

»ETWAS, WAS, WIE ICH GLAUBE, NOCH NICHT EXISTIRT«

»Romanzen und Balladen« als Titel von Robert Schumanns opp. 67, 75, 145 und 146

In der Mitte des 19. Jahrhunderts blüht das Chorwesen. In ganz Deutschland werden zahlreiche Gesangsvereine neu gegründet und erfreuen sich großer Beliebtheit, woraus ebenfalls ein Bedarf an neuen, zeitgenössischen Chorkompositionen erwächst. Auch Robert Schumann beschäftigt nahezu parallel zu Beginn seiner Arbeit als Liedmeister der Dresdner Liedertafel¹ spätestens ab dem 29. November 1847 eine »Idee wegen Chorverein«², die ihn nicht mehr loslässt. Clara Schumann schreibt hierzu am 11. Dezember 1847 in ihrem Tagebuch³:

»Robert ist jetzt mit Leib und Seele dabei, einen Verein für gemischten Chor, wobei der Hauptzweck ist, neue größere Sachen und Lieder einzustudieren, zu stiften, den er Cäcilienverein getauft hat. Morgen geht die Einladung in Umlauf, möchte die Teilnahme recht zahlreich sein – ich hoffe es, denn eben gerade für Ausübung dieser Gattung von Musik ist ja so wenig Gelegenheit, da die Singakademie nur geistliche Kompositionen wählt. Es freut mich sehr, wenn Robert auf diese Weise einen angenehmen Wirkungskreis sich schafft, und gerade ein solcher paßt für ihn.«

Da die heilige Cäcilia jedoch bereits als Namenspatronin des Dresdner Chorvereins unter Leitung des Dirigenten Otto Kade fungiert⁴, erhält der am 5. Januar 1848 erstmalig zusammentreffende Verein Schumanns den Namen »Verein für Chorgesang«⁵. Die aus dessen Leitung resultierende einzigartige Möglichkeit, eigene Chorwerke direkt aus dem Manuskript erproben zu können, inspiriert Schumann zu zahlreichen Kompositionen für gemischten Chor⁶. Unter ihnen auch die *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146.

Die Komposition von Romanzen und Balladen ist Schumann nicht fremd, war doch zu diesem Zeitpunkt mit seinen opp. 45, 49, 53 und 64 bereits eine insgesamt zwölf Lieder umfassende Sammlung *Romanzen und Balladen* für eine Singstimme mit Klavierbegleitung erschienen. Dennoch unterscheiden sich die *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor deutlich von diesen zuvor entstandenen Sololiedern: Es ist die Idee einer neuen Besetzung und somit die Idee eines neuen Genres, die Schumann im Frühjahr 1849 intensiv beschäftigt und begeistert.

Unter dem 6. März 1849 hält er die Komposition der ersten »2 Balladen f.[ür] Chor«⁷ in seinem Haushaltbuch fest. Bei den beiden Liedern handelt es sich um *Der König von Thule* op. 67/1 und *Schön-Robtraut*

¹ Am 30. Oktober 1847 erfährt Schumann von den Plänen des damaligen Liedmeisters Ferdinand Hiller die Stelle des Musikdirektors in Düsseldorf anzutreten, woraufhin Schumann die somit neu zu besetzende Stelle des Liedmeisters übernimmt (vgl. Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher 1837–1856*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 443). Im Oktober 1848 legt Schumann die Leitung dieses Vereines jedoch wieder nieder.

² Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, S. 445.

³ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig 1906, S. 175.

⁴ In einem Brief vom 23. Dezember 1847 erkundigt sich Schumann bei Kade, ob ihm »das unabsichtlich geschehene Zusammenreffen der Namen vielleicht nicht lieb« (mit freundlicher Genehmigung zitiert nach dem Manuskript: *Briefwechsel mit Freunden und Kollegen in Dresden*, hrsg. von Carlos Lozano Fernández (= *Schumann Briefedition, Serie II: Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen*, 22)) sei. In seinem auf den Folgetag datierten Antwortbrief berichtet Kade Schumann von seinem Entschluss seinen zu diesem Zeitpunkt seit zwei Jahren nicht mehr zusammengetretenen Verein wiederbeleben und somit auch »bei dem alten Namen um so lieber festhalten« (*Korespondenz Schumanns*, Briefhandschriften in PL-Kj. Bd. 19, Nr. 3415) zu wollen, woraufhin Schumann den Namen Cäcilienverein wieder verwirft.

⁵ Vgl. Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, S. 450: »1ste Versammlung des Chorgesangvereins«.

⁶ In dieser Zeit entstehen neben den *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 für gemischten Chor auch *Fünf Lieder nach Robert Burns* op. 55, *Vier Gesänge für gemischten Chor* op. 59, *Der Handschuh* op. 87/Anhang, *Vier doppelhörige Gesänge* op. 141 sowie *Soffeggien* Anhang L1.

⁷ Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, S. 485.

op. 67/2. Es folgt die Komposition von insgesamt 13 weiteren Chorliedern, bevor Schumann am 23. März 1849 enthusiastisch an den Leipziger Verleger Friedrich Whistling schreibt⁸:

»Ich habe mit wahrer Passion eine Sammlung Balladen für Chor [...] zu schreiben angefangen; etwas, was, wie ich glaube, noch nicht existiert. Mir scheint, daß durch diese Art der Behandlung der Balladencharakter zu einer fast wirkungsvolleren Aussprache komme, als durch die einzelne Gesangstimme. Diese Balladen können Sie zum Druck haben, es sind bis jetzt folgende:

Heft I	Heft II
König v. Thule (Goethe) [op. 67/1]	Ungewitter (Chamisso) [op. 67/4]
Schön Rohtraut (Mörike) [op. 67/2]	John Anderson (Burns) [op. 67/5 bzw. op. 145/15]
Im Walde (Eichendorff) [op. 75/7]	Das Schiffelein (Uhland) [op. 146/20]
Heidenröslein (Goethe) [op. 67/3]	Der Handschuh (Schiller) [op. 87] [...]

Für Konfusion sorgt zunächst, dass Schumann in diesem Brief lediglich die Komposition von »Balladen für Chor« erwähnt und von einem »Balladencharakter« spricht, obwohl er die Whistling hier ebenfalls als Balladen angebotenen Lieder *Heidenröslein* op. 67/3, *John Anderson* op. 67/5 und *Das Schiffelein* op. 146/20 bereits in seinem Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor eindeutig als Romanzen bezeichnet⁹.

Dieser zu Beginn merkwürdig erscheinende Verzicht auf den Terminus Romanze ist wohl der Gewohnheit geschuldet, hatte Schumann Whistling gegenüber doch bereits zuvor die beiden Begriffe Romanze und Ballade häufig ohne eine klare, eindeutig fassbare Abgrenzung voneinander verwendet: In der die zuvor erschienenen *Romanzen und Balladen* für eine Singstimme und Klavier opp. 45, 49, 53 und 64 betreffenden Korrespondenz mit dem Verleger wechselt Schumann mehrfach zwischen den Begriffen Romanze und Ballade, wobei beide Begriffe jeweils stellvertretend für die gesamte Sammlung stehen¹⁰. Daher liegt die Vermutung nahe, dass Schumann den Balladenbegriff in dem oben genannten Brief vom 23. März ebenfalls als eine Art Kollektivum verwendet, wodurch sich der anfängliche Nichtgebrauch des Wortes Romanze erklären ließe.

Während Schumann somit bezüglich seiner *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor den Begriff Romanze zu Beginn lediglich im Arbeitsmanuskript dieser Sammlung niederschreibt, aber nach außen hin nicht verwendet¹¹, beschreibt Clara Schumann die im März 1849 entstandenen Kompositionen ihres Mannes bereits zu Beginn als »Balladen und Romanzen«, wie ein Eintrag in ihrem Tagebuch zeigt¹²:

»Am 16. März beendete Robert seine Balladen und Romanzen für Chor, 12 an der Zahl. Die meisten sind im Volkston gehalten, einige im Schottischen Charakter [opp. 67/5, 75/9, 145/14]¹³, was sich im Chor sehr reizend machen muß.«

⁸ Schumann, Brief an den Verlag Whistling vom 23. März 1849, in: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern II*, hrsg. von Renate Brunner (= *Schumann Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel, 2*), Köln 2011, S. 316f.

⁹ In jenem Arbeitsmanuskript (aufbewahrt in D-DÜhi.80.5027) bezeichnet Schumann einige der darin enthaltenen Kompositionen als Romanze oder Ballade, vgl. hierzu auch S. 14.

¹⁰ So spricht Schumann beispielsweise in seinem Brief an den Verlag Whistling vom 7. Februar 1845 von op. 53 noch vom dritten Heft der »Romanzen« (vgl. *Schumann Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel, 2*, S. 149), während er in seinem Brief vom 10. Juni 1845 an den Verlag Whistling dasselbe Werk als drittes Heft der »Balladen« bezeichnet (vgl. ebd., S. 163).

¹¹ Zumindest ist keine weitere Verwendung des Romanzenbegriffs bezüglich der *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor schriftlich fixiert.

¹² Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, S. 184. Wann genau Clara diesen Tagebucheintrag verfasst und in welchem Kontext dieser dort zu lesen ist, lässt sich nicht rekonstruieren. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Art Wochenrückblick, für den Schumanns Haushaltbucheinträge als Grundlage gedient haben könnten. So wäre zu erklären, dass Clara in ihrem Tagebucheintrag die Komposition von lediglich zwölf Liedern der *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 vermerkt, obwohl Schumann neben den insgesamt zwölf im Haushaltbuch festgehaltenen Kompositionen der Sammlung (der eigenhändigen Datierung im Arbeitsmanuskript der Sammlung, aufbewahrt in D-DÜhi.80.5027, zufolge) am 11. März 1849 mit *Das Schiffelein* op. 146/20 bis noch ein weiteres Lied der *Romanzen und Balladen* komponiert.

¹³ Als Textvorlagen zu opp. 67/5, 75/9 und 145/14 dienten Werke des schottischen Volksdichters Robert Burns.

Einen Monat nach dem Verlagsangebot an Whistling verwendet Schumann am 18. April 1849 in der die *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor betreffenden Verlagskorrespondenz erstmalig den Begriff Romanze. In einem Titelblattentwurf der opp. 67 und 75 bezeichnet er jene ersten beiden Hefte der Sammlung nun nicht mehr als Balladen, sondern als »Romanzen und Balladen«¹⁴, äußert allerdings zeitgleich den Wunsch¹⁵: »Das Wort Balladen für Chor wünsche ich besonders, und mehr als das Wort Romanzen, hervorgehoben [...]«.

Nur wenige Tage später erscheint in der *NZfM* am 23. April 1849 eine offenbar vom Verlag Whistling beauftragte Anzeige, die lediglich das baldige Erscheinen von »Balladen für Chor«¹⁶ ankündigt. Ein Umstand, der sich entweder durch die in Schumanns Brief vom 18. April eindeutig erkennbare Bevorzugung des Balladenbegriffs oder durch eine bereits vor diesem Datum stattfindende Aufgabe der Anzeige vonseiten des Verlags erklären ließe.

Dennoch scheint Schumann – trotz der häufig synonymen Verwendung der Begriffe Romanze und Ballade innerhalb der Verlagskorrespondenz – zumindest zu Beginn des Kompositionsprozesses eine genaue Vorstellung von beiden Gattungen gehabt zu haben, bezeichnet er doch in dem bereits erwähnten Arbeitsmanuskript der Sammlung die Lieder *Der König von Thule* op. 67/1, *Schön-Rohrtraut* op. 67/2 und *Unge- mitter* op. 67/4 klar als Balladen, *Heidenröslein* op. 67/3, *John Anderson* op. 67/5 sowie *Der Rekrut* op. 75/9 und *Das Schiffllein* op. 146/20 hingegen als Romanzen¹⁷.

An dieser Stelle nimmt Schumann somit eine eindeutige Differenzierung beider Begriffe vor. Bei den übrigen Chorliedern fehlt jedoch aus unbekanntem Gründen eine derartige Kennzeichnung. Unklar ist ebenfalls wann und nach welchen Kriterien diese Bezeichnungen der einzelnen Lieder als Romanzen oder Balladen entstanden sind. Sowohl eine anfängliche Betrachtung der Gattung der Textvorlage unter literarischen Aspekten als auch eine finale Betrachtung der gesamten Komposition unter musikalischen (eventuell auch in Verbindung mit literarischen) Gesichtspunkten wäre denkbar. Im Laufe der Drucklegung zu op. 75 spricht Schumann zudem von *Der traurige Jäger* op. 75/8 als »einzuschaltende Romanze«¹⁸ und ordnet somit zumindest auch dieses Lied eindeutig der Gattung der Romanze zu.

DIE BEVORZUGUNG DES BALLADENBEGRIFFS – EINE ABWERTUNG DER ROMANZE?

Die aus dem Brief vom 18. April 1849 herauszulesende Bevorzugung der Ballade lässt jedoch nicht zwingend Rückschlüsse auf Schumanns gesamtes Werk zu und ist somit nicht generell als Abwertung der Romanze zu verstehen, arbeitete er doch nahezu zeitgleich zu den *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor auch an den *Romanzen für Frauenstimmen* opp. 69 und 91. Auch Schumanns Aussage »Für »Romanze« bin ich nicht [...]«¹⁹, aus der zunächst eine die Komposition von Romanzen betreffende negative Einstellung geschlossen werden könnte, bezieht sich nicht auf die Gattung selbst, sondern auf eine Anfrage des Pianisten und Komponisten Adolph Henselts, ob eine seiner Kompositionen den Titel *Andante* oder *Romanze* tragen solle und ist daher keinesfalls als Abwertung der Romanze zu verstehen.

Die die *Romanzen und Balladen* betreffende Bevorzugung des Balladenbegriffs ist daher anders zu begründen und könnte somit eventuell schlicht reinem Pragmatismus entsprungen sein: Bereits relativ früh bemerkt Schumann bei den *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor handle es sich um »etwas Eigentümliches oder Apartes [...], das sich erst Bahn brechen«²⁰ müsse. Da sich vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts Balladenkompositionen großer Beliebtheit erfreuen, wäre durchaus denkbar, dass die

¹⁴ Jener Titelblattentwurf befindet sich auf der ersten Seite der Stichvorlage der Stimmen zu op. 67, aufbewahrt in D-Zsch.5439b–5439e,A1.

¹⁵ Schumann, Brief an den Verlag Whistling vom 18. April 1849, in: *Schumann Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel*, 2, S. 324.

¹⁶ Vgl. *NZfM*, 16. Jg., 30. Bd., Nr. 32, 23. April 1849, S. 188, Intelligenzblatt.

¹⁷ Vgl. Schumanns Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen*, aufbewahrt in D-DÜhi.80.5027.

¹⁸ Schumann, Brief an den Verlag Whistling vom 15. Mai 1849, in: *Schumann Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel*, 2, S. 329.

¹⁹ Schumann, Brief an Adolph Henselt vom 31. August 1837, in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 21904, S. 94.

²⁰ Schumann, Brief an den Verlag Whistling vom 3. April 1849, in: *Schumann Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel*, 2, S. 322.

Bevorzugung des Terminus Ballade durch den Wunsch Schumanns, sich der wachsenden Popularität des Genres der Ballade und dem Geschmack des Publikums anzupassen – und somit auch die Aussichten auf einen pekuniären Erfolg der Sammlung zu erhöhen, – zu begründen ist. Die trotz der Bevorzugung der Ballade geforderte Beibehaltung des Romanzenbegriffs im Titel könnte ebenfalls diesem Wunsch entspringen sein, schließlich wird durch den zusammenfassenden Titel *Romanzen und Balladen* sowohl der Romanzen- als auch der Balladenliebhaber angesprochen.

Schumanns Verhältnis zu den Gattungen Romanze und Ballade sowie der Gebrauch dieser beiden Termini bedürfen daher im Rahmen der Auseinandersetzung mit den *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 einer genaueren Untersuchung. Auch wenn Schumann selbst aufgrund der häufig soeben beschriebenen synonymen Verwendung sowie der inkonsequenten bzw. unvollständigen Zuordnung beider Begriffe selbst keine klaren und eindeutigen Kriterien für die Charakteristika einer Romanze bzw. Ballade erkennen lässt, sollte im Folgenden dennoch zumindest der Versuch unternommen werden Rückschlüsse über Schumanns Verständnis von Romanzen und Balladen sowie sein Verhältnis zu diesen beiden Gattungen zu ziehen.

ROMANZEN- UND BALLADENDICHTUNG

Bei den *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor handelt es sich – das zu Lebzeiten Schumanns unveröffentlichte Lied *Jäger Wohlgemuth* op. 75/Anhang eingeschlossen – um insgesamt 21 Vertonungen von Schumann ausgewählter Texte, die zumindest teilweise bereits vor ihrer Vertonung durch Schumann als Romanzen bzw. Balladen bezeichnet und bekannt wurden. Daher bietet sich – neben einer kurzen Darstellung der Entstehung der Romanzen- und Balladendichtung in Deutschland – eine zunächst von der Vertonung Schumanns isolierte Untersuchung der von ihm bei der Komposition von opp. 67, 75, 145 und 146 verwendeten Textvorlagen an.

Romanze

Die spanische Romanze

Die spanische Romanze ist bei der Untersuchung der Entwicklung der Romanzendichtung in Deutschland von zentraler Bedeutung, da jene in Anlehnung an die spanische Romanze entsteht. Formale Kennzeichen der spanischen Romanze sind vor allem sechzehn Silben umfassende, assonierende Verse, während sie inhaltlich durch die folgenden typischen Elemente erkennbar wird²¹:

»Ein kurzepischer Vorgang wird lyrisch subjektiviert und volksliedartig, sprunghaft, also nach innen fragmentarisch, vorgetragen; wichtiger als epische Kontinuität sind lyrische, rhetorische, handlungsmäßige Verdichtungen; hervorstechend sind vitale Farbigekeit und Heiterkeit, schließlich die Neigung zum Effekt, besonders zur Rührung, und das Vermeiden der Erschütterung.«

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird die spanische Romanze in Deutschland vor allem durch Johann Wilhelm Ludwig Gleim bekannt, der sowohl die Gattung als auch den Romanzenbegriff einführt. 1756 veröffentlicht dieser die drei ersten deutschsprachigen Romanzen – darunter die bekannte Romanze *Marianne* – sowie Übersetzungen dreier Romanzen des spanischen Dichters Góngora, die rasch viele Freunde und zahlreiche Nachahmer finden.

Jedoch treten bereits in diesem frühen Stadium der Rezeption der spanischen Romanze in Deutschland einige Missverständnisse auf²²: »Gleim und seine Nachahmer benutzen das Wort [Romanze] ausschließlich zur Benennung eines stilisierten Bänkelsang [...], weshalb sich das Verständnis der Romanzendichtung in dieser Zeit zunächst allein hierauf beschränkt. So definiert beispielsweise der Sprachforscher und Schriftsteller Johann Christoph Adelung in seinem *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der hochdeutschen*

²¹ Rudolf Wildbolz, »Romanze«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 3, Berlin, New York 1977, S. 595.

²² Rainer Gstrein, »Romanz / romance / Romanze«, in: *HmT*, 16. Auslieferung, Wiesbaden 1988/89, S. 6.

Mundart die Romanze als²³: »ein mit Roman ursprünglich gleichbedeutendes Wort, welches aber jetzt nur noch in engerer Bedeutung gebraucht wird, eine kleine, singbare, abentheuerliche Geschichte zu bezeichnen.«

Ein weiteres Missverständnis bei der Rezeption der spanischen Romanze unterläuft Johann Gottfried Herder, der das Metrum derselben völlig verändert. Hieraus sowie aus dem falschen Verständnis der spanischen Romanze vonseiten Gleims resultiert eine Romanzendichtung, die zwar als der spanischen Romanze nachempfunden betrachtet werden kann, mit dieser aber kaum Gemeinsamkeiten aufweist²⁴:

»Herder gestaltet aus dem spanischen, silbenzählenden Langvers von sechzehn Silben die für authentisch spanisch gehaltene vierhebige Kurzzeile (noch ohne Assonanz). Die Fixierung des Trochäus und die Zerlegung in Kurzzeilen verwandelt das ursprüngliche Metrum völlig. Trotz diesen Mißverständnissen [Gleims Interpretation der Romanze als stilisierter Bänkelsang sowie der Veränderung des Metrums durch Herder] lebt die Romanze stets vom Bewußtsein ihrer Verfasser, in der Tradition der spanischen Romanze zu stehen.«

Parallelen zur Ballade

Die in der Aufklärung in Deutschland auftretende Romanzendichtung ist daher als eine Gattung zu verstehen, die außer dem bewussten Bezug zur spanischen Romanze formal kaum mehr über Gemeinsamkeiten mit dieser verfügt, aber bereits einige Parallelen zur Ballade aufweist²⁵:

»Die Romanze hebt sich als Imitation der spanischen Romanze von der Ballade durchgehend nur dadurch ab, daß ihre Verfasser sie der Intention nach in Motiven und Formelementen bewußt auf die spanische Romanze beziehen.«

Erst im Sturm und Drang wird der bisher sehr enge Gebrauch des Romanzenbegriffs als stilisierter Bänkelsang infrage gestellt und eine Erneuerung der bisher gültigen Definition angestrebt²⁶:

»Insbesondere jene deutschen Dichter, die man der Epoche des sogenannten Sturm und Drang zurechnet, sahen in der Bänkelsängerromanze nur eine verkommene Abart der wahren Romanze. Diese wahre oder höhere Romanze wurde häufig auch Ballade genannt, viele Dichter und Theoretiker gebrauchten beide Ausdrücke synonym als Benennung für die episch-lyrische Dichtart insgesamt.«

Auch in dieser Rezeptionsphase der Romanze nimmt Herder eine nicht unwesentliche Rolle ein: In seiner 1778/79 erscheinenden Sammlung *Volkslieder* nimmt er – gemeinsam mit anderen lyrisch-epischen Werken (wie auch Balladen und Volksliedern) – auch Übersetzungen einiger spanischer Romanzen auf. Jedoch trennt Herder, wie viele andere Dichter des Sturm und Drang, die Begriffe Romanze und Ballade nicht konsequent voneinander, woraus eine häufig synonyme Verwendung sowie Vertauschung beider Termini resultiert²⁷:

»Auffällig ist, daß die Dichter des Sturms und Drangs zwar zahlreiche lyrisch-epische Gedichte verfassen, die spanische Romanze jedoch nur relativ selten, die herdersche trochäische Gestalt sogar nur ausnahmsweise verwenden. Balladeskes und Romanzenhaftes, Metren verschiedener Art mischen sich vielfältig.«

²³ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Bd. III, Leipzig 1777, Sp. 1155, http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Adelung&mode=Vernetzung&lemid=DR01710#XDR01710, 23. 01. 2018.

²⁴ Wildbolz, »Romanze«, S. 595.

²⁵ Ebd.

²⁶ Gstrein, »Romanz / romance / Romanze«, S. 7.

²⁷ Wildbolz, »Romanze«, S. 596.

Auch Johann Wolfgang von Goethe ist einer dieser Dichter, der beide Begriffe nicht explizit voneinander abgrenzt. So überschreibt er eine seiner Gedichtabteilungen zunächst zusammenfassend mit dem Titel »Balladen und Romanzen«, ab 1815 jedoch lediglich mit »Balladen«²⁸.

Diese spätere Bevorzugung des Balladenbegriffs tritt im Laufe des 19. Jahrhunderts häufig auf. Der Romanzenbegriff findet vor allem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts immer seltener Verwendung und tritt in dieser Zeit zugunsten des Balladenbegriffs zunehmend in den Hintergrund.

Die Romanze in der Romantik

Erst in der Romantik wird der Versuch unternommen, die Romanze sowohl inhaltlich als auch formal spezifischer zu bestimmen²⁹:

»Die eigentliche Romanzen-Zeit der deutschen Romantik dauert nicht viel länger als ein Jahrzehnt. Jetzt kommt es im Deutschen zur größtmöglichen Annäherung an das unerreichbare spanische Vorbild. August Wilhelm Schlegel fügt der herderschen Form [vierhebige Kurzzeile sowie Fixierung des Trochäus] die Assonanz bei. Damit steht die sogenannte spanische Romanzenform fest.«

Diese Schlegel'sche Definition setzt sich jedoch nicht nachhaltig durch³⁰:

»Doch finden sich bald die verschiedensten Kombinationen von Assonanz und Reim. Jetzt, da sie formal völlig ausgebildet ist, wird die spanische Romanze auch sogleich wieder ihrem Wesen entfremdet: sie wird zur Trägerin fast beliebiger Inhalte [...] oder zum Vorwand virtuoser Spielerei [...].«

In der Spätromantik ist es vor allem Heinrich Heine, der die Romanze, meist in ihrer parodistischen Form, pflegt³¹:

»Heine [...], der einzige große deutsche Künstler der spanischen Romanze, vollendet die Form und führt sie parodistisch ans Ende. Schon in den *Gedichten* (1822) und im *Buch der Lieder* (1827) stehen sentimentale und ironisch auflösende Romanzen.«

Die Romanze als episch-lyrische Dichtung

Im weitesten Sinne ebenfalls als Romanzen bezeichnet werden können jene lyrisch-epische Gedichte, »die freilich weder phänomenologisch eindeutig einem Typ zuzuordnen noch im Bewußtsein ihrer Verfasser einer gattungsgeschichtlichen Tradition zugehörig erscheinen.«³² Da derartige Romanzendichtungen den verschiedensten Bereichen, wie beispielsweise dem Lied, entstammen und darüber hinaus zahlreiche Modifikationen erfahren können, gestaltet sich die eindeutige Zuordnung derselben jedoch als schwierig bis unmöglich³³, dennoch lassen sich die folgenden Merkmale dieser Romanze im weiten Sinne festhalten³⁴:

»Charakteristisch sind: die lyrisch-epische Kurzform, die meist stark gefühlsbetonte Grundhaltung, das Auftreten erotischer, abenteuerlicher, mitleid- oder aufsehenerregender Motive, der überwiegende Zug zu wehmütiger oder sonstwie dunkler Gemüthsstimmung, das Fehlen balladesker Schicksalstiefe³⁵. In Spätphasen schlägt das zunächst spontan Gefühlvolle oft ins Sentimentale um. Schließlich entstehen nach Verlust des unreflektierten Gefühls aus der Distanzhaltung heraus ironische und parodierende Spätformen.«

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Ebd., S. 597.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 598.

³² Ebd.

³³ Vgl. Guillaume van Gemert, »Romanze«, in: *Literatur Lexikon, Begriffe, Realien, Methoden*, hrsg. von Walther Killy, Bd. 14, Gütersloh, München 1993, S. 322.

³⁴ Wildbolz, »Romanze«, S. 598.

³⁵ Hier zeigt sich erneut wie enorm schwierig sich die Definition der Romanze gestaltet, lässt sich doch die hier genannte »balladeske Schicksalstiefe« ebenfalls nicht klar bestimmen.

Die Romanze als lyrisch-epische Dichtung erlebt neben der spanischen Romanze ihre Blütezeit in der Romantik und nähert sich dieser in vielen Fällen an³⁶.

Ballade

Volks- und Kunstballade

Bei der Ballade handelt es sich um eine literarische Gattung, welche über zahlreiche Varianten und verschiedenste Unterarten verfügt. Nicht zuletzt aus diesem Grund gestaltet sich eine genaue Beschreibung der Ballade und ihrer Entstehungsgeschichte schwierig. Dennoch lassen sich zwei Arten der Ballade voneinander trennen: Die Volks- und die Kunstballade. Diese beiden Balladenarten unterscheiden sich vor allem durch die Behandlung des jeweiligen Textes. Während die Kunstballade über einen autonomen Werktext künstlerischen Anspruchs verfügt, ist der Text der Volksballade stets mit einer oder mehreren – nicht selten wechselnden – populären Melodien verbunden. Darüber hinaus wird der Text der Volksballade in der Regel mündlich tradiert, weshalb dessen Urheber nicht immer bekannt ist.

Die deutsche Kunstballade tritt in der Mitte des 18. Jahrhunderts erstmals in Erscheinung, als die 1765 bereits in England erschienene Sammlung *Reliquies of ancient English Poetry* des britischen Pfarrers Thomas Percy sich auch in Deutschland großer Popularität erfreut, passt doch die finstere Grundstimmung und Ernsthaftigkeit der insgesamt 180 in dieser Sammlung enthaltenen Balladen nach alten Manuskripten hervorragend in die Zeit des Sturm und Drang³⁷. Inspiriert durch Percys Sammlung veröffentlicht Ludwig Christoph Heinrich Hölty mit *Adelstan und Röschen* (1771) und *Die Nonne* (1773) die ersten ersten deutschen Kunstballaden, in denen ein neues Menschenbild Vorstellung findet³⁸:

»Echt und wirklicher Neuanfang sind diese Balladen deswegen, weil in ihnen ein neues Menschenbild seinen angemessenen Ausdruck erlangt: der irrationale Mensch. In Hölty's Werk bleibt die Ballade dennoch mehr am Rande. Was er vorgebildet, findet seine definitive und gesteigerte Ausprägung bei Bürger.«

1773 veröffentlicht Gottfried August Bürger mit *Lenore* eine Kunstballade, die das bereits bei Hölty ange deutete neue Menschenbild vervollständigt³⁹:

»Bei ihm [Bürger] zeigt sich nun vollends, wie sehr sich im Auftreten der Ballade ein neues Menschenbild kund gibt. Der Mensch, der zur Ballade drängt, ist der im Irrationalen sich bewegende, leidenschaftlich getriebene Mensch ohne Maß und Begrenzung. [...] In Bürgers Balladen [...] entfaltet sich nun die ganze Balladensphäre, sprachlich sowohl wie hinsichtlich der Motive. Wichtige Merkmale sind: Irrationalität, Leidenschaftlichkeit, Bewegtheit, Anschaulichkeit, Vorwiegen des Tragischen und Schaurigen. Dadurch, daß die Ballade Bürgers diese Merkmale verkörpert, [...] wird sie zu einer der für den Sturm und Drang charakteristischen Gattungen.«

Darüber hinaus wird *Lenore* später vielfach von den verschiedensten Komponisten vertont⁴⁰.

Inspiriert durch Sammlungen wie die Thomas Percys beginnt auch Johann Gottfried Herder mit der Übersetzung englisch-nordischer Balladen, die er in seiner 1778/1779 erscheinenden Sammlung *Volkslieder* veröffentlicht. Diese insgesamt 162 Stücke verschiedenster Herkunft enthaltende⁴¹ Sammlung ist nach ihrem Erscheinen überaus populär, weshalb sie mehrfach ergänzt und ab 1807 unter dem Titel *Stimmen*

³⁶ Vgl. Wildbolz, »Romanze«, S. 598.

³⁷ Vgl. Walther Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, Frankfurt am Main et al. 1988 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, 35), S. 13.

³⁸ Wildbolz, »Kunstballade«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 1, Berlin, New York 2001, S. 904.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ So vertonten beispielsweise Johann Rudolf Zumsteeg (1798) oder auch Franz Liszt (1858) diese Ballade.

⁴¹ Neben Liedern aus dem englischen Sprachraum und deutschen Volksliedern enthält die Sammlung beispielsweise ebenfalls Stücke aus dem romanischen Kulturkreis.

der *Völker in Liedern* geführt wird. Als eine Nachfolgesammlung der Herderschen *Volkslieder* kann die 1805/1806⁴² von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebene Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* verstanden werden, die auch viele der bereits von Herder einbezogenen Stücke enthält.

Die Ballade in der Weimarer Klassik

Die Balladendichtung der Weimarer Klassik wird nach Bürger vor allem von Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe geprägt. Wie Herder beginnt auch Goethe zunächst mit der Sammlung von Volksliedern, deren Einfluss vor allem in seinen frühen Balladen erkennbar ist. Goethe ist es auch, der die Verbindung der drei poetischen Grundelemente Lyrik, Epik und Dramatik als wichtiges Merkmal der Ballade deutlich hervorhebt⁴³:

»Die Ballade hat etwas Mysterioses, ohne mystisch zu sein; diese letzte Eigenschaft eines Gedichts liegt im Stoff, jene in der Behandlung. Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise. Der Sänger nämlich hat seinen prägnanten Gegenstand, seine Figuren, deren Taten und Bewegung so tief im Sinne, daß er nicht weiß, wie er ihn ans Tageslicht fördern will. Er bedient sich daher aller drei Grundarten der Poesie, um zunächst auszudrücken, was die Einbildungskraft erregen, den Geist beschäftigen soll; er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen und, nach Belieben die Formen wechselnd, fortfahren, zum Ende hineilen oder es weit hinausschieben. Der Refrain, das Wiederkehren ebendesselben Schlußklanges, gibt dieser Dichtart den entscheidenden lyrischen Charakter.«

Die Verbindung von Lyrik, Epik und Dramatik wird spätestens ab diesem Zeitpunkt zu einem zentralen Merkmal der Balladendichtung. So ist auch 1842 in Ferdinand Gotthelf Hands *Ästhetik der Tonkunst* zu lesen⁴⁴:

»Unter dem Namen Ballade und Romanze [...] begreifen wir die lyrische Darstellung eines epischen Stoffs, oder die Erzählung in Liedform. Bisweilen tritt auch noch das Dramatische durch Aussprache der Handelnden hinzu, so daß alle drei poetischen Elemente in Eins verschmelzen, [...].«

Häufig findet die Verbindung von Epik, Lyrik und Dramatik in der deutschen Kunstballade durch die folgende Form statt⁴⁵:

»Episch ist die Ballade zumeist der Darbietungsform nach, indem sie erzählt wird, dramatisch durch die Hinordnung auf Konflikt und (meist tragische) Lösung hin, des weiteren durch die Raffung auf das Ereignishafte, lyrisch durch das Emporsteigen aus den Tiefen menschlichen Gestimmtseins. Diese synthetische Vollständigkeit hebt die Ballade deutlich heraus aus den übrigen Gattungen, auch aus der Lyrik.«

Darüber hinaus kennzeichnet sich die Ballade durch die folgenden weiteren Merkmale⁴⁶:

»[...] thematisch die Vorliebe für das Ungewöhnliche, Extreme und Schaurige, formal die Vorliebe für strophische Gliederung und die Neigung zu gedrängter, häufig sprunghafter Aussage mit oft unvermitteltem Einsatz und mitunter pointiertem Abschluß, sprachlich die Verwendung einer sinnlich prägnanten, oft volkstümlichen oder archaisierenden Wortschicht, vor allem, wo (seit Herder) die Volksballade stilistisches Vorbild ist.«

In Bezug auf Goethe und Schiller ist vor allem deren sogenanntes Balladenjahr 1797 von zentraler Bedeutung, in dem innerhalb nur weniger Monate einige der bekanntesten Balladen beider Dichter entstehen, wie etwa *Der Zauberlehrling* oder *Der Ring des Polykrates*. 1798 erscheinen die Balladen im *Musenalmanach für das Jahr 1798*, darunter auch die von Schumann ebenfalls vertonte Schillersche Ballade *Der Handschuh*.

⁴² Obwohl Bd. 1 der Sammlung bereits im Herbst 1805 druckfertig war, ist 1806 als Entstehungsjahr angegeben.

⁴³ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*, hrsg. von Hermann Böhlau I, 41, 1, Weimar 1887, S. 224.

⁴⁴ Ferdinand Gotthelf Hand, *Ästhetik der Tonkunst II*, Jena 1842, S. 542.

⁴⁵ Wildbolz, »Kunstballade«, S. 903.

⁴⁶ Ebd.

Gemeinsam mit Schiller schafft Goethe im Balladenjahr den neuen Typus der sogenannten Ideenballade, der für die Zeit bis zur Romantik die Gattung der Ballade prägt und die folgenden Merkmale aufweist⁴⁷:

»Gekennzeichnet sind Goethes klassische Balladen: 1. Durch die klare Herrschaft einer rational formulierbaren Idee, 2. Durch das geforderte oder dargestellte Übergewicht reiner, diesseitiger Menschlichkeit [...]. Für die ganze Balladendichtung Goethes von 1797 an ist charakteristisch die auffällige Distanz zu Gehalt und Stoff mit der unverkennbaren Tendenz zu sprachlicher Virtuosität und zu pädagogisch-moralistischer Haltung [...].«

Balladen in der Romantik

Die Romantik ist vor allem durch ihre Fülle an Balladen-, aber auch Romanzendichtungen gekennzeichnet. Darüber hinaus entstehen zahlreiche Mischformen beider Gattungen sowie »Lieder balladesker oder romanzenhafter Art«⁴⁸, die sich kaum voneinander abgrenzen lassen. Ausgehend vom Volkslied, vor allem der 1805/1806 erscheinenden Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, wenden sich vor allem Ludwig Uhland und Eduard Mörike, aber auch Annette von Droste-Hülshoff dieser Gattung zu.

»Wie reich, vielfältig und schwer zu ordnen die Balladen- und Romanzenfülle der Romantik auch ist, so läßt sich doch im ganzen eine Entwicklung beobachten. Zunächst überwiegt ganz entschieden das lyrische, d. h. im Motiv stimmungsmäßige, in der Form klanglich-musikalische Element [...]. In der weiteren Entwicklung gewinnen sodann auf verschiedenen Wegen objektive Elemente das Übergewicht: formal das konturierte Hervortreten von Gegenstand, Person und Ereignis, motivisch die Zuwendung zu mythischen, historischen, politischen Themen«⁴⁹.

Parallelen zur Romanze

Während sich die Volks- und die Kunstballade klar voneinander abgrenzen lassen, existieren – wie bereits festgestellt – zwischen der Ballade und der Romanze zahlreiche Parallelen, aus der eine zunehmend synonyme Verwendung beider Begriffe resultiert. Daneben ist gegen Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch eine Veränderung zu bemerken. Der Begriff der Romanze gerät zugunsten der Ballade immer mehr in den Hintergrund⁵⁰: »Sowohl im Wortgebrauch der Dichter wie nach den Ergebnissen der Wissenschaft [...] liegt im wesentlichen eine einzige Gattung vor, welche vorwiegend mit Ballade, seltener mit Romanze bezeichnet wird [...].«

⁴⁷ Ebd. S. 905f.

⁴⁸ Ebd., S. 905.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 902.

DIE TEXTVORLAGEN DER »ROMANZEN UND BALLADEN« OPP. 67, 75, 145 UND 146

Wie die vorangegangenen Erläuterungen nahelegen, gestaltet sich eine klare Zuordnung der von Schumann bei der Vertonung der *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 verwendeten Textvorlagen vor allem aufgrund der zahlreichen Überschneidungen der Romanzen- und Balladendichtung im 19. Jahrhundert schwierig. Dennoch sollte untersucht werden, ob und inwieweit die literarischen Vorlagen der *Romanzen und Balladen* in den Augen ihrer Urheber bereits als Romanzen oder Balladen betrachtet wurden, weshalb ein genauerer Blick auf die von Schumann verwendeten Textvorlagen und der Sammlungen, denen diese entstammen, erforderlich ist⁵¹.

Die Gedichte Johann Wolfgang von Goethes

Von Johann Wolfgang von Goethe vertont Schumann in den *Romanzen und Balladen* insgesamt zwei Werke: *Der König in Thule* und *Heidenröslein*. Letzteres entnimmt Schumann seinem Exemplar der *Vollständigen Ausgabe letzter Hand* der Werke Goethes⁵², wo es lediglich als »Lied«⁵³ bezeichnet ist.

Das als op. 67/1 vertonte Gedicht *Der König in Thule* hingegen entnimmt Schumann wohl nicht dieser Ausgabe letzter Hand, sondern seiner Einzelausgabe des *Faust*⁵⁴, in dem das Gedicht mit der Handlung verbunden ist und daher keinen Titel trägt bzw. mit zusätzlichen Anmerkungen versehen ist. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Ausgabe letzter Hand eine Gedichtabteilung mit der Überschrift »Balladen« enthält, in der *Der König in Thule* aufzufinden ist⁵⁵. Da Schumann ein Exemplar dieser Ausgabe besaß und darüber hinaus das als op. 67/3 vertonte *Heidenröslein* hieraus entnahm, ist davon auszugehen, dass ihm die dortige Zuordnung des Gedichts als Ballade bekannt war.

Die Sammlungen »Volkslieder« und »Des Knaben Wunderhorn«

Die Textvorlagen zu einigen in den *Romanzen und Balladen* vertonten Gedichten entstammen der bereits bekannten 1805 bzw. 1806⁵⁶ von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebenen Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*⁵⁷. Der unter dem Titel *Schnitter Tod* (op. 75/6) vertonte Gedichttext ist in dieser

⁵¹ Von den *Schön-Rohtraut* op. 67/2, *Heidenröslein* op. 67/3, *Im Walde* op. 75/7, *Jäger Wohlgemuth* op. 75/Anhang und *Die Nonne* op. 145/12 zugrundeliegenden Gedichttexten existieren Abschriften Clara und Robert Schumanns sowie einer unbekanntem dritten Person (vgl. hierzu Anm. 78) in den *Abschriften verschiedener Gedichte zur Composition* (aufbewahrt in D-Zsch.4871,VIII,4,A3). Einer Sammlung von Gedichtabschriften, in der das Paar zur Vertonung geeignete Gedichttexte festhielt. Es ist durchaus denkbar, dass jene in den *Abschriften verschiedener Gedichte zur Composition* niedergeschriebenen Gedichttexte Schumann bei der Komposition der *Romanzen und Balladen* als Textvorlage dienten. Da jedoch an dieser Stelle untersucht werden soll inwieweit die innerhalb dieser Sammlung vertonten Gedichttexte der Öffentlichkeit als Romanzen oder Balladen bekannt waren bzw. von ihren Verfassern einer Gattung zugeschrieben wurden, ist bei der Betrachtung der Textvorlagen zu opp. 67/2 und 3, opp. 75/7 und Anhang sowie op. 145/12 stets die den *Abschriften verschiedener Gedichte zur Composition* zugrundeliegende Textquelle zu ermitteln und untersuchen.

⁵² Von dem *Heidenröslein* op. 67/3 zugrundeliegenden Gedichttext existiert eine Abschrift Schumanns in den *Abschriften verschiedener Gedichte zur Composition* (D-Zsch.4871,VIII,4,A3, I. Abt., Nr. 31, vgl. hierzu auch die vorherige Anm.), die mit dem in der Ausgabe letzter Hand (vgl. die folgende Anm.) abgedrucktem Gedichttext vollständig identisch ist. Daher ist diese Sammlung als Textvorlage zu op. 67/3 zu identifizieren.

⁵³ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 1, Stuttgart und Tübingen 1827, S. 17; Schumanns persönliches Exemplar dieser Ausgabe wird in D-Zsch.6068,1,A4,C1 aufbewahrt.

⁵⁴ Goethe, *Faust. Eine Tragödie von Goethe. Beide Theile in einem Bande*, Stuttgart und Tübingen 1834, S. 107f. Schumanns persönliches Exemplar dieser Ausgabe wird in D-Zsch.6066,A4,C1 aufbewahrt. Im Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* (D-DÜhi.80.5027) befindet sich zur Vertonung des *König in Thule* der Vermerk »S. 107«, was als Hinweis auf den Ort der der Komposition zugrundeliegenden Textvorlage zu verstehen ist. Offenbar richtet sich dieser Vermerk an den Kopisten Carl Gottschalk, der später die Stichvorlage zu op. 67/1 (aufbewahrt in D-Zsch.5439a,A1) anfertigt. Da der Singtext des Liedes im Arbeitsmanuskript lediglich skizziert ist, benötigte Gottschalk die bei der Komposition genutzte Textvorlage, um eine Stichvorlage des Liedes anfertigen zu können. Die Seitenangabe im Arbeitsmanuskript ist mit dem Druckort des Gedichttextes in der Einzelausgabe des *Faust* identisch, woraus geschlossen werden kann, dass es sich hierbei um die bei der Komposition verwendete Textvorlage handelt.

⁵⁵ Vgl. Goethe, *Werke*, Bd. 1, S. 173.

⁵⁶ Vgl. Anm. 42.

⁵⁷ Im Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* (D-DÜhi.80.5027) befindet sich oberhalb des Notentextes von *Schnitter Tod* op. 75/6 der Vermerk Schumanns »S. 55«, was als Hinweis auf den Ort der der Komposition zugrundeliegenden Textvorlage zu verstehen ist (vgl. hierzu auch Anm. 54). Da der op. 75/6 zugrundeliegende Gedichttext in *Des Knaben Wunderhorn* auf S. 55

Sammlung unterhalb des Titels »Erndtelied«⁵⁸ als »Katholisches Kirchenlied«⁵⁹ bezeichnet. Eine Zuordnung des Gedichts als Romanze oder Ballade ist somit nicht vorzufinden. Ähnlich verhält es sich mit dem Gedichtstext zu *Vom verwundeten Knaben* op. 75/10, der als vierter Gedichtstext unter dem Obertitel »Schwere Wacht«⁶⁰ den Zwischentitel »Beschluss«⁶¹ trägt. Darunter ist lediglich der Verweis auf Herders Sammlung *Volkslieder* als Textquelle vorhanden⁶². Ebenso ist das Gedicht *Jäger Wohlgemuth*, das Schumann unter demselben Titel (als op. 75/Anhang) vertont, in *Des Knaben Wunderhorn* als »Frische Liedlein«⁶³ bezeichnet. Weder die Gattung der Romanze, noch die der Ballade findet Erwähnung.

»Schön-Rohtraut« von Eduard Mörike

Das von Eduard Mörike stammende Gedicht *Schön-Rohtraut* vertont Schumann als zweites Lied seiner *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor. Die Textvorlage hierzu entnimmt er der 1838 erscheinenden Ausgabe der Gedichte Eduard Mörikes⁶⁴, in der keinerlei Zuordnung der darin enthaltenen Werke stattfindet.

»Ungewitter« von Adelbert von Chamisso

Die Textquelle des Gedichts *Ungewitter*, welches Schumann als viertes Lied seiner *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor vertont, ist nicht eindeutig zu bestimmen⁶⁵, weshalb diesbezüglich keine gesicherten Aussagen getroffen werden können. Generell ist jedoch festzuhalten, dass die Ausgaben der Werke Adelbert von Chamissos, die vor der Komposition der *Romanzen und Balladen* erschienen sowie sämtliche von Schumann vertonte Gedichttexte dieses Dichters enthalten und somit von Schumann verwendet worden sein könnten, *Ungewitter* jeweils in der Abteilung »Lieder und lyrisch-epische Gedichte« verzeichnen⁶⁶.

Die Gedichte von Robert Burns

Bei der Komposition der innerhalb der *Romanzen und Balladen* vertonten Gedichte *Der Rekerut* (vertont als op. 75/9), *Bänkelsänger Willie* (vertont als op. 146/17) und *John Anderson* (vertont als op. 67/5 sowie op. 145/14) von Robert Burns greift Schumann auf die 1840 in Leipzig erschienene Ausgabe: *Robert Burns' Gedichte von W.[ilhelm] Gerhard. Mit des Dichters Leben und erläuternden Bemerkungen* zurück⁶⁷. Alle in dieser

abgedruckt ist, lässt sich diese Sammlung als Textvorlage identifizieren. Auch zu *Vom verwundeten Knaben* op. 75/10 sowie *Jäger Wohlgemuth* op. 75/Anhang notierte Schumann im Arbeitsmanuskript der Sammlung Seitenangaben, die mit dem Druckort des Gedichtstextes in *Des Knaben Wunderhorn* korrespondieren.

⁵⁸ *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, hrsg. von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Heidelberg, Frankfurt 1806, S. 55.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 396.

⁶¹ Ebd., S. 405.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Ebd., S. 313.

⁶⁴ Von *Schön-Rohtraut* existiert eine Abschrift Schumanns in den *Abschriften verschiedener Gedichte zur Composition* (D-Zsch.4871,VIII,4,A3, II. Abt., Nr. 67), die weitgehend mit der Ausgabe: Eduard Mörike, *Gedichte*, Stuttgart und Tübingen 1838, S. 20f. korrespondiert und Schumann auch bei der Vertonung anderer Werke Mörikes als Textvorlage diente (vgl. auch *Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen*, hrsg. von Helmut Schanze und Krischan Schulte (=Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, VIII/2), Mainz u.a. 2002, S. 297f.). Daher ist diese Ausgabe als Textvorlage zu op. 67/2 zu identifizieren.

⁶⁵ Wie bei der Vertonung von *Der König in Thule* auch (vgl. Anm. 54) vermerkt Schumann mit »362« im Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* (D-DÜhi.80.5027) auch zu *Ungewitter* wohl die Seitenzahl der bei der Komposition verwendeten Textvorlage, die der Kopist aufgrund der unvollständigen Singtextunterlegung im Arbeitsmanuskript zur Erstellung der Stichvorlage benötigte. Eine Ausgabe, in welcher der Gedichtstext zu *Ungewitter* auf S. 362 abgedruckt ist, konnte jedoch bisher nicht nachgewiesen werden.

⁶⁶ Hier handelt es sich um: Adelbert von Chamisso, *Gedichte*, Leipzig 1834 sowie Adelbert von Chamisso, *Werke*, Bd. 3: *Gedichte*, Leipzig 1836. Beide Ausgaben sind textidentisch, die Auflistung von *Ungewitter* erfolgt im Inhaltsverzeichnis auf den S. VI und VIII.

⁶⁷ Im Arbeitsmanuskript der Sammlung (D-DÜhi.80.5027) notiert Schumann zu *Der Rekerut* op. 75/9 sowie *John Anderson* op. 67/5 Seitenzahlen, die jeweils mit dem Druckort des Gedichtstextes in jener Ausgabe korrespondieren. Da Schumann innerhalb der *Romanzen und Balladen* den Gedichtstext zu *John Anderson* doppelt vertont, kann die Ausgabe auch als Textvorlage zur zweiten Vertonung von *John Anderson* op. 145/14 identifiziert werden. Zu *Bänkelsänger Willie* op. 146/17 notiert Schumann im

Ausgabe enthaltenen Gedichte sind im Inhaltsverzeichnis mit dem Titel »Gedichte, Lieder und Balladen«⁶⁸ versehen. Interessant ist, dass der Romanzenbegriff keine Verwendung findet, der Begriff Ballade hingegen schon, was sich durch die allmähliche Bevorzugung des Balladenbegriffs ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erklären ließe. Eine weitere Zuordnung der einzelnen Gedichte findet jedoch nicht statt, weshalb unklar ist, ob die von Schumann zur Vertonung ausgewählten Gedichte aus Sicht Wilhelm Gerhards – dem Übersetzer und Herausgeber der Originalgedichte von Robert Burns – nun als Gedichte, Lieder oder Balladen zu betrachten sind.

Die Gedichte Ludwig Uhlands

Mit insgesamt fünf vertonten Gedichten ist Ludwig Uhland als Textdichter am häufigsten in den *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor vertreten. Alle bei der Vertonung dieser Gedichte verwendeten Textvorlagen entnimmt Schumann höchstwahrscheinlich seinem persönlichen Exemplar der 1837 erschienenen Ausgabe der Gedichte Ludwig Uhlands⁶⁹. Auffällig ist, dass in dieser Ausgabe die beiden Gedichte *Der Schmied* (vertont als op. 145/11) und *Brautgesang* (vertont als op. 146/16) in der mit dem Titel »Lieder«⁷⁰ überschriebenen Abteilung zu finden sind und somit weder als Romanze, noch als Ballade bezeichnet werden.

In der Abteilung, die zusammenfassend als »Balladen und Romanzen« betitelt ist, befinden sich die Gedichte *Der Sänger* (vertont als op. 145/13), *Der Traum* (vertont als op. 146/18) und *Das Schiffelein* (vertont als op. 146/20), jedoch ohne eine genauere Zuordnung des jeweiligen Einzelgedichts⁷¹, was erneut die enge Verbundenheit der beiden Begriffe verdeutlicht.

Die Gedichte Joseph von Eichendorffs

Unter den Chorliedern opp. 67, 75, 145 und 146 befinden sich insgesamt zwei Vertonungen von Gedichten Joseph von Eichendorffs: *Im Walde* op. 75/7 und *Der traurige Jäger* op. 75/8. Die Textvorlage zu *Im Walde* entstammt wahrscheinlich entweder der 1837 in Berlin erschienenen Ausgabe der Gedichte Joseph von Eichendorffs⁷² oder der 1841 in Berlin erschienenen Sammlung *Joseph Freiherrn von Eichendorffs Werke*⁷³. In beiden Ausgaben ist das Gedicht in der Abteilung der »Wanderlieder«⁷⁴ verzeichnet.

Den Text zu *Der traurige Jäger* hingegen entnimmt Schumann der 1841 in Berlin erschienenen Gedichtausgabe. Im Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe ist das Gedicht in der mit »Romanzen«⁷⁵ betitelten Abteilung zu finden.

Arbeitsmanuskript keine Seitenangabe; aufgrund des dort jedoch mit dem in der Gedichtausgabe abgedruckten nahezu identischen Textes erscheint die Verwendung der 1840 erschienenen Übersetzungen Wilhelm Gerhards mehr als wahrscheinlich.

⁶⁸ Robert Burns' *Gedichte von W[ilhelm] Gerbard. Mit des Dichters Leben und erläuternden Bemerkungen*, Leipzig 1840, S. XI.

⁶⁹ Ludwig Uhland, *Gedichte. Mit dem Bildnisse des Verfassers*, Stuttgart und Tübingen 1837. Schumanns persönliches Exemplar dieser Ausgabe wird in D-Zsch.6104, A4,C1 aufbewahrt. Da die Ausgabe sämtliche der in den *Romanzen und Balladen* vertonten Gedichttexte Uhlands enthält, ist anzunehmen, dass sie Schumann bei der Komposition der Sammlung als Textvorlage diente.

⁷⁰ Ebd., S. IXf.

⁷¹ Ebd., S. XIIIff.

⁷² Joseph Freiherr von Eichendorff, *Gedichte*, Berlin 1837, der Gedichttext befindet sich dort auf S. 6.

⁷³ Das Gedicht *Im Walde* vertonte Schumann bereits 1840 vor der Komposition der *Romanzen und Balladen* als elftes Lied seines Eichendorff-Liederkreises op. 39. Als Textvorlage diente ihm die 1837 in Berlin erschienene Ausgabe der Gedichte Eichendorffs (vgl. Schumann, »Liederkreis von Joseph Freiherrn von Eichendorff op. 39«, hrsg. von David Ferris und Armin Koch, in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI: Lieder, Bd. 2, Mainz u.a. 2017, S. 423), weshalb vermutet werden kann, dass jene Ausgabe auch als Textvorlage zu op. 75/7 zu betrachten ist. Allerdings fertigte Clara Schumann in den gemeinsam angelegten *Abschriften verschiedener Gedichte zur Composition* (D-Zsch.4871, VIII,4,A3, II. Abt., Nr. 24) auf Grundlage jener Ausgabe von 1837 eine Abschrift von *Im Walde* an. Die Notwendigkeit dieser Abschrift könnte bedeuten, dass Schumann die Ausgabe zum Zeitpunkt der Komposition von op. 39/11 nicht besaß und somit möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt eine andere Eichendorffsche Gedichtausgabe erwarb, womit auch die 1841 erschienene Sammlung Eichendorffscher Gedichte als Textvorlage zu op. 75/7 infrage käme, die im Falle von *Im Walde* mit der Ausgabe von 1837 textidentisch ist und offenbar bei der Komposition von *Der traurige Jäger* op. 75/8 verwendet wurde (vgl. Anm. 75).

⁷⁴ Vgl. Eichendorff, *Gedichte*, Berlin 1837, S. IV sowie Eichendorff, *Werke, Erster Theil. Gedichte*, Berlin 1841, S. IV.

⁷⁵ Eichendorff, *Werke*, S. XVII. In seinem Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* (D-DÜhi.80.5027) gibt Schumann an die zur Vertonung genutzte Textvorlage sei auf S. 442 zu finden. Dies ist bei der Ausgabe von 1841 der Fall.

»Sommerlied« von Friedrich Rückert

Von Friedrich Rückert vertont Schumann in seinen *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor lediglich einen Text: Das *Sommerlied* (vertont als op. 146/19), welches er der 1843 in Frankfurt am Main erschienenen Ausgabe: *Gesammelte Gedichte von Friedrich Rückert. Erster Theil* entnimmt⁷⁶. Die das Gedicht *Sommerlied* beinhaltende Abteilung ist dort mit »Zugaben«⁷⁷ betitelt und somit weder der Romanzen- noch der Balladendichtung zugeordnet.

Die Textvorlagen aus der »Abend-Zeitung« und dem »Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften«

Die Textvorlage zu *Die Nonne* op. 145/12 entnimmt Schumann der Dresdner *Abend-Zeitung*⁷⁸. Einer Beilage jener Zeitschrift, dem *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften*, entstammt vermutlich die Textvorlage der *Romanze vom Gänsebuben* op. 145/15⁷⁹.

Während das Gedicht *Die Nonne* in der *Abend-Zeitung* lediglich als Lied bezeichnet wird und somit keine weitere Zuweisung erfährt⁸⁰, gestaltet sich die Zuordnung der *Romanze vom Gänsebuben* als Romanze einfach, nicht nur, weil der Romanzenbegriff bereits im Titel festgehalten ist, sondern auch, weil es sich hierbei um die Übersetzung eines aus Spanien stammenden Gedichtes handelt. Bereits diese beiden Aspekte zeigen, dass die *Romanze vom Gänsebuben* einer spanischen Romanze nachempfunden worden und somit auch in ihrer deutschen Übersetzung als Romanze zu betrachten und zu bewerten ist.

Zusammenfassung

Insgesamt sind lediglich drei der 21 in den *Romanzen und Balladen* vertonten Gedichttexte von ihren Urhebern bzw. den Herausgebern der jeweiligen Textvorlagen eindeutig einem der beiden Termini zugeordnet worden. Zwei Gedichttexte erfahren keinerlei Zuordnung, während alle übrigen im Inhaltsverzeichnis der entsprechenden Gedichtausgaben bzw. Zeitschriften unter einem zusammenfassenden Titel, der meist mit dem Begriff des Liedes verbunden ist, aufgeführt werden. Aus den bei der Komposition verwendeten Textvorlagen konnte Schumann daher nur in den seltensten Fällen eine eindeutige Zuordnung der im Zuge der *Romanzen und Balladen* vertonten Gedichttexte ableiten.

Die Tabelle auf der nächsten Seite verdeutlicht noch einmal zusammenfassend die Zuordnungen dieser einzelnen Gedichttexte innerhalb der bei der Komposition verwendeten Textvorlagen, die ersten autographen Bezeichnungen Schumanns im Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* sowie innerhalb eines Briefes an den Verlag Friedrich Whistling vom 15. Mai 1849:

⁷⁶ Im Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* (D-DÜhi.80.5027) vermerkt Schumann den Ort der bei der Komposition von op. 146/19 verwendeten Textvorlage mit »Bd. I S. 394«; in Friedrich Rückert, *Gesammelte Gedichte, Erster Theil*, Frankfurt am Main 1843 ist der Gedichttext auf eben jener S. 394 zu finden, wodurch die Sammlung als Textvorlage zu identifizieren ist. Schumanns Exemplar dieser Ausgabe wird in D-Zsch.6095,1,C1,A4 aufbewahrt.

⁷⁷ Friedrich Rückert, *Gesammelte Gedichte*, S. IV.

⁷⁸ Zur Identifikation der Textvorlage zu op. 145/12 vgl. Kazuko Ozawa, »Robert Schumanns »Nonnen««, in: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der »musica sacra« bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche, Leipzig 2015, S. 490–494. Offenbar stellte der Abdruck des Gedichts in der *Abend-Zeitung* die Vorlage für eine Abschrift einer unbekanntenen dritten Person in den *Abschriften verschiedener Gedichte zur Composition* (D-Zsch.4871,VIII,4,A3, II. Abt., Nr. 36) dar.

⁷⁹ Die *Romanze vom Gänsebuben* ist im *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften*, Nr. 98, 6. Dezember 1823, S. 395 abgedruckt. Aufgrund der großen Ähnlichkeit zwischen dem dort gedruckten Gedichttext mit den in den Manuskripten des Liedes (dem Arbeitsmanuskript, aufbewahrt in D-DÜhi.80.5027 sowie der später von Carl Gottschalk angefertigten Partiturabschrift des Liedes, aufbewahrt in D-Mbs.Mus.ms.15790) notierten Singtexten erscheint die Verwendung des *Wegweisers im Gebiete der Künste und Wissenschaften* als Textquelle zu op. 145/15 wahrscheinlich.

⁸⁰ In der Dresdner *Abend-Zeitung* (29. Jg., Nr. 18, 11. Februar 1845, S. 113) ist das Gedicht als zweites von insgesamt dreien unter der Überschrift »Lieder von Ernst Fischer« zu finden.

Gedichttitel	Vertont als	Autor	Zuordnung in der Textvorlage	Zuordnung Schumanns im Arbeitsmanuskript der <i>Romanzen und Balladen</i>
<i>Der König in Thule</i>	op. 67/1	Goethe	nicht vorhanden, aber in der ebenfalls von Schumann bei der Komposition verwendeten Ausgabe letzter Hand in der Abteilung »Balladen« zu finden	»Ballade für Chor«
<i>Schön-Robtraut</i>	op. 67/2	Mörike	nicht vorhanden	»Ballade für Chor«
<i>Heidenröslein</i>	op. 67/3	Goethe	»Lied«	»Romanze für Chor«
<i>Ungewitter</i>	op. 67/4	Chamisso	Abteilung »Lieder und lyrisch-epische Gedichte«	»Ballade f. Chor«
<i>John Anderson</i>	op. 67/5	Burns	Abteilung »Gedichte, Lieder und Balladen«	»Romanze«
<i>Schnitter Tod</i>	op. 75/6	unbekannt	»Katholisches Kirchenlied«	
<i>Im Walde</i>	op. 75/7	Eichendorff	Abteilung »Wanderlieder«	
<i>Der traurige Jäger</i>	op. 75/8	Eichendorff	Abteilung »Romanzen«	»Romanze« (in einem Brief an Whistling) ⁸¹
<i>Der Rekrut</i>	op. 75/9	Burns	Abteilung »Gedichte, Lieder und Balladen«	»Romanze«
<i>Vom verwundeten Knaben</i>	op. 75/10	unbekannt	Verweis auf Herders »Volkslieder«	
<i>Jäger Wohlgemuth</i>	op. 75/Anhang	unbekannt	»Frische Liedlein«	
<i>Der Schmied</i>	op. 145/11	Uhland	Abteilung »Lieder«	
<i>Die Nonne</i>	op. 145/12	Fischer	»Lieder von Ernst Fischer«	
<i>Der Sänger</i>	op. 145/13	Uhland	Abteilung »Balladen und Romanzen«	
<i>John Anderson</i>	op. 145/14	Burns	Abteilung »Gedichte, Lieder und Balladen«	
<i>Romanze vom Gänsebuben</i>	op. 145/15	von der Malsburg	nicht vorhanden, aber bereits durch den Gedichttitel durchaus als Romanze zu betrachten	
<i>Brautgesang</i>	op. 146/16	Uhland	Abteilung »Lieder«	
<i>Bänkelsänger Willie</i>	op. 146/17	Burns	Abteilung »Gedichte, Lieder und Balladen«	
<i>Der Traum</i>	op. 146/18	Uhland	Abteilung »Balladen und Romanzen«	
<i>Sommerlied</i>	op. 146/19	Rückert	Abteilung »Zugaben«	
<i>Das Schiffllein</i>	op. 146/20	Uhland	Abteilung »Balladen und Romanzen«	»Romanze für Chor«

⁸¹ Schumann, Brief an den Verlag Whistling vom 15. Mai 1849, in: *Schumann Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel*, 2, S. 329.

ROMANZEN UND BALLADEN IN DER VOKALMUSIK

Entscheidend für die Gattungszugehörigkeit einer Vokalkomposition ist jedoch selbstredend nicht nur die Gattungsbezeichnung der Textvorlage, sondern auch die Behandlung des der Vertonung zugrundeliegenden Textes durch den Komponisten. Daher ist eine genauere Untersuchung der Romanzen- und Balladenkompositionen innerhalb der Vokalmusik unabdingbar.

Romanzen in der Vokalmusik

Der Einfluss der Romanzen Gleims

Als musikalische Gattung tritt die Romanze im deutschen Sprachraum erstmalig in der Mitte des 18. Jahrhunderts auf. 1756 hatten die bereits erwähnten *Drei Romanzen* Gleims die spanische Romanze in Deutschland bekannt gemacht, was nicht nur einen entscheidenden Einfluss auf die deutsche Literatur, sondern auch auf die zeitgenössische Vokalmusik hatte, stellte sich doch einigen Komponisten unter anderem gleich die Frage, wie die neu hervortretende literarische Gattung vertont werden solle. In einer Besprechung der drei Gleimschen Romanzen bezeichnet der Philosoph Moses Mendelssohn diese als eine noch völlig neue Gattung⁸²:

»Die Romanzen machen eine besondere Art von Gedichten aus, in welcher wir im Deutschen noch kein Exempel haben. Der Ton, welcher in diesen kleinen Gedichten herrschet, ist ein abentheuerliches Wunderbare, mit einer poßierlichen Traurigkeit erzählt.«

Gleims Bestreben mit seinen *Drei Romanzen* eine neuartige, volksliedhafte Dichtung zu begründen erweist sich zunächst als erfolgreich und findet einige Nachahmer, wie beispielsweise Johann Friedrich Freiherr von Loewen, der 1762 *Romanzen mit Melodien, und einem Schreiben an den Verfasser derselben* veröffentlicht, die von Johann Adam Hiller vertont werden. »Merkmale dieser Romanzen sind blutige und schauerliche Motive, lange Titel, Anrufung des Publikums, genaue Orts- und Namensangaben und eine Schlußmoral⁸³.«

Die Romanze in der französischen Vokalmusik

Wie in Deutschland wird auch in Frankreich die Romanze zunächst als literarische Gattung bekannt. Einer der wohl einflussreichsten Dichter französischsprachiger Romanzen ist François Auguste Paradis de Moncrif. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Romanzenbegriff in Frankreich allmählich nicht nur für die literarische Gattung, sondern auch die mit derartigen Texten verbundenen Melodien verwendet. So definiert Jean Jacques Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* 1768 die Romanze als⁸⁴:

»Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la romance doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractere des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une romance bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'interêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouvé attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cette effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affaiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la romance, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien, & qui chante simplement.«

⁸² Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Prof. Dr. G[eorg] B[enjamin] Mendelssohn, Bd. 4, 1. Abteilung, Leipzig 1844, S. 358.

⁸³ Gstrein, »Romanze«, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, S. 530.

⁸⁴ Jean Jaques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Paris 1768, Hildesheim 1969, S. 420.

Rousseau zufolge zeichnet sich eine gut gemachte Romanze somit vor allem durch gefühlsbetonte Simplizität aus, wobei die Gesangsmelodie für sich selbst stehe und auch ohne Instrumentalbegleitung auskomme. Eine besondere Vortragsweise sowie Verzierungen oder einen großen Ambitus brauche es daher nicht. Inhaltlich beschreibe die Romanze eine häufig tragisch endende Liebesgeschichte, die einen leicht antiken Geschmack treffen müsse und den Zuhörer – wenn auch zunächst kaum merklich – berühre. An diese Forderungen Rousseaus nach Einfachheit und der Betonung des Gefühls angelehnt entwickelt sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts

»die Romanze zum strophischen Sololied mit Instrumentalbegleitung (zumeist Klavier, aber auch Gitarre, Harfe oder Lyra), manchmal erweitert durch instrumentale Vor- und Zwischenspiele [...]. Gesellschaftlicher Ort der Romanze wurde bald der Salon [...], »sentiment« [=Gefühl] das bestimmende Merkmal [...].«⁸⁵

Nach 1800 entwickelt sich die Romanze in musikalischer Hinsicht jedoch nicht weiter⁸⁶:

»[...] harmonisch blieben die Dreiklänge der Hauptstufen prägend, die Strophenform wurde konsequent beibehalten, die Begleitung stellte keine hohen Ansprüche. [...] Einfachheit, »sentiment« und leichte Realisierbarkeit der Romanzen förderten ihre weite Verbreitung in allen gesellschaftlichen Schichten, sie wurden in Drucken zu sechs oder zwölf Stück bald in großer Zahl vertrieben.«

Um die 1820er Jahre findet der Terminus der Romanze (frz. *romance*) allmählich Verwendung als Sammelbegriff für Sololieder jeglicher Art und ist somit dem deutschen Liedbegriff gleichzusetzen. Im Lauf der Zeit wird um die 1840er Jahre der Begriff *romance* jedoch immer seltener verwendet. An seiner Stelle etablieren sich zunehmend die beiden Begriffe *mélodie* und *chanson*. Dennoch beginnt die *romance* in der Mitte des 18. Jahrhunderts sich in der französischen Oper durchzusetzen. Hier dient sie, stets in die Handlung eingebunden, vor allem der Vermittlung verschiedener Emotionen bzw. Stimmungen⁸⁷ – meist als Teil der *opéra comique*⁸⁸:

»Die für die *opéra comique* charakteristischste Sologangsform ist das einfache Strophenlied, dessen dominierende Rolle innerhalb der Gattung bis zuletzt [...] erhalten blieb. In diesen musikalisch meist einfachen Gesängen, in denen dem Text eine bedeutende Rolle zukam, lebte noch lange Zeit die Tradition der Musikeinlagen aus den volkstümlichen Pariser Vorstadtkomödien (der »Vaudevilles«) fort, die entscheidenden Einfluß auf die Entstehung der neuen Gattung hatten. Auch der gesprochene Dialog, ein weiteres Charakteristikum der *opéra comique*, hat in der Sphäre der alten Vaudevilles mit ihren aktuell-pointierten Texten, bei denen es auf möglichst genaue Verständlichkeit ankam, seinen Ursprung. [...] Die strophischen Gesänge tragen [sic] in verschiedenen Typen auf, wie »Romance«, »Chanson« oder »Ballade«. Eine Unterscheidung derselben ist nicht immer ohne weiteres möglich, die Übergänge von einem Typ zum anderen sind fließend.«

Unter formalen Gesichtspunkten ist ein typisches Merkmal der Arie der *opéra comique* überwiegend die dreiteilige Form *a – b – a'*, vereinzelt auch *a – b – a*. Zweiteilige Formen sind eher selten anzutreffen⁸⁹. Die bereits von Rousseau geforderte Einfachheit der *romance* findet sich auch in der französischen Oper wieder. »Häufig wurden Romanzen einfachen und unkomplizierten Personen der Handlung in den Mund gelegt«⁹⁰, wie beispielsweise dem einfachen Landmädchen Alice in Giacomo Meyerbeers Oper *Robert le Diable*⁹¹.

⁸⁵ Gstrein, »Romanze«, S. 525.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Sieghart Döhring, *Formgeschichte der Opernarien vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Marburg/Lahn 1969, S. 43f.

⁸⁹ Ebd., S. 225.

⁹⁰ Gstrein, »Romanze«, S. 526.

⁹¹ Vgl. ebd.

Die französische romance erfreut sich – parallel zur eigenständigen deutschen Romanzenkomposition nach der Veröffentlichung der 1756 erschienenen Romanzen Gleims – als Teil der opéra comique auch in Deutschland großer Beliebtheit. Nicht zuletzt, weil »Verlagswesen und Musikalienhandel sehr schnell das kommerzielle Potential dieser einfachen Gesänge erkannten«⁹². Daher treten seit dem späten 18. Jahrhundert auch im deutschen Sprachraum Adaptionen des französischen Romanzenstils, wie beispielsweise von Johann Gottlieb Naumann, Ignaz Pleyel oder Friedrich Heinrich Himmel auf⁹³.

Nach dem Vorbild der opéra comique finden einfache, strophische Lieder auch Eingang in das deutsche Singspiel. Vor allem durch die Zusammenarbeit von Christian Felix Weißer und Johann Adam Hiller, die dem französischen Vorbild folgend einfache, strophisch angelegte Romanzen in ihre Singspiele einbinden. Die hierdurch entstehende

»Singspielromanze dürfte wesentlich dazu beigetragen haben, daß die von Gleim eingeführten bänkelsängerischen Titel allmählich aus der Mode kamen. [...] Innerhalb der Singspielromanze lassen sich zwei Typen unterscheiden. Der ältere Typus orientiert sich vorwiegend am Bänkelsang [...]. Den neueren Typus repräsentiert die Ballade [...].«⁹⁴

Der Romanzenton und das Verhältnis zur Balladenkomposition

Bereits kurz nach dem Erscheinen der Gleimschen Romanzen setzt sich im deutschsprachigen Raum die – vor allem durch Johann Gottfried Herder beeinflusste – Sichtweise von Romanzen als episch-lyrische Dichtung durch, »teils als Synonym, teils als Komplement zur Ballade«⁹⁵, wobei der Begriff des Romanzentons vor allem im frühen 19. Jahrhundert immer wieder auftaucht und als Begriff für »eine »erzählende«, d. h. wortbetonte Vertonungs- und Vortragsweise«⁹⁶ verwendet wird. In Georg Friedrich Wolfs *Kurzgefaßtem musikalischen Lexikon* heißt es hierzu⁹⁷:

»In dem Gesange muß nichts von Zierrathen, nichts von Manieren seyn; eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch sich selbst, ohne die Kunst ihres Vortrages ihre Wirkung thut. Der Gesang darf nicht hervorstechend seyn, wenn er nur naïv ist, die Worte nicht verdunkelt, sie sehr vernehmlich vorträgt und keinen größeren Umfang der Stimme erfordert. Hieraus wird man verstehen, was das heißt, ein Lied soll Romanzisch gespielt oder gesungen werden.«

Der Romanzenbegriff wird im frühen 19. Jahrhundert somit vor allem als Bezeichnung für einfache und erzählende Lieder mit einem geringen Ambitus verwendet; »vereinzelt diente *im Romanzenton*« auch als Vortragsbezeichnung⁹⁸.

Auch wenn die Romanze im Zuge der Entstehung der romantischen Oper eine durchaus beliebte Gattung ist⁹⁹, findet der Terminus Romanze in der Mitte des 19. Jahrhunderts immer seltener Verwendung – zugunsten der Ballade.

⁹² Ebd., S. 527f.

⁹³ Ebd., S. 528.

⁹⁴ Vgl. Thomas Betzwieser, *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart, Weimar 2002, S. 163.

⁹⁵ Gstrein, »Romanze«, S. 529.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Georg Friedrich Wolf, *Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon*, Halle 1787, S. 134, auch zitiert in Gstrein, »Romanze«, S. 529.

⁹⁸ Gstrein, »Romanze«, S. 529.

⁹⁹ Vgl. ebd.

Balladen in der Vokalmusik

Volks- und Kunstballade

Wie bei der Balladendichtung ist auch in der Vokalmusik eine Unterscheidung zwischen der Volks- und der Kunstballade zu treffen. Dieser Umstand ergibt sich bereits allein aus der Tatsache, dass die literarische Volksballade üblicherweise mit einer beliebten und bekannten Melodie verbunden ist, wobei diese nicht zwingend immer dieselbe sein muss¹⁰⁰. »Später unterlegte man den Texten auch andere zeitgenössische Lieder, hauptsächlich durch den Einfluß von Flugblattballaden des 18. und 19. Jahrhunderts.«¹⁰¹ Neben jener Volksballade entwickelt sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts die deutsche Kunstballade. Diese Gattung kennzeichnet sich vor allem durch ihr Selbstverständnis als autonomes Kunstwerk, das die Verwendung einer eigens auf sie angepassten Melodie fordert.

Die verschiedenen Formen der Balladenkomposition in der Vokalmusik

Wie bereits die vorherige Betrachtung der von Schumann bei der Komposition der *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor verwendeten Textvorlagen ergab, werden die im Rahmen dieser Sammlung vertonten Gedichte häufig auch als Lieder bezeichnet – gern in der Tradition des Volkslieds. Auch im musikalischen Sinn ist die Komposition der deutschen Kunstballade eng mit dem Lied verbunden¹⁰²:

»Die Forderung nach Sangbarkeit als Konsequenz des Anspruchs nach Volkstümlichkeit verband die neue deutsche Kunstballade nach 1756 in musikalischer Hinsicht mit dem Lied und teilte mit ihm prinzipielle Fragen der Komposition. Dabei bezog sich die Bezeichnung *Ballade* (oder gleichbedeutend *Romanze*) ähnlich wie beim Lied zunächst auf die Dichtung, die dann in Musik gesetzt werden kann.«

Hieraus ergibt sich zwangsläufig, dass die Gattungsbezeichnung der verwendeten Textvorlage bereits entscheidenden Einfluss auf die Einordnung der späteren Komposition haben kann: Eine Vokalkomposition muss somit nicht zwangsläufig allein bzw. vor allem durch ihre musikalischen Elemente als Romanze oder Ballade erkennbar sein – auch die alleinige Zuordnung des der Komposition zugrundeliegenden Textes als Romanze oder Ballade kann die Kategorisierung derselben bereits bestimmen.

Die Vertonung eines literarischen Werks wirft jedoch zwangsläufig die Frage auf, ob und inwieweit sich die Komposition an den ihr zugrundeliegenden Text anpassen kann oder muss¹⁰³:

»Das Problem läßt sich in der Frage fassen, wie sich Musik [...] an ein Gedicht anpassen kann, daß dessen Intention, die sich in Inhalt, Sprachmelodie und -rhythmus, Duktus, Vers- und Strophenformbau manifestiert, sichtbar bleibt oder gesteigert in Musik transformiert werden kann, die Musik aber dennoch als musikalisches Werk in sich stimmig erscheint.«

Diese Problematik der Transformation der Textvorlage in ein musikalisches Werk

»erweitert sich allerdings gegenüber lyrischen Gedichten noch um zusätzliche Problemstufen, die in den Kennzeichen des Balladesken liegen (Vorgangs- statt Stimmungsschilderung, Wechsel des Erzähltempos, wörtliche Rede, wechselnder ›Ton‹). Um diesen Anforderungen musikalisch gerecht zu werden, standen um 1770 in Deutschland unterschiedliche Kompositionsweisen zur Verfügung [...]«¹⁰⁴

In der Mitte des 18. Jahrhunderts ist zunächst vor allem die Komposition von Balladen als Strophenlied üblich, das »sich am Volksliedideal des späten 18. Jahrhunderts orientiert«¹⁰⁵. Einen starken Einfluss auf die Vertonung größerer Balladen hatte Johann Rudolf Zumsteeg. Auf dessen erste, 1791 im Verlag

¹⁰⁰ Vgl. Lajos Vargyas, »Ballade«, in: *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, S. 1120.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Florian Sauer, »Ballade«, in: *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, S. 1139.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd.

Breitkopf & Härtel erschienene Vertonung von Bürgers *Des Pfarrers Tochter von Taubenbain* folgte schnell die Herausgabe weiterer Balladen, unter ihnen 1798 auch Bürgers *Lenore*¹⁰⁶:

»Zumsteeg bediente sich vieler musikalischer Formen für seine Balladen: Einige sind strophisch komponiert, andere variieren die musikalischen Strophen entsprechend dem Inhalt des Textes. Am bedeutendsten für die Geschichte der Balladenkomposition in Deutschland aber waren seine großen durchkomponierten Balladen.«

Die Vertonung von Balladen als Strophenlied erfährt im Laufe der Zeit verschiedene Arten der Erweiterung¹⁰⁷:

»Um das Ideal strophischer Vertonung aufrecht zu erhalten und dennoch eine bessere Anpassung der Musik an die Dichtung zu erhalten, gab es zwei Möglichkeiten: a. das variierte Strophenlied, d. h. die charakteristische Abwandlung etwa der Melodie oder des Zeitmaßes für bestimmte Textstrophen; dazu zählt auch die Moll- bzw. Dur-Variante der musikalischen Strophe; b. Wechselstrophen; statt einer musikalischen Strophe wurden zwei oder mehrere komponiert, auf die die Textstrophen alternierend gesungen werden.«

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird jedoch die Durchkomposition von Balladen allmählich zur Norm¹⁰⁸:

»Einsätzig durchkomponierte Balladen: Dies ist die bevorzugte musikalische Form der Balladenkompositionen nach 1815 [...]. Sie markiert den Abschied vom Ideal des ›Volkstons‹ und die Hinwendung zum autonomen Kunstwerk. Die strophische Gliederung der Textvorlage scheint im musikalischen Satz in der Regel durch.«

Einer der wohl wichtigsten Komponisten solch autonomer Kunstwerke ist Carl Loewe, dessen Werk vor allem wegen »des Umfangs und Erfolgs seines Balladenschaffens [...] und durch die Zeitspanne seiner Veröffentlichungen (1821–1868) [...] als der Höhepunkt deutscher Kunstballadenkomposition«¹⁰⁹ gilt, so dass Loewes Balladenkompositionen bald »Einzug in die bürgerliche Hausmusik«¹¹⁰ finden. Auch Schumann beschreibt Loewes Balladenkompositionen wohlwollend als »frisch« und »kräftig«¹¹¹.

Die Art des Vortrags

Charakteristisch für die Balladen Loewes ist vor allem die Art des Vortrags. Als ausgebildeter Sänger ist dieser auf Konzertreisen häufig zeitgleich auch Interpret seiner eigenen Werke, woraus eine Aufführungssituation entsteht, die Carl Dahlhaus als bedeutenden Unterschied zum Lied anführt. Ihm zufolge sind Balladen – aber auch Romanzen – durch »die unmittelbare Anrede des Autors an ein Publikum«¹¹² gekennzeichnet. »Der Balladensänger ist ein Rezitator oder Rhapsode, der einem Kreis von Zuhörern eine Geschichte vorträgt«¹¹³.

Trotz der durchaus sehr positiven Worte für das Werk Carl Loewes ähneln die Balladen Schumanns aus dem sogenannten *Liederjahr* 1840 (wie beispielsweise *Die Löwenbraut* op. 31/1 oder *Die rote Hanne* op. 31/3) nicht den Kompositionen Loewes¹¹⁴:

»Für die Komponisten romantischer Klavierlieder wie etwa Schumann spielte die Komposition von Balladen keine große Rolle, auch wenn sich einzelne Werke von hohem Rang und großer Beliebtheit darunter finden. Die oben skizzierte Erzählhaltung der Balladen, die das Gegenüber von ›Sänger‹ und Publikum vermittelt,

¹⁰⁶ Ebd., S. 1144.

¹⁰⁷ Ebd., S. 1139.

¹⁰⁸ Ebd., S. 1140.

¹⁰⁹ Ebd., S. 1145.

¹¹⁰ Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 226.

¹¹¹ Vgl. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 99.

¹¹² Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 86, vgl. hierzu auch Sauer, »Ballade«, S. 1145.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Sauer, »Ballade«, S. 1146.

unterschied sich grundlegend von der ›Zwiesprache des Komponisten mit sich selbst, wie sie die romantische Haltung im Lied impliziert. Hieraus läßt sich erklären, warum diese Komponisten meist kürzere Balladen bevorzugten, in denen das Handlungsmoment nicht stark ausgeprägt ist.«

Auch Schumanns *Romanzen und Balladen* für eine Singstimme und Klavier opp. 45, 49, 53 und 64 halten sich nicht an jenes »Gegenüber von ›Sänger‹ und Publikum«. Sie »richten sich nicht explizit an ein Publikum; sie lassen sich eher als musikalische Realisation der Gemütsbewegung bezeichnen, die der Komponist als Hörer einer Ballade erfuhr.«¹¹⁵

Differenzierungsversuche

Um der Vermischung der beiden Begriffe Romanze und Ballade entgegenzuwirken, unternahmen im Laufe der Zeit viele Theoretiker den Versuch, die Begriffe inhaltlich zu differenzieren. Da sich eine klare Unterscheidung beider Termini nach formalen Kriterien recht schwierig bis unmöglich gestaltet¹¹⁶, untersuchten einige Autoren andere Differenzierungsmöglichkeiten und schrieben der Romanze einen eher lyrischen Charakter zu, während die Ballade als eher episch beschrieben wird¹¹⁷. Neben episch und lyrisch wird auch das Begriffspaar nördlich und südlich häufig zur Differenzierung von Romanzen und Balladen verwendet. So heißt es beispielsweise in Ignaz Jeitteles *Ästhetischem Lexikon*¹¹⁸:

»Als historisches Lied ist die Ballade am nächsten verwandt, und wird auch als gleichbedeutend gebraucht mit der Romanze [...]; doch tragen beide, genauer betrachtet, die Farben ihrer Heimath; daher die Ballade einen mehr nordischen, die Romanze einen südlichen Charakter hat. Ergreifend sind die vom Schauer der Geisterwelt durchwehten Schreckbilder der Phantasie, besonders in der altenglischen und schottischen Ballade, erhebend und erheiternd die Schilderung süßen Liebesspiels oder kühner Heldenzüge in der spanischen Romanze. In der Ballade ist daher auch das Epische, in der Romanze das Lyrische vorherrschend; da in der Ballade die Handlung mit hervortretender Empfindung, in der Romanze durch die Handlung Empfindung geschildert wird.«

Auch der Literaturwissenschaftler und Philosoph Friedrich Theodor Vischer beruft sich in *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* auf den eher nordischen Charakter der Ballade¹¹⁹:

»Es ist die nordische Stimmung mit ihrem bewegteren, ahnungsvolleren, mehr andeutenden als zeichnenden Ton, ihrem stoßweisen, Mittelglieder überspringenden Gange; es ist, was Goethe die mysteriöse Behandlung nennt, welche der Ballade zukomme.«

Georg Wilhelm Friedrich Hegel fügt in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* eine weitere Differenzierungsmöglichkeit hinzu, indem er die Helligkeit und Klarheit der spanischen Romanze der Innigkeit der deutschen und englischen Ballade entgegensetzt¹²⁰:

»Diese feste und bestimmte Auffassung des eigentlich Charakteristischen einer Situation und scharfe Heraushebung bei der vollen subjektiven Teilnahme tritt besonders bei den Spaniern in nobler Weise hervor und verleiht ihren erzählenden Romanzen eine große Wirkung. Es ist über diesen lyrischen Gemälden eine gewisse Helligkeit verbreitet, welche mehr der klar sondernden Genauigkeit der Anschauung als der Innigkeit des Gemüts zugehört.

¹¹⁵ Ebd., S. 1147.

¹¹⁶ Gstrein, »Romanz / romance / Romanze«, S. 8.

¹¹⁷ Vgl. Gstrein, »Romanze«, S. 529.

¹¹⁸ Ignaz Jeitteles, *Ästhetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste. Nebst Erklärung der Kunstausdrücke aller ästhetischen Zweige, als: Poesie, Poetik, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur, Malerei, Theater etc.*, Bd. 1, Wien 1839, S. 78.

¹¹⁹ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd. 2, München 21923, S. 245.

¹²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, Die lyrische Poesie*, https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1838_hegel.html, 02. 02. 2018.

Die Balladen dagegen umfassen, wenn auch in kleinerem Maßstabe als in der eigentlich epischen Poesie, meist die Totalität eines in sich beschlossenen Ergebnisses, dessen Bild sie freilich auch nur in den hervorstechendsten Momenten entwerfen, zugleich aber die Tiefe des Herzens, das sich ganz damit verwebt, und den Gemütston der Klage, Schwermut, Trauer, Freudigkeit usf. voller und doch konzentrierter und inniger hervordringen lassen. Die Engländer besitzen vornehmlich aus der früheren ursprünglichen Epoche ihrer Poesie viele solcher Gedichte, überhaupt liebt die Volkspoesie, dergleichen meist unglückliche Geschichten und Kollisionen im Tone der schauerlichen, die Brust mit Angst beengenden, die Stimme erstickenden Empfindung zu erzählen.«

Gottschalk Wedel, Mitarbeiter der *NZfM*, unternimmt ebenfalls einen Differenzierungsversuch in seinen *Beiträgen zu einem Wörterbuch der Tonkunst*¹²¹:

»Ballade, das Tanzlied, der Bänkelsang. [...]

Romanze, Erzähllied, Sagenlied, die Leusche.

Der Bänkelsang, oder das Tanzlied (die Ballade) faßt die Erzählung im niederen Volkston auf indessen das Sagenlied, die Leusche, (vom Zeitwort: lauschen) der höheren erzählenden Dichtung angehört.«

Wedel zufolge besitzt die Romanze somit einen höheren künstlerischen Anspruch als die trivialere, in den »niederen Volkston« absinkende Ballade. Eine Unterscheidung, die in dieser Form sicherlich nicht zutreffend ist.

Trotz zahlreicher Differenzierungsversuche ist somit eine Vermischung der beiden Begriffe Romanze und Ballade unabdingbar¹²²:

»Mit dem Begriff Ballade verbindet man vorstellungsmäßig eine in sich geschlossene, meist spannungsreiche Begebenheit, während die Romanze eher als Spiegelung subjektiver Befindlichkeiten und als eine stärker lyrisch und musikalisch geprägte Form verstanden wird. Diese Unterscheidung ist immer schon idealtypisch gewesen. In Wirklichkeit gibt es zwischen beiden Gattungen vielfältige Überschneidungen.«

¹²¹ *NZfM*, 5. Jg., Nr. 33, Bd. 9, 23. Oktober 1838, S. 132.

¹²² Günther Spies, *Reclams Musikführer, Robert Schumann*, Stuttgart 1997, S. 158.

DIE ROMANZEN UND BALLADEN OPP. 67, 75, 145 UND 146 FÜR GEMISCHTEN CHOR

Dass offenkundig keine klare Trennlinie zwischen den beiden Begriffen Romanze und Ballade zu ziehen ist, ist sicherlich auch ein Grund für Schumanns häufig synonyme Verwendung beider Termini. Ebenfalls könnte hierdurch die Wahl des zusammenfassenden Titels *Romanzen und Balladen* für opp. 67, 75, 145 und 146 sowie der Verzicht auf eine jeweils genaue Zuordnung der darin enthaltenen Stücke in den Druckausgaben dieser Sammlung zu begründen sein.

Erste eigene Differenzierungsversuche?

Ebenfalls durch die zahlreichen Parallelen des Begriffspaars Romanze und Ballade ließe sich auch die Unvollständigkeit der Zuordnung der Begriffe im Arbeitsmanuskript dieser Sammlung erklären. Wie bereits erwähnt, kennzeichnet Schumann dort *Der König von Thule* op. 67/1, *Schön-Rohtraut* op. 67/2 und *Ungewitter* op. 67/4 klar als Balladen, *Heidenröslein* op. 67/3, *John Anderson* op. 67/5 sowie *Der Rekrut* op. 75/9 und *Das Schifflin* op. 146/20 hingegen als Romanzen¹²³. Für die übrigen acht im Arbeitsmanuskript enthaltenen Lieder findet jedoch eine solche Differenzierung nicht statt.

Auffällig ist, dass Schumann an dieser Stelle eben jene Chorlieder den beiden Begriffen Romanze und Ballade zuordnet, die zu Beginn des Kompositionsprozesses entstehen¹²⁴. Dies könnte darauf hindeuten, dass Schumann anfänglich den Versuch einer genauen Zuordnung der einzelnen Lieder unternahm, von diesem Vorhaben jedoch aufgrund der zahlreichen Parallelen und Überschneidungen beider Begriffe wieder abließ.

Dennoch stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien Schumann jene anfängliche Zuordnung der sieben Stücke im Arbeitsmanuskript der Sammlung vornahm. Auch wenn er das Vorhaben einer genauen Bezeichnung der jeweiligen Lieder der *Romanzen und Balladen* wieder aufgab, muss er zum Zeitpunkt der Benennung der ersten sieben Lieder zumindest eine erste grobe Vorstellung von einer Romanze bzw. Ballade gehabt haben. Um diese Vorstellung genauer identifizieren zu können, bedarf es eines genaueren Blicks auf die besonderen Merkmale der von Schumann im Arbeitsmanuskript den Begriffen Romanze und Ballade zugeordneten Chorlieder¹²⁵.

»Der König von Thule« op. 67/1

Gemeinsam mit *Schön-Rohtraut* op. 67/2 zählt *Der König von Thule* op. 67/1 zu den ersten Chorliedern der *Romanzen und Balladen*. Zur Vertonung des von Goethe stammenden Gedichts *Der König in Thule* wählt Schumann die Form des variierten Strophenliedes. Die ersten beiden Strophen (a – a) beschreiben das tragische Schicksal des trauernden, treuen Königs von Thule, dessen wertvollster Besitz ein goldener Becher ist, den ihm seine geliebte Buhle an ihrem Sterbebett übergab. In der dritten Strophe wird deutlich, dass der König nun selbst im Sterben liegt und sein gesamtes Vermögen großzügig an seinen Erben weitergibt – bis auf den ihm so viel bedeutenden Becher.

Somit findet zu Beginn der dritten Strophe eine Veränderung innerhalb des Liedtextes statt, welcher von der bloßen Beschreibung nun zur konkreten Handlung übergeht: Der König liegt im Sterben und beginnt mit der Übertragung seines Nachlasses an seinen Erben. Diese Veränderung drückt Schumann auch musikalisch aus, indem er zu Beginn der dritten Strophe die bisherige Strophengestaltung verändert (b). Die Folgestrophen vier bis sechs sind vor allem rhythmisch stark an die ersten beiden Strophen angelehnt und somit jeweils als Variationen derselben zu deuten. Hieraus ergibt sich die Liedform: a – a – b – a' – a'' – a'''.

¹²³ Vgl. S. 14.

¹²⁴ Zeitgleich mit den im Arbeitsmanuskript als Romanze bezeichneten Liedern op. 67/5 und op. 75/9 komponiert Schumann mit der *Romanze vom Gänsebuben* op. 145/15 lediglich ein Lied, das keine Zuordnung erfährt. Dies ist jedoch aufgrund des bereits im Titel des Liedes enthaltenen Romanzenbegriffs nicht weiter verwunderlich.

¹²⁵ *Der traurige Jäger* op. 75/8 bezeichnet Schumann in seinem Brief an den Verlag Friedrich Whistling vom 15. Mai 1849 ebenfalls klar als »Romanze« (*Schumann Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel, 2, S. 329*). Da Schumann jedoch diese Bezeichnung lediglich der verwendeten Textvorlage entnommen haben könnte (vgl. hierzu S. 14), bleibt dieses Chorlied bei der folgenden Untersuchung außen vor.

Hinsichtlich der Besetzung ist vor allem die Gestaltung des Liedes im cantus firmus zu nennen. Indem er der regulären Besetzung des vierstimmigen gemischten Chores eine, die Melodie singende, Tenor-Solostimme hinzufügt, die der Sopran in den ersten drei Strophen oktaviert begleitet¹²⁶, verstärkt Schumann die Stimmung des mittelalterlich-märchenhaft¹²⁷ anmutenden Goetheschen Gedichttextes. Welche zentrale Rolle diese Tenor-Solostimme einnimmt, zeigt auch die sich in der Originalausgabe der Partitur zu op. 67 befindende Anmerkung: »Die Solostimme ist bei starkem Chor nach Befinden mehrfach zu besetzen.«¹²⁸

Auch harmonisch verstärkt Schumann die düstere und aussichtslose Stimmung der op. 67/1 zugrundeliegenden Textvorlage, indem er als Grundtonart von *Der König von Thule* a-Moll wählt. Darüber hinaus unterstützt Schumann die Grundstimmung der Textvorlage, indem er mittels Augmentation den Schluss der letzten Strophe dehnt und verlangsamt. Ein Mittel, das er zudem bei dem im Arbeitsmanuskript ebenfalls als Ballade bezeichnetem *Ungewitter* op. 67/4, aber auch bei dem dort der Romanze zugeordnetem Lied *Das Schiffelein* op. 146/20 verwendet¹²⁹.

»Schön-Rohtraut« op. 67/2

Die offenbar nahezu zeitgleiche Komposition von *Der König von Thule* op. 67/1 und *Schön-Rohtraut* op. 67/2 am 6. März 1849 hält Schumann unter diesem Datum nicht nur mit den Worten »2 Balladen f.[ür] Chor comp.[oniert]«¹³⁰ in seinem Haushaltbuch fest, sondern ordnet beide Lieder darüber hinaus auch im Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* der Gattung der Ballade zu. Zudem verfügen beide Lieder über dasselbe Anfangsmotiv. Jedoch kontrastiert Schumann beide Chorlieder mittels dynamischer Unterschiede sowie unterschiedlicher Vortragsbezeichnungen gleich zu Beginn wieder voneinander:

Langsam ernst

The image shows a musical score for the beginning of 'Der König von Thule' op. 67/1, measures 1-3. The score is for Soprano, Alto, Tenor Solo, Tenor, and Bass. The tempo is 'Langsam ernst' and the dynamics are 'p' (piano). The lyrics are 'Es war ein König in Thule gar'.

Notenbeispiel 1: *Der König von Thule* op. 67/1, T. 1–3.

¹²⁶ Vgl. auch Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 215.

¹²⁷ Der Liedtext beginnt mit den stark an ein Märchen erinnernden Worten »Es war ein König in Thule«. Darüber hinaus wird in der vierten Strophe eine ritterliche Tafelrunde beschrieben.

¹²⁸ Bei einer Originalausgabe handelt es sich um eine von Schumann beauftragte sowie überwachte Druckausgabe. Schumanns persönliches Handexemplar der Originalausgabe der Partitur zu op. 67 wird in D-Zsch.4501,11,D1,A4 aufbewahrt.

¹²⁹ Vgl. auch Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 222.

¹³⁰ Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, S. 485.

Im frischen Tempo

Sopran
Wie heisst Kö-nig Rin-gangs Töch-ter-lein?

Alt
Wie heisst Kö-nig Rin-gangs Töch-ter-lein?

Tenor
Wie heisst Kö-nig Rin-gangs Töch-ter-lein?

Bass
Wie heisst Kö-nig Rin-gangs Töch-ter-lein?

Notenbeispiel 2: Beginn von *Schön-Rohtraut* op. 67/2, T. 1–3.

Wie bei *Der König von Thule* wählt Schumann bei der Komposition von *Schön-Rohtraut* die Form des variierten Strophenliedes. Auch bei op. 67/2 sind die ersten beiden Strophen gleich gestaltet (a – a). Zu Beginn der dritten Strophe variiert Schumann jedoch die bisherige Strophenform (a³), da an dieser Stelle inhaltlich eine Veränderung des Liedtextes eintritt: Die anfänglich heimliche Liebe und Schwärmerei des jungen Knaben für die Königstochter erwächst innerhalb der dritten Strophe zu einer realen Liebesgeschichte, indem es zu einem Kuss kommt. Die vierte und letzte Strophe von *Schön-Rohtraut* ist eine weitere Variation der ersten beiden Strophen (a⁴), die einerseits die Euphorie des jungen Knaben angesichts des Kusses, andererseits jedoch ebenfalls die Probleme dieser Liebe über Standesgrenzen hinweg darstellt. Angesichts dieser nur im Geheimen erlebbaren Liebe, endet jede der insgesamt vier Strophen des Chorliedes mit dem Liedtext »schweig stille, mein Herz, schweig still!«. Dennoch ist die melodische Gestaltung dieser vier Schlussverse lediglich in den ersten beiden Strophen identisch. In den übrigen beiden Strophen weicht Schumann von der bisherigen Gestaltung ab, woraus eine dreifache Gestaltung der im Singtext stets gleichbleibenden letzten Verszeile resultiert¹³¹.

Zentrales Merkmal von *Schön-Rohtraut* sind die zahlreichen dialogischen Elemente. Besonders hervorzuheben ist hier sicherlich die direkte Ansprache der Königstochter an den Knaben:

S
mals sie ruh-ten am Ei-chenbaum, da lacht' Schön-Roh-traut

A
mals sie ruh-ten am Ei-chenbaum, da lacht' Schön-Roh-traut

T
mals sie ruh-ten am Ei-chenbaum, da lacht' Schön-Roh-traut: „Was
a 2]

B
mals sie ruh-ten am Ei-chenbaum, da lacht' Schön-Roh-traut: „Was
a 2]

¹³¹ Vgl. auch Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 218.

37



S
A
T
B

siehst mich an so wun-nig-lich, wenn du das Herz hast, küs-se mich!*

siehst mich an so wun-nig-lich, wenn du das Herz hast, küs-se mich!*

Notenbeispiel 3: *Schön-Robtraut* op. 67/2, Takte 33–40.

Bemerkenswert ist, dass die Worte der Königstochter nicht etwa – wie man möglicherweise zunächst erwarten würde – durch die beiden Oberstimmen, sondern durch die Tenor- und Bassstimme wiedergegeben werden. Auch der auf diese Ansprache folgende von der Altstimme vorgetragene Gedanke des Knaben ist besonders auffällig – ist jener doch als einzige Stelle des gesamten Liedes nicht mehrstimmig gestaltet:

41

S
A
T
B

Ach, er-schrack der Kna-be, - doch den - ket er: und

Ach, er-schrack der Kna-be, - doch den - ket er: „mir ist's ver-gunnt!“ und

Ach, er-schrack der Kna-be, - doch den - ket er: und

Ach, er-schrack der Kna-be, - doch den - ket er: und

Notenbeispiel 4: *Schön-Robtraut* op. 67/2, Takte 41–45.

Die in *Schön-Robtraut* zentralen dialogischen Elemente können durchaus als erster Schritt zu den später entstehenden Chorballaden Robert Schumanns verstanden werden¹³²:

»Die für die [...] literarische Gattung der Ballade in Deutschland typischen dialogischen Elemente boten die Möglichkeit, mit dem Medium des Chores kleine Mini-Dramen zu gestalten; in seinen späteren orchesterbegleiteten Chorballaden [*Der Königssohn*] op. 116, [*Des Sängers Fluch*] 139, [*Vom Pagen und der Königstochter*] 140 und [*Das Glück von Edenhall*] 143 übertrug Schumann diesen Ansatz auf größere Formen.«

»Ungewitter« op. 67/4

Das letzte von Schumann im Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* der Ballade zugeordnete *Ungewitter* op. 67/4 weist einige Parallelen zu den übrigen dort als Ballade bezeichneten Liedern auf.

Wie *Der König von Thule*, handelt es sich bei *Ungewitter* ebenfalls um eines der wenigen Chorlieder der *Romanzen und Balladen*, das in einer Molltonart vertont ist. In Takt 25 wechselt Schumann in *Ungewitter* die Tonart von d-Moll zu G-Dur, was vor allem dem der Vertonung zugrundeliegenden Liedtext geschuldet

¹³² Thomas Synofzik, »Weltliche a capella-Chormusik«, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart, Weimar, Kassel 2006, S. 470.

ist – versucht doch ab dem Auftakt zu Takt 25 die Buhle des alten Königs diesen an frühere, schönere Zeiten der Liebe zu erinnern. Nach der Zurückweisung der früheren Geliebten tritt in Takt 36 die Grundtonart d-Moll jedoch wieder inkraft, die bis zum Ende des Stückes beibehalten wird.

Neben *Der König von Thule* (a-Moll) und *Ungewitter* sind lediglich vier weitere Chorlieder der *Romanzen und Balladen* in einer Molltonart vertont: *Schnitter Tod* op. 75/6 (d-Moll, jedoch in D-Dur endend), *Vom verwundeten Knaben* (a-Moll) op. 75/10, *Die Nonne* (g-Moll) op. 145/12 und *Der Traum* op. 146/18 (ebenfalls g-Moll). Die Wahl einer Molltonart als vorherrschende Grundtonart ist sicherlich bei all diesen Liedern stets durch den Inhalt der jeweils vorliegenden Textvorlage zu begründen und dürfte nichts mit der Zuordnung eines Chorliedes als Romanze bzw. Ballade zu tun haben – steht doch das neben *Der König von Thule* und *Ungewitter* im Arbeitsmanuskript als »Ballade f.[ür] Chor«¹³³ bezeichnete Lied *Schön-Rohtraut* op. 67/2 in A-Dur.

Im Vergleich zu den anderen in den *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 veröffentlichten Chorliedern ist bei *Ungewitter* besonders auffällig, dass Schumann hier die sonst in dieser Sammlung sehr häufig gewählte Form des Strophenliedes vollständig verlässt. *Ungewitter* ist – wie auch *Vom verwundeten Knaben* op. 75/10 – durchkomponiert. Der Grund hierfür ist ebenfalls sicherlich in dem beiden Vertonungen zugrundeliegenden Gedichttext zu suchen¹³⁴:

»Die Vorahnung eines Regierenden von kommendem Unheil [in op. 67/4] – übrigens ein Paradigma, das in der Entstehungszeit des Chorsatzes in die politische Landschaft hineinpaßte¹³⁵ – findet sinnfälligen Ausdruck als Rollengedicht in dem Monolog des Königs und dem Dialog mit seiner Geliebten. In diesem durch Schilderung düsterer Stimmung und durch affektgeladenen Ausdruck bestimmten Dichtwerk ist kompositorisch weder Raum für volksliedhafte Gestaltung noch für strophische Form.

Auch die Romanze »Vom verwundeten Knaben« ließ die Anwendung der Strophenform nicht zu. Das herkunftsmäßig als »altdeutsch« bezeichnete Gedicht besteht aus 7 Verspaaren, von denen die ersten drei durch altertümlich-holprigen Sprachduktus gekennzeichnet sind. Darum hat Schumann zur Textverdeutlichung die durchkomponierte Form gewählt.«

»Heidenröslein« op. 67/3.

Heidenröslein op. 67/3 ordnet Schumann in seinem Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 der Gattung der Romanze zu. Während das dort als Ballade bezeichnete *Schön-Rohtraut* op. 67/2 sich auch durch dialogische Elemente auszeichnet, bleibt Schumann kontrastierend hierzu bei »Heidenröslein konsequent vierstimmig, Abweichungen vom homorhythmischen Satz ergeben sich einzig durch Melismen einzelner Stimmen«¹³⁶. Diese homorhythmische Akkordik ist ein für die *Romanzen und Balladen* charakteristisches Element, das lediglich in einigen Liedern kurzzeitig verlassen wird, wie beispielsweise bei dem in Schumanns Arbeitsmanuskript als Romanze bezeichnetem Lied *John Anderson* op. 67/5¹³⁷.

Heidenröslein vertont Schumann als Strophenlied (a – a – a) – durchaus ein Kontrast zu dem der Ballade zugeordnetem und durchkomponiertem *Ungewitter* op. 67/4 sowie den ebenfalls als Balladen bezeichneten und als variiertes Strophenlied vertonten Chorliedern *Der König von Thule* op. 67/1 und *Schön-Rohtraut* op. 67/2. Die wie *Heidenröslein* von Schumann der Romanze zugeordneten Lieder *John Anderson* op. 67/5 sowie *Der Rekrut* op. 75/9 sind ebenfalls als Strophenlieder vertont. *Das Schiffllein* op. 146/20, das im Arbeitsmanuskript ebenfalls als »Romanze f.[ür] Chor«¹³⁸ bezeichnet wird, ist als variiertes Strophenlied angelegt.

¹³³ Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen*, aufbewahrt in D-DÜhi.80.5027.

¹³⁴ Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 213.

¹³⁵ Zur Bedeutung der politischen Situation vgl. auch S. 31f.

¹³⁶ Synozfik, »Weltliche a capella-Chormusik«, S. 470.

¹³⁷ Vgl. hierzu den folgenden Abschnitt.

¹³⁸ Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen*, aufbewahrt in D-DÜhi.80.5027.

John Anderson op. 67/5 und op. 145/14

Das von Robert Burns stammende Gedicht *John Anderson* bedarf bei der Betrachtung der *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor sicherlich besonderen Augenmerks, handelt es sich hierbei doch um die einzige Textvorlage, die Schumann innerhalb dieser Sammlung zweimal vertont. Im Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* ist lediglich die erste Vertonung von *John Anderson* op. 67/5 als »Romanze« bezeichnet, wogegen zu op. 145/14 keine derartige Kennzeichnung vorliegt¹³⁹. Ein Vergleich beider Chorlieder lässt daher möglicherweise Rückschlüsse darauf zu, welche Gründe Schumann dazu bewogen haben könnten op. 67/5 als »Romanze« zu bezeichnen, bei op. 145/14 hingegen keine derartige Zuordnung vorzunehmen.

Das wohl auffälligste Merkmal der ersten Vertonung *John Anderson* op. 67/5 ist das regelmäßige, kurzzeitige Verlassen des innerhalb der *Romanzen und Balladen* so zentralen Elements der homorhythmischen Akkordik. Häufig trägt eine der Chorstimmen eine Verszeile solo vor, welche anschließend von den übrigen drei Stimmen wiederholt wird:

Notenbeispiel 5: *John Anderson* op. 67/5, Takte 22–25.

Darüber hinaus ist die Gestaltung des Chorliedes recht einfach und schlicht gehalten. Es finden keine Abweichungen von der Strophenform des Liedes (a – a) statt und auch unter melodischen sowie harmonischen Gesichtspunkten zeichnet sich op. 67/5 durch Einfachheit und Schlichtheit aus¹⁴⁰:

»Die Melodik des Satzes ist von volksliedhafter Einfachheit. Der Sopran erhält die Liedführung, die durch die drei Unterstimmen zu homophoner Akkordik ergänzt wird.

Gleich im ersten Takt bezeugen zwei Intervalle in der Diskantstimme – Sexte abwärts und von diesem Tiefpunkt aus Quintsprung nach oben – selbstbewusste Zuversicht der liebenden Frau. Solche Intervallsprünge auf- und abwärts innerhalb eines Taktes im Sopran werden zur typischen Figur dieses Stückes [...].

Auch die Harmonik ist in ihrer auf Wohlklang bedachten Einfachheit für Vertonungen a cappella »im Volkston« charakteristisch: Tonika und Dominante wechseln sich ab. Die Modulation nach D-Dur in T. 8 (auf: »glatt und schön«) wird sofort wieder zurückgenommen, ebenso wie die vom Textgehalt her begründete kurze Wendung zu a-Moll in T. 13 (bei: »segne Gott...«). [...]

So ist diese Chorvertonung anspruchslos-konventionell und auch für einen Laienchor leicht singbar.«

Das nur zwei Tage nach op. 67/5 am 15. März 1849¹⁴¹ entstandene Chorlied *John Anderson* op. 145/14 unterscheidet sich im Liedtext deutlich von der ersten Vertonung des Burnsschen Gedichts in op. 67/5. Durch den Verzicht auf die Wiederholung von zwei Versen in jeder Strophe sowie die Wiederholung der Verszeile »John Anderson, mein Lieb!« unterteilt Schumann

¹³⁹ Vgl. ebd.

¹⁴⁰ Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 281.

¹⁴¹ Vgl. Notiz Schumanns unter diesem Datum, in: *Tagebücher*, Bd. III, S. 486: »Anderson« v. Burns 2^a.

»die 1. Strophe in zwei vierzeilige Strophenteile. Kompositorisch bedeutet dieser Einschub: Die 8-taktige Periode der ersten beiden Verszeilenpaare wird um die beiden Takte der Anrede erweitert. Für die verbleibenden zwei Verszeilenpaare der Strophe wird eine 8-taktige Periode gestaltet. Auf diese Weise wird die Strophe des Chorsatzes aus $8 + 2 + 8 = 18$ Takten gebildet.

Da die 2. Strophe mit der ersten tonidentisch ist, beträgt die Gesamtzahl des Satzes 36 Takte, im Vergleich zu 32 Takten der Erstvertonung [op. 67/5]. Der Unterschied liegt in den beiden eingeschobenen Takten pro Strophe bei der zweiten Vertonung.«¹⁴²

Die Wahl des langsamen Tempos und des 3/4-Taktes sowie die konsequente Einhaltung der Strophenform (a – a) ist in beiden Vertonungen identisch. Generell zeigt op. 145/14 jedoch im Vergleich »die deutlicheren Anklänge an den schottischen Volkston, mit charakteristischen Vorschlägen und Melismen sowie durch bordunartige Führung der beiden Mittelstimmen bedingten harmonischen Effekten«¹⁴³. Somit handelt es sich bei der zweiten Vertonung von *John Anderson* op. 145/14 um ein Chorlied, das der volksliedhaften Einfachheit in op. 67/5 in gewisser Weise entgegensteht und daher durchaus als eine Art Gegenentwurf betrachtet werden kann¹⁴⁴:

»Die erste Bearbeitung [op. 67/5] ist beispielhaft für einen gefälligen, eingängigen Chorsatz mit effektvollen Glanzlichtern und einfacher Faktur, die zweite für ein noch engagierteres Eingehen auf den Textinhalt und Verzicht auf wohlfeile konventionelle Klangwirkungen.

Beiden Chorsätzen gemeinsam ist die leichte Singbarkeit, d. h. der geringe Schwierigkeitsgrad für die Erarbeitung der Stücke zur Aufführung.«

»Der Rekrut« op. 75/9

Das als neuntes Lied der *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor veröffentlichte Lied *Der Rekrut* op. 75/9 wird im Arbeitsmanuskript jener Sammlung der Romanze zugeordnet. Das Stück ist, wie die dort ebenfalls als Romanze bezeichneten Lieder *Heidenröslein* op. 67/3 und *John Anderson* op. 67/5 als Strophenlied (a – a – a) angelegt.

Bei *Der Rekrut* handelt es sich um das einzige Lied der *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor, dessen Textvorlage Schumann um eine zusätzliche, selbst gedichtete, dritte Strophe erweitert¹⁴⁵. Aus dem Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* geht hervor, dass er während des Kompositionsprozesses mit mehreren verschiedenen Fassungen dieser dritten Strophe experimentierte, bis er sich für die letztlich gültige Textfassung entschied.

»Das Schifflin« op. 146/20

Das im Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen* als »Romanze f.[ür] Chor«¹⁴⁶ bezeichnete Chorlied *Das Schifflin* op. 146/20 ist durch seine Besetzung »ein Unikum im Chorrepertoire«¹⁴⁷ Schumanns. Der üblichen Besetzung des vierstimmigen gemischten Chores fügt er ab Takt 22 eine Sopran-Solostimme hinzu; darüber hinaus erklingen zuvor mit einem Waldhorn in E (ab Takt 10) sowie einer Flöte (ab Takt 21) die einzigen in den *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor enthaltenen Instrumentalstimmen. Entgegen der übrigen im Arbeitsmanuskript der Romanze zugeordneten Liedern *Heidenröslein* op. 67/3, *John Anderson* op. 67/5 und *Der Rekrut* op. 75/9 verzichtet Schumann bei der Komposition von *Das Schifflin* auf die reine Strophenform und vertont die Uhlandsche Textvorlage als variiertes Strophenlied: Auf

¹⁴² Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 281.

¹⁴³ Synofzik, »Weltliche a capella-Chormusik«, S. 471.

¹⁴⁴ Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 286.

¹⁴⁵ Wie die von Schumann im Arbeitsmanuskript des Liedes (D-DÜhi.80.5027) angegebene Seitenzahl »149.« zeigt, dient – wie bei allen innerhalb der *Romanzen und Balladen* vertonten Gedichttexte von Robert Burns – die 1840 in Leipzig erschienene Sammlung *Robert Burns' Gedichte von W.[ilhelm] Gerhard. Mit des Dichters Leben und erläuternden Bemerkungen* bei der Komposition von op. 75/9 als Textvorlage. Im Arbeitsmanuskript des Liedes schließt sich an die Abschrift des insgesamt zwei Strophen umfassenden Gedichttextes der Textvorlage der Singtext einer dritten Strophe an, welchen Schumann mehrfach überarbeitet.

¹⁴⁶ Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen*, aufbewahrt in D-DÜhi.80.5027.

¹⁴⁷ Synofzik, »Weltliche a capella-Chormusik«, S. 472.

die erste Darstellung des Schiffes in der ersten Strophe (a) folgt in der hierzu kontrastierenden zweiten Strophe (b) das Erscheinen des Waidgesellen, der das Horn spielt. Der Einsatz der Flöte wird in der darauf folgenden dritten Strophe (a') beschrieben. Das Mädchen – das Horn und die inzwischen ebenfalls erklingenden Flötentöne gesänglich begleitet – tritt in der vierten Strophe (b') auf. Ihr Gesang erklingt im Rahmen der hinzutretenden Sopran-Solostimme erstmalig zu Beginn der fünften Strophe (a''). Der alla-breve-Schlussstil (c) bildet ab Takt 43 die sechste und letzte Strophe des Stückes. Hieraus ergibt sich die Form: a – b – a' – b' – a'' – c. Somit ist das Stück zwar noch strophisch bestimmt, weicht aber unter formalen Gesichtspunkten deutlich von den übrigen der Romanze zugeordneten Chorliedern (opp. 67/3, 67/5 und 75/9) ab.

Fazit

Auch durch die genauere Betrachtung der charakteristischen Eigenschaften der im Arbeitsmanuskript den Begriffen Romanze bzw. Ballade zugeordneten Chorlieder konnten keine konkreten Gemeinsamkeiten oder Unterschiede festgestellt werden, anhand derer sich die Zuordnung Schumanns erklären ließe.

So verfügen zwar die beiden der Ballade zugeordneten Chorlieder *Der König von Thule* op. 67/1 und *Schön-Rohtraut* op. 67/2 über ein identisches Anfangsmotiv, bei dem Schumann jedoch mittels unterschiedlicher Vortragsbezeichnungen sowie hinsichtlich der dynamischen Gestaltung einen Kontrast schafft.

Auch die für *Schön-Rohtraut* so charakteristischen dialogischen Elemente treten weder bei op. 67/1, noch bei dem ebenfalls im Arbeitsmanuskript als »Ballade f.[ür] Chor«¹⁴⁸ bezeichnetem *Ungewitter* op. 67/4 auf. Hinsichtlich der von Schumann gewählten Tonarten bliebe ebenfalls festzuhalten, dass keine eindeutigen Gemeinsamkeiten der der Ballade zugeordneten Lieder erkennbar sind. Zwar sind *Der König von Thule* und *Ungewitter* jeweils in einer Molltonart vertont, dem jedoch wie gesehen die Wahl von A-Dur als Grundtonart von *Schön-Rohtraut* entgegensteht.

Auch in formaler Hinsicht unterscheiden sich die drei Chorlieder opp. 67/1, 67/2 und 67/4 deutlich voneinander. Während Schumann bei der Vertonung von op. 67/1 und op. 67/2 die Form des variierten Strophenliedes wählt, ist op. 67/4 hingegen durchkomponiert.

Bei den im Arbeitsmanuskript der Romanze zugeordneten Chorliedern ergibt sich ein ähnliches Bild. Unter formalen Gesichtspunkten ähneln sich die der Romanze zugeordneten Chorlieder wohl am meisten, da sowohl *Heidenröslein* op. 67/3 als auch *Der Rekrut* op. 75/9 sowie beide Vertonungen von *John Anderson* op. 67/5 und op. 145/14 als Strophenlieder vertont sind. *Das Schiffllein* op. 146/20 hingegen komponierte Schumann – wie die der Ballade zugeordneten Lieder op. 67/1 und op. 67/2 – als variiertes Strophenlied. Auch die Untersuchung der Besetzung der einzelnen Chorlieder, die Betrachtung rhythmischer und weiterer harmonischer Aspekte sowie der Vergleich der beiden Vertonungen *John Anderson* op. 67/5 und op. 145/14 lieferte keine eindeutigen Kriterien, anhand derer sich Schumanns anfängliche Zuordnung einzelner Lieder der *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 erklären ließe.

Der Balladencharakter

Obwohl Schumann die beiden Begriffe Romanze und Ballade weitgehend synonym gebraucht, überwiegt die Verwendung des Balladenbegriffs innerhalb der die *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 betreffenden Korrespondenz deutlich. Daher verwundert es kaum, dass Schumann in seinem bereits zitierten Brief vom 23. März 1849 an den Verleger Friedrich Whistling von einem »Balladencharakter«¹⁴⁹ spricht, der durch die Vertonung von Romanzen- und Balladentexten besonders zur Geltung kommen solle und den Terminus Romanze hierbei völlig außen vor lässt. Dies wirft selbstredend auch die Frage nach der Definition dieses »Balladencharakters« auf. Zunächst gibt der Kontext, in dem Schumann jenen »Balladencharakter« erwähnt, einen ersten Hinweis. In dem Brief an Whistling heißt es¹⁵⁰: »Mir scheint,

¹⁴⁸ Arbeitsmanuskript der *Romanzen und Balladen*, aufbewahrt in D-DÜhi.80.5027.

¹⁴⁹ Schumann, Brief an den Verlag Whistling vom 23. März 1849, in: *Schumann Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel*, 2, S. 316f.

¹⁵⁰ Ebd.

daß durch diese Art der Behandlung der Balladencharakter zu einer fast wirkungsvolleren Aussprache komme, als durch die einzelne Gesangstimme.«

Mit der angesprochenen »Art der Behandlung« ist die Vertonung der jeweiligen Textvorlage für gemischten Chor gemeint. Der »Balladencharakter« manifestiert sich Schumann zufolge somit zunächst vor allem durch die Besetzung der *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 bzw. kommt durch diese zum Vorschein.

Die Besetzung und der Volksliedcharakter

Dass Schumann seine *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 nicht für eine einzelne Singstimme, sondern für gemischten Chor und somit für ein Kollektiv komponiert, ist in der Mitte des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich¹⁵¹:

»Aus der Norm einer inneren Anteilnahme des Balladensängers, die je nach Sujet eine sehr subjektive sein kann, erklärt sich wohl auch, daß von Robert Schumanns Balladen und Romanzen für Chor, die ja von einem Kollektiv statt einem Einzelnen vorzutragen sind, als einem neuen Genre die Rede ist und die Mehrstimmigkeit mit der Volkstümlichkeit der Texte gerechtfertigt wird.«

Bereits im März 1849 hebt Clara Schumann in ihrem bereits erwähnten Tagebucheintrag den volksliedartigen sowie schottischen Charakter der Kompositionen ihres Mannes hervor und äußert zeitgleich die Vermutung, eben dieser Charakter komme durch die Mehrstimmigkeit besonders zur Geltung¹⁵²:

»Am 16. März beendete Robert seine Balladen und Romanzen für Chor, 12 an der Zahl. Die meisten sind im Volkston gehalten, einige im Schottischen Charakter [opp. 67/5, 75/9, 145/14], was sich im Chor sehr reizend machen muß.«

Auch dem Komponisten und Rezensenten der *Romanzen und Balladen* August Ferdinand Riccius zufolge ist die zunächst außergewöhnliche Vertonung von Romanzen- und Balladentexten vor allem durch die Volkstümlichkeit derselben zu rechtfertigen. In seiner Besprechung von op. 67 ist am 31. Oktober 1849 in der *NZfM* zu lesen¹⁵³: »Der Gesichtspunkt, unter welchem diese Gesänge zu betrachten sind, ist der des Volksliedes, und in dieser Auffassung liegt zu gleicher Zeit die Vertheidigung der ausgewählten Texte für den mehrstimmigen Gesang.«

Es ist somit vor allem die Volkstümlichkeit der *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146, in der nicht nur die Mehrstimmigkeit der Kompositionen zu begründen ist, sondern die Schumann offenkundig als »Balladencharakter« betrachtet und hervorheben möchte.

Die von der Gattung des Volkslieds geforderte Einfachheit ist bei den im Rahmen der *Romanzen und Balladen* komponierten Chorlieder häufig vorzufinden. Vor allem unter harmonischen Gesichtspunkten¹⁵⁴:

»Zur leichten Ausführung und Faßlichkeit trägt wesentlich die dem Silbenverlauf der Verse folgende homorhythmische Akkordik bei. Die 4 Chorstimmen sind derart koordiniert, daß jeder Wortsilbe ein Akkord entspricht. Der überwiegend vom Sopran getragene Liedverlauf wird damit akkordisch fundiert.«

Bei zwei Chorliedern weicht Schumann jedoch von der üblichen Besetzung ab. Hierbei handelt es sich zum einen um die *Romanze vom Gänsebuben* op. 145/15, welche insgesamt die am aufwendigsten gestaltete Komposition der *Romanzen und Balladen* ist und sich nicht zuletzt auch wegen ihrer doppelchörigen Besetzung von den restlichen Stücken der Sammlung deutlich unterscheidet.

Ebenfalls eine Sonderrolle hinsichtlich der Besetzung nimmt das *Das Schifflin* op. 146/20 ein, da es sich um das einzige Stück der Sammlung handelt, das Schumann nicht als a cappella Chorsatz vertont. In der zweiten Strophe tritt ein Waldhorn in E hinzu, gefolgt von einer Flöte in der dritten Strophe.

¹⁵¹ Wolf Frobenius, »Ballade (Neuzeit)«, in: *HmT*, 15. Auslieferung, Wiesbaden 1987/88, S. 16.

¹⁵² Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, S. 184.

¹⁵³ *NZfM*, 16. Jg., 31. Bd., Nr. 36, 31. Oktober 1849, S. 189f.

¹⁵⁴ Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 219.

Der Kontext der Revolution

Viele der in den *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor enthaltenen Lieder entstehen zur Zeit der Revolutionsbewegung, zu deren zentralen Schauplätzen auch die Stadt Dresden gehört. Obwohl Schumann selbst tendenziell eher der politischen Öffentlichkeit fernbleibt, lassen sich seine Chorkompositionen jener Zeit nicht zwingend von ihrem historischen Kontext trennen. Es ist daher davon auszugehen, dass die Wahl einiger der in der Sammlung vertonten Gedichte durchaus, wenn auch vielleicht indirekt, durch die Revolutionsbewegung in Dresden zumindest beeinflusst wurde¹⁵⁵. So ist beispielsweise *Ungewitter* op. 67/4 sicherlich ein Lied, das die mit der Revolutionsbewegung einhergehenden Veränderungen transportiert, handelt es doch von einem alten König, dessen Krone schwer geworden ist und der den »empörten Zeiten« (Takt 46) »unmächtig und bangend« (Takte 46–47) gegenübersteht.

Generell zeichnen sich die *Romanzen und Balladen* wie gesehen durch ihre Volkstümlichkeit aus und bieten somit selbstverständlich auch »– insbesondere in den Volksballaden als Heldenliedern – Nationalbewegungen reiche Anregung zur Identitätsbildung«¹⁵⁶, die während der Revolution eine zentrale Rolle einnimmt.

Die Kontrastierung und Tönung der Stimmen

Ein immer wieder auftauchendes kompositorisches Mittel, das Schumann innerhalb der *Romanzen und Balladen* verwendet, ist die Tönung sowie Kontrastierung der einzelnen Stimmen¹⁵⁷: »Schumann geht es darum, einer melodisch hervortretenden Stimme besonderen Klangcharakter, hervorstechende Farbwerte des Klanges einzuhauchen«. In *Der traurige Jäger* op. 75/8 überträgt Schumann beispielsweise den düsteren Charakter der Textvorlage durch die Tönung der Melodie in seine Vertonung¹⁵⁸:

»Die Mattigkeit des Melodieklanges beruht vor allem darin, daß es Schumann, ohne darauf zu verzichten, die Melodie der Oberstimme zuzuweisen, gelingt, die Leuchtkraft der Soprane, die diese Stimmen in Hoher Lage von Natur aus entfalten, einzudämpfen. Schumann dämpft den Sopranklang, indem er die Melodieoberstimme im Alt II oktaviert und ihm so den satten, wie samtenen Alt-Klang [...] beigibt. – Noch dunkler wie zu Anfang des Liedes ist der Melodieklang gegen Schluß, da die Mittelstimmen an melodischer Bedeutung gewinnen [...] [Takte 29–30]. In die nunmehr vereinten Alte (I und II) mischt sich [...] der merkwürdig hohle, wie schattenhafte Klang tief gelegener Tenorstimmen.«

Über die Dauer von insgesamt 16 Takten werden die beiden Altstimmen doppelt geführt. Erst in der dritten Strophe finden beide Stimmen wieder zusammen. »Diese polyphone Stimmenauffächerung dient hier der Schilderung der Beerdigungsszene und des von ferne zuschauenden Jägers«¹⁵⁹.

Auch in *Der König von Thule* op. 67/1 dominiert eine der Stimmen durch die Gegenüberstellung von Chor- und Solostimmen und wird von den anderen aufgehellt oder verdunkelt. In diesem Lied wird die Tenor-Solostimme mit der Sopranstimme unisono geführt, woraus eine Hervorhebung der Tenor-Solostimme resultiert¹⁶⁰:

»In ihrer Eigenschaft als Tenor-Solostimme liegt die Gesangstimme verhältnismäßig tief. Dem Solosänger ist also kaum Gelegenheit geboten, jene spezifisch der Tenorstimme in hohen Lagen vorbehaltene durchdringend-strahlende Tongebung zu entfalten. Hervorzutreten bedarf die tenorale Hauptstimme also einer klanglichen Unterstützung. Ohne ihren gewissermaßen heldischen Charakter als Tenorsolostimme einzubüßen, erfährt sich eine solche durch den Chorsopran. Gleich einem kräftigen Melodieregister [...] springt er [...] der Solostimme bei. Allein, nicht nur tonlich sich durchzusetzen, bedarf sie der hellen Wirkung des

¹⁵⁵ Vgl. hierzu auch Edler, »Robert Schumann und seine Zeit«, S. 225–229 sowie Helmut Loos, »Robert Schumanns Schaffen für Chor«, in: *Robert Schumanns »Welten«*, hrsg. von Manuel Gervink und Jörn Peter Hiekel, Dresden 2007, S. 62.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Eugen Leopold, *Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns*, Erlangen 1954, S. 73f.

¹⁵⁸ Ebd., S. 75.

¹⁵⁹ Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 216.

¹⁶⁰ Leopold, *Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns*, S. 75f.

leuchtenden Sopran-Registers [...]; die epische Klangfarbe, zu der Tenorsolo und Chorsopran sich zusammenschließen, kommt überdies dem Erzählcharakter der Melodie trefflich zustatten.«

Es ist diese »Oktavierung der Sopran- und Tenor- bzw. der Alt- und Bassstimmen zur »getönten Melodie«, die ihm [Schumann] offensichtlich charakteristisch für den »Balladenton«¹⁶¹ und die er aus diesem Grunde innerhalb der *Romanzen und Balladen* häufig einsetzt.

Darüber hinaus setzt Schumann ebenfalls häufig auf die Kontrastierung der einzelnen Chorstimmen mit auftretenden Solostimmen. So entsteht beispielsweise bei *Im Walde* op. 75/7 durch die Gegenüberstellung von Chor- und Solostimmen eine Art Echowirkung¹⁶². Auch in der *Romanze vom Gänsebuben* op. 145/15 werden Chor- und Solostimmen stets kontrastierend eingesetzt: Den den Refrain interpretierenden Chorstimmen stehen stets die Solostimmen gegenüber, welche die einzelnen Verse singen. Besonders deutlich wird die Kontrastierung der einzelnen Stimmen beim *Brautgesang* op. 146/16. »Hier werden paarweise Frauen- und Männerstimmen einander gegenübergestellt oder ergänzen sich in einer Art Komplementär-melodik«¹⁶³. Auch bei *Bänkelsänger Willie* op. 146/17 bedient sich Schumann ebenfalls dieses kompositorischen Mittels und überträgt den Chorstimmen die Aufgabe dem Zuhörer die Gesamtsituation zu schildern, während die Aufgabe der Solostimmen im direkten Appell an den Bänkelsänger besteht, seine Geige bitte nicht zu verkaufen.

Die strophische Gestaltung

Bei der Komposition der *Romanzen und Balladen* bevorzugt Schumann die Strophenform, von der er nur in zwei Einzelfällen abweicht. *Heidenröslein* op. 67/3, beide Vertonungen von *John Anderson* opp. 67/5 und 145/14, *Der Rekrut* op. 75/9 sowie *Jäger Wohlgemuth* op. 145/Anhang vertont Schumann als Strophenlieder.

Weitere 14 Lieder sind (meist zu Beginn) strophisch angelegt, erfahren jedoch im Verlauf eine Variation der strophischen Form oder erhalten gar eine völlig neue Struktur. Auch diese Gestaltung ist stets an den jeweils vertonten Gedichttext angelehnt und dient der Untermalung der darin enthaltenen Stimmung. So beispielsweise in *Der König von Thule* op. 67/1 oder *Schnitter Tod* op. 75/6, bei dem Schumann nach der vierten Strophe (in Takt 49) mit der Textzeile »Trotz! Tod, komm her, ich fürcht' dich nicht!« einen vollständigen Kontrast zu den vorherigen vier Strophen schafft. Dies wird gleich zu Beginn der neu einsetzenden fünften Strophe deutlich: Es findet nicht nur ein Tonartwechsel (von d-Moll zu D-Dur) statt; darüber hinaus lässt Schumann das erste, den gesamten Takt 49 umfassende, Wort »Trotz!« im fortissimo singen und betont es zusätzlich mittels einer Fermate.

Bei *Ungewitter* op. 67/4 hingegen verzichtet Schumann konsequent auf die strophische Form. Gleiches gilt für das ebenfalls durchkomponierte *Vom verwundeten Knaben* op. 75/10. Dies ist sicherlich durch die beiden Vertonungen zugrundeliegenden Textvorlagen zu begründen. *Ungewitter* entsteht wie gesehen im Kontext der Revolution, welcher sich in der Situation des Königs – der den »empörten Zeiten« (Takte 45–46) »unmächtig und bangend« (Takte 46–47) entgegensteht – widerspiegelt. »In diesem durch Schilderung düsterer Stimmung und durch affektgeladenen Ausdruck bestimmten Dichtwerk ist kompositorisch weder Raum für volksliedhafte Gestaltung noch für die strophische Form«¹⁶⁴.

Die Textvorlage zu *Vom verwundeten Knaben* ist bereits aufgrund ihres »altertümlich-holprigen Sprachduk-tus«¹⁶⁵ nur wenig für die Vertonung als Strophenlied geeignet. Auch die Kürze der jeweils nur zwei Verse umfassenden sieben Strophen erschwert die Vertonung dieses Gedichttextes in Strophenform.

Die *Romanze vom Gänsebuben* op. 145/15 nimmt an dieser Stelle, wie schon so oft, eine Sonderrolle ein. Die von Schumann bei der Vertonung verwendete Textvorlage verfügt über insgesamt elf Strophen, die durch

¹⁶¹ Susanne Popp, *Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen*, Bonn 1971, S. 150.

¹⁶² Vgl. auch Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 247.

¹⁶³ Ebd., S. 217.

¹⁶⁴ Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 213.

¹⁶⁵ Ebd.

den Refrain in zwei jeweils vier und eine drei Verse umfassende Strophen untergliedert werden. Während der Refrain vom gesamten Chor interpretiert wird, werden die einzelnen Verse von Solistengruppen gesungen. Die Melodie des zu Beginn stehenden Refrains wird hier bereits aufgenommen. Die Verteilung der Strophenlieder sowie variierten Strophenlieder und durchkomponierten Chorlieder der *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 wird in der folgenden Tabelle zusammenfassend dargestellt:

Lied	Strophen- lied	variiertes Strophenlied	Durchkompo- niertes Lied
<i>Der König von Thule</i> op. 67/1		×	
<i>Schön-Rohtraut</i> op. 67/2		×	
<i>Heidenröslein</i> op. 67/3	×		
<i>Ungemitter</i> op. 67/4			×
<i>John Anderson</i> op. 67/5	×		
<i>Schnitter Tod</i> op. 75/6		×	
<i>Im Walde</i> op. 75/7		×	
<i>Der traurige Jäger</i> op. 75/8		×	
<i>Der Rekrut</i> op. 75/9	×		
<i>Vom verwundeten Knaben</i> op. 75/10			×
<i>Jäger Wohlgemuth</i> op. 75/Anhang	×		
<i>Der Schmidt</i> op. 145/11		×	
<i>Die Nonne</i> op. 145/12		×	
<i>Der Sänger</i> op. 145/13		×	
<i>John Anderson</i> op. 145/14	×		
<i>Romanze vom Gänsebuben</i> op. 145/15		×	
<i>Brautgesang</i> op. 146/16		×	
<i>Bänkelsänger Willie</i> op. 146/17		×	
<i>Der Traum</i> op. 146/18		×	
<i>Sommerlied</i> op. 146/19		×	
<i>Das Schiffllein</i> op. 146/20		×	

Die rhythmische Gestaltung

Bezüglich der rhythmischen Gestaltung der *Romanzen und Balladen* orientiert sich Schumann deutlich an der Metrik der entsprechenden Textvorlage. »Bereits in den ersten Takten der Vertonungen wird das rhythmische Modell vorgestellt, das für den Verlauf des ganzen Chorsatzes ausschlaggebend ist«¹⁶⁶. Die rhythmische Gestaltung der in den *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 enthaltenen Chorlieder sorgt somit für eine einheitliche Gestaltung derselben. »Besonders in den Stücken mit variiertem oder keiner Strophenform verbürgt die gleichbleibende rhythmische Gestalt die Einheitlichkeit des Stückes«¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Best, *Die Romanzen Robert Schumanns*, S. 221.

¹⁶⁷ Ebd., S. 222.

»Romanze vom Gänsebuben« op. 145/15

Auffallend ist, dass die *Romanze vom Gänsebuben* wie gesehen in vielerlei Hinsicht anscheinend eine Sonderrolle innerhalb der *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor einnimmt. Bereits durch die doppelchörige Besetzung erfährt das Stück eine aufwendige Gestaltung, mit der Schumann später mit seinen *Vier doppelchörigen Gesängen* op. 141 ein völlig neues Terrain betritt¹⁶⁸. Darüber hinaus handelt es sich mit einem Umfang von insgesamt 123 Takten mit Abstand um das längste Stück der Sammlung. Auch unter formalen Gesichtspunkten ist die *Romanze vom Gänsebuben* ein Chorlied, das besonders gestaltet ist.

Insgesamt komponiert Schumann dieses Chorlied auffallend humoristisch. Schnelle dynamische Wechsel zwischen forte und piano, Triller, Portamenti sowie die stetige Abwechslung von Achtel- und Sechzehntelnoten und zahlreiche Wiederholungen verleihen dem Lied eine gewisse Heiterkeit und Komik¹⁶⁹, die sich von der Grundstimmung der übrigen Stücke teils deutlich unterscheidet:

15

S
bö - se Schaar! dass sie fort ihm gin - gen, dess' hatt' er kein

A
bö - se Schaar! dass sie fort ihm gin - gen, dess' hatt' er kein

T
bö - se Schaar! dass sie fort ihm gin - gen, dess' hatt' er kein

B
bö - se Schaar! dass sie fort ihm gin - gen, dess' hatt' er kein

Notenbeispiel 6: *Romanze vom Gänsebuben* op. 145/15, Takte 15–19.

Bedenkt man, dass es sich bei der *Romanze vom Gänsebuben* um »die vom Text her einzige Romanze im engeren Sinne«¹⁷⁰ handelt, die den Romanzenbegriff bereits im Titel trägt und zudem die Übersetzung einer spanischen Romanze ist und somit auch in deren Tradition steht, ist die soeben beschriebene Sonderrolle nicht weiter verwunderlich.

¹⁶⁸ Vgl. Thomas Synofzik, »Robert Schumanns Chormusik. Teil III: A-cappella-Gesänge 1846–1851«, in: *CHOR und KONZERT*, Nr. 125, Heft 3/2007, Weimar 2007, S. 13.

¹⁶⁹ Vgl. Armin Gebhardt, *Robert Schumann, Leben und Werk in Dresden*, Marburg 1998, S. 128 sowie Synofzik, »Weltliche a capella-Chormusik«, S. 470.

¹⁷⁰ Synofzik, »Weltliche a capella-Chormusik«, S. 470.

ROMANZEN UND BALLADEN FÜR GEMISCHTEN CHOR – EIN NOVUM?

Schumann selbst betrachtet seine *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor als völlig neuartige Kompositionen, die zu diesem Zeitpunkt in dieser Form noch nicht existieren¹⁷¹. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts werden Romanzen- und Balladentexte üblicherweise für eine Singstimme mit Klavierbegleitung vertont. Darüber hinaus werden Balladentexte im Bereich der Chorkompositionen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hauptsächlich für Männerchor arrangiert. Eine Ausnahme stellt die im Januar 1840 veröffentlichte Vertonung des *Heidenrösleins* für gemischten Chor von Moritz Hauptmann (op. 25/4) dar¹⁷². Da Schumann den Leipziger Thomaskantor und Musikdirektor Hauptmann persönlich kannte und zudem bereits einige Werke Hauptmanns besprochen hatte¹⁷³, ist zu vermuten, dass ihm dessen Vertonung des *Heidenrösleins* bekannt war. Schumanns *Heidenröslein* op. 67/3 weist jedoch keine Ähnlichkeit zu Hauptmanns Vertonung auf und könnte daher möglicherweise als Gegenentwurf zu Hauptmann zu verstehen sein¹⁷⁴:

»Bei Hauptmann wird der erste Vers von einem Solo-Tenor, der dritte bis fünfte Vers von zwei solistischen Frauenstimmen vorgetragen. Der Schlußvers ist imitatorisch mit zweimaliger Nachahmung eines eintaktigen Motivs gesetzt. Nur in sieben der insgesamt 18 Takte singt der ganze Chor. Schumann hingegen bleibt konsequent vierstimmig, Abweichungen vom homorhythmischen Satz ergeben sich einzig durch Melismen einzelner Stimmen. Während Hauptmann den ersten Vers in gleichmäßigen Vierteln deklamiert, prägt Schumann eine charakteristische rhythmische Gestalt, die mit ihren toposhaften Pausen gleich zu Beginn das Rosenbrechen musikalisch vorausahnen läßt.

Die vollstimmige Satzweise ermöglicht dissonanzreiche Harmonik, während Hauptmann abgesehen von einigen Quartsext- und drei Dominantseptakkorden rein konsonant [...] bleibt.«

Mit der Vertonung einer größeren Sammlung von Romanzen- bzw. Balladentexten für gemischten Chor a cappella nimmt Schumann somit durchaus eine Vorreiterrolle ein und erschafft eine neue, sich von der bisherigen Soloballade abhebende Gattung¹⁷⁵. Dies dürfte ein Grund dafür gewesen sein, dass er zunächst plante, zumindest für einige Lieder der *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145 und 146 eine zusätzliche Klavierbegleitung zu komponieren, welche ermöglichen sollte, dass die einzelnen Lieder »(zum großen Theil) allenfalls auch von einer Stimme gesungen werden«¹⁷⁶ konnten. Da Schumann später selbst seine Kompositionen als »etwas Eigenthümliches oder Apartes«¹⁷⁷ beschreibt, »das sich erst Bahn brechen«¹⁷⁸ müsse, könnte die geplante Klavierbegleitung einen Versuch darstellen, dem Publikum eine Auswahl zwischen bisheriger Hörgewohnheit (in Form der Vertonung für eine Singstimme und Klavier) und Neuerung (in Form der Vertonung für gemischten Chor) zu bieten.

Im weitesten Sinne lassen sich die *Romanzen und Balladen* für gemischten Chor als Vorläufer der Chorballade bezeichnen, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts langsam zu einer enorm populären Gattung wird. Schumanns ab 1850 entstandene Chorbalden *Der Königssohn* op. 116 (1851), *Des Sängers Fluch* op. 139 (1852), *Vom Pagen und der Königstochter* op. 140 (1852) und *Das Glück von Edenhall* op. (1853) zählen heute zu den wichtigsten Chorbalden dieser Zeit.

¹⁷¹ In seinem Brief vom 23. März 1849 an den Verlag Whistling (vgl. Anm. 8) schreibt Schumann: »Ich habe mit wahrer Passion eine Sammlung Balladen für Chor [...] zu schreiben angefangen; etwas, was, wie ich glaube, noch nicht existirt. [...]«

¹⁷² Vgl. *Musikalisch-litterarischer Monats-Bericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*, hrsg. von Friedrich Hofmeister et al., Nr. 1, Januar 1840, S. 10.

¹⁷³ Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, S. 144 und 277.

¹⁷⁴ Synofzik, »Weltliche a capella-Chormusik«, S. 470.

¹⁷⁵ Vgl. auch Edler: *Robert Schumann und seine Zeit*, S. 226.

¹⁷⁶ Brief von Robert Schumann an den Verlag Whistling vom 23. März 1849, in: *Schumann Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel*, 2, S. 316f.

¹⁷⁷ Brief von Robert Schumann an den Verlag Whistling vom 3. April 1849, ebd., S. 322.

¹⁷⁸ Ebd.