"Wer heisst euch mit Fingern zeigen auf mich?"

Selbstreflexive Illusionsbrüche bei Hans Christian Andersen und Robert Schumann

René Michaelsen

Es ist nicht ganz von der Hand zu weisen: sieht man sich einem Aufsatz gegenüber, in dessen Titel der Name eines Schriftstellers mit demjenigen eines Komponisten kombiniert wird, befürchtet man zunächst methodisch Fragwürdiges. Will man – und das ist in diesem Fall durchaus intendiert – über die Feststellung und Vertiefung biographischer Berührungspunkte hinausgehen, begibt man sich schnell in problematisches Fahrwasser. Schriftlich fixierter Text und klanglich organisierte Musik – ist es wirklich eine gute Idee, diese beiden grundverschiedenen Äußerungsformen in Analogie zu setzen?

Insbesondere in der amerikanischen Musikforschung der späten 1980er Jahre ist dies kontrovers diskutiert worden, wobei sich die Gemüter vor allem an der spezifischen Frage nach narrativen Strukturen in der Instrumentalmusik erhitzten.[1] Kann absolute Musik ohne programmatisches Beiwerk einem literarischen Erzähltext analoge Prozesse ausprägen, so dass es sinnvoll ist, ihr mit der Frage nach ihrer narrativen Gestaltung zu Leibe zu rücken? Zweifel an dieser Idee sind vielfach laut geworden, geht absoluter Musik doch vor allem das für Narrativität geradezu unabdingbare Charakteristikum der klar festzumachenden Referentialität ab.[2] Zudem mangelt es ihr an der Möglichkeit, Unterscheidungen zwischen Fiktionalität und Realität oder verschiedenen Zeitebenen zu artikulieren – kurz: ihr fehlt die Kapazität zur *ästhetischen Illusion*.[3]

Andererseits jedoch rückt ein Merkmal absolute Musik und Erzählung wieder in unmittelbare Nähe zueinander, nämlich die Erzeugung eines linearen Zeitkontinuums. Durch die Ausbreitung in einem begrenzten Zeitraum sind der Instrumentalmusik Mittel eigen, kraft derer sie eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit zu narrativen Texten ausprägen kann: Vorbereitung, Spannungsaufbau, Auflösung, Überraschung, Vortäuschung – die Erzeugung einer klanglichen Dramaturgie. Um aber diese Merk-

1 Vgl. zur Zusammenfassung dieser Debatte: Janina Klassen, 'Was die Musik erzählt', in Eberhard Lämmert (Hg.), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste* (Berlin, 1999), 89–107.

2 Vgl. zur aktuellen Diskussion dieses Problems: Alexander Becker und Matthias Vogel, 'Einleitung der Herausgeber', in dies. (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik* (Frankfurt am Main, 2007), 7–24; Christoph Asmuth: 'Was bedeutet Musik? Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz', in Ulrich Tadday (Hg.): *Musik-Konzepte. Sonderband XI: Musikphilosophie* (München, 2007), 70–86.

3 Vgl. zu diesem Begriff: Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen* (Tübingen, 1993).

male als Nachbildung einer (nicht unbedingt referentiell festgelegten) Narration zu verstehen, bedarf es vor allem einer unberechenbaren Größe, nämlich der Kooperationsbereitschaft des Rezipienten, die klanglichen Ereignisse im Sinne einer sich entfaltenden Erzählung wahrzunehmen. Dies soll keineswegs als allzu salomonisches "Narrativität ist, was Du draus machst" begriffen werden, vielmehr gilt es meiner Ansicht nach, die unterschiedlichen Deutungsangebote, die ein musikalisches Ereignis offeriert, möglichst ohne hierarchische Abstufung anzunehmen und aufzuzeigen. Wenn ich also im späteren Verlauf dieser Untersuchung Analogien zwischen textlichen und musikalischen Ereignissen feststelle, so geschieht dies im vollen Bewusstsein der Tatsache, dass ich die Bereitschaft zu einem Verständnis, das solche Parallelitäten zulässt, einem bestimmten kulturellen Kontext verdanke, der eine derartige Hörstrategie konditioniert – den Wunsch, "durch Worte zu vervollständigen, was die Musik nicht sagt, weil es nicht in ihrer semiologischen Natur liegt".[4]

"An Ihnen liegt die Schuld allein!"

Freilich tätigt man Analogien zwischen Musik und Text leichteren Gewissens, wenn sich nachweisen lässt, dass sich der betreffende Schriftsteller und der in Frage stehende Komponist der gegenseitigen Anerkennung, ja womöglich sogar der Relevanz der Erzeugnisse des jeweils anderen für das eigene Werk versichert haben – was glücklicherweise bei Robert Schumann und Hans Christian Andersen der Fall ist.

Schumanns erste Beschäftigung mit Texten Andersens geht zurück in das "Liederjahr" 1840. Zu den Dichtern, deren Lektüre Schumanns immense Liedproduktion dieses Jahres vorantrieb, zählt auch Adelbert von Chamisso. Unter den insgesamt 17 Gedichten Chamissos, die Schumann in diesem Jahr der zweiten Auflage seiner *Gesammelten Gedichte* entnahm und vertonte, waren auch vier Andersen-Übertragungen: *Märzveilchen*, *Muttertraum*, *Der Soldat* und *Der Spielmann*. Zusammen mit *Verrathene Liebe*, einer Übertragung aus dem Neugriechischen, formierte Schumann die Andersen/Chamisso-Vertonungen zu der Sammlung *Fünf Lieder* op. 40, für die er ab dem Juli 1840 nach Verlegern suchte.[5] Nach der Ablehnung durch Breitkopf und Härtel versprach Schumann dem norddeutschen Verleger Cranz eine zweisprachige Ausgabe der Lieder – ohne jedoch ein Exemplar des dänischen Originals zu besitzen! So ließ Schumann Andersen durch die mit beiden befreundete Pianistin Amalie Rieffel um eine Ausgabe seiner Gedichte auf Dänisch bitten. Andersen wollte dann offensichtlich bei einem Aufenthalt in Leipzig im Juli 1841 den Schumanns einen Besuch abstatten, traf diese allerdings nicht zu Hause an.[6] Bevor op. 40 im Septem-

4 Jean-Jacques Nattiez, 'Can One Speak of Narrativity in Music?', *Journal of the Royal Musicological Association,* 115 (1990), 240–57, hier 245 (Übersetzung RM).

5 Zur Publikationsgeschichte von op. 40 vgl. Irmgard Knechtges-Obrecht, 'Die doppelte Wort-Text-Unterlegung bei vier Liedern aus Robert Schumanns Sammlung *Fünf Lieder für eine Singstimme und Pianoforte* op. 40 nach Texten von Hans Christian Andersen übersetzt durch Adelbert von Chamisso', *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft,* 16 (2002), 182–95.

6 Vgl. Robert Schumann, *Tagebücher Band II: 1836–1854*, hg. von Gerd Nauhaus (Leipzig, 1987), 176: "Am 9ten Juli trafen wir wieder in Leipzig ein und begrüßten unsere trauliche Wohnung mit

ber 1842 beim Kopenhagener Musikverlag Lose & Olsen erscheinen konnte, gab es jedoch noch etwas anderes zu klären: die Widmung. In dieser Sache kamen sich Schumann und Andersen nun bedeutend näher, wenn auch zunächst nur über die vermittelnde Tätigkeit Clara Schumanns, die Andersen im März 1842 auf einer Konzertreise in Kopenhagen traf.

Zwei Tage nachdem Clara Schumann ihrem Mann am 22. März 1842 in einem Brief von der Bekanntschaft mit Andersen berichtete – allerdings mit durchaus zwiespältigen Worten, bezeichnete sie ihn doch als den "hässlichste[n] Mann, den es nur geben kann", an dessen Wesen "man sich nur nach und nach gewöhnen"[7] könne – kam Schumann im ehelichen Briefwechsel der Widmungsfrage wegen selbst auf ihn zu sprechen: "Hast du Andersen kennen gelernt? Ich lese jetzt von ihm nur weil Du jetzt in Copenhagen bist. Er ist aber ein ganz vorzügliches Dichtertalent, so naiv, so klug, so kindisch".[8] An den im Deutschland der 1830er Jahre äußerst populären Dichter, der jedoch mit seinen heute vornehmlich einem Spezialistenpublikum bekannten Romanen (*Der Improvisator* 1835, *Nur ein Geiger* 1837) und Reiseberichten (*Schattenbilder von einer Reise in den Harz, die Sächsische Schweiz etc. etc. im Sommer 1831*) weitaus größere Erfolge feierte als mit den noch immer breit rezipierten *Märchen und Geschichten*,[9] trat Schumann schließlich am 1. Oktober 1842 im Zuge der Übersendung eines Widmungsexemplars von op. 40 schriftlich heran (siehe Abb. 1: Andersens Exemplar mit handschriftlicher Widmung Schumanns) – und zwar mit größter Empathie:

> Meine Frau hat mir so viel von Ihnen erzählt und ich habe mir Alles so haarklein berichten lassen, daß ich glaube, ich erkenne Sie, wenn ich Ihnen von ungefähr einmal begegne. Waren Sie mir doch schon aus Ihren Dichtungen bekannt, aus dem Improvisator, aus Ihren Mondscheingeschichten und aus Ihrem köstlichen Geiger ... Habe ich nun auch eine vollständige Uebersetzung Ihrer kleineren Gedichte. Da finden sich gewiß noch manche Perlen für den Musiker. Erhalte Sie der Himmel noch lange Ihren Freunden und Verehrern und erlauben Sie, daß ich mich diesen beizählen darf.[10]

Freuden. … Sehr leid that es mir, den dänischen Dichter Andersen, der hier war u. an mich adressirt war, versäumt zu haben."

7 Brief vom 22.3.1842, zit. nach Clara Schumann und Robert Schumann, *Briefwechsel Band III: 1840–1851*, hg. von Eva Weissweiler (Basel, 2001), 1137. Ähnliche Worte findet Clara Schumann im gemeinsam mit ihrem Mann geführten Tagebuch: "Andersen besitzt ein poetisches, kindliches Gemüth, ist noch ziemlich jung, sehr hässlich aber, dabei furchtbar eitel und egoistisch – trotzdem mochte ich ihn gern, und war mir seine Bekanntschaft interessant und werth. Jedenfalls überwiegen seine Tugenden bei weitem seine Schwächen"; Schumann, *Tagebücher II*, 216.

8 Brief vom 24.3.1842, zit. nach Clara Schumann und Robert Schumann, *Briefwechsel III*, 1140 f.

9 Dass Schumann Andersens Romane las, geht nicht nur aus seinem Brief an Andersen, sondern auch aus Eintragungen im Ehetagebuch hervor: "'Nur ein Geiger' v. Andersen mit großer Freude gelesen u. viel an Clara gedacht"; Schumann, *Tagebücher II*, 84.

10 Brief vom 1.10.1842, Original in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, zugänglich auf http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik//martsviolerne/schumann_hca/. Publiziert in Hermann Erler, *Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert* (Berlin, 1887), Bd. 1, 287 f. Der gleiche Brief findet sich, im Wortlaut allerdings geringfügig abweichend, bei F. Gustav Jansen (Hg.), *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge* (Leipzig, 1904), 221. Mit den "Mondscheingeschichten" ist höchstwahrscheinlich Andersens Miniaturensammlung *Bilderbuch ohne Bilder* (1839) gemeint, in welcher der Mond als Erzählfigur auftritt.

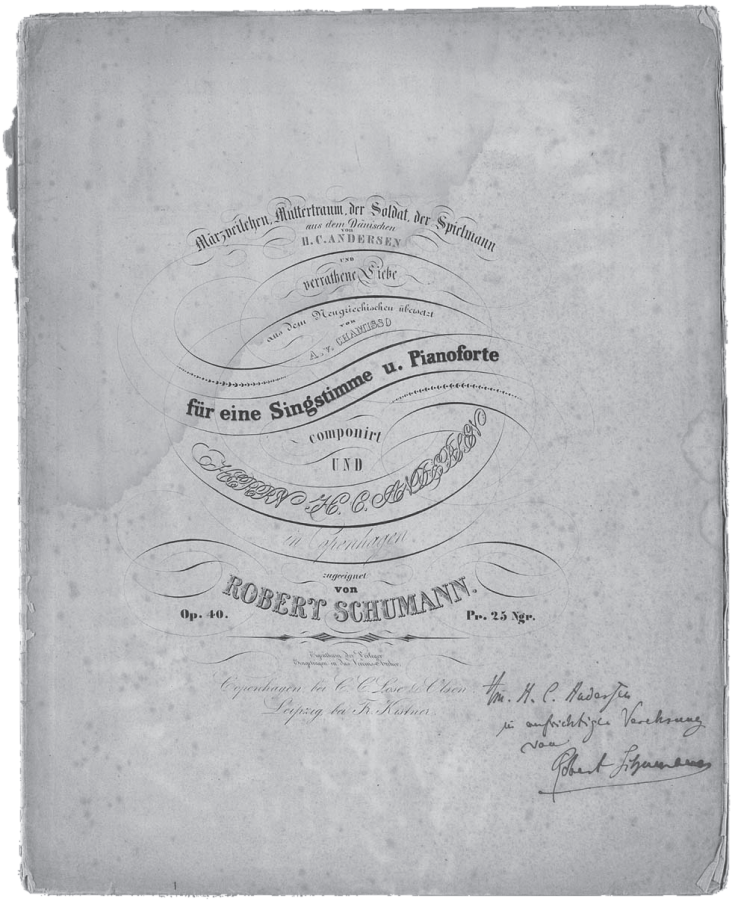


Abb. 1. Andersens Exemplar von Schumanns Lieder op. 40 mit handschriftlicher Widmung Schumanns (Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen).

Zu einem Zusammentreffen zwischen Schumann und Andersen kam es dann jedoch erst am 22. Juli 1844, als Andersen auf einer seiner zahlreichen Deutschlandreisen Leipzig besuchte und bei den Schumanns zu Gast an einem, wie er in seiner Autobiographie *Das Märchen meines Lebens* schrieb, "echt poetische[n] Abend"[11] war, bei dem Livia Frege begleitet von Clara Schumann die Andersen-Vertonungen vortrug. Bei dieser Gelegenheit muss Andersen auch von seinen Plänen für das Märchendrama *Die Glücksblume* berichtet haben, für dessen Komposition Schumann sich in einem Brief vom 25. Juli 1844 interessierte: "Ihre 'Glücksblume' verfolgt mich; es könnte eine schöne Zauberoper werden: ich wollte alle meine Kraft daran setzen".[12] Da Andersen Schumanns Bitte nach einer schriftlichen Handlungsskizze offensichtlich nicht

11 Hans Christian Andersen, *Das Märchen meines Lebens*, übers. von Thyra Dohrenburg (München, 1961), 314.

12 Brief vom 25.7.1844, zit. nach Erler, *Schumanns Leben*, Bd. 1, 313; Jansen, *Schumann's Briefe*, 242.

nachkam, wendete sich Schumann noch einmal im April 1845 in der Sache *Glücksblume* an ihn. Auch in diesem Brief fällt erneut der nahezu überschwängliche Sprachduktus auf: "Könnte ich Ihnen sonst etwas thun in Deutschland, so machen Sie mich zu Ihrem Secretair; mit Freuden wär ich's. Ihr Sie hochverehrender Robert Schumann".[13]

Selbst eingedenk aller üblichen Aufbietung von Höflichkeitsfloskeln in womöglich nicht ohne ökonomische Hinterinteressen zu verstehendem Schriftverkehr – schließlich war Andersen zur Zeit der Publikation von op. 40 ein populärer Name – fallen an Schumanns Briefen doch ihre rhetorisch nicht gerade tiefstaplerischen Wertschätzungsbekundungen besonders auf. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist vor allem, dass Schumann Andersens Texte (oder genauer gesagt: die Chamissoschen Übertragungen) im bereits erwähnten Brief vom Oktober 1842 konkret als Gegenstände versteht, die im Komponisten eine Form kreativer Reaktion evozieren – "Perlen für den Musiker" eben. Und auch sonst lässt Schumanns Wortwahl aufmerken (siehe Abb. 2):

> Nehmen Sie denn meine Musik zu Ihren Gedichten freundlich auf. Sie wird Ihnen vielleicht im ersten Augenblicke sonderbar vorkommen. Ging es mir doch selbst erst mit Ihren Gedichten so! Wie ich mich aber mehr hineinlebte, nahm auch meine Musik einen immer fremdartigeren Character an. Also, an Ihnen liegt die Schuld allein. Andersen'sche Gedichte muß man anders componiren, als 'blühe liebes Veilchen'.[14]

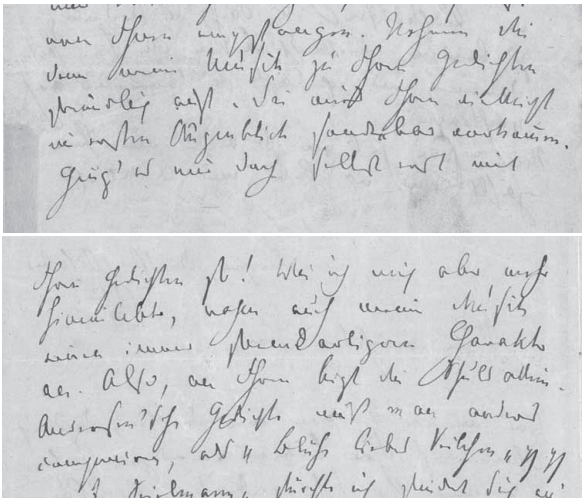


Abb. 2. Faksimile des Briefs von Schumann an Andersen vom 1. Oktober 1842 (Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen).

Sonderbar, fremdartig, anders – Schumann schreibt hier seiner Musik Attribute zu, bei denen der historisch-interpretativ ausgerichtete Musikwissenschaftler hellhörig wird. Um herauszufinden, was in diesem Fall das Fremdartige in den Kompositionen

13 Brief vom 14.4.1845, zit. nach Erler, *Schumanns Leben*, 320; Jansen, *Schumann's Briefe*, 246.
14 Vgl. Fußnote 10, außerdem Erler, *Schumanns Leben*, 287; Jansen, *Schumann's Briefe*, 242.

Schumanns ist, muss jedoch zunächst der Umweg über eine andere Frage genommen werden: was ist denn überhaupt an Andersens Texten so anders?

Vergleicht man Andersens Märchen mit zeitlich parallelen Textphänomenen wie den Volksmärchen der Brüder Grimm oder der relativ neuen Gattung des romantischen "Kunstmärchens" mit ihren Exponenten Tieck und Brentano, so ist es insbesondere die zutiefst selbstreflexive Gestaltung der Andersenschen Texte, die sie so sonderbar erscheinen lässt. Ob es um Enten, Seejungfrauen oder redendes Spielzeug geht, fast immer ist Andersens Erzähltexten noch ein zusätzliches Thema eingeschrieben: das Erzählen selbst. Das Gros der *Märchen und Geschichten* bietet über die oft genug mit wunderbaren Requisiten und toposhaftem Personal ausgestattete Märchendiegese hinaus eine weitere Verständnisebene an, indem es ebenso als allegorische Verarbeitung verschiedenster Metathemen der künstlerisch-literarischen Produktion verstehbar ist. Andersens Geschichten sind in der Regel nicht nur poetisch gestaltete Handlungsberichte, sondern darüber hinaus auch Kommentare über ihre eigene Zuständlichkeit als verfasste und von einer ordnenden Erzählerinstanz durchwaltete poetische Erzeugnisse und über die Rahmenbedingungen, unter denen ihre Entstehung möglich wird – Beispiele werden folgen. Sollte es tatsächlich dieser selbstreflexive Grundzug sein, der Andersens Texte buchstäblich so "anders" macht, so stellt sich daraus resultierend natürlich eine weitere dringliche Frage: sind analoge Prozesse im musikalischen Werk ebenfalls denkbar?

Wenn nun vermehrt von Selbstreflexivität die Rede ist, so soll dieser Begriff hier nicht als ein feststehendes und schematisch anwendbares Verfahren begriffen werden, sondern vielmehr als ein Konglomerat von Techniken, mittels derer ein Text seinen Kunstcharakter, seine Fiktionalität und den kreativen Prozess, der zu seiner Erzeugung führte, offen zur Schau stellt. Der Produktionsverlauf wird somit, ganz im Sinne der von Andersen wie Schumann gleichermaßen indirekt rezipierten frühromantischen Kunsttheorie,[15] selbst zum Inhalt des ästhetischen Produktes. Es ist dies natürlich ein genuin literarisches Konzept, dessen Übertragung auf absolute Musik nicht ganz ohne Schwierigkeiten ablaufen kann, die sich durch den Metho-

15 Die These der 'indirekten Rezeption' frühromantischer Kunsttheorie ist im Falle Schumanns zwar gängig, wird aber durchaus nicht einhellig akzeptiert. Da bis dato Schumanns Lektüre programmatischer Theorieschriften der Frühromantik nicht nachzuweisen ist, wird ihr Einfluss vor allem an seiner ebenso begeisterten wie intensiven Rezeption der Erzähltexte Jean Pauls und E.T.A. Hoffmanns festgemacht, in denen sich zahlreiche theoretisch formulierte Ideen der zeitgenössischen Ästhetik umgesetzt finden – allen voran das prägende Postulat, romantische Poesie habe "das Produzierende mit dem Produkt" darzustellen, wie Schlegel im berühmten 238. Athenäums-Fragment schreibt (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band 2: Charakteristiken und Kritiken. Erster Teil*, hg. von Hans Eichner (München, 1967), 204). Vgl. dazu John Daverio, 'Schumann's "Im Legendenton" and Friedrich Schlegel's *Arabeske*', *19th Century Music,* 11/2 (1987), 150–63, hier 151 f.: "And although it cannot be shown that Schumann was directly influenced by the critical theories of Friedrich Schlegel, we can be sure that their artistic and intellectual dispositions revolved around the same spiritual center". Im Falle Andersens stellt sich die Situation ähnlich dar – seine frühe Begeisterung für die literarischen Texte Schlegels und Hofmanns ist ebenso nachzuweisen wie seine Beschäftigung mit ihren theoretischen Schriften Spekulation bleiben muss. Vgl. dazu Anna Harwell Celenza, *Hans Christian Andersen and Music. The Nightingale Revealed* (Aldershot, 2005), 24–26.

dentransfer auf ein grundlegend andersartiges, weil nichtreferentiell organisiertes Medium notgedrungen ergeben. Dennoch ist zu beobachten, dass in der Musik des 19. Jahrhunderts und insbesondere bei Schumann ein vergleichbares Phänomen anwächst, nämlich die Erzeugung einer Art "musikalischer Sollbruchstellen": merkwürdig aus dem Satzkontinuum herausfallende musikalische Ereignisse, die als Markierungen für das verstanden werden können, was Werner Wolf die "implizite musikalische Metareferenz"[16] nennt: ein im Medium der Musik latent angelegter Kommentar, ihre eigene Verbindlichkeit betreffend und von einem die Markierungen erkennenden Rezipienten zu dechiffrieren. Eine derartige Deutung kann sich vor allem auf die Beobachtung stützen, dass bei Schumann zunehmend Phänomene zu ästhetischen Leitkategorien werden, die in einer auf die Herstellung von Kontinuitäten und die Rekonstruktion von Prozessen der Vereinheitlichung bedachten Analyse bis heute notgedrungen zu kurz kommen: das Disparate, das Heterogene, die narrativ-strukturelle Inkonsequenz. Und genau darin liegt auch die Nähe zu Andersen, dessen "poetische Sprachmusik immer dissonant, unstimmig, gebrochen, zerrissen, gesprungen"[17] erscheint.

Ich möchte nun im Folgenden zwei Besonderheiten der Andersenschen Textorganisation aufzeigen und im Anschluss jeweils an einem Beispiel aus dem Werk Schumanns diskutieren, warum mir der Gedanke, dass beide trotz der medialen Differenz durchaus vergleichbaren Problemstellungen nachgehen, nicht allzu abwegig erscheint. Zu diesem Zweck soll dort begonnen werden, wo beide sich treffen: bei Schumanns *Fünf Liedern* op. 40.

Der verdoppelte Spielmann

Die Thematisierung der Textentstehung und -erzeugung erfolgt in vielen der *Märchen und Geschichten* Andersens durch ein einfaches Spiegelverfahren auf Handlungsebene: oft sind die Protagonisten selbst Geschichtenerzähler und der Akt des Erzählens hat Relevanz für den Verlauf der Handlung oder ist sogar ihr recht eigentliches Thema. Beides ist der Fall im Märchen vom *Fliegenden Koffer*: der Protagonist muss sich durch die Erzählung einer besonders gelungenen Geschichte als Schwiegersohn beim Königspaar qualifizieren, was ihm dann mit einem poetologischen Märchen gelingt, in dem verschiedene Küchengeräte ein parodistisches Kunstgespräch miteinander führen. Durchaus vergleichbar ist in dieser Hinsicht *Der Schatten*, wo anhand der Hauptfigur, erneut ein Geschichtenerzähler, und seines sich verselbständigenden Schattens Probleme von Originalität und Plagiarismus verhandelt werden. In *Was man erfinden kann* geht es um Schwierigkeiten der Lehr- und Lernbarkeit des Dichterberufs am Beispiel eines ideenlosen Studenten mit begrenzter Wahrnehmungsfähigkeit –

16 Werner Wolf, 'Metafiction and metamusic: Exploring the limits of metareference', in Winfried Nöth und Nina Bishara (Hg.), *Self-reference in the media* (Berlin, 2007), 303–24. Ebenfalls zugänglich auf www.wordmusicstudies.org/Wolf%20metamusic-2.pdf.

17 Heinrich Detering, 'Nachbemerkung', in Hans Christian Andersen, *Schräge Märchen*, hg. und übers. von Heinrich Detering (Frankfurt am Main, 1996), 314–18, hier 318.

allein der Einleitungssatz spricht hier Bände: "Es war ein junger Mann, der studierte Dichten und wollte bis Ostern fertig sein".[18] Das Thema Schreibblockade prägt das (schon in seinem Titel auf einen Sprechakt verweisende) Märchen *Die Irrlichter sind in der Stadt, sagte die Moorfrau* und Geschichten wie *Ole Lukøie* oder *Der Wind erzählt von Valdemar Daae und seinen Töchtern* entwerfen in ihren jeweiligen Rahmenhandlungen konkrete Bilder der Situationen, in denen sich der Erzählvorgang der Binnengeschichte ereignet. Ohnehin ist die verschachtelte Rahmenstruktur charakteristisch für Andersens Texte: zahlreiche Märchen sind nach dem Prinzip ineinandergreifender Binnen- und Rahmenerzählung gebaut. Zuweilen ist es nur ein einziger Satz, der darauf hinweist, dass die erzählte Geschichte von einer im Text präsenten Erzählsituation abgehoben erscheint und somit eine zweite Zeitebene eröffnet, wie wiederum der Schluss von *Was man erfinden kann* zeigt: "Wir haben es von der klugen Frau, sie weiß, was man erfinden kann".[19] Auch fingierte Schwierigkeiten der Textüberlieferung werden zuweilen durch den für romantische Erzählliteratur charakteristischen Trick der Herausgeberfiktion Anlass zu satirischen Kommentaren über das Literatursystem, so etwa zu Beginn von *Tante Zahnweh*: "Woher haben wir die Geschichte? Willst du es wissen? Wir haben sie aus der Tonne mit den alten Papieren. ... Oft ist im Eimer, was nicht im Eimer landen sollte".[20]

Solcherlei spielerisch den poetischen Illusionsanspruch destabilisierende Schreibverfahren bleiben jedoch nicht auf Andersens Erzählliteratur beschränkt: im von Schumann vertonten Gedicht vom *Spielmann* bedient er sich vergleichbarer Techniken. Was sich in den fünf Strophen vollzieht, ist nicht allein die Bewusstmachung der Konstruktion des lyrischen Äußerungsvorganges, sondern vielmehr das selbstreflexive Spiel mit dessen Zuschreibung zu einer Erzählerinstanz:

Der Spielmann	Spillemanden
Im Städtchen giebt es des Jubels viel, da halten sie Hochzeit mit Tanz und mit Spiel. Dem Fröhlichen blinket der Wein so roth, die Braut nur gleicht dem getünchten Tod.	I Landsbyen gaaer det saa lystigt til, Der holdes et Bryllup med Dands og Spil. Der drikkes Skaaler i Viin og Mjød, Men Bruden ligner en pyntet Død.
Ja todt für den den nicht sie vergisst, der doch beim Fest nicht Bräutigam ist; da steht er inmitten der Gäste im Krug, und streichet die Geige lustig genug.	Ja død hun er for sin Hjertenskjær. Thi han er ikke som Brudgom her, I Krogen staaer han med Sorgen sin, Og spiller saa lystigt paa Violin.
Er streichet die Geige, sein Haar ergraut, es schwingen die Saiten gellend und laut,	Han spiller til Lokkerne blive ham graae, han spiller saa Strængene briste maae,

18 Hans Christian Andersen, *Märchen und Geschichten*, hg. und übers. von Gisela Perlet (Reinbek bei Hamburg, 1998), Bd. 2, 266.
19 Ebd., 270.
20 Ebd., 294 f.

er drückt sie ans Herz und achtet es nicht,
ob auch sie in tausend Stücken zerbricht.

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

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

til Violinen med Sorg og Gru,
han trykker mod Hjertet reent i itu.

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

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

Die ersten drei Strophen konfrontieren den Rezipienten mit einem ebenso trostlosen wie toposhaften Bajazzo-Bild: der arme Musikant, der bei der Hochzeit seiner verlorenen Braut zum Tanz aufspielen und gute Miene zum betrüblichen Spiel machen muss. Nach drei Strophen der distanzierten Schilderung dieses "Zerbrechens am Dienst" überrascht die artikulierte Teilnahme der lyrischen Sprechinstanz in Strophe 4. Wer immer sich hier auch zu Wort melden mag, erstaunlich ist, dass er mit den Worten "Ich mag und will nicht länger es seh'n!" plötzlich Partei gegen seine eigene Zuständigkeit ergreift – der "affektive Wechselstrom ... zwischen dem momentanen Hier des Vortrags und dem fernen Dort des vorgetragenen Wundergeschehens"[21] zerreißt unversehens. Bezeichnenderweise geschieht dies in direktem Anschluss an den letzten Vers der dritten Strophe, in dem ein intradiegetischer Illusionsbruch zwar nicht explizit vollzogen, aber doch zumindest angedeutet wird: die Gefahr der Zerstörung des Instruments des Spielmanns offenbart die Labilität des Klangs als primäres Medium zur Aufrechterhaltung der Illusion künstlerischer Versenkung und damit einhergehender persönlicher Unbeteiligtheit.

Der Bruch, der hier durch den Text geht, ist ebenso deutlich wie bedeutsam, denn das, was der Spielmann "lustig genug" auf der Geige zum Besten gibt, ist doch nur von ausgestellter und artifiziell erzeugter Lustigkeit, deren Kenntlichmachung als Täuschung sofort das Risiko der Zerstörung der ästhetischen Illusion heraufbeschwört, symbolisch dargestellt im Zerspringen des Instruments "in tausend Stücken". Die musikalisch vermittelte Emotion ist offenbar keine ehrliche und unverfälschte, sondern ebenso sehr den Gegebenheiten von Herstellung und Gemachtheit unterworfen wie der literarische Text.[22] Der Spielmann innerhalb des Rahmens zerbricht also die performative Vereinbarung zwischen sich und dem Publikum, was

21 Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne* (München, 2002), 246.

22 Das Motiv der technisch verfertigten und daher in der Täuschung perfekten, aber letztlich emotional nicht überzeugenden Kunst ist in vielen Texten Andersens aufzufinden, etwa in *Die Nachtigall*, wo ein mechanischer Vogel das als Sängerin am Königshof gehaltene echte Tier ersetzt und mit seinem perfekten, aber eben technisch hergestellten Klang zunächst die Sympathien des Publikums gewinnt. Eine ähnliche Situation liegt Andersens vielleicht berühmtestem Märchen zugrunde:

sich in der Struktur des Gedichts spiegelt, indem nun wiederum der rahmenbildende Erzähler die ästhetische Illusion aufhebt und sich selber wertend zu Wort meldet: "Es ist gar grausig, wenn einer so stirbt".[23] Doch die Quittung für dieses ostentative Heraustreten aus der Vorspiegelung eines die Geschehnisse aus räumlicher wie zeitlicher Ferne emotional distanziert wiedergebenden lyrischen Ichs folgt sogleich seitens eines imaginären Publikums, das scheinbar seine eigenen Schlüsse gezogen hat.[24] Die die Ereignisse ordnende und wiedergebende textinterne Erzählinstanz gerät auf einmal unter Rechtfertigungsdruck und lässt der zunächst noch erstaunten Reaktion auf die offensichtlich von mitkonzipierten Rezipienten vorgenommene Gleichsetzung mit der geschilderten Figur ("Wer heisst euch mit Fingern zeigen auf mich?" bzw. in der genaueren Übersetzung von Irmgard Knechtges-Obrecht "Warum nennt ihr mich beim Namen?")[25] das schlussendliche Eingeständnis "Bin selber ein armer Musikant" folgen. Nach der dritten Strophe nimmt das Gedicht also einen gewichtigen Richtungswechsel vor: nicht mehr das dargestellte, sondern vielmehr das darstellende Subjekt steht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Beide wegen der im letzten Vers eingestandenen gemeinsamen Profession gleichzusetzen würde meines Erachtens zu kurz greifen, vielmehr problematisiert Andersen in den letzten beiden Strophen gezielt die Abgleichung von im Text vorhandener Erzählinstanz mit dem

in *Die Schneekönigin* unterliegt der kleine Kay dem Zauber der Titelfigur, zu dem u.a. gehört, dass er die synthetische Künstlichkeit der Eiskristalle über die angebliche Unvollkommenheit naturhafter Bildungen stellt: "'Siehst du, wie kunstvoll!' sagte Kay. 'Die [mikroskopisch vergrößerten Schneeflocken] sind viel interessanter als die wirklichen Blumen, und an denen ist kein einziger Fehler, sie sind ganz akkurat, wenn sie nur nicht schmelzen'"; Andersen, *Märchen und Geschichten*, Bd. 1, 198. Vgl. zu diesem Motiv auch die Kapitel über Andersen in Torsten Voß, *Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen* (München, 2007), 191–202.

23 Zwar ist es nicht üblich, im Rahmen einer Gedichtanalyse von einem Erzähler oder (wie es später geschieht) einem Protagonisten zu sprechen, dennoch sehe ich die terminologische Problematik hier durch die offenkundige Ähnlichkeit zu bereits geschilderten narrativen Verfahren in den Erzähltexten Andersen abgemildert.

24 Dass die Stimme eines mitkonstruierten Lesers im Text wirksam wird, ist ein häufig anzutreffendes Charakteristikum in Andersens Textorganisation. So postuliert auch der bereits zitierte Beginn von *Tante Zahnweh* ("Woher haben wir die Geschichte? Willst du es wissen?") einen imaginären und im Textvollzug mitzudenkenden Rezipienten, dessen Wissbegier es zu verdanken ist, dass die Erzählung überhaupt ihren Lauf nimmt. Der Text ist somit in der Tat "polyphonic in a very tricky way"; Jacob Bøggild, 'Framing the frame of H.C. Andersens *Auntie Toothache*', *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung,* 46 (2005), 17–28, hier 19.

25 Tatsächlich ist dieser Vers im dänischen Text, den die Erstausgabe der zusätzlichen Absetzbarkeit in Dänemark wegen parallel zur vertonten Übersetzung abdruckt, nicht enthalten, sondern durch eine Verdopplung des vorletzten Verses ersetzt. Vgl. Knechtges-Obrecht, *Die doppelte Wort-Text-Unterlegung*, 193: "Der Schreiber des dänischen Textes konnte im Entwurf Vers 18 nicht unterlegen, da Chamisso die letzte Strophe nur teilweise übernahm. Der dänische Vers 17 (= Die Männer halten ihn fest umarmt) fällt bei ihm ganz weg, Vers 18 (= Warum nennt ihr mich beim Namen) ist völlig frei ins Deutsche übersetzt. Durch Hinzufügen eigenen Textes erweitert Chamisso die deutsche Version dann wieder auf vier Verse. Der Schreiber der dänischen Worte im Entwurf entschloß sich daher, Vers 19 einfach zu wiederholen". Die Auslassung des signifikanten Verses in der Druckversion der Erstausgabe ist also sicherlich eher durch die Probleme der nachträglichen Unterlegung des dänischen Originaltextes zur primär vertonten deutschen Übersetzung zu erklären und lässt keine Rückschlüsse auf eine willentliche Streichung zu.

im Zentrum der poetischen Diegese stehenden Protagonisten – mithin vergleichbar dem Verhältnis von Autor und Werk, das gerade im Falle Andersens bis heute vornehmlich als eines der autobiographischen Sublimierung begriffen wird.[26] Das sprechende Subjekt ist zwar auch, wie zahlreiche zentrale Figuren in Andersens Texten, ein glückloser Musiker, aber die übereilte Ineinssetzung mit dem poetischen Protagonisten weist es eben doch entschieden zurück: "Oh Gott, bewahr uns gnädiglich, dass Keinen der Wahnsinn übermannt".[27] Ob es sich bei diesem Wahnsinn nun um denjenigen des liebeskranken Hochzeitsmusikers oder eher denjenigen des allzu schnell Rückschlüsse auf die Zusammenhänge zwischen den literarischen Vermittlungsinstanzen Erzähler und Autor ziehenden Rezipienten handelt, mag als gezielte Mehrdeutigkeit begriffen werden.

Schumann hat das vielleicht nicht unbedingt genauso gehört, aber er hat doch sicher bemerkt, dass an einer Stelle ein deutlicher Bruch durch den Text geht, denn die letzte Strophe seiner Vertonung ist ganz im Sinne der entsprechenden Briefstelle im Vergleich zum Vorangehenden tatsächlich "anders komponiert". Das Lied wird somit, wie John Daverio bemerkt hat, zur "Projektion des dissoziativen Zustands, der innerhalb des Gedichts zum Ausdruck kommt".[28] Schon die ersten drei Strophen demonstrieren die langsame Ablösung von der zunächst deutlich vorgestellten Strophenform. Das melodische Material der ersten Strophe ist regelmäßig viertaktig strukturiert und stets auf die Ausgangsphrase des ersten Verses (T. 4–8) rückbeziehbar, die Zwischenspiele des Klaviers jedoch funktionieren als retardierendes Moment, indem ihr Umfang stetig anwächst: jeweils zwei Takte zwischen dem ersten und zweiten sowie dem zweiten und dritten Vers, vier Takte zwischen dem dritten und vierten Vers, schließlich sechs Takte als Überleitung zur nächsten Strophe (siehe Notenbeispiel 1).

Im weiteren Verlauf trüben die fortwährenden Tonartwechsel ebenso wie die auf die Pausen verzichtende Melodieraffung in der dritten Strophe in zunehmendem Maße das Bild regelmäßiger Ausgewogenheit, das der Anfang des Stückes noch vermittelt haben

26 Vgl. beispielsweise Heinrich Detering, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann* (Göttingen, 1994).

27 Die Argumentation will keineswegs den Umstand außer Acht lassen, dass Schumann insbesondere an dieser Stelle eher Chamisso als Andersen vertont. Der sich über zwei Verse erstreckende Ausruf in der Übersetzung ist bei Andersen wesentlich geraffter und nüchterner im vorletzten Vers enthalten. Die wörtliche (aber leider deutlich sprödere) Übersetzung der Schlussstrophe wäre in etwa folgende: "Die Männer halten ihn fest umarmt –/Warum nennt ihr mich beim Namen?/Gott bewahre jeden vor seinem Verstand./Bin selber ein armer Spielmann". Schumann war sich der Freiheit der von ihm vertonten Übertragung offensichtlich bewusst, erwähnte er sie doch im Widmungsbrief an Andersen: "Im 'Spielmann' fürchte ich, findet sich ein Versehen, zu dem die Chamisso'sche, nicht ganz auf ihre Verse passende Uebersetzung Anlaß gab. Ich habe die Stelle auf S. 16 angezeichnet." (zit. nach Erler, *Schumanns Leben*, 287 f.). Tatsächlich stellt das in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen vorliegende Widmungsexemplar unter Beweis, dass Schumann hier auf die genannte Stelle Bezug nimmt, beginnt seine Eintragung doch genau vier Takte vor T. 111 (Ausschnitt des Originals zugänglich auf http://www2.kb.dk/kb/dept/nbo/ma/nyhbre/jun05.htm).

28 John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a "New Poetic Age"* (New York, 1997), 208. Übersetzung RM.

Quasi Presto.

Im Städt - chen giebt es des Ju - bels viel,
I Lands - by - en gaaer det saa ly - stigt til,

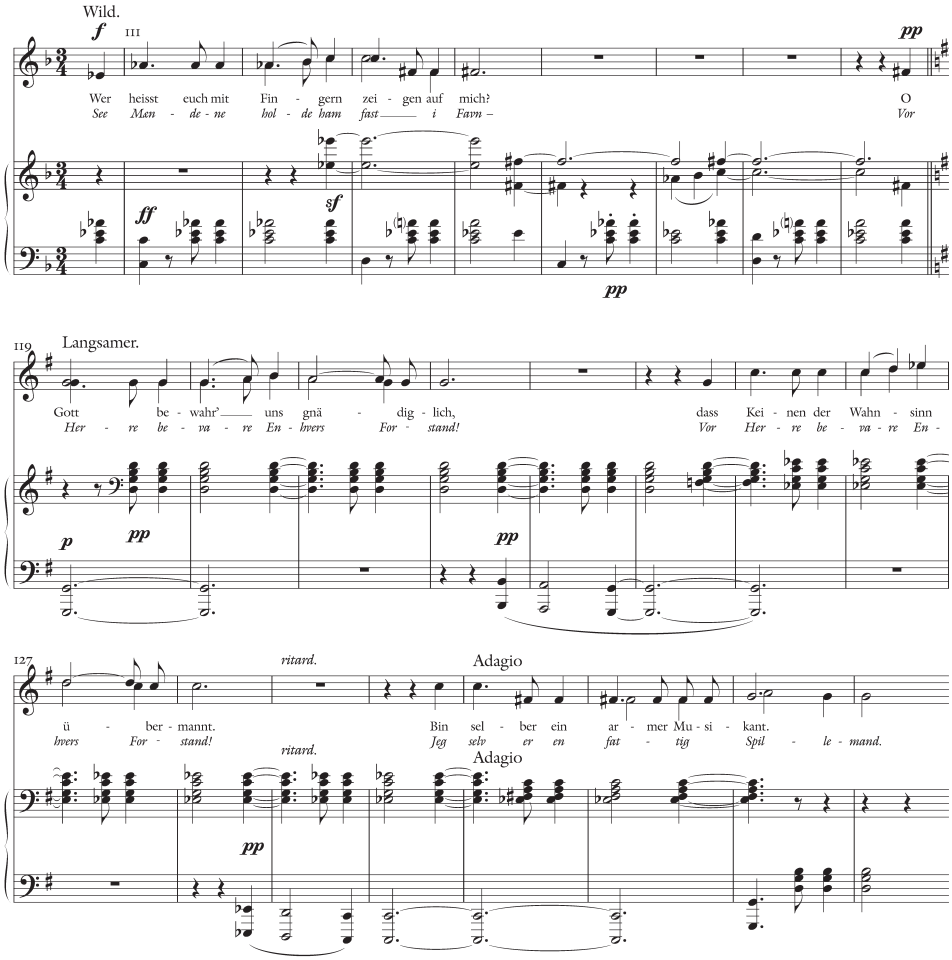
da hal - ten sie Hochzeit mit Tanz und mit Spiel. Dem Fröh - li - chen
Der hol - des et Bryl - lup med Dands og Spil. Der drik - kes

blin - ket der Wein so roth, die Braut nur gleicht dem ge -
Skaa - ler i Viin og Mjød, Men Bru - den lig - ner en

tünch - ten Tod.
pyn - tet Død.

Notenbeispiel 1. *Der Spielmann*, T. 1–34.

mag. Der Wendepunkt ist dann jedoch in T. 111 mit der bezeichnenderweise zu früh einsetzenden und das Klavierzwischenspiel harsch unterbrechenden Fingerzeigfrage erreicht, die zudem auch noch *Wild* vorzutragen ist. Hier nimmt die Musik einen gänzlich anderen Charakter an, der Tonfall ändert sich auffällig, obwohl das melodische Ausgangsmaterial in Phrasenbau und charakteristischer Punktierung weiterhin präsent ist. Signifikant ist jedoch vor allem die unerwartete Gestaltung der Klavier-



Notenbeispiel 2. *Der Spielmann*, T. 111–34.

begleitung: die Textverse werden nun im Klavier nicht mehr mittels aus dem Melodieverlauf ableitbarer Einsprengsel, sondern vielmehr durch *pianissimo* zu spielende Felder der harmonischen und bewegungstechnischen Stagnation miteinander verbunden, wobei vor allem das über den eigentlich aus der Erfahrung des Vorangehenden heraus erwarteten Harmoniewechsel durchgehaltene c-Moll in T. 125–31, das überdies auch noch *ritardando* zu spielen ist, für eine deutliche Distanz zu den deskriptiven Strophen 1 bis 3 sorgt (siehe Notenbeispiel 2).[29]

29 Daverio hebt als Besonderheit dieser Stelle das plötzliche Umschlagen des poetischen Modus vom narrativen Bericht in der dritten Person zur lyrischen Bestandaufnahme der eigenen Befindlichkeit hervor: "Then, to articulate the wrenching shift in poetic mode during the final verses, the music abruptly switches into a prayerful tone when the speaker voices his entreaty for delivery from impeding insanity"; Daverio, *Robert Schumann*, 208.

Die elegischen Schlusstakte folgen dem für Schumanns Liedschaffen charakteristischen Prinzip des kommentierenden Klaviernachspiels[30] und verstärken nur das Gefühl der zunehmenden Entfernung vom Vorgeschehen, woran insbesondere der tonartlich unerwartete Beschluss in G-Dur massiven Anteil hat. Schumann komponiert hier keinen artikulierten Bruch, vielmehr erscheinen die wesentlichen Elemente, die zuvor das Stück geprägt haben, wie etwa der charakteristische punktierte Rhythmus im Klavier oder die Melodieführung der Singstimme, in der fünften Strophe zwar weiterhin, aber nurmehr noch in verzerrter Form. Die Musik ist zu sich selbst in Distanz getreten. Klangcharakter und Tonfall der ersten drei Strophen erscheinen so in einem zweifelhaften Licht, ihre Organisation in ihrer Tragfähigkeit in Frage gestellt – durchaus korrespondierend mit dem Verdacht der Unehrlichkeit, den der Text über die vom Spielmann dargebotene Musik nahe legt. Bausteine wie der Achtelrhythmus im Klavier wirken nun beliebig austauschbar und erscheinen somit in ihrer klangmalerischen Konkretion geschwächt. Schumann folgt Andersens Tendenz zur selbstreflexiven Infragestellung von Verbindlichkeiten im Vollzug des Textes, so dass seine Vertonung als Bewusstmachung des dem Stück einkomponierten ordnenden und verbindenden "ästhetischen Subjekts"[31] (Carl Dahlhaus) verstanden werden kann, das hier gleichsam an die klangliche Oberfläche tritt und sich als musikalisches Pendant zum auch bei Andersen häufig anzutreffenden *unreliable narrator* entpuppt.

Die Stimme aus dem Hintergrund

Andersen setzt jedoch noch weitere Mittel ein, um, wie es Jens Tismar formuliert, "den individuellen Erzähler in der Ansprache an Leser und Hörer stets [zu] vergegenwärtigen".[32] So ist es vor allem der seine Märchen und Erzählungen prägende Sprachstil der fingierten Mündlichkeit, über den die Erzählsituation nicht nur auf Handlungs- sondern auch auf Sprachebene immer wieder im Text repräsentiert wird. Oft durchbrechen rhetorische Fragen und Höranweisungen, Ausrufe und Wiederholungen die Kontinuität der Narration, Sätze enden nicht kongruent zu ihrem Beginn oder überlange Parenthesen drohen das Satzgefüge zu zerreißen. Als Beispiel mag der Anfang von *Ole Lukøie* dienen – wiederum ein Märchen, welches insbesondere das Erzählen von Märchen zum Inhalt hat: "Niemand auf der ganzen Welt weiß so viele Geschichten wie Ole Lukøie. Der kann wirklich erzählen! Wenn es Abend wird und die Kinder noch brav am Tisch sitzen ... ; dann öffnet er ganz sacht die Tür, und witsch! sprüht er den Kindern süße Milch in die Augen, ganz fein, ganz fein, aber immer noch so viel, dass sie die Augen nicht mehr aufhalten und ihn deshalb nicht sehen können".[33] Zudem wird, oftmals nur in Nebensätzen, immer wieder eine intradiegetisch konzipierte Zuhörerschaft angesprochen, wie beispiels-

30 Vgl. Beate Julia Perrey, Kap. 'The ironic glance back: The last postlude', in *Schumanns 'Dichterliebe' and Early Romantic Poetics. Fragmentations of Desire* (Cambridge, 2002), 208–21.

31 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, 3. Aufl. (Laaber, 1993), 61.

32 Jens Tismar, *Kunstmärchen*, 3. Aufl., erweitert von Mathias Mayer (Weimar, 1997), 108.

33 Andersen, *Märchen und Geschichten,* Bd. 1, 137.

weise im *Fliegenden Koffer,* wo es an einer Stelle heisst: "'Jawohl!' sagte der Kaufmannssohn und erzählte – und jetzt muß man gut zuhören!"[34] oder in *Das Feuerzeug*: "Der Schusterjunge wollte gern die vier Schillinge haben, stürzte davon, brachte dem Soldaten das Feuerzeug und – ja, jetzt werden wir hören!".[35] Zuweilen führt dies zu einem verwirrenden Wechselspiel zwischen nachzuvollziehender Erzählerstimme und mitzudenkenden Zuhörereinwürfen, wie beispielsweise der umständliche Beginn des Märchens *Eine gute Laune* zeigt: "Das beste Erbteil, das ich von meinem Vater habe, ist eine gute Laune. Und wer war mein Vater? Ja, mit der Laune hat das nichts zu tun. … Und was war sein Amt, seine Stellung in der Gesellschaft? Ja, wenn man das aufschreiben und gleich zu Anfang eines Buches drucken wollte, dann würden wohl mehrere Leser das Buch weglegen und sagen: 'Das sieht mir so unheimlich aus, davon will ich nichts wissen'. Und doch war mein Vater weder Schinder noch Scharfrichter … – er war Leichenwagenkutscher! Jetzt ist es heraus! … Siehst du, von ihm habe ich meine gute Laune".[36]

Was zunächst als schrullig-kindgezieltes Schreibidiom erscheinen mag, offenbart seine Relevanz im Blick auf Grundgegebenheiten der Gattung Kunstmärchen, die sich vor allem durch das "Moment des Gemachten"[37] vom sogenannten Volksmärchen der "Gattung Grimm"[38] (André Jolles) mit seinem "vermeintlichen 'Sichvonselbstmachen'"[39] abzuheben versucht: "Das Bewusstsein eines Abstands konstituiert das Kunstmärchen".[40] Dass in jedem schriftlich fixierten Märchen ein Akt subjektiver Erfindungskraft und keineswegs nur einer der Vermittlung eines als naturwüchsig gedachten Volksstoffes vorliegt, wird gerade durch die kaum überhörbaren und zuweilen (wie im Falle von *Tante Zahnweh*) nicht gerade verlässlichen Erzählerstimmen fast aller Andersen-Märchen immer wieder aufs Neue manifestiert. Im Text ist somit eine ordnende Instanz präsent, die stets darauf verweist, dass die präsentierte Fabel selbst im Falle einer der Verschriftlichung vorangehenden Überlieferungsgeschichte Konstruktion eines schöpferischen Subjekts und originäre Leistung eines Autors ist. Dazu äußert sich in bezeichnender Weise der Erzähler der äußerst knappen Rahmenhandlung des Märchens *Der Marionettenspieler*, dessen Schlussrahmung nach dem ausführlichen Bericht der Titelfigur aus einem einzigen Satz besteht: "Und ich, als sein Landsmann, erzähle es natürlich gleich weiter, *nur um zu erzählen*".[41]

In der Musikforschung sind der Problematik von Oralität und Schriftlichkeit analoge Fragestellungen insbesondere in der Diskussion um das Phänomen *Volks-* bzw. *Naturton* aufgekommen.[42] In der Schumann-Forschung ist dies bereits produktiv

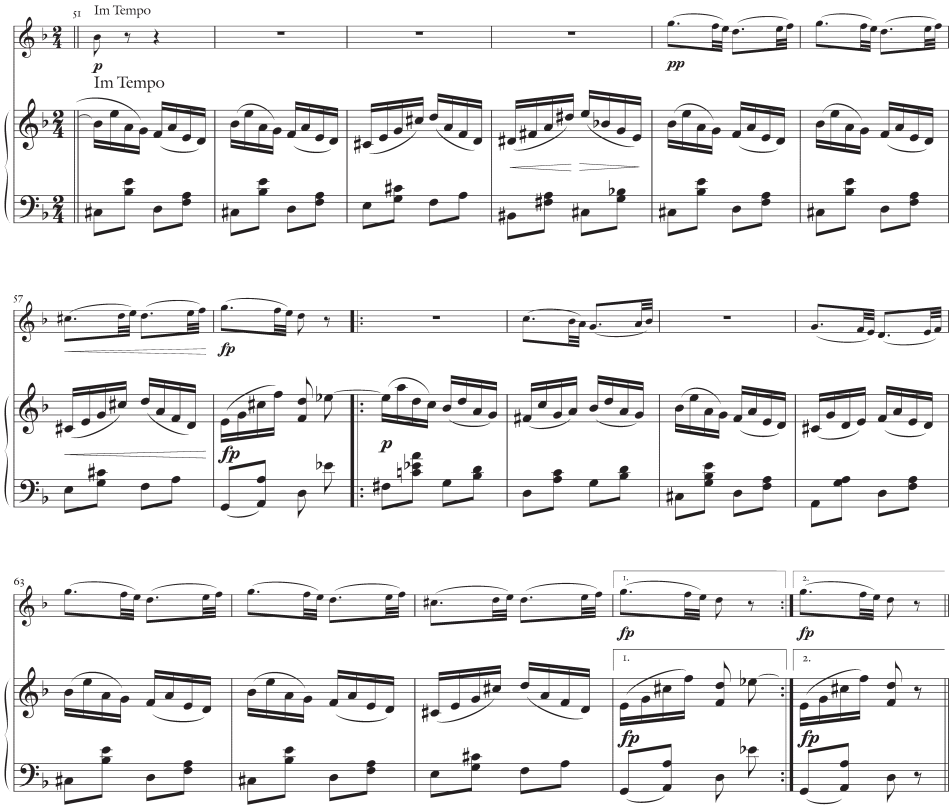
34 Ebd., 132.
35 Ebd., 14.
36 Ebd., Bd. 2, 31.
37 Tismar, *Kunstmärchen*, 1.
38 Zit. nach Stefan Neuhaus, *Märchen* (Tübingen, 2005), 2.
39 Tismar, *Kunstmärchen*, 1.
40 Ebd., 2.
41 Andersen, *Märchen und Geschichten*, Bd. 2, 256. Hervorhebung RM.
42 Vgl. z.B. Hans Heinrich Eggebrecht, Kap. 'Naturlaute', in *Die Musik Gustav Mahlers* (München, 1982), 127–68.

diskutiert worden,[43] daher möchte ich einen anderen Weg wählen und zur Ausgangsfrage nach der Narrativität zurückkehren. Wie kann im musikalischen Text eine vernehmbare Erzählerstimme präsent sein? Dieser Frage ist zu Beginn der 90er Jahre die amerikanische Musikologin Carolyn Abbate nachgegangen und herausgekommen ist ihr relativ bekanntes Buch *Unsung voices*, in dem sie für einige seltene Momente in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts die Offenlegung und Hörbarmachung eines das musikalische Material ordnenden und strukturierenden Kompositionssubjekts postuliert – einer Instanz, die für gewöhnlich versteckt und unhörbar operiert: "Such moments seem like voices from elsewhere, speaking (singing) in a fashion we recognize precisely because it is idiosyncratic. … A musical voice sounds unlike the music that constitutes its encircling milieu. The narrative voice is defined not by what it narrates, but rather by its audible flight from the continuum that embeds it. That voice need not remain unheard, despite the fact that it is unsung".[44] Ich glaube, dass solche Momente in Schumanns Musik zwar durchaus nicht omnipräsent, aber doch immer wieder und in allen Schaffensperioden aufzufinden sind. Als Beispiel mag, natürlich nicht grundlos gewählt, das zweite der vier *Märchenbilder für Klavier und Viola* op. 113 von 1851 dienen. Der Aufbau der Komposition ist denkbar einfach: ein rondoartiges Charakterstück in F-Dur mit zwei kontrastierenden Episoden in der Anordnung A – B – A – C – A – Coda, wobei sich in den Ritornellen so gut wie gar keine Variation ereignet, sie sind vielmehr abgesehen von der unterschiedlichen harmonischen Gestaltung der Überleitungen identisch. Die Episoden B (T. 51–70, im parallelen d-moll) und C (T. 119–42, in der Subdominanttonart B-Dur) könnten jedoch uneinheitlicher kaum sein: ebenso offensichtlich wie der B-Teil ein Musterbeispiel an periodischer Ausgewogenheit und Ebenmaß ist, läuft der C-Teil aus dem Ruder. In Teil B ist alles quadratisch regulär und klar nachvollziehbar: die Ausgeglichenheit der Melodieführung (zwei Takte sprunghafter Abstieg – zwei Takte gradliniger Aufstieg), die dialogische Viertaktstruktur zwischen Klavier und Bratsche, die mittelteilartige Zusammendrängung der Motive in T. 59–62 (siehe Notenbeispiel 3).

Was aber geschieht in Teil C? Man könnte wohl sagen das genaue Gegenteil: die offenkundig zuerst anklingende Absicht zur kanonischen Führung der beiden Instrumente erweist sich als problematisch in der Umsetzung. Die Imitation der Viola steigt in T. 120 auf verschobener Taktzeit ein, zum Zielton in T. 125 fehlt der fundierende Akkord, die in T. 119 exponierte Figur bleibt wirkungslos und zeitigt keine Fortentwicklung mit der Ausnahme von fortwährenden sequenzierten Wiederholungen auf verschiedenen Stufen, in T. 132 lässt die Bratsche den Zielton aus, in T. 135 fehlt gleich die zweite Phrasenhälfte, woraufhin das Klavier die immerfort stur perpetuierte Sechzehntelphrase wieder zu ihrer Ausgangsposition im Taktgefüge zurückverschiebt. Als wäre die Verwirrung nicht schon groß genug setzt nun auch

43 Vgl. Helga de la Motte-Haber, Kap. 'Erfundene Natur', in *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik* (Laaber, 2000), 160–98.

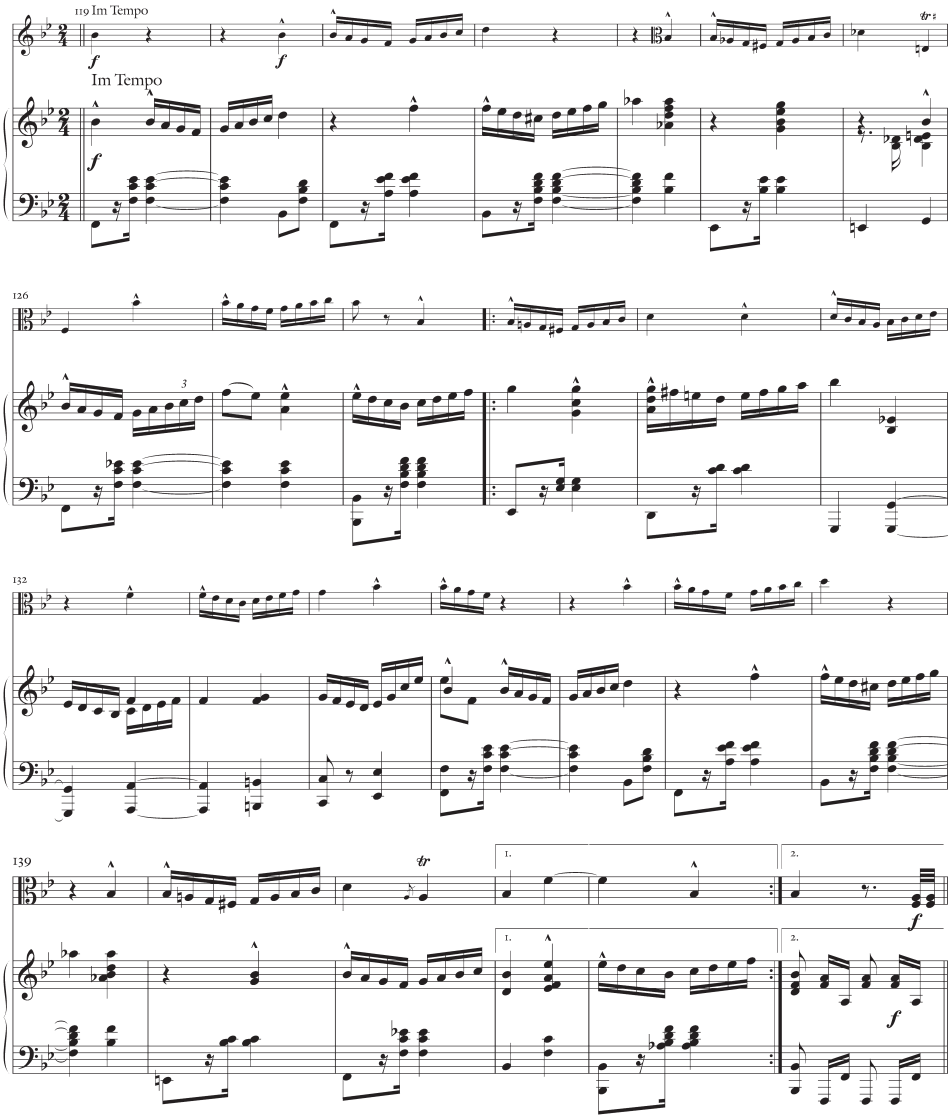
44 Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton, 1991), 29.



Notenbeispiel 3. *Märchenbilder für Klavier und Viola*, op. 113, Nr. 2, T. 51–66.

noch eine überraschende Wiederholung ein, die den Binnensatz zum formsymmetrischen Kuckucksei werden lässt. Zusammen mit den Auftakten in T. 128 und T. 143 kommt der mit T. 129 ansetzende Teil nach dem Wiederholungszeichen stets auf den ungeraden Umfang von 15 Takten und die Reminiszenz an den Beginn des Abschnitts in T. 135, die sich eigentümlich mit den plötzlich abbrechenden Geschehnissen der vorangehenden Takte überlappt, kann ebenfalls nicht den Eindruck einer strukturschaffenden Rückführung zum Anfang des Formteils erzeugen, erst recht nicht in der Wiederholung, deren unmotiviertes Zurückspringen mitten in den Satzprozess keinerlei Zäsur schafft, sondern vielmehr die formale Konfusion nachhaltig verdoppelt (siehe Notenbeispiel 4).

Teil B und Teil C dieses *Märchenbildes* lassen ein grundlegendes musikalisches Gestaltungsprinzip – dasjenige der korrespondierenden Dialogführung zweier Instrumente nämlich – in denkbar unterschiedlichem Licht erscheinen. Hier tritt es geordnet und nachvollziehbar auf, dort chaotisch und verwirrend, als regelrechtes "Zuviel an Ereignis". Beide Ansätze aber scheinen durchaus gleichwertig veranschlagt zu sein, verletzen sie doch die Rahmenbildung durch die Ritornellteile



Notenbeispiel 4. *Märchenbilder für Klavier und Viola*, op. 113, Nr. 2, T. 119–43.

keineswegs – ganz anders als im *Spielmann*, wo die Musik nach dem entscheidenden Wendepunkt ein komplett anderes Gepräge annimmt. Man könnte – unter bewusster Eingestehung des metaphorischen Aktes, den man damit vornimmt – behaupten, hier werde eine ähnliche Geschichte auf zwei grundlegend unterschiedliche Arten erzählt. Die beiden Binnenepisoden der Komposition stehen dabei in einem Verhältnis der wechselseitigen immanenten Kritik zueinander. Sie lassen sich gegenseitig in kritischem Licht erscheinen, ohne dass jedoch eine von ihnen den Anspruch auf

größere "Richtigkeit" oder "Angemessenheit" dem Rahmen gegenüber erheben könnte – die Komposition bleibt vielmehr, ganz im Sinne der Romantischen Ironie, durchlässig für ein alternatives Sagen.[45] Schumann exponiert hier die verschiedenen Konstruktionsmöglichkeiten, die dem Komponisten in der Behandlung einer dialogisch organisierten Passage zu Gebote stehen, offen vor dem Zuhörer. Die Gemachtheit musikalischer Charaktere wird so der Wahrnehmung eines (wohlgemerkt durchaus speziellen) Rezipienten gegenüber freigelegt, der erst dadurch, dass etwas aus der Ordnung herausfällt, diese als eine konstruierte erkennen kann. Ebenso wie Andersens Texte wird Schumanns Musik oft so *anders* und *fremdartig*, weil sich eine ordnende Präsenz aus dem Hintergrund immer wieder zu erkennen gibt und so auf den Akt der Verfertigung des Materials verweist. Mit Carolyn Abbate gesprochen, wird "the sound of speaking one's art into being"[46] hörbar, indem die Anwesenheit eines ansonsten unbemerkt operierenden diskursiven Subjekts klanglich enthüllt wird. Wenn es, wie es Carl Dahlhaus formuliert hat, in der Musik nach Beethoven vornehmlich darum geht, "dass Komponist, Interpret und Publikum die Übereinkunft treffen, 'Selbstausdruck' ... als ästhetisches Postulat anzuerkennen",[47] so findet sich genau diese eben doch nicht immer so leicht vonstatten gehende Übereinkunft bei Andersen wie Schumann im Hinblick auf ihre respektiven Medien problematisiert und in den Text bzw. in die Komposition hineingespiegelt. Einen klar festzumachenden Inhalt transportiert die Erzählerstimme natürlich nicht, obwohl ich eine Idee habe, was sie sagen könnte – vielleicht ja nichts anderes als *Ich erzähle – und jetzt muss man gut zuhören!*

Summary

The text takes a closer look at the relationship between Robert Schumann und Hans Christian Andersen – two artists of the mid-nineteenth century, who shared mutual admiration for each other. After summarizing how Schumann and Andersen got in contact through letters in 1842 and finally met in 1844, the article seeks to pin down structural relations between Andersen's texts and Schumann's compositional practice. Starting with a close examination of Andersen's poem *Der Spielmann* and the special way Schumann set it to music in his *Five Songs* op. 40, and continuing with a comparison of techniques of framing in Andersen's fairy tales as well as Schumanns *Märchenbilder* op. 113, it turns out that both the composer and the writer share a common goal: the exposition of an aesthetic illusion through activation of the reader-listener's awareness of its modes of construction within the work. Taking its clues from textual procedures in Andersen's work and the way Schumann deals with them in his compositions, the article also argues for genuine modes of musical self-reflexivity.

45 Vgl. Heinz J. Dill, 'Romantic Irony in the Works of Robert Schumann', *The Musical Quarterly,* 73/2 (1989), 172–95; Christine Moraal, 'Romantische Ironie in Robert Schumanns "Nachtstücken" op.23', *Archiv für Musikwissenschaft*, 54/1 (1997), 68–83.

46 Abbate, *Unsung Voices*, 56.

47 Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, 63.