

***Signum et gens* –**

Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus *Liebesfrühling*

MARTIN LINK, MÜNSTER

Einleitung

Die Verbindung zwischen Robert und Clara Schumann ist eine der berühmtesten Liebesbeziehungen der Musikgeschichte, die im Nachgang viele Publikationen hervorgerufen hat.¹ Im Jahre 1841 wurde der Liederzyklus *Liebesfrühling* mit zwölf vertonten Gedichten Friedrich Rückerts als op. 37 von Robert Schumann und op. 12 von Clara Schumann publiziert. Das einzige wirkliche gemeinsame Œuvre der berühmten Ehe hat dabei eine ganz besondere Eigenschaft: das Genus der Sängerin bzw. des Sängers wird nicht explizit angeführt und bleibt somit offen. In einer internationalen Publikation wurde dennoch der Versuch unternommen, genderspezifische Zuordnungen in diesem Zyklus aufzuzeigen und so einen möglichen Anhaltspunkt für eine schlüssige Interpretation zu liefern. Doch erfüllt ein solcher Ansatz auch die Anforderungen einer zeitgemäßen Aufführungspraxis? Im Folgenden soll es zunächst kurz um den Hintergrund und die Entstehung des *Liebesfrühlings* gehen, um dann anschließend die Theoreme des Aufsatzes „Gendered Voices“ von Melinda Boyd bezüglich Text und Tonsatz des Liederzyklus darzulegen, welche anschließend vor dem Hintergrund einer zeitgemäßen Interpretation überprüft werden sollen.

Historischer Kontext des Liederzyklus

Betrachtet man den historischen Kontext der Komposition *Liebesfrühling*, so wird klar, dass er keineswegs isoliert steht, sondern im Zusammenhang einer großen Schaffensphase des Jahres 1840 zu verstehen ist, in dem eine beachtliche Anzahl an Liedern von Robert Schumann komponiert worden sind, worunter sich u. a. der *Liederkreis Myrthen* und die *12 Lieder nach Kerner* befinden. Bei Clara Schumann erstreckt sich der Kontext der veröffentlichten Werke über 1840 hinaus, wozu das *Scherzo d-Moll* von 1938, die *Trois Romances* und etliche nicht veröffentlichte

1 Siehe hierzu vor allem Beatrix Borchard, *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kassel 1992 sowie Rebecca Grotjahn, „Zyklizität und doppelte Autorenschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann“, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 69–89.

Lieder zählen. Das Jahr 1840 brachte schließlich auch die ersehnte gerichtlich genehmigte Hochzeit und im ersten Ehejahr erwuchs die Idee, ein gemeinsames Liederheft zu veröffentlichen, das noch 1841 publiziert werden sollte.

Um die Genese des *Liebesfrühlings* richtig zu verstehen, ist ein Blick auf die Konstellation des musikalischen Ehepaares unabdingbar, da es sich schließlich um eine Komponistin und einen Komponisten handelte, deren Verhältnis gemäß der Phrase „ein Herz und eine Seele“ leicht missverstanden werden kann. Die Idee eines gemeinsamen Werkes ist schon lange avisiert gewesen und findet sich in einem Brief von Robert Schumann an Clara vom 22. Juni 1839: „Wir geben dann auch Manches unter unser *beider* Namen heraus. Die Nachwelt soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten und nicht erfahren, was von Dir, und was von mir ist.“² Der Ehemann schenkte seiner jungen Clara bereits zwei Jahre vorher eine Ausgabe von Rückerts 395 Gedichten, die 1821 während Rückerts Brautwerbung an Luisa Wiethaus-Fischer verfasst worden sind, welche daraufhin eine Anthologie mit dem Titel *Liebesfrühling* herausgab.³ Ob Robert Schumann die zu vertonenden Gedichte Rückerts Clara vorgab, lässt sich nicht eindeutig feststellen, Fakt ist nur, dass er ihr im *Abschriftenbuch* u. a. diejenigen Gedichte zukommen ließ, die ihre Lieder später auch beinhalten sollten.⁴

Erst als der Ehemann mit seinen neun Vertonungen fertig war, begann Clara Schumann mit der Arbeit an ihren vier Gedichten, die sie schließlich ihrem Gatten an seinem Geburtstag, dem 8. Juni 1841, schenkte.⁵ Anschließend unternahm jener eine heimliche Vorbereitung der gemeinsamen Publikation bei Breitkopf & Härtel, die mit dualer Opuszahl 37 und 12 als Überraschung an Claras Geburtstag präsentiert werden sollte.⁶

An dieser Stelle werden Züge einer bestimmenden Haltung Robert Schumanns gegenüber seiner Ehefrau erkennbar, da er Publikation und Auswahl des Liederzyklus von Anfang an ohne ihre Konsultation steuerte.⁷ Es zeigt sich dabei aber auch, dass Attribuierung in diesem Werk eine besondere Stellung einnimmt und nicht leicht zu klären ist, zumal am Anfang in der Ausgabe überhaupt nicht erkennbar war, wer von den beiden frisch Vermählten eigentlich welches Lied verfasst hat.⁸

2 Brief von Robert Schumann an Clara Schumann vom 22. Juni 1839, in: *Jugendbriefe von Robert Schumann*, hrsg. von Clara Schumann, Bremen 2013, S. 301.

3 Melinda Boyd, „Gendered Voices: *The Liebesfrühling* Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th-Century Music* 23, H. 2 (1999), S. 145–162, hier S. 146.

4 Ebd., S. 146 ff.

5 Ebd., S. 147.

6 Ebd.

7 Siehe Grotjahn „Zyklizität und doppelte Autorenschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann“, S. 88–89 sowie Borchard, *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 290 und S. 338.

8 Boyd, „Gendered Voices“, S. 147. Zur Autorenschaft des Zyklus siehe vor allem Grotjahn „Zyklizität und doppelte Autorenschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann“, S. 76–85.

Geschlechterrollen im Text am Beispiel des Liedes Nr. 5 „Ich hab’ in mich gesogen“

Der *Liebesfrühling* setzt sich insgesamt aus neun Solo-Werken und drei Duetten zusammen, wobei in Abbildung 1 sichtbar wird, wer welchen Teil in welcher Tonart komponiert hat. Auffällig ist, dass keine Angaben zur ausführenden Stimmkategorie gemacht wurden, weshalb das Problem der Attribuierung nun auf die Interpretation gerichtet ist.

1. Der Himmel hat eine Träne geweint	(Robert)	As-Dur	
2. Er ist gekommen in Sturm und Regen	(Clara)	As-Dur	
3. O ihr Herren	(Robert)	As-Dur	
4. Liebst Du um Schönheit	(Clara)	Des-Dur	
5. Ich hab’ in mich gesogen	(Robert)	F-Dur	
6. Liebste, was kann denn uns scheiden?	(Clara)	As-Dur	[Duett]
7. Schön ist das Fest des Lenzes	(Robert)	As-Dur	[Duett]
8. Flügel! Flügel! um zu fliegen	(Robert)	H-Dur	→ fis-Moll
9. Rose, Meer und Sonne	(Robert)	H-Dur	
10. O Sonn’, O Meer’, O Rose!	(Robert)	H-Dur	
11. Warum willst du and’re fragen	(Clara)	As-Dur	
12. So wahr die Sonne scheint	(Robert)	Es-Dur	

Abbildung 1: Aufbau des Liederzyklus *Liebesfrühling* mit Autorenschaft und Tonart.

Bereits der Musikwissenschaftler Rufus Hallmark versuchte das Problem der geschlechtlichen Zuschreibung zu lösen, indem er vorschlug, sich einfach an Hinweise in Rückerts Gedichten zu halten: „No singer is specified for any of the solo songs. For assistance we must consider the gender of the speakers in the poems [...]“⁹ Diese philologische Lösung führt jedoch nur in denjenigen Fällen zu Ergebnissen, in welchen eine durchgehend eindeutige Genus-Kongruenz explizit vorgenommen wurde. In anderen Beispielen bleibt es allerdings auch im Text insgesamt unklar.

Exemplarisch für eine ambivalente Situation ist das fünfte Lied „Ich hab’ in mich gesogen“. In dem vertonten Text ist auf grammatikalischer Ebene am Anfang eine Sprecherinnenrolle aber in der zweiten Hälfte eine Sprecherrolle zu vermuten, sodass die Position innerhalb des Liedes changiert, wie Abbildung 2 zeigt.

Wenn man nun den Ausführungen der Wissenschaftlerin Melinda Boyd folgt, ist für das Verständnis des gesamten Verlaufs nicht die Sprachstruktur an sich entscheidend, sondern ihr Inhalt. Dieser entfaltet sich zunächst durch eine semiotisch-binäre Codierung, die die Gegenüberstellung Kultur/Natur auf die Attribute männlich/weiblich überträgt.¹⁰ Somit wären die Naturbilder in den ersten beiden Versen des Liedes Nr. 5 der Weiblichkeit entsprechend, wenn am Anfang nicht von „eingesogen“ die Rede wäre. An dieser Stelle wird laut Boyd ein klares Strukturverhältnis erkennbar, das die Natur als kontrolliertes Phänomen erscheinen lässt und

9 Rufus Hallmark, „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th-Century Music* 14, H. 1 (1990), S. 21.

10 Boyd, „Gendered Voices“, S. 148.

deshalb als Zeichen der Dominanz zu verstehen sei, das wiederum auf Männlichkeit zurückgeführt werden kann, weshalb dem Text insgesamt eine Sprecherrolle zukommen könnte.¹¹

<p>Ich hab' in mich gesogen, den Frühling treu und lieb, Daß er, der Welt entflohen, Hier in der Brust mir lieb.</p> <p>Hier sind die blauen Lüfte, Hier sind die grünen Au'n, Die Blumen hier, die Düfte, Der blühnende Rosenzaun.</p> <p>Und hier am Busen lehnet Mit süßem Liebes-Ach, Die Liebste, die sich sehnet Den Frühlingswonnen nach.</p>	<p>Sie lehnt sich an zu lauschen Und hört in stiller Lust Die Frühlingsströme rauschen In ihres Dichters Brust.</p> <p>Da quellen auf die Lieder Und strömen über sie Den vollsten Frühling nieder, Den mir der Gott verlieh.</p> <p>Und wie sie, davon trunken, Umblicket rings im Raum, Blüht auch von ihren Funken Die Welt, ein Frühlingstraum.</p>
--	---

Abbildung 2: Wechselnde Geschlechterrollen in Lied Nr. 5 „Ich hab' in mich gesogen“.

Geschlechterrollen im Tonsatz am Beispiel der Lieder Nr. 2 „Er ist gekommen“ und Nr. 4 „Liebst Du um Schönheit“

Um eine solche Geschlechtersemiotik auch im Tonsatz von Clara Schumann darzulegen, ist es sinnvoll, das zweite Lied „Er ist gekommen“ genauer zu betrachten. Dort zeigt sich, dass zunächst die ersten vier Verse in f-Moll vertont wurden und anschließend drei Verse in As-Dur:

<p>Er ist gekommen In Sturm und Regen, Ihm schlug beklommen Mein Herz entgegen. Wie konnt' ich ahnen, Daß seine Bahnen Sich einen sollten meinen Wegen.</p>	<p> </p> <p>f-Moll</p> <p> </p> <p>As-Dur</p>
<p>Er ist gekommen In Sturm und Regen. Er hat genommen Mein Herz verwegen. Nahm er das meine? Nahm ich das seine? Die beiden kamen sich entgegen.</p>	<p> </p> <p>f-Moll</p> <p> </p> <p>As-Dur</p>
<p>Er ist gekommen In Sturm und Regen. Nun ist entglommen Des Frühlings Segen. Der Freund zieht weiter, Ich sah es heiter, Denn er bleibt mein auf allen Wegen</p>	<p> </p> <p>f-Moll</p> <p> </p> <p>As-Dur</p>

Abbildung 3: Verteilung der Tonarten in Lied Nr. 2 „Er ist gekommen“.

Für Melinda Boyd ist dies ein klarer Hinweis einer weiteren binären Gegenüberstellung, nämlich diesmal zwischen Moll und Dur, weshalb sie in ihrem Aufsatz in den Tonarten eine klare

11 Ebd.

Vertonung des Geschlechts feststellt: „F-minor and Ab-major appear to differentiate between male fantasy and female delusion in the text [...]“¹²

Während in den ersten beiden Beispielen aus dem Liederzyklus Hinweise auf eine mögliche eindeutige Geschlechtsidentifikation gefunden werden konnten, so bleibt dies in Clara Schumanns Komposition „Liebst du um Schönheit“ freilich aus. Um dennoch mögliche Anhaltspunkte zu liefern, wendet sich Melinda Boyd erneut an den Textinhalt und konzentriert sich auf die Bilder „Schönheit“ und „Sonne“. Während Schönheit sich auf beide Geschlechter beziehen könne, sei dies bei der Sonne nicht der Fall, da sie laut Boyd zunächst traditionell mit männlicher Dominanz in Verbindung gebracht wird.¹³ Gleichzeitig wird jedoch auch erwähnt, dass gerade die deutsche Literaturgeschichte in vielen Märchen ebenfalls weibliche Sonneninkarnationen z. B. als „Frau Sonne“ verwendet hat, sodass eine definitive Zuordnung doch nicht so einfach erfolgen kann.¹⁴ Schlussendlich ist es wiederum der Tonsatz, der hier für Melinda Boyd Aufschluss gibt.¹⁵ Dabei wird beobachtet, dass sich der harmonische Rhythmus der eintretenden Achtelketten und die Rückführung zur Tonart Des-Dur auf die Worte „dich liebe ich immerdar“ richten und diese Stelle so als Höhepunkt erfahrbar machen:¹⁶

Abbildung 4: Rückführung zur Ausgangstonart Des-Dur mit Beschleunigung durch Repetition von Achtelnoten in Lied Nr. 4 „Liebst Du um Schönheit“. Foto: Aus *Robert Schumann's Werke*, hrsg. von Clara Schumann, Serie XIII, Breitkopf & Härtel Leipzig o. J., mit freundlicher Genehmigung.

12 Ebd., S. 151.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 152.

15 Ebd.

16 Ebd.

Dabei ist der aus den Worten „dich lieb' ich immerdar“ hervortretende Kontext einer wechselseitigen Liebe der entscheidende Inhalt für die Wissenschaftlerin, der letztendlich ihrer Einschätzung nach, ein typisch feminines Ideal darstellt und das Lied somit implizit, wenn nicht sogar explizit, für eine Frauenstimme komponiert erscheinen lässt.¹⁷

Binäre Gegenüberstellung als Problem

Wenn nun die von Melinda Boyd angeführten Ausdeutungen im Zusammenhang betrachtet werden, so fällt auf, dass nahezu die gesamte Argumentationsstrategie auf einer Dichotomie aufgebaut ist. Besonders in dem ersten und letzten Beispiel versucht sie, plastische Bilder aus dem *Liebesfrühling* zu gewinnen und als Zeichen zu deuten: Natur steht als Zeichen der Weiblichkeit im Gegensatz zur Kultur als Sinnbild der Männlichkeit oder aber die Liebe als Symbol der Weiblichkeit. Dabei treten zwei Merkmale auf: Einerseits basiert ein solches Schema auf einem Unterscheidungskriterium, das feststehende Rollenbilder zweier Geschlechter benutzt, ohne dabei einen historischen Rahmen vorzugeben. Andererseits operiert diese Vorgehensweise „nur“ mit zwei Komponenten gemäß dem logischen Grundsatz „Tertium non datur“ und schließt dabei eine wichtige zeitgenössische dritte Möglichkeit konsequent aus. Darüber hinaus wird von einer Kombinationsmöglichkeit der Geschlechterrollen einseitig nur als A+B, also in der Verbindung von Frau und Mann, ausgegangen, wodurch gleichgeschlechtliche Vorstellungen von Anfang an keine Betrachtung erfahren.

Bezüglich des ersten Merkmals ist darauf hinzuweisen, dass die Zeichentheorie, oder auch Semiotik, als möglicher epistemologischer Ansatz laut Umberto Eco eine grundlegende Voraussetzung stellt, die eine wichtige Fragestellung benennt. In seiner Monografie *Einführung in die Semiotik* heißt es dazu: „Was ist also nun das Signifikat eines Ausdrucks? Vom semiotischen Gesichtspunkt aus kann es nur eine *kulturelle Einheit* sein. In jeder Kultur ist ‚a unit... simply anything that is culturally defined and distinguished as an entity.‘“¹⁸ Es geht hier also um eine präzise Eingrenzung, die zunächst vor allem kulturell begründet sein muss. Melinda Boyds Ansatz richtet sich dabei auf ein konkretes Spezifikum eines bestimmten Kulturkreises – und vor allem zu einer bestimmten Zeit. Diese zwei Parameter sind die beiden Achsen, auf die sich eine semiotische Analyse gründen muss und die in der hier betrachteten Untersuchung nicht benannt werden. Es wird also nicht darauf aufmerksam gemacht, auf welche Zeit der Geschlechterrollen und in welchem Kulturkreis man sich hier bezieht, sowie was für ein mögliches Frauen- oder Männerbild genau konstruiert wird. Dabei wird offensichtlich, dass viele der dargelegten Ansätze Boyds für eine Replikation der Situation zu Lebzeiten der Schumanns sprechen, um die jeweiligen Intentionen deutlicher kristallisieren zu können. Dass allerdings schon damals z. B. die Betonung der Gefühle eines liebenden Mannes für seine Geliebte, wie

17 Ebd.

18 Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1994, S. 75.

es im Lied Nr. 10 zu sehen ist, für Irritationen gesorgt hat, wird in dem Aufsatz hingegen nicht erwähnt.¹⁹ Ein in der Publikation eingefügtes Zitat des französischen Kulturwissenschaftlers Roland Barthes, der den Begriff „inactuel“ auf die Lieder Schumanns und Schuberts appliziert hat und dadurch die Ungebundenheit an Raum und Zeit zum Ausdruck bringen wollte, tut sein Übriges.²⁰ Dabei macht die hier vorliegende wissenschaftliche Arbeit von einer Methode Gebrauch, die gerade mit konkreten Fragestellungen an eine historische Epoche und an einen spezifischen kulturellen Kreis herangeht.²¹

Bezüglich des zweiten Merkmals ist zu erkennen, dass das zweite Beispiel in Boyds Publikation von einer binären Konstellation ausgeht, indem zwei Tonarten polarisierend gegenübergestellt werden. Schon rein aus musiktheoretischer Sicht ist dabei auffällig, dass das parallele Verhältnis zwischen f-Moll und As-Dur eine Terzverwandtschaft ersten Grades darstellt und somit nicht als größere Terzentfernung geschweige denn als Kontrastierung wahrgenommen werden kann.²² Diesbezüglich steht eine leitereigene Affinität der Tonarten vordergründiger als ihr varianter Unterschied zwischen Dur und Moll.

Melinda Boyds Aufsatz bringt aber auch sehr wertvolle Erkenntnisse, die das Verhältnis der Liebenden in den *Liebesfrühling*-Liedern zur Zeit ihrer Entstehung und vor allem auch dasjenige des berühmten Liebespaares Clara und Robert Schumann betreffen. Dass diese Konstellation durchaus komplexer war als es das Bild „ein Herz und eine Seele“ wiedergeben mag, ist eine wichtige Tatsache besonders wegen der Stellung Clara Schumanns in dieser Künstler-Ehe. Doch wenn ein allgemeineres Postulat durch die Untersuchung dieses Liederzyklus gewonnen werden soll, das über die Zeit der Schumanns hinausgeht, so ist es wichtig, hinsichtlich der Geschlechterrolle auch die heutige Zeit zu berücksichtigen, die jenseits einer binären Rollenverteilung liegt. Wenn die Stereotypen aus der vorher angesprochenen Analyse weggelassen werden, so ergibt sich ein interessantes Bild von strukturalen Verhältnissen zweier sich Liebender untereinander, und zwar unabhängig davon, ob es sich um eine Frau, einen Mann oder um ein drittes Geschlecht handelt. Besonders die Berücksichtigung dieser Vielfältigkeit ist eine der

19 Vgl. Eberhard Möller, „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückerts ‚Liebesfrühling‘ für Gesang und Klavier von Robert und Clara Schumann op. 37“, in: *Robert Schumann – Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, S. 188–190, hier S. 190.

20 Boyd, „Gendered Voices“, S. 150.

21 Vgl. Nina Noeske, „Musikwissenschaftliche Gender Studies“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuzinger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 234–236.

22 Thomas Krämer, *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden 2016, S. 142 ff. Zur Bedeutung des Verhältnisses zwischen Dur und Moll bei Robert Schumann siehe auch Stefan Keym, „Der Unterscheid zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden“. Robert Schumann und die ‚per aspera ad astra‘-Dramaturgie“, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hrsg. von Loos, S. 12–44. Zur Verwendung der Tongeschlechter Dur und Moll siehe außerdem Nina Noeske, „Keine Spielerei? Dur und Moll im (und als) Gender-Diskurs“, in: *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Stefan Keym, Wien 2020, S. 51–62, sowie Wolfgang Auhagen, „Dur/Moll und die Geschichte der Tonartencharakteristik“, in: Ebd., S. 41–50.

Anforderungen, die eine moderne Wissenschaft heranziehen kann und dabei außerdem vor der Möglichkeit gleichgeschlechtlicher Beziehungen nicht zurückschrecken muss.

Betrachtet man nun das Verhältnis als Kernelement im *Liebesfrühling*, so zeigt sich doch eine äußerst relevante Bedeutung des Beziehungselementes an sich, das besonders in der großen Formanlage des Zyklus sichtbar ist: Genauso wie in den Zyklen *Liederkreis* und *Dichterliebe* sind auch im *Liebesfrühling* zyklische Verwandtschaften der Tonarten untereinander erkennbar, die hier über ein mediantisches Verhältnis nicht hinausgehen und so für einen inneren Zusammenhalt der Liederfolge garantieren:

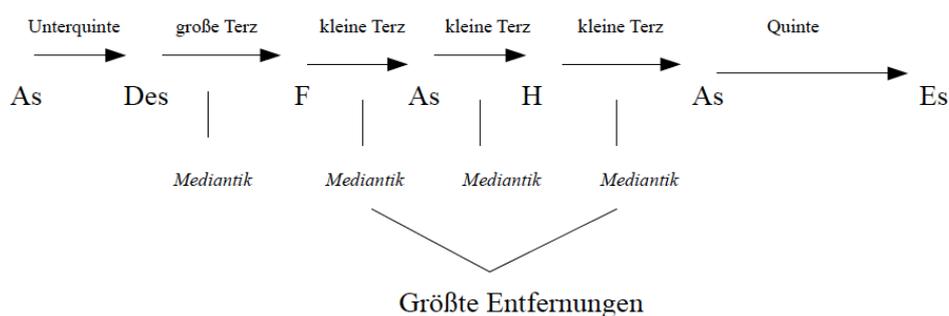


Abbildung 5: Abstände der Tonarten im *Liebesfrühling*.

Dabei wird der Zusammenhalt der beiden Liebenden in den drei Momenten der Duette besonders plastisch dargestellt. Jene Momente der nicht eindeutig identifizierbaren Geschlechterrollen, wie Clara Schumanns „Liebst Du um Schönheit“, sind in diesem Sinne als besondere Ereignisse und vor allem als individuelle Eigenständigkeit zu verstehen, die als Kontrast zur Anpassung an den Gesamtzyklus jenseits einer festen Attribution zu einer bestimmten Geschlechterrolle gesehen werden können. In gewisser Hinsicht scheinen die Rollen sogar austauschbar zu sein. Somit zeigt diese Verhältnisperspektive eine neue Dimension, die für eine zeitgemäße Aufführungspraxis unter Berücksichtigung der heutigen Vielfalt fernab von Stereotypen neue Ansätze liefern kann. Das verbindende Element steht nicht nur als Zeichen einer innigen Liebschaft – gleichgültig welcher Art – im Vordergrund, sondern auch als Merkmal einer besonderen Eigenart des Liederzyklus bei Schumann aufgrund seiner dialoghaften Verschmelzung zweier Solostimmen, wie man sie in größerer Ausprägung im späteren *Spanischen Liederspiel* 1849 wieder beobachten kann.²³ Durch die Einbeziehung seiner Frau Clara wirkt dies im *Liebesfrühling* als besonderes Moment des inneren Zusammenhalts und somit auch als Werk einer Ehe im Sinne einer Partnerschaft.²⁴

23 Zur Zyklizität siehe Grotjahn, „Zyklizität und doppelte Autorenschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann“, S. 70–76.

24 Vgl. Christiane Tewinkel, „Das Werk einer Ehe – *Liebesfrühling* nach Rückert op. 37“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart 2006, S. 431 f., hier S. 432.

Zitation: Martin Link, „*Signum et gens* – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus *Liebesfrühling*“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 201–210, DOI: 10.25366/2020.62.

Abstract

The marriage between Clara and Robert Schumann is one of the most popular relationships in music history. In 1840, a song cycle named *Liebesfrühling* with songs from Clara Schumann as well as from her husband was collectively published under their names. Despite the fact that the married couple did not specify the voice register and gender of the vocal parts within the score, some hints indicating the gender of the personas can be found for instance in the personal pronouns of the text. Yet, some parts of the song cycle do not provide such clues, leaving the question, to which gender the vocal parts are ascribed, completely open. Nevertheless, some scholarly examinations like Melinda Boyd's publication *Gendered voices. The "Liebesfrühling" Lieder of Robert and Clara Schumann* try to answer this question using semiology as a method to indicate gender assignments. However, this raises the question of how far gender aspects can be examined through semiotic approaches. What symbols are used to specify gender? Did this change in history? And can these ascriptions be found in the music of Clara and Robert Schumann? The chosen method will show difficulties because of its time-constraint and the problem of relevancy. This is why the proposed theses of Boyd will be inspected regarding the text and the score of the song cycle *Liebesfrühling*. At the same time, the investigation will try to consider the importance of contemporary performance practice.

Kurzvita

Martin Link, wurde 1989 in Gießen geboren und studierte von 2008 bis 2014 Musik an der Folkwang Hochschule Essen und Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Während dieser Zeit entstanden Arbeiten u. a. zur Musiktheorie Olivier Messiaens, zur Ästhetik Theodor Lipps und der Systemtheorie nach Niklas Luhmann. An der Westfälischen Wilhelms Universität Münster wurden weitere Studien in den Fächern allgemeine Sprachwissenschaft, Germanistik und Philosophie absolviert. Gegenwärtig erfolgt die Fertigstellung der Monographie *Die Freundschaft Luciano Berios zu Umberto Eco – Ästhetische Grundlagen und künstlerische Konsequenzen* am dortigen Musikwissenschaftlichen Seminar. Internationale Forschungsaufenthalte sowie Vortragstätigkeiten fanden u. a. in den USA, Japan, Mexiko und Griechenland statt.

Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 1**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Freie Beiträge

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 1

Freie Beiträge

zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	IX
Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken	1
Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch	6
Stefan Alschner Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk	14
Alenka Barber-Kersovan Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung	23
Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung	34
Mauro Fosco Bertola „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino	45
Matthieu Cailliez Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849	55
Iacopo Cividini Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die <i>Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg	65
Marko Deisinger Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk	84
Norbert Dubowy Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i>	94
Markus Engelhardt Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900	109
Maryam Haiawi Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert	115

Judith I. Haug	
„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen	130
Renate Koch	
Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit	142
Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer	
Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten	150
Marie-Anne Kohl	
Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?	158
Fabian Kolb	
Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925	168
Christian Lehmann	
Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund	191
Martin Link	
<i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i>	201
Livio Marcaletti	
„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts	211
Tobias Marx, Martin Lissner	
Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte	224
Maho Naito	
Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis	235
Elisa Novara	
Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten	244

Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit	260
Kiron Patka „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio	268
Siegwart Reichwald Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin	277
Elisa Ringendahl Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie	292
Benedikt Schubert Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)	300
Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung	309
Yusuke Takamatsu Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz	320
Daniel Tiemeyer Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur	326
Andrea van der Smissen Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn	335
Tim Ziemer, Holger Schultheis Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie	347
Magdalena Zorn Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung	359

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.