert's „Liebesfrühling“ von Clara Schumann in ihren drei Liedkompositionen selbst empfunden wurden, bleibt am Ende der Fantasie derjenigen überlassen, die sich mit dem Werk beschäftigen.

## Literaturverzeichnis

**Bodsch, Ingrid/Nauhaus, Gerd:** *Robert Schumann Ehetagebücher*, Stroemfeld Verlag und Stadtmuseum, Bonn 2007.

**Borchard, Beatrix:** *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a. 2019.

**Borchard, Beatrix:** „Musik im Kontext-Projektarbeit in der Hochschulausbildung“ in: *Üben u. Musizieren* Nr. 4, (2002), S. 16–23, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/Borchard/musikImKontext.pdf> (26.11.2020).

**Borchard, Beatrix:** *Clara Schumann, ihr Leben eine biographische Montage*, Georg Olms Verlag, New York 2015.

**Boursy, Richard:** „From prodigy to Priestess: Clara Schumann at 200“, Yale University Library, <https://onlineexhibits.library.yale.edu/>, (07.08.2020).

**Boyd, Melinda:** „The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music*, Bd. 23, Nr 2, (1999), S. 145–162.

**Böhmer, Renate:** *Die Lieder der Clara Schumann*, Masterarbeit, Univ. Mozarteum, Salzburg 2005.

**Bückart, Dietmar:** Geschichte des Liedes – Das Weltliche Lied – „Sololied des 17.–19. Jahrhundert“, [www.lieder-archiv.de](http://www.lieder-archiv.de) (10.10.2020).

**Dahlhaus, Carl:** „Wozu noch Biographien“ in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Danuser, Hermann, Bd. 10, S. 267–268.

**Dürr, Walther:** *Sprache und Musik, Geschichte – Gattungen – Analysemodelle*, Bärenreiter, Kassel, u.a. 1994 (=Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 7).

**Eppstein, Hans:** „Zum Schaffensprozeß bei Hugo Wolf“ in: *Die Musikforschung*, Bd. 37, Nr. 1, Bärenreiter, (1984), JSTOR, [www.jstor.org/stable/41119079](http://www.jstor.org/stable/41119079) S. 4–20 (06.01.2021).

**Finscher, Ludwig**, [Art.] „Zyklus“ in: MGG-online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13096>.

**Flotzinger, Rudolf**: [Art.] „Romantik romantisch“ in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_R/Romantik.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Romantik.xml), (12.11.2020).

**Fulker, Rick**: „Zum 200. Geburtstag von Clara Schumann“, <https://www.dw.com/de/zum-200-geburtstag-von^-clara-schumann/a-50405967> (07.01.2021).

**Goethe, Johann Wolfgang von**: „Rastlose Liebe“ in: Stavenhagen, Fritz: *Projekt Deutsche Lyrik – Lyrik für Alle*, <https://www.deutschelyrik.de/> (08.01.2021).

**Guastavino, Carlos**: *Flores Argentinas*, Verlag Lagos, Buenos Aires 1970.

**Hallmark, Rufus, E.**: „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th-Century Music*, Bd. 14, Nr. 1, (1990), S. 3–30.

**Jost, Peter**: [Art.] „Lied“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Bärenreiter Kassel, u.a. 1996, Sp. 1292–1302.

**Klassen, Janina**: [Art.] „Clara (Josefine) Schumann“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 15, Bärenreiter, Kassel u.a., 2006, Sp. 328–336.

**Kreisig, Martin**: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, Bd. 2, Georg Wigand's Verlag, Leipzig 1854.

**Litzmann, Berthold**: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902–1908.

**Loesser, Arthur**: *The claviers are feminine. A social history*, Dover Publications INC, Kahle/Austin Foundation, New York 2016.

**MacDonald, Malcolm**, *Brahms*, Schirmer, London 1990.

**Nauhaus**, Gerd (Hg.): *Robert Schumann Tagebücher 1836–1854*, Band 2, Stroemfeld/ Roter Stern, Basel und Frankfurt am Main 1987.

**Nauhaus**, Gerd (Hg.): *Robert und Clara Schumann Ehetagebücher*, Stadtmuseum Bonn und Stroemfeld Verlag, Frankfurt u.a. 2007.

**Reich**, Nancy, B.: „Die Lieder von Clara Schumann“ in: *Brahms Studien*, Bd. 11, (1997), S. 97–106.

**Reich**, Nancy: *Clara Schumann - The artist and the woman*, Cornell University Press, New York 2001.

**Rückert**, Friedrich: *Liebesfrühling*, F. D. Sauerländer, Frankfurt am Main 1844.

**Rückert Friedrich**: *Friedrich Rückert's gesammelte Poetische Werke*. Drittes Buch, Sauerländer's Verlag, Frankfurt am Main 1882.

**Sandberger**, Wolfgang: „Liebesfrühling“ – Clara Schumann (1-5), Radiosendung zum 200. Geburtstag von Clara Schumann, in SWR2 Musikstunde, <https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/swr2-musikstunde-2019-09-09-100.html>, gestrahlt am 13.09.2019.

**Schumann**, Clara: „Clara Schumann – Jubiläums Liederalbum“, Vorwort und Text von Falling, Frances und Schumann-Haus Leipzig, Peters, Leipzig u.a. 2019.

**Schumann**, Clara/ **Schumann**, Robert: „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘ für Pianoforte mit Gesang von Clara und Robert Schumann“, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1882. (Robert Schumann's Werke, Serie 13).

**Smith**, Stephen J.: *Eloquence, reference, and significance in Clara Schumann's opus 20 and Johannes Brahms' opus 9*, Dissertation, B.A.M. The university of british Columbia, 1994.

**Sporn**, Christiane/ **Köhler**, Hans Joachim: *Liebesfrühling, Robert und Clara Schumann in Leipzig*, Lehmanns Media, Berlin 2010.

**Spies**, Günther: *Robert Schumann*, Reclam, Stuttgart 1997.

**Stegmann**, Monica: *Clara Schumann*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 2007.

**Wehnert, Martin:** [Art.] „Romantik und romantisch“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Bärenreiter Kassel u.a.1998, Sp. 464–466.

**Weissweiler, Eva:** *Clara und Robert Schumann Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 2, Frankfurt 1987.

**Wollenberg, Susan:** „Clara Schumann’s ‚Liebst du um Schönheit‘ and the integrity of a composer’s vision“, in: *Women and the nineteenth-century Lied*, hrsg. von Farnham Surrey, S. Ashgate 2015, S. 123–139.

**Zamudio-Martínez, Adriana/ Zamudio-Martínez, Gabriela:** „Sífilis en el arte“, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, Nuevo León, México.

[www.medigraphic.com](http://www.medigraphic.com), *Dermatol Rev Mex.* 2020; 64 (4): 470–472, 2019. (28.11.2020).

„Der Effekt des Trochäus“, <https://wortwuchs.net/trochaeus/> (03.11.2020).

Anonyme Rezension „Schumann, Rob. u. Clara, 12 Gesänge für Gesang. Op 37/12“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Bd. 44, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1842, S. 61–62. [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_DuEqAAAAYAAJ/page/n15/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_DuEqAAAAYAAJ/page/n15/mode/2up). (02.03.2021).

## Anhang

Lied Nr. 11: Warum willst du And're fragen? In: Schumann, Clara/Schumann, Robert: „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ‚Liebesfrühling‘ für Pianoforte mit Gesang von Clara und Robert Schumann“ in: Robert Schumann's Werke, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1882. (Robert Schumann's Werke, Serie 13).

24

### Nº 11.

*Andante.*

Warum willst du Andre  
fra - gen, die's nicht mei - nen treu mit dir. *cresc.* Glau - be nicht als was dir sa - gen die - se

*ritard.* *a tempo.*  
bei - den Au - gen hier! Glau - be nicht den frem - den Leu - ten, glaube nicht dem eig - nen  
*ritard.* *a tempo.*

*cresc.*  
Wahn; nicht mein Thun auch sollst du deu - ten, son - deru sieh die Au - gen an!  
*cresc.*

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'ritard.' (ritardando). The lyrics are in German and are placed below the vocal line.

Schweigt die Lip - pe dei - nen Fra - gen o - der

zeugt sie ge - gen mich? Was auch mei - ne Lip - pen sa - gen; sieh mein Aug; ich lie - be

dich! Was auch mei - ne Lip - pen sa - gen, sieh mein

Aug; ich lie - be dich!

## **Eidesstattliche Erklärung**

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafischen Darstellungen und anderen analogen oder digitalen Materialien.

Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit sowie den Volltext auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“