

Kontrapunkt und »vierstimmige Choralgeschicklichkeit«

Zu Robert Schumanns *Ritornellen* op. 65 für mehrstimmigen Männergesang

Uwe Kremp

Robert Schumanns Kompositionen für Männerchor gehören heutzutage sicher zu seinen am seltensten aufgeführten Werken, was nicht unbedingt an ihrer künstlerischen Qualität liegen muss. Neben einer teilweise problematischen Auswahl der Textvorlagen ist hierfür wohl vor allem der allgemeine Niedergang traditioneller Männergesangsvereine verantwortlich.

Intensive Kontrapunktstudien, die Anfang des Jahres 1845 einsetzten, schlugen sich zunächst in Werken für Klavier, Orgel und Pedalflügel nieder. Von seinen Männerchören sind es dann vor allem die *Ritornelle in canonischen Weisen* op. 65 nach Texten Friedrich Rückerts von 1847, an denen sich Schumanns Aneignung des Kontrapunkts besonders anschaulich zeigen lässt und die deshalb im Zentrum dieses Textes stehen. In insgesamt sieben Sätzen greift er hier auf unterschiedlichste Kanontechniken zurück, die in gleichsam exemplarischer Weise durchgespielt werden. Fasst man den Begriff »Kontrapunkt« etwas weiter, lässt sich sogar die zyklische Großform des ganzen Werks als eine Art »Kontrapunkt höherer Ordnung« begreifen.

Robert Schumann's compositions for men's choir are surely considered to be among his least popular works today, but this is not necessarily due to their artistic quality. In addition to what was to some extent a limited selection of text options, the primary responsibility for this was arguably borne by the widespread decline in men's choral societies.

Intensive studies of counterpoint, which began in early 1845, found expression initially in works for the piano, organ and pedal piano. Of his compositions for male choir, it is especially the *Ritornelle in canonischen Weisen* Op. 65 of 1847, on texts by Friedrich Rückert, in which Schumann's adoption of counterpoint is particularly evident and which therefore is the focus of this text. In a total of seven movements, he makes use of a great variety of canonic techniques, all of which are virtually played through, as it were, in an exemplary fashion. If one were to consider the term 'counterpoint' somewhat more broadly, it would even be possible to regard the cyclical overall form of the entire work as a kind of 'counterpoint of a higher order'.

»Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders componiren,
als der seine Weisheit allein aus Marpurg etc. hergeholt;«¹

1 Robert Schumann, »Pianofortemusik« [1842], in: Schumann 1985, Bd. 4, 190–214, hier: 206.

Frisch
Vier Stimmen

Bass I *f* Lasst Lau - ten - spiel und Be-cher-klang nicht ra - sten, so lang' es Zeit ist zu der Ju - gend Fe - sten! Ist

Bass II *f* Vier Stimmen
Lasst

Bass III

9 nach und nach stärker

Fa - sching aus, so fol-gen dann die Fa - sten, ist Fa - sching aus, so fol-gen dann die Fa - sten! Ist Fa - sching

Lau - ten - spiel und Be-cher-klang nicht ra - sten, so lang' es Zeit ist zu der Ju - gend Fe - sten! Ist Fa - sching

Vier Stimmen
Lasst Lau - ten-

18 Verstärkte Stimmen

aus, so fol-gen dann die Fa - sten, ist Fa - sching aus, so fol - gen dann die Fa - sten. Lasst Lau - ten -

stärker

aus, so fol - gen dann die Fa - sten, ist Fa - sching aus, so fol - gen dann die Fa - sten, ist Fa - sching

nach und nach

spiel und Be-cher-klang nicht ra - sten, so lang' es Zeit ist zu der Ju - gend Fe - sten! Ist Fa - sching

26

spiel und Be-cher-klang nicht ra - sten, so lang' es Zeit ist zu der Ju - gend Fe - sten! Ist Fa - sching

Verstärkte Stimmen

aus, so fol - gen dann die Fa - sten, ist Fa - sching aus, so fol - gen dann die Fa - sten! Lasst Lau - ten -

stärker

aus, so fol - gen dann die Fa - sten, ist Fa - sching aus, so fol - gen dann die Fa - sten, ist Fa - sching

34

aus, so fol - gen dann die Fa - sten, ist Fa - sching aus, so fol - gen dann die Fa - sten!

1. Lautenspiel und Becherklang

Die »vierstimmige Choralgeschicklichkeit«², die Robert Schumann an seinem bewunderten Freund Felix Mendelssohn Bartholdy lobte³ und deren große Bedeutung für ein handwerklich fundiertes, qualitativ hochwertiges Komponieren er hervorhob, versuchte er immer wieder in unterschiedlichsten Kompositionsprojekten selbst zu realisieren. Nachdem sein Kollege Ferdinand Hiller im November 1847 Dresden verlassen hatte, übernahm Schumann die Leitung von dessen Männerchor *Dresdner Liedertafel* und fing sogleich an, sich mit mehrstimmigen Männergesängen auch kompositorisch auseinanderzusetzen.⁴ Aus kontrapunktischer Sicht ist sein Opus 65 besonders interessant, weil er hier in allen Stücken konsequent auf Kanontechniken zurückgriff. Der etwas umständliche Originaltitel *Ritornelle von Friedrich Rückert in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang von Robert Schumann* lässt einerseits eine hohe Wertschätzung dieses Dichters durch den Komponisten erkennen – was durch die Widmung (»Dem Dichter in Verehrung zugeeignet«) noch unterstrichen wird –, andererseits schwingt hier auch unüberhörbar Schumanns Stolz mit, in diesem Werk die kompositionstechnisch als besonders anspruchsvoll geltende Form des Kanons erneut gemeistert zu haben.⁵

Oberflächlich betrachtet scheinen einige der Stücke – vor allem die Sätze Nr. II und IV – sämtliche Vorurteile über das Wesen und Unwesen traditioneller Männergesangsvereine zu bestätigen. Die Texte verherrlichen mehr oder weniger unverblümt den Genuss alkoholischer Getränke, und auch die musikalische Faktur wirkt bei erstmaligem Hören nicht sonderlich anspruchsvoll.

Neben solch einer eher funktionellen Musik zu geselligem Zeitvertreib – wie etwa dem zweiten Stück *Lasst Lautenspiel und Becherklang nicht rasten* (siehe Bsp.1) –, die wohl am besten funktioniert, wenn die weingefüllten Becher nicht nur besungen, sondern nach dem Singen tatsächlich auch geleert werden, enthält dieser Zyklus aber auch wesentlich subtilere Stücke. Außerdem wird sich bei gründlicherer Analyse zeigen, dass die schroffen Kontraste zwischen den eher volkstümlich derben Sätzen II, IV und VI sowie den sie umrahmenden, poetisch sensibleren Nummern I, III, V und VII für

2 Robert Schumann, Brief an Felix Mendelssohn Bartholdy vom 22. Oktober 1845 (Schumann 2009, 236 f., hier: 237).

3 Vgl. Rummenhölter 1989, 167.

4 Synofzik (2005, 466) weist darauf hin, dass Schumann schon drei Kanons für Männerstimmen nach Texten von Rückert komponiert hatte, bevor Hiller ihm das Angebot zur Übernahme der Liedertafel machte. Zu biographischen und kulturgeschichtlichen Kontexten siehe auch Edler 2008, 240–249, 277–289, und Gülke 2010, 184–188.

5 Schumann hatte Zeit seines Lebens ein äußerst »zwiespältiges Verhältnis« zu satztechnischen Disziplinen wie Kontrapunkt und Kanon (Richter 1981, 174). Die intensiven Kontrapunktstudien des Jahres 1845 schlugen sich zunächst in teilweise höchst originellen Kompositionen für Klavier, Pedalflügel und Orgel nieder, die bis heute allerdings ähnlich unpopulär geblieben sind wie sein zwei Jahre später entstandenes Opus 65 – auch wenn der Komponist selbst manche dieser Werke mit zu seinen besten Arbeiten gezählt hat.

die Wahrnehmung und das Verständnis der zyklischen Gesamtform von entscheidender Bedeutung sind.

Bei genauem Hinhören lässt allerdings schon dieser zweite Satz – ein schlichter Primkanon für drei Bassstimmen – aufmerken durch die in einen terzlosen Schlussklang mündende, frei gestaltete Coda. Deren Beginn in Takt 41 klingt zunächst sehr nach 19. Jahrhundert, das Ende scheint dann aber die Sphäre älterer Sakralmusik zu evozieren, wie sie Schumann und den von ihm in den Blick genommenen Chorsängern aus katholischer Kirchenmusik bekannt gewesen sein dürfte.⁶ Dieser zweimalige abrupte Wechsel der Stilebenen auf engstem Raum in der Coda ist meines Erachtens die eigentliche Pointe dieses ansonsten eher schlichten Satzes. Die folgende Tabelle 1 zeigt ein Schema der Kanonstruktur.

	T. 1 – 8	T. 9 – 16	T. 17 – 24	T. 25 – 32	T. 33 – 40	T. 41 – 52
	(8 Takte)	(8 Takte)	(8 Takte)	(8 Takte)	(8 Takte)	(12 Takte)
Bass I:	A	B	C	A	B	<i>frei</i>
Bass II:	-	A	B	C	A	<i>frei</i>
Bass III:	-	-	A	B	C	<i>frei</i>

Tabelle 1: R. Schumann: *Ritornelle* op. 65, Nr. 2, Strukturschema

2. Langsam und zart

Das erste Stück aus Opus 65 *Die Rose stand im Tau* (siehe Bsp. 2) scheint im direkten Vergleich dazu einer völlig anderen Welt anzugehören. Technisch gesehen handelt es sich hier um einen homophon gestalteten vierstimmigen Satz für zwei Tenöre und zwei Bässe in solistischer Besetzung, dessen melodieführende Oberstimme durch eine fünfte Stimme in ganztaktigem Abstand eine Quinte tiefer imitiert wird. Dieser Unterquintkanon zwischen Tenor I und Bass I ›polyphonisiert‹ den ansonsten eher einfach gehaltenen Satz der restlichen Stimmen, der dadurch erheblich komplexer wirkt, und löst zugleich auch einen harmonischen Quintfall aus: beginnend in a-Moll fallen die Bassstöne ab Takt 3 über *d*, *G* und *c* nach *F*, das schließlich in Takt 9 erreicht wird.

6 Der Verzicht auf eine Terz im Schlussklang, der im ganzen Zyklus nur bei diesem Satz auftritt, mag vielleicht auch durch den Text motiviert worden sein – gleichsam als musikalisches Symbol einer Fastenübung (so Brusniak 2005, 420) –, kontrastiert aber in jedem Fall deutlich mit den vergleichsweise üppigen, terz- und sexthaltigen Klängen am Beginn der Coda, selbst wenn es sich hier nicht um eine absichtsvolle Anspielung auf die Gepflogenheiten älterer Kirchenmusik handeln sollte.

Langsam und zart

Das 1^{ste} mal *p*, das 2^{te} mal *mf*, das 3^{te} mal *pp*

Tenor I
Die Ro - se stand im Thau, es wa - ren Per - len grau. Als

Tenor II
Die Ro - se stand im Thau, es wa - ren Per - len grau. Als

Bass I
Die Ro - se stand im Thau, es wa - ren Per - len

Bass II
Die Ro - se stand im Thau, es wa - ren Per - len grau. Als

Bass III
Die Ro - se stand im Thau, es wa - ren Per - len grau. Als

5 *cresc.*
Son - ne sie be - schie-nen, wur-den sie zu Ru - bi - nen, wur - den sie

cresc.
Son - ne sie be - schie-nen, *dim.* wur-den sie zu Ru - bi - nen, wur - den sie

cresc.
grau. Als Son - ne sie be - schie-nen, *dim.* wur-den sie zu Ru - bi - nen,

cresc.
Son - ne sie be - schie-nen, *dim.* wur-den sie zu Ru - bi - nen, wur - den sie

cresc.
Son - ne sie be - schie-nen, *dim.* wur-den sie zu Ru - bi - nen, wur - den sie

10 *Zur Wiederholung* *Zum Schluss*
zu Ru - bi - nen. Die Ro - se stand im *pp* zu Ru - bi - - - nen.

zu Ru - bi - nen. Die Ro - se stand im *pp* zu Ru - bi - - - nen.

wur - den sie zu Ru - bi - nen. Die *p* wur - den sie zu Ru - bi - nen.

zu Ru - bi - nen. Die *pp* Ro - se stand im zu Ru - bi - nen.

Da über diesem *F* ein übermäßiger Quintsextakkord aufgebaut wird mit Leitton zur Dominante von a-Moll, kann die nächste Stufe des Quintfalls (*H*) übergangen werden. Stattdessen löst sich dieser übermäßige Quintsextakkord in typischer Weise halbschlüssig auf zur Dominante E-Dur, die dann einen nahtlosen Übergang in die Wiederholung des Satzes ermöglicht.

Dass diese zehn Takte gleich zweimal wiederholt werden sollen, ist eine weitere Besonderheit des Stücks. Die dynamischen Abstufungen, die Schumann hier vorschreibt, vermeiden eine einfache Gerichtetheit. So fordert er fürs erste Mal ein *Piano*, fürs zweite Mal ein *Mezzoforte*, für das dritte Mal dann aber ein *Pianissimo*. Dadurch wirkt die letzte Wiederholung viel weniger redundant, als wenn der Komponist die drei Durchläufe mit einer simplen dynamischen Steigerung verknüpft hätte.

Polyphonie und Kontrapunkt waren für Schumann zu dieser Zeit mehr oder weniger gleichbedeutend mit der Musik Johann Sebastian Bachs.⁷ Deshalb verwundert es nicht, dass gleich am Beginn seines Opus 65 eine Huldigung an das große Vorbild erscheint. Die ersten beiden Takte der Melodie von Tenor I weisen (ohne Berücksichtigung der Tonwiederholungen) die Intervallstruktur der Töne *b-a-c-h* auf, allerdings in transponierter Form als *c-h-d-cis*. Zumindest beim Hören ist Bachs Name hier also als Intervallstruktur deutlich wahrnehmbar. Thomas Synofzik zufolge stand eine Frühfassung dieses Kanons in g-Moll.⁸ In diesem Fall würde der Tenor I in den beiden Anfangstakten die Tonfolge *b-a-c-h* dann tatsächlich in der originalen Gestalt intonieren.

3. ›Ritornell‹ in Literatur und Musik

Bevor die zyklische Anlage des ganzen Werks untersucht werden soll, möchte ich noch kurz den etwas verwirrenden Titel von Schumanns Opus 65 erläutern.⁹ Literaturwissenschaftlich betrachtet handelt es sich beim ›Ritornell‹, das aus der italienischen Volkspoesie stammt, um eine Gedichtform, die beliebig viele dreizeilige Strophen reiht. Der Aufbau der einzelnen Verse kann metrisch sehr variabel sein, typisch ist aber ein Reimschema nach dem Prinzip *axa*. Die reimlose so genannte ›Waisenzeile‹ kann gelegentlich auch am Anfang oder am Ende stehen (also *xaa* oder *aax*), die Bezeichnung ›Ritornell‹ bezieht sich aber vermutlich auf den häufigsten Fall, einen die ›Waisenzeile‹ umschließenden Reim nach dem Schema *axa*.

7 Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit noch älterer Musik – insbesondere mit der Musik Giovanni Pierluigi da Palestrinas – setzte erst Anfang 1848 ein mit der Gründung eines gemischten Chors durch Schumann, nachdem er an seinem Männerchor schon recht bald das Interesse wieder verloren hatte. Mit dem neu gegründeten gemischten Chor probierte er dann etliche geistliche Werke der klassischen Vokalpolyphonie und des frühen Barock aus, ohne dass dies immer auch in eine öffentliche Aufführung münden musste. Vgl. Appel 2006, besonders 120–129.

8 Synofzik 2005, 466 f.

9 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Wilpert 1989, 779.

Vor allem Übertragungen Rückerts machten diese Form in Deutschland ebenfalls populär, so dass sie Modell wurde für deutschsprachige Neuschöpfungen von ihm selbst und anderen Dichtern. In der verbreiteten einstrophigen Form als schlichter Dreizeiler tendiert sie zum »Epigramm«.¹⁰ Den Terminus »Ritornell« bezog Schumann hier also nur auf die Textvorlage, während dessen musikalische Bedeutung offenbar keine Rolle spielte.

Im literarischen Sinne sind allerdings nur die Texte der Nummern II, IV und VII »Ritornelle«, die Nummern I, III, V und VI verwenden dagegen »Vierzeiler« oder, wie Rückert schreibt: »Vierzeilen«. Diese stehen im zweiten Band seiner *Gesammelten Gedichte* zu Hunderten gebündelt gleich im Anschluss an die ebenfalls sehr zahlreichen »Ritornelle«.¹¹ Ein korrekterer Titel wie *Ritornelle und Vierzeilen von Friedrich Rückert in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang von Robert Schumann. Op. 65* wäre Schumann vermutlich zu umständlich und pedantisch erschienen.¹² Die untenstehende Tabelle 2 verdeutlicht die unterschiedliche Form der Textvorlagen am Beispiel des IV. und V. Stücks.¹³

Ritornell (Vorlage zu Nr. IV):

Vierzeiler (Vorlage zu Nr. V):

a: *Gebt mir zu trinken!*

a: *Zürne nicht des Herbstes Winde,*

x: *Was in den Sternen steht, kann man nicht ändern,*

b: *Der die Rosen raubet,*

a: *Doch man vergift es bei der Gläser Blinken.*

a: *Sondern Rosen geh geschwinde*

b: *Pflücken, eh' er schnaubet.*

Tabelle 2: R. Schumann, *Ritornelle* op. 65, Formen der Textvorlagen in vergleichender Gegenüberstellung

10 Schumann verwendet im zweiten und vierten Stück einstrophige Ritornelle, wohl auch weil Kanons generell mit wenig Text auskommen. Für den letzten Satz kombiniert er dann zwei Dreizeiler aus *Die Ritornelle von Ariccia*, und zwar die Nummern 65 und 67 (Rückert 1836, 363–380, hier: 374). Es handelt sich hierbei um zwei von vier inhaltlich zusammenhängenden Dreizeilern, die sämtlich mit den Worten »In Meeres Mitten« beginnen und vermutlich einem mehrstrophigen Zusammenhang entstammen, auch wenn Rückert sie durchgängig mit jeweils eigenen Überschriften versehen hat (Rückert 1836, 374).

11 Rückert 1836, 347–380 (»Ritornelle«) und 381–419 (»Vierzeilen«).

12 Der ursprüngliche Titel von Schumanns autographem Manuskript, das einen weiteren, später gestrichenen Canon enthielt (op. 65, Anhang Nr. 1: *Hätte zu einem Traubenkerne*) und eine von der Druckfassung stark abweichende Reihenfolge aufweist, lautete tatsächlich »Ritornelle und Vierzeiler [...]«. Vgl. McCorkle 2003, 281.

13 Hier zitiert nach Rückert 1836, 359 und 384. Bei op. 65, Nr. V tilgt Schumann in seiner Vertonung die klingenden Endungen im ersten und dritten Vers.

4. Zyklische Formdisposition

Bei näherer Betrachtung der zyklischen Formdisposition des ganzen Werks zeigt sich eine ziemlich konsequente Symmetrie im Hinblick auf Tempo, Charakter und auch Tonart der insgesamt sieben Männerchorsätze, wie die Tabelle 3 verdeutlicht.

Mit Blick auf die Tempovorschriften kann man erkennen, dass Schumann hier ganz regelmäßig zwischen langsamen und schnellen Ritornellen abwechselt. Bei einer ungeraden Anzahl von Stücken ergibt sich eine klare Symmetrie in Bezug auf die Tempi. Auch die Tonartenfolge ist beinahe symmetrisch: auf a-Moll folgen C-Dur, B-Dur, F-Dur, B-Dur und wieder C-Dur sowie – durch den Halbschluss repräsentiert – a-Moll. Lediglich der letzte Satz, der in cis-Moll beginnt und erst allmählich nach a-Moll moduliert, bricht aus der perfekten Symmetrie aus. Dadurch, dass er mit einem ›phrygischen Halbschluss‹ in der Tonart a-Moll endet, entsteht dennoch eine deutliche tonale Korrespondenz zwischen dem ersten und dem letzten Satz.

Harmonisch wäre es also gut möglich, nach dem Ende des siebten Ritornells eine weitere Wiederholung des ersten Satzes anzuschließen, wie Beispiel 3 verdeutlicht, auch wenn Schumann diese Möglichkeit hier sicher aus ebenso guten Gründen nicht realisiert hat: ein Da-capo am Ende des Werks würde die wohl ausbalancierte Symmetrie des ganzen Zyklus zerstören. Die symmetrische Anordnung der Endfassung dürfte vermutlich auch der Grund gewesen sein, warum Schumann für die 1849 – also zwei Jahre nach der Komposition – erschienene Druckausgabe einen Satz gestrichen und die ursprüngliche Reihenfolge des Autographs noch einmal erheblich verändert hat.¹⁴

Reihe A:

Nr. I: *Die Rose stand im Tau*

Langsam und zart. C-Takt

a-Moll

5 Solostimmen (2 T, 3 B)

Textvorlage: *Vierzeiler*

Reihe B:

Nr. II: *Lasst Lautenspiel und Becherklang*

Frisch. C-Takt

C-Dur

Dreistimmiger Chor (3 B)

Textvorlage: *Ritornell*

Nr. III: *Blüt' oder Schnee*

Langsam. C-Takt

B-Dur

3 Solostimmen (3 T) & Chor (2 T, 2 B)

Nr. IV: *Gebt mir zu trinken*

Frisch und kräftig. C-Takt

F-Dur

Dreistimmiger Chor (3 B)

¹⁴ Vgl. McCorkle 2003, 280 f., 283. In der ebenfalls im November 1847 entstandenen, eher homophon akkordischen Rückert-Vertonung für Männerchor *Zum Anfang* op. 65, Anhang Nr. 2 (= WoO 17 *Mache deinem Meister Ehre*) verzichtete Schumann – von ein paar freien Imitationen einiger kurzer Motive abgesehen – gänzlich auf Kanontechnik. Schon deshalb passt diese Komposition nicht in den zyklischen Zusammenhang der Endfassung des Opus 65, auch wenn sie im Werkverzeichnis irrtümlicherweise ebenfalls als ›Kanon‹ bezeichnet wird.

Reihe A:

Textvorlage: *Vierzeiler*

Nr. V: *Zürne nicht des Herbstes Wind*

Langsam, zart. 3/4-Takt

B-Dur

4 Solostimmen (2 T, 2 B)

Textvorlage: *Vierzeiler*

Reihe B:

Textvorlage: *Ritornell*

Nr. VI: *In Sommertagen rüste den Schlitten*

Frisch und markiert. 3/4-Takt

C-Dur

Vierstimmiger Chor (2 T, 2 B)

Textvorlage: *Vierzeiler*

Nr. VII: *In Meeres Mitten ist ein offner La-*
den

Langsam, feierlich. CC-Takt

Beginn in **cis-Moll**, Ende in **a-Moll** (mit
Halbschluss)

Vierstimmiger Chor (2 T, 2 B)

Textvorlage: *Ritornell*

Tabelle 3: R. Schumann, *Ritornelle* op. 65, Zyklische Formdisposition

16

Tenor I
-ben! O bit - tet ihn, o bit-tet ihn für mich, o bit-tet ihn für mich, Je-sum den Kna - ben!

Tenor II
Kna - ben! o bit - tet ihn, o bit-tet ihn für mich, Je - sum den Kna - ben!

Bass I
kom-men al-le Frau - en! O bit - tet ihn für mich, Je - sum den Kna - ben!

Bass II
Frau - en! O bit - tet ihn für mich, Je - sum den Kna - ben!

Beispiel 3: R. Schumann, *Ritornelle* op. 65, Nr. 7, T. 16–20

5. »Kontrapunkt höherer Ordnung«

Fasst man den Begriff »Kontrapunkt« etwas weiter als gewöhnlich, lässt sich die Verflechtung zweier Reihen von Einzelstücken, die durch ihre Gemeinsamkeit in Tempo

und Charakter klar miteinander assoziiert werden, als Übertragung kontrapunktischen Denkens auf die Form des ganzen siebenteiligen Werkzyklus betrachten – etwa im Sinne von Helmut Lachenmanns Definition musikalischer Form als »Polyphonie von Anordnungen«.¹⁵

Für sich genommen entspräche dann jede der beiden Reihen einer Stimme höherer Ordnung. Das traditionelle Bild des ›punctus contra punctum‹, bei dem ein Punkt den einzelnen Ton symbolisiert, ließe sich somit durch die Vorstellung erweitern, dass jedes Einzelstück einen Punkt höherer Ordnung repräsentieren würde. Anders ausgedrückt: Das Werkganze wäre als zweistimmiger ›Kontrapunkt höherer Ordnung‹ aufzufassen, aufgebaut aus kanonischen Kontrapunkten erster Ordnung.

Der bei erstmaligem Hören vielleicht etwas schlicht wirkende Charakter der schnellen Sätze bekommt für die Wahrnehmung der Gesamtform dann jedenfalls eine besondere Bedeutung, indem die eklatanten Charakterunterschiede gegenüber den langsamen Männerchorsätzen tatsächlich eine Dissoziation des zyklischen Werkzusammenhangs verursachen. Dieser teilt sich somit in zwei relativ selbstständig geführte Reihen oder – poetischer ausgedrückt: der ganze Zyklus spricht gleichsam mit zwei verschiedenen Stimmen.

Vielleicht hätte Schumann in früheren Jahren ja sein literarisches Alter Ego *Eusebius* zum Autor der langsamen Sätze erklärt und die schnellen einem unter die Burschenschaftler geratenen *Florestan* in die Schuhe geschoben? Wie dem auch sei – im zyklischen Zusammenhang der sieben Sätze realisiert Schumann meines Erachtens jedenfalls eine Art von sukzessivem Kontrapunkt, wie er ihn in den großen Romanen seines literarischen Idols Jean Paul kennen gelernt hatte: »Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller; von diesem hab' ich mehr Contrapunct gelernt, als von meinem Musiklehrer.«¹⁶

Im Hinblick auf die verwendeten Textvorlagen kann man im Verlauf des Zyklus überdies eine Annäherung der beiden verschiedenen Reihen aneinander erkennen. Verwendet Reihe A zunächst nur Vierzeiler und erst im letzten Stück ein echtes Ritornell, so verhält es sich bei Reihe B genau umgekehrt. Und auch bei den Besetzungen nähern sich die beiden kontrastierenden Reihen sukzessive einander an. Reihe A ist geprägt von differenzierter Vielstimmigkeit in eher solistischer Besetzung, während Reihe B zunächst zwei simple Primkanons in chorischer Dreistimmigkeit verwendet. Beide Reihen münden in ihrem jeweils letzten Stück in einen vierstimmigen Männerchorsatz in seiner gebräuchlichsten Form mit zwei Tenor- und zwei Bassstimmen.

Im kontrapunktischen Gegeneinander dieser beiden Reihen findet also zugleich auch eine vermittelnde Annäherung der zunächst extrem wirkenden Kontraste statt, ohne dass die Zugehörigkeit eines Einzelstücks zur jeweiligen Reihe dadurch völlig verschleiert würde. Schumann strebte in diesem Zyklus also nach einer Art Kontrastharmonie

¹⁵ Lachenmann 1996, 124 und *passim*.

¹⁶ R. Schumann, Brief vom 15. März 1839 an Simonin de Sire (Schumann 2024, 1125–1128, hier: 1126).

zwischen verschiedenen Stilebenen, wie sie etwa auch Jean Paul in seinem Roman *Flegeljahre* realisiert hat, der von einem Paar sehr ungleicher Zwillingen erzählt.¹⁷

Literatur

- Appel, Bernhard R. (2006), »Schumann und die klassische Vokalpolyphonie«, in: *Der späte Schumann* (Musik-Konzepte Neue Folge, Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: Text+Kritik, 117–132.
- Brusniak, Friedhelm (2005), »Ritornelle nach Friedrich Rückert in kanonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang op. 65«, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Helmut Loos, Laaber: Laaber, Bd. 1, 417–421.
- Edler, Arnfried (³2008), *Robert Schumann und seine Zeit* [1982], Laaber: Laaber.
- Gülke, Peter (2010), *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, Wien: Zsolnay.
- Jean Paul (2000), »Flegeljahre. Eine Biographie« [1804/05], in: ders., *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Bd. 2, hg. von Norbert Miller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 567–1088.
- Lachenmann, Helmut (1996), *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- McCorkle, Margit L. (2003), *Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, München: Henle und Mainz: Schott.
- Richter, Klaus Peter (1981), »Die stockende Zeit – Aspekte Schumannschen Kontrapunktes in den Kompositionen op. 56, 58 und 60 für Pedalflügel oder Orgel«, in: *Robert Schumann I* (Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text+kritik, 174–195.
- Rückert, Friedrich (1836), *Gesammelte Gedichte*, Bd. 2, Erlangen: Heyder.
- Rummenhöller, Peter (1989), *Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen*, Kassel: Bärenreiter.
- Schumann, Robert (2009), *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, (Schumann Briefedition, Serie II. Freundes- und Künstlerbriefwechsel, Bd. 1), hg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik, Köln: Dohr.
- Schumann, Robert (2024), *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit den Familien Verhulst, Kufferath/Speyer und Engelmann sowie anderen Korrespondenten in Belgien und den Niederlanden*, (Schumann Briefedition, Serie II. Freundes- und Künstlerbriefwechsel, Bd. 13.2), hg. von Eva Katharina Klein, Anselm Eber und Thomas Synofzik, Köln: Dohr.
- Schumann, Robert (1985), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Bd. 3 und 4. Reprint der Ausgabe Leipzig 1854*, hg. von Gerd Nauhaus, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Synofzik, Thomas (2006), »Weltliche a capella-Chormusik«, in: *Schumann Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart: Metzler und Kassel: Bärenreiter, 458–478.
- Wilpert, Gero von (1989), *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner.

17 Jean Paul 2000, 567–1088.

