

Schon wieder das Lied!

Robert Schumanns »In der Fremde« und die Kriterien musikalischer Analyse

Felix Diergarten

Schumanns Eichendorff-Vertonungen sind schon vielfach Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen und musikalischer Analysen geworden: Schumanns Eingriffe in den lyrischen Text, seine musikalischen Reaktionen darauf, die Harmonik, die Frage nach der Zyklizität oder Nicht-Zyklizität, all das wurde viel diskutiert, so dass man anhand von Schumann-Analysen eine Geschichte der Lied-Analyse generell schreiben könnte. Trotzdem und deswegen nehme ich mir in diesem Artikel das erste Lied des *Liederkreis* op. 39 (»In der Fremde«) vor dem Hintergrund einiger jüngerer Entwicklungen in der historisch informierten Analyse noch einmal vor, um einen Blick auf heutige Möglichkeiten der Analyse zu werfen, wozu insbesondere die Verwendung von Generalbass, Oktavregel und Satzmodellen zählt. Bestimmte Aspekte der Faktur, die bei den Analytiker*innen immer wieder Farbmotiven evoziert haben, lassen sich auf diese Weise gut beschreiben. Besonderes Augenmerk gilt dabei Schumanns eigenen Umarbeitungen des Lieds. Damit verbunden sind einige Reflexionen zur Methodologie musikalischer Analyse.

Schumann's Eichendorff songs have been the subject of many musicological studies and musical analyses: Schumann's interventions in the lyrical text, his musical reactions to the text, the question of cyclical and non-cyclical, Schumann's harmony: all this has been discussed so much that a history of song-analysis can be written on the basis of Schumann-analyses. Despite this, or precisely because of it, this article takes up the first song of the *Liederkreis* op. 39 ("In der Fremde") once again and presents it against the background of some recent developments in historically informed analysis, including in particular the use of figured bass, rule of the octave and schemata, in order to take a look at present-day possibilities of analysis. Certain aspects of the texture that have always evoked color metaphors among analysts can be well described in this way. Particular attention is paid to Schumann's own reworkings of the song. Connected with this are some general reflections on the methodology of musical analysis.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; figured bass; Generalbass; Liederkreis; music analysis; romantic harmony; romantische Harmonik; Satzmodelle; schemata

*Aus der Heimath hinter den Blitzen roth
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange todt,
Es kennt mich dort keiner mehr.
Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir
Rauschet die schöne Waldeinsamkeit
Und keiner mehr kennt mich auch hier.*

Mit der Gitarre im Arm, hinausschauend in die vom Gewitter beleuchtete Gegend: So singt Julie in der Erzählung *Viel Lärmen um Nichts* jenes Lied, dem Eichendorff erst in seiner Gedichtsammlung von 1837 die Überschrift »In der Fremde« beifügen sollte.¹

¹ Eichendorffs Erzählung mitsamt Kommentar findet sich in Eichendorff 2006, 75–156, das Gedicht ebd., 127. Das Gedicht nach Eichendorffs Gedichtsammlungen findet sich in Eichendorff 1993, 280, der Kommentar zum Gedicht in Eichendorff 1994, 468.

Leontin, der Gatte der Sängerin, seine Brauen finster zusammenziehend, quittiert den Gesang mit dem Ausruf »Schon wieder das Lied!«. Diese überdrüssige Reaktion hat ihre Berechtigung, gerade im heutigen Kontext. Schon wieder »Schumann und Eichendorff«? Schon wieder dieses Lied? Es ist doch alles gesagt: Schumanns Eingriffe in den Text,² die verwickelte Entstehungsgeschichte mit den verschiedenen melodischen und harmonischen Fassungen,³ der irritierende Wegfall dieses Lieds im Erstdruck und seine Rückkehr in der revidierten Fassung,⁴ Schumanns stereotyp als ›kongenial‹ bezeichnete Vertonungen der Lyrik Eichendorffs, die Frage nach der ›Zyklizität‹;⁵ all das wurde so häufig diskutiert, dass an der musikwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte des *Liederkreis* die methodischen Chancen und Probleme der Kunstlied-Analyse ganz allgemein greifbar werden.⁶

Trotzdem, oder gerade deswegen, soll im Folgenden versucht werden, nochmal neue Funken aus diesem Lied zu schlagen. Den Anlass dafür bilden einige jüngere Entwicklungen in der Technik musikalischer Analyse. Mit einigen einleitenden, grundlegenden Gedanken zu den Kriterien und zur Historizität der musikalischen Analyse knüpfe ich an einen fünfzig Jahre alten Text von Peter Benary an. Unter dem Titel »Technik der musikalischen Analyse dargestellt am ersten Lied aus Robert Schumanns *Dichterliebe*«⁷ analysierte Benary Schumanns »Im wunderschönen Monat Mai«. Sein Text ist ein Musterbeispiel klarer, unpräventiöser und sorgfältig abwägender analytischer Prosa. In Benarys Analyse sind einige Gedanken formuliert, die noch immer aktuell sind, und im Folgenden auf die heutige Situation übertragen werden sollen. So schreibt Benary etwa, Analyse sei immer »einer historischen Relativität unterworfen«. Benary empfiehlt, »nicht nur die Komposition als ein historisches Objekt zu betrachten, sondern auch die eigene analytische Bemühung zeitbedingten Momenten unterworfen zu sehen«.⁸ Diese wechselseitige Vermittlung von historischem Gegenstand und historisch gewachsenen analytischen bzw. satztechnischen Ansätzen, diese Verwicklung von Geschichte, Ästhetik, Komposition und Analyse bleibt bis auf den heutigen Tag eine Herausforderung.

Peter Benary grenzt seine eigene Position in zwei Richtungen ab, nämlich sowohl von einem naiven Objektivismus als auch von einem radikalen Konstruktivismus; auch dies ein Thema, das noch immer aktuell ist. Benary betont zunächst, »die Frage nach der Technik der musikalischen Analyse« sei »vor allem eine Frage nach dem richtigen Ansatz«.⁹ Dabei scheut Benary nicht davor zurück, mit Blick auf analytische Ansätze die Begriffe »falsch« und »verfehlt« im Mund zu führen. Wenn Benary wenige Zeilen später schreibt, er halte »jeden Ansatz für möglich und jeden möglichen für notwendig«, so scheint das auf Anhieb widersprüchlich. Benary beharrt aber auf der Frage nach der ›Angemessenheit‹ der analytischen Methode – nur dass diese jedes Mal aufs Neue verhandelt werden muss. In den Worten Benarys: Die Technik der musikalischen Analyse »wird in

2 Vgl. den synoptischen Überblick in Ferris 2000, 97.

3 Vgl. Brinkmann 1997, 71–74 und Ferris 2000, 71.

4 Vgl. den Überblick in Brinkmann 1997, 71.

5 Vgl. Turchin 1981; Turchin 1985; Ferris 2000.

6 Vgl. Tewinkel 2003.

7 Benary 1967. Die im Folgenden ausgebreiteten Gedanken wurden erstmals im Sommer 2017 im Rahmen meiner Antrittsvorlesung an der Universität Würzburg vorgestellt.

8 Ebd., 21.

9 Ebd., 22.

erster Linie durch die Aufgabe bestimmt, die sie erfüllen soll.«¹⁰ Die Frage nach der ›Angemessenheit‹ analytischer Ansätze – so denke ich Benarys Formulierung weiter – ist einerseits eine Frage der methodologischen Transparenz: Inwiefern ist der gewählte Ansatz in der Lage, die gestellten Fragen zu beantworten? Die Frage nach der ›Angemessenheit‹ analytischer Ansätze ist andererseits aber auch eine Frage der epistemologischen Transparenz: Warum werden genau diese Fragen an das Werk gestellt (und nicht andere)? Für wen sind diese Fragen von Relevanz und in welchen Kontexten sind sie zu sehen? Wissenschaftlichen Charakter im engeren Sinne erhält musikalische Analyse (sofern gewünscht) erst durch diese Transparenzregeln, nicht durch eine gewählte Methode und deren Stringenz allein.

»Fürchte dich nicht vor den Worten:
Theorie, Generalbaß, Contrapunkt etc.;
sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust.«¹¹

Während Peter Benary sich vor 50 Jahren exemplarisch das erste Lied aus Schumanns *Dichterliebe* vornahm, so der folgende Text das erste Lied aus dem *Liederkreis* op. 39, jenes Lied also, das Julie in Eichendorffs *Viel Lärmen um Nichts* zur Gitarre anstimmt. Schon wieder das Lied also! Und wie Benary damals, so geht es auch mir heute darum, am Einzelfall etwas Allgemeines aufscheinen zu lassen: eben jene oben aufgestellten Transparenzregeln für die Kriterien musikalischer Analyse. Die Frage, die ich mir mit Blick auf Schumanns Lied stelle, ist die Kernfrage Historischer Satzlehre: die Frage »wie es gemacht ist«. Damit steht sie im Gegensatz zu einer Analysetradition, deren Credo Arnold Schönbergs berühmte Aussage ist, er habe immer Analysen »bekämpft« (!), deren Ziel die Erkenntnis sei, »wie es gemacht ist« und stattdessen stets zur Erkenntnis verhelfen wollen, »was es ist«.¹² Die Historische Satzlehre insistiert darauf, dass das, was ein Kunstwerk sozusagen »ist« (was auch immer das genau heißen mag), jedenfalls immer vermittelt ist dadurch, »wie es gemacht« und »was es geworden« ist. Wie setzt Schumann seine kontrapunktischen, harmonischen und clavieristischen Pinsel an? In welche Farbmischung taucht er sie, um z. B. jene Wirkungen zu erreichen, die Adorno mit Blick auf »In der Fremde« als »bleich schimmerndes Dur«, als »unbeschreiblich ausdrucksvolle harmonische Variante« beschrieb?¹³ Diese Fragen betreffen Aspekte der musikalischen ›Materialkunde‹ und ›Maltechnik‹ und unterstützen die Aspekte der Ikonographie und Interpretation, von denen gerade Lied-Analysen häufig geprägt sind: Aspekte, die für Ausführende und Publikum von großer Relevanz sind, die aber (zumindest hinter den Kulissen) analytisch fundiert sein müssen, um keine Luftwurzeln zu treiben. Hier sehe ich die Relevanz und die Zielgruppe meiner Fragen und ihrer Beantwortung. Die Analyse richtet sich zunächst an diejenigen unter den Ausführenden, die Interesse an einem Blick in Schumanns Werkstatt und seinen Werkzeugkasten haben und die ihr Spielen und Hören dieser nur allzu bekannten Musik verändern oder doch zumindest verstehen wollen. Sie

10 Ebd., 21.

11 Schumann 1850.

12 Brief an Kolisch vom 27.7.1932, in: Stein 1958, 179.

13 Vgl. Adorno 1974, 87–94, hier 90.

richtet sich aber auch an alle, die ein theoretisches, historisches oder pädagogisches Interesse an der Entwicklung der Harmonik im 19. Jahrhundert und an effizienten Mitteln ihrer Beschreibung haben.

Zur Beantwortung dieser Fragen gehe ich im Folgenden zunächst auf Schumanns Umarbeitungen des eigenen Liedes ein, die einen Blick in seine kompositorischen Prozesse erlauben und einzelne satztechnische Entscheidungen besonders profiliert beschreibbar machen. Zur musiktheoretischen Beschreibung dieser satztechnischen Phänomene scheint mir eine auf Generalbass, Oktavregel und Satzmodelle gegründete Harmonielehre der geeignete Ansatz,¹⁴ und zwar aus folgenden Gründen: Grundsätzlich besteht an der Präsenz der Generalbasslehre als Harmonielehre im 19. Jahrhundert heute kein Zweifel mehr: Schumanns Haus- und Lebensregel, die diesem Abschnitt als Motto vorangestellt ist, zeigt, dass auch für Schumann (ganz zeittypisch) Generalbass ein Synonym für Harmonielehre war.¹⁵ Schumanns Ausbildung im Generalbass und seine mit Generalbassziffern versehenen Skizzen sind gut dokumentiert und erschlossen.¹⁶ Die Präsenz von Topoi und Satzmodellen, die in die Musiksprache des 17. und 18. Jahrhunderts zurückreichen, ist in Schumanns eigener Sprache offenkundig (und sei's als ironisch gebrochene Präsenz).¹⁷ Der Ansatz einer solchen Harmonielehre scheint mir aber in diesem Fall sogar besonders geeignet, weil Schumann an einzelnen Stellen auf bezeichnende Weise von den unter dem Stichwort ›Generalbass‹ gebündelten Traditionen der Stimm- und Akkordführung abweicht. Gerade hier erweist sich *ex negativo* die Erklärungskraft dieses Ansatzes als Hintergrundfolie: Vieles, was sich bei Schumann auf Antrieb metaphorisch als ›Farbeffekte‹ erfassen lässt, ist auf ein Transzendieren der traditionellen ›Zeichnung‹ im Sinne der kontrapunktischen Generalbassregeln zurückzuführen.

Ob Schumann neben der Gedichtausgabe Eichendorffs auch den ursprünglichen Kontext des Lieds in Eichendorffs Erzählung kannte, ist nicht zu belegen. Wir können also nicht mit Gewissheit sagen, ob die durchgehend arpeggierte Klavierbegleitung auf das Gitarrenspiel der Julie anspielt oder nur programmatisch den Dichter-Sänger, den »Neuen Troubadour« (so der ursprüngliche Titel von Eichendorffs *Taugenichts*-Roman) zu Beginn des Zyklus auftreten lässt (vgl. zum Folgenden die von Clara Schumann besorgte Werkausgabe¹⁸). Die Textur des Klaviersatzes verändert sich nur in den Takten 10–15, die den

14 Zu einem solchen Ansatz vgl. Diergarten/Holtmeier 2011 und Holtmeier 2011.

15 Vgl. Diergarten 2010; ders. 2011; Diergarten/Holtmeier 2011.

16 Vgl. dazu Opitz 2017. Schumanns Studien im Generalbass stehen als Faksimiles digital zur Verfügung (vgl. die Link-Liste ebd., 242, Anm.4) sowie als Edition im Rahmen der Schumann-Ausgabe (*Robert Schumann. Studien und Skizzen. Studien und Skizzenbuch I und II* [RSA VII/3/1], hg. von Matthias Wendt, Mainz: Schott 2010; *Robert Schumann. Studien und Skizzen. Studien und Skizzenbuch III* [RSA VII/3/2], hg. von Matthias Wendt, Mainz: Schott 2016).

17 Vgl. z. B. Schreier 2010, Leigh 2006 und Opitz 2017.

18 Digitalisat unter <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP51730-PMLP12741-RS127.pdf> (15.12.2022). Die von Clara Schumann besorgte Werkausgabe (Serie XIII, Bd. 2, Leipzig 1885) folgt (bis auf zu vernachlässigende Details) dem revidierten Druck des *Liederkreis* von 1850 und spiegelt damit Roberts Fassung letzter Hand wider.

Mittelteil einer dreiteiligen Form bilden. Der erste Teil entspricht den ersten vier Zeilen¹⁹ von Eichendorffs Gedicht, der Mittelteil entspricht Zeile 5 mit dem Anfang von Zeile 6, für die verbleibenden Zeilen kehrt die Musik des Anfangs in variiertes Gestalt zurück, gefolgt von einem Nachspiel.²⁰

Die ersten vier Zeilen fasst Schumann in einen Achttakter, bei dem jeweils zwei Takte einer Zeile des Gedichts entsprechen (siehe Bsp. 1). Jeder dieser Zweitakter beginnt (entsprechend den konsequenten Auftakten im Gedicht in diesen vier Zeilen) mit einem Auftakt. Harmonisch/melodisch sind jeweils zwei Zeilen zusammengefasst, da Zeile 1 und 3 jeweils harmonisch offen enden, die Zeilen 2 und 4 aber jeweils mit einer Kadenz. Dies entspricht auch dem Kreuzreim des Gedichts. Die Gestaltung ist von großer Einfachheit und Regelmäßigkeit, die Stimme folgt den Versen in dicht angeschmiegteter Deklamation und engem melodischen Rahmen. Nur an drei Stellen bricht sich Expressivität Bahn: Zweimal ganz formelhaft, nämlich in der Schleiferfigur am Ende beider Viertakter (T. 4 und T. 8), in einer topischen Verzierungsgeste also, die den Kadenz an den beiden Zeilenenden Nachdruck verleiht; einmal aber einen bestimmten Gedanken des poetischen Textes aufgreifend, und zwar in Takt 6f., wo der im Text zum Ausdruck gebrachte Gedanke an den Tod der Eltern von einem topischen chromatischen Bassgang begleitet wird.

(1) Aus der Hei - math hin - ter den Bli - tzen roth (2) da kom - men die Wol - ken her.

(3) A - ber Va - ter und Mut - ter sind lan - ge todt, (4) es kennt mich dort kei - ner mehr.

Beispiel 1: Harmonische Analyse der Takte 2–9, eingekreiste arabische Ziffern bezeichnen die Bass-Stufen

Dieser chromatische Bassgang war eine nachträgliche Eingebung Schumanns. Damit ist die Entstehungsgeschichte des Lieds und ihre Erforschung angesprochen: Am Anfang steht Schumanns »Klavierskizze« im sogenannten »Liederbuch I«, das sich heute in Berlin be-

19 In der Sekundärliteratur werden die ersten vier Zeilen häufig als »erste Strophe« bezeichnet (so in Knaus 1974, 19). Tatsächlich legt die Analogie der Zeilen 4 und 8 diese Gliederung nahe, aber weder in Eichendorffs Erzählung noch in seiner Gedichtausgabe ist das Gedicht tatsächlich strophisch gegliedert.

20 Die vertrackte metrische Gestalt der Zeilen 6 und 7 in Eichendorffs Gedicht (Mittelzäsur in Zeile 6, Enjambement zwischen Zeile 6 und 7, das Stocken des Versschemas der Chevy-Chase-Strophe an dieser Stelle durch den »zu langen« Auftakt »und über mir«) wurde immer wieder als Ursache von Schumanns Revisionen, als Grund für seine »Schwierigkeiten bei der Komposition dieses Lieds« angeführt (vgl. z. B. Brinkmann 1997, 73).

findet.²¹ In dieser Skizze nahm Schumann Korrekturen vor und überklebte einige Takte mit einem Notenblattausschnitt, um eine ganz neue Fassung zu notieren. Da die Existenz und Bedeutung dieses (in der Bibliothek wieder entfernten und ganz am Ende des Buches eingeklebten) Fragments erst spät verstanden wurde, sind die bis in die 1980er-Jahre entstandenen Faksimiles und Transkriptionen der Berliner »Klavierskizze« für die Takte 15–20 nicht verlässlich. Richtig gestellt wurde der Sachverhalt erst in einem nach wie vor unveröffentlichten Vortrag von Rufus Hallmark.²² Die nächste Phase des Entstehungsprozesses wird durch Clara Schumanns Reinschrift (heute in München) dokumentiert, die erst teilweise die Korrekturen der Berliner Fassung enthielt.²³ Robert trug die Korrekturen nochmals nach, fügte weitere hinzu, die vor allem melodisch-deklamatorische Aspekte betreffen.²⁴ In der ersten Fassung (der Berliner »Klavierskizze«) also lauten die Takte 6–9 wie in Beispiel 2 wiedergegeben und in Beispiel 3 analysiert.

Beispiel 2: Durchgestrichene Fassung der Takte 6–9 in der Berliner »Klavierskizze«

Beispiel 3: Harmonische Analyse der Takte 6–9 der durchgestrichenen Fassung in der Berliner »Klavierskizze«

In Schumanns erster Fassung folgt also auf den Tritonusprung von der 1. Stufe²⁵ in die erhöhte 4. Stufe (T.6) der ›normale‹ Aufstieg in die 5. Stufe mit Dominantseptakkord, dessen Quinte mit einem Sextvorhalt verzögert wird und der dann in der zweiten Hälfte von Takt 7 über den Sekundakkord *per transitum* in die 3. Stufe absteigt. Schumanns revidierte Fassung intensiviert die ›harte‹ Wendung, denn nach dem ›Saltus duriusculus‹ schreitet der Bass hier per ›Passus duriusculus‹ in Gegenrichtung von der aufsteigenden

21 Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Mus.ms.autogr. R. Schumann 16(1)*, Digitalisat unter <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000DE580000000> (15.12.2022).

22 Vgl. dazu den Überblick in Brinkmann 1997, 72, und Ferris 2000, 110.

23 http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00072158/image_1 (15.12.2022).

24 Den besten Überblick über die Korrekturen bieten Ferris 2000, 109–116 (mit Blick auf die Berliner Korrekturen) und Brinkmann 1997, 74 (mit Blick auf die deklamatorischen Korrekturen in München).

25 Zu den arabischen Stufenziffern und ihrer Verwendung in der harmonischen Analyse vgl. Holtmeier 2011.

4. Stufe mit vermindertem Septakkord abwärts in die absteigende 4. Stufe. Diese Fortschreitung hat eine lange Tradition im 18. Jahrhundert. Emanuel Aloys Förster beispielsweise zählt sie in seiner in Leipzig erschienenen *Anleitung zum Generalbass* von 1805 zu den »künstlichen Wendungen, so die enharmonischen Accorde nehmen.«²⁶ Für den Generalbass ist diese Folge gerade *kein* »Verschieben verminderteter Septakkorde«,²⁷ denn während auf der aufsteigenden 7. bzw. erhöhten 4. Stufe tatsächlich ein verminderteter Septakkord steht, ist es auf der absteigenden 4. Stufe im Sinne einer erweiterten Oktavregel ein Tritonus-Akkord, also entweder ein $2/\sharp 4/6$ -Klang wie in Schumanns ursprünglich vorgesehener Variante, oder ein $\flat 3/\sharp 4/6$ -Klang wie in der späteren Variante.

Schumanns Überarbeitungsprozess zeichnet gewissermaßen die kontrapunktische Genese dieser Wendung während des 18. Jahrhunderts nach. In seiner monumentalen Schrift *Der General-Bass in der Composition* beschreibt Johann David Heinichen 1728 die in Beispiel 4a wiedergegebene Wendung, bei der sich der verminderte Septakkord über chromatisch absteigendem Bass in den Sekund-Tritonus-Akkord auflöst.²⁸ Heinichen erklärt diese Wendung als »anticipatio transitus«: Regulär würde der Bass wie in Beispiel 4b fortschreiten, also zunächst nach oben und dann *per transitum* nach unten. In der direkten chromatischen Abwärtslösung antizipiert der Bass gleichermaßen – so Heinichen – den Transitus. Bei Heinichen steht dabei wohlgerneht auf der absteigenden 4. Stufe nicht der $\flat 3/\sharp 4/6$ -Klang, sondern der Sekundakkord. Allerdings beschreibt Heinichen an anderer Stelle explizit auch die in Beispiel 4c wiedergegebene Wendung als »Transitus«. Verbindet man nun diesen Transitus mit Heinichens Beschreibung der »anticipatio transitus«, kombiniert man also Beispiel 4c mit Beispiel 4a, so ergibt sich Beispiel 4d und damit das von Schumann verwendete Modell. Am Anfang von Schumanns Skizzierungs- und Überarbeitungsprozess steht also in der frühen Fassung (Bsp. 2 und 3) die reguläre Fassung mit Transitus im Bass; Schumann intensiviert diese Wendung dann in der späteren Fassung (Bsp. 1) indem er die Wendung mit der *anticipatio transitus* und mit der kleinen Terz (statt der Sekunde) schärft.

Beispiel 4: (a) Heinichens Beispiel für einen *Transitus anticipatus* (Heinichen 1728, 699), (b) die »normale« Fortschreitung mit regulärem Transitus gemäß Heinichens Erläuterung (ohne Notenbeispiel bei Heinichen), (c) Heinichens Beispiel für den *per transitum* eintretenden Akkord mit kleiner Terz und übermäßiger Quarte (ebd., 238), (d) bei Heinichen nicht gegebene Kombination von (a) und (c)

Mit dem Eintritt von »Wie bald, wie bald kommt die Stille Zeit« (Eichendorffs fünfte Textzeile) ereignet sich ein umfassender Umschwung von Farbe und Stimmung, der fast alle Ebenen des Satzes erfasst. Wo das Gedicht sich von der Vergangenheit der Zukunft und einer Utopie von letzter Ruhe und Stille in erzromantischer »Waldeinsamkeit« zuwendet, da tritt in der Musik an die Stelle der klar umrissenen Zeichnung des Anfangs Entgrenzung auf allen Ebenen. Das beginnt schon beim Text: Bei Eichendorff geraten mit der Wiederholung »Wie bald, wie bald«, mit der Mittelzäsur in der sechsten Zeile und deren

26 Förster 1805, 26. Emanuel Aloys Försters Generalbassschule zählt zwar zur Wiener Tradition, erschien aber 1805 bei Breitkopf in Leipzig, wo sie während Schumanns Studienzeit bei Heinrich Dorn in den 1830er-Jahren womöglich noch präsent war.

27 Ferris (2000, 99) spricht in diesem Sinne von »series of passing diminished seventh-chords«.

28 Heinichen 1728, 699.

überlangem Auftakt zur nächsten die anfangs streng gesetzten prosodischen Grenzen ins Fließen. Schumann folgt dieser Tendenz. Er verlängert Eichendorffs Text um ein »ach« und wiederholt die Halbzeilen »da ruhe ich auch« sowie »die schöne Waldeinsamkeit«, sodass sich das Deklamationstempo merklich verlangsamt. Während die ersten vier Zeilen in acht Takten deklamiert wurden, erstrecken sich die folgenden drei Zeilen auf zwölf Takte. Entgrenzung zeigt sich aber auch im musikalischen Satz: Die strenge und geradezu altmodische Zeichnung der ersten neun Takte öffnet sich hier zu leicht verschwommenen Farbeffekten, zu einem (wie Adorno schrieb) »bleich schimmernden« Dur, zu unscharfen Bruchstücken bekannter Satzmodelle, vor allem aber zu einem Dialog zwischen Stimme und Klavierbegleitung. Die Klavierstimme »hebt an zu singen«, wie es in Eichendorffs berühmtesten Gedicht heißt – plötzlich und für einen kurzen Moment. Es mag einem widerstreben, eine Passage von solchem Zauber und letztlich so einfacher und offenkundiger Bildhaftigkeit zu zergliedern; doch an dieser Stelle werden die Chancen des hier umrissenen analytischen Ansatzes besonders gut greifbar, und gerade an dieser Stelle hat Schumann während des Entstehungsprozesses eine tiefgreifende Umarbeitung vorgenommen.

Auf den ersten Blick überwiegt auch in diesem Mittelteil die Kontinuität der weiterlaufenden, arpeggierten (Gitarren-)Begleitung. In der Klavierskizze notiert Schumann über den Takten 10–13 allerdings mit Bleistift »nach und nach langsamer«, eine interessante (und den Entgrenzungs-Charakter dieser auf »Ruhe« abzielenden Takte unterstreichende) Anweisung, die allerdings schon in Clara Schumanns Reinschrift (und dann auch in der Druckausgabe) getilgt ist, womöglich um den pulsierenden Einheitsablauf der Arpeggio-Begleitung nicht zu opfern (wobei bekanntlich selbst ›Einheitsabläufe‹ in der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts nicht notierten und nicht notierbaren Tempomodifikationen unterworfen wurden).²⁹ Der rhythmischen Kontinuität (wie streng auch immer sie von Schumann letztlich aufführungspraktisch mitgedacht gewesen sein mag) steht der harmonische Bruch gegenüber, denn mit dem Wort »bald« wird die strenge fis-Moll-Welt der ersten Takte plötzlich verlassen. Das harmonische Modell, das die Takte 10–12 in der finalen Fassung prägt, ist (unter vorläufiger Vernachlässigung von rechter Hand und Gesangsstimme) in Beispiel 5 wiedergegeben. Es handelt sich um ein seit dem 17. Jahrhundert übliches und viel beschriebenes Modell der Kadenzvorbereitung (»preparamento alla cadenza«),³⁰ bei dem eine gedehnte, über mehrere Klänge nicht aufgelöste Dissonanz das Eintreten der Kadenz intensiviert. In keiner der bekannten Beschreibungen dieses Modells in Generalbasslehren jedoch geht die Wendung am Ende in den Quartsextakkord über, wie zu Beginn von Takt 12 in Schumanns Beispiel: Traditionell löst sich das *a*, die Patiens-Stimme der gedehnten Synkopendissonanz, am Ende dann doch ordnungsgemäß einen Schritt nach unten, also entweder nach dem Quartvorhalt (Bsp. 6a) oder nach dem Quint-

29 Vgl. Peres da Costa 2012.

30 Bartolomeo Bismantova spricht in seinem *Compendio musicale* (1677, 79) mit Blick auf dieses Modell vom »Preparamento alla cadenza di quarta e terza«. Henry Purcell beschreibt die Progression (ebenfalls mit Blick auf der Terzquartakkord) als »another sort of Discord used by the Italians [...], which is the Third and Fourth together, to introduce a Close« (Playford 1694, 132). Auch bei Georg Muffat (1699) ist dieser Terzquartakkord die »Quarta italica« (Muffat 1991, 16), und Heinichen beschreibt 1728 diese Figur mit dem Hinweis auf Dissonanzen, die »ihre resolution über etliche Noten auffhalten, biß endlich die letzte Note alle die vorhergehenden resolviret« (Heinichen 1728, 200). Vgl. dazu auch Cumer 2012, 91 und de Goede 2005, 239. Auch in der neapolitanischen Partimento-Tradition kommt das Modell noch vor, vgl. Sanguinetti 2012, 270.

sextakkord (Bsp. 6b). An die Stelle dieser traditionellen und (im ersten Fall) durch den Quartvorhalt gravitatisch-kontrapunktischen Lösung steht bei Schumann die Auflösung in den milderen Quartsextakkord – eine nicht weniger modellhafte Wendung, es wechselt aber das Bezugsmodell: Es ist das in Beispiel 6c wiedergegebene Modell mit Quartsextakkord auf der 5. Stufe, bei dem die Außenstimmen sich in Sextparallelen um nur eine Liegestimme (und nicht um eine liegende Dissonanz) drehen, ein im Vergleich zum *preparamento* galanteres, leichteres Modell.³¹ Kann man sich ein schöneres und zugleich einfacheres handwerkliches Mittel zur Gestaltung des Eichendorff'schen »wie bald« denken als diese Synkopendissonanz, die über zwei Takte gedehnt ihrer Lösung harrt, bis die Agens-Stimme sich auf einmal auf dem Wort »Ruhe« in den milden Quartsextakkord wendet?

Beispiel 5: Analyse der Takte 10–13

Beispiel 6: Traditionelle Auflösung des *Preparamento alla cadenza* mit 4/5-Klang (a) bzw. 3/5-Klang (b), jeweils ohne *Anticipatio transitus*; Variante mit Sextparallelen und Quartsextakkord (c)

Beispiel 7: Analyse der Takte 10–13

Die eigentliche klanglich-farbliche Entgrenzung aber ereignet sich anderswo, denn das *Preparamento alla cadenza* gibt gleichsam nur den zeichnerischen Rahmen für die Farb-

31 Vgl. das von Robert Gjerdingen als »Indugio« bezeichnete Modell; vgl. Gjerdingen 2007, 273–283.

aber hatte Schumann für die Worte »da ruhe ich auch« zunächst eine emphatische Kadenz vorgesehen (T. 14 f.). Die Rückkehr in die Musik des Anfangs nahm Schumann dann unvermittelt vor: Auf die erreichte 1. Stufe in A-Dur folgt sofort die 5. Stufe von fis-Moll, mit der Tonart, Gestus und melodisches Material des Anfangs zurückkehren.

Warum war Schumann mit dieser ersten Fassung nicht zufrieden? Warum entschied er sich für die »unbeschreiblich ausdrucksvolle« Flucht aus der A-Dur-Kadenz, warum für die Rückkehr des Anfangs in h-Moll statt fis-Moll? Handwerklich stellt sich der spätere Vorgang wie folgt dar (vgl. Bsp. 9): Genau in dem Moment, wo der kadenzierende Quartsextakkord (das zweite Mal) emphatisch erreicht wird (T. 14), färbt ein g als kleine Terz diesen Klang neu ein. Der so resultierende Terzquartsextakkord hat gemäß der Oktavregel seinen Sitz auf der 2. Stufe von D-Dur. Im Moment des kadenzierenden Quartsextakkords erfolgt also ein plötzlicher Spannungsnachlass, ein Abgleiten in die subdominanti-sche Region, die sich auch noch im folgenden 2/4/6-Klang auf D fortsetzt, der durchaus noch modellhaft in einer D-Dur-Wendung verstanden werden kann (vgl. das zweitunterste System von Bsp. 9). Statt nach D-Dur wendet sich die Musik dann aber gewissermaßen trugschlüssig in die ›parallele‹ Tonart h-Moll. Hier benennt Adorno mit seiner nuancierten Formulierung einer »unbeschreiblich ausdrucksvollen *Variante*« den Kern der Sache. Es ereignet sich keine revolutionäre harmonische Neuerfindung, sondern eben eine ›Variante‹, ein Überschneiden verschiedener Modelle, eine Neueinfärbung eines schlichten Außenstimmensatzes, womit nochmal das Thema von Zeichnung und Farbe aufgegriffen ist. Die Zeichnung ist der Sextensatz der Außenstimmen, der sich von Takt 14 mit Auftakt bis in Takt 15 über vier Sexten erstreckt, die Schumann durch die Halsung und die halben Noten im Bass auch ausdrücklich hervorhebt. Es handelt sich bei dieser Sextenseligkeit um jenen kurzen emphatischen Moment, wo Gesangsstimme und Klavierstimme zur Einheit verschmelzen. Nur ist diese scharfe Zeichnung farblich verschwommen, denn die Sexten in Takt 14 mit Auftakt lassen sich in drei verschiedenen Tonarten lesen, in A-Dur, in D-Dur und h-Moll (vgl. die untersten drei Systeme von Bsp. 9). Jede dieser Tonarten würde jeweils eine andere modellhafte Ausfüllung durch Mittelstimmen erfordern. Schumanns verschwommene Einfärbung des scharf gezeichneten Sextengerüsts durch die Mittelstimmen, die sich der verschiedenen Modelle bedienen, resultiert in einer kurzen entgrenzten Ambivalenz dieser Tonarten, die erst im Rückblick eine klare Bewegung von A nach D nach h ist.

Natürlich lassen sich lediglich gelehrte Mutmaßungen anstellen, was Schumann zu dieser Veränderung bewegt hat. War es tatsächlich, wie Barbara Turchin gemutmaßt hat, der tonale Plan des Stückes und seine Bedeutung für den »Zyklus« als Ganzen, der Schumann dazu gebracht hat, statt nach A-Dur nach h-Moll zu gehen? Hinter einer solchen Auffassung steht womöglich eher eine musikwissenschaftliche Fixierung auf bestimmte Aspekte der »Zyklizität«, auf Geschlossenheit und tonale Großpläne, ja überhaupt ein problematisches Verständnis von »Zyklus«, das nicht ohne weiteres auf alle »Liederkreise« und »Liederzyklen« des 19. Jahrhunderts anzuwenden ist, wo das Singen von herausgelösten Einzelliedern und das Vertauschen von Liedern übliche Praxis war.³³ Vielleicht waren es vielmehr syntaktische Überlegungen, bzw. Schumanns »Schwierigkeiten« mit den »metrisch-rhythmischen Komplikationen« von Zeile 6 und 7 in Eichendorffs Gedicht?³⁴ Warum dann aber die harmonischen Eingriffe und die geflohene Ka-

33 Loges 2021.

34 So die zentrale Argumentation in Brinkmann 1997, 73.

denz? Dient letztere nur dazu, die Binnenzäsur in Zeile 6 nicht allzu deutlich hervortreten zu lassen? Oder untersagte sich Schumann mit der enttäuschten Kadenz Erwartung die emphatische Positivität der Zukunftshoffnung »da ruhe ich auch«, eine Hoffnung, die nun gleichsam unter den Fingern zerrinnt, ohne sich ganz zu verlieren?

14
da ru - he ich auch und ü

Generalbass

Sextensatz h-Moll

Sextensatz D-Dur

Sextensatz A-Dur

Kombination

Beispiel 9: Analyse der Takte 14 f.

Womöglich war es am Ende eine Kombination solcher Überlegungen, von denen keine allein ein hinreichender Grund für die Revision in all ihren Teilaspekten sein kann. Eins steht fest: Mit der Entscheidung, die Reprise in h-Moll eintreten zu lassen, die Passage »und keiner kennt mich mehr hier« ab Takt 21 jedoch unverändert zu lassen, hatte Schumann sich das Problem eingehandelt, auf einem durch den Text stark begrenzten Raum von h-Moll nochmal zurück nach fis-Moll modulieren zu müssen. In h-Moll angekommen, führt Schumann per Halbtonschritt im Bass die erhöhte 4. Stufe von fis-Moll (T. 19) ein und wiederholt die zuvor in h-Moll gesungenen Worte »die schöne Waldeinsamkeit« noch einmal gerafft eine Quarte tiefer. Diese Wendung hat auf mich persönlich, gemessen an der feinen harmonischen Ironie des unmittelbar Vorhergehenden, etwas merkwürdig Gewundenes. Sie scheint mir die Narbe, die der Überarbeitungsprozess, die die Geschichte ins Werk geschlagen hat; der verminderte Septakkord in Takt 19 wäre dann der musikalische ›Kleber‹, der die Schnittstelle erkenntlich macht (der genaue Vorgang dieses Revisionsprozesses ist ja erst rekonstruierbar geworden, als Rufus Hallmark die Kleber-Rückstände in Schumanns Klavierskizze entdeckte und dadurch erkannte, dass Schumanns Fragment an dieser Stelle eingeklebt war). Allerdings könnte man einwenden, dass diese Modulation sich eben auf Schumanns frühe Fassung bezieht, denn in seiner ersten Fassung hatte Schumann ja in Takt 6 f. eine vergleichbare Wendung mit vermindertem Septakkord vorgesehen (vgl. Bsp. 3 und 4). Außerdem ist ja – wie oben dargestellt

wurde – gegenüber der Farbigkeit des Mittelteils die Harmonik der Anfangstakte, in deren Welt wir hier zurückkehren, strenger gezeichnet. Die Gestaltung der Stelle, das etwas gewundene Zurechtrücken der tonartlichen Verhältnisse, die etwas förmlich wirkende Rückkehr in die Strenge des Anfangs mag durchaus programmatisch so stehen gelassen sein: Sie rückt nach der Entgrenzung des Mittelteils die Dinge hier wieder in ihre Grenzen.

Ziel dieser Schnittstelle ist der abschließende Orgelpunkt, den Schumann in dieser Gestalt von Anfang an vor Augen hatte. Und auch hier lässt sich Schumanns Gestaltung wieder als Überlagerung verschiedener Modelle erklären. Da ist zum einen wohl das Orgelpunktmodell schlechthin, dem Robert Gjerdingen aufgrund seiner gleichsam beruhigenden Wirkung den treffenden Namen »Quiescenza« gegeben hat (vgl. Bsp. 10a und b).³⁵ Dieses Modell mit seinen zahlreichen Erweiterungsmöglichkeiten ist der typische Kontext für den 2-4-7- bzw. 2-4-6-7-Akkord, und in dessen Zusammenhang findet er meistens seine Beschreibung in den Generalbasslehren. C. P. E. Bach empfiehlt in seiner Anleitung zur Fantasie diese Modellfamilie sowohl für den Gebrauch auf der 1. als auch auf der 5. Stufe: »Die Orgelpunkte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen. Vor dem Schluss können auch sehr wohl Orgelpunkte über der Dominante angebracht werden.«³⁶ Diese Ambivalenz ist dem Modell eingeschrieben. Beim Orgelpunkt auf der 1. Stufe wird der Grundton durch den Akkord mit großer Terz und kleiner Septime zur 5. Stufe; auf der Dominante eingesetzt wird diese durch den 2-4-#7-Akkord vorübergehend zu einer 1. Stufe, weil dieser Akkord »nur auf dieser Stufe in Dur und Moll vorkommt«, wie Förster 1805 beobachtet.³⁷

Beispiel 10: Orgelpunktmodelle

Schumann schärft dieses Modell, indem er statt der in fis-Moll leitereigenen Sekunde (*gis*) die erniedrigte Sekunde (*g*) einsetzt (siehe Bsp. 10c), die er auch dem Quartsextakkord hinzufügt, der so zum $b2/4/6$ -Akkord wird. Dieser Klang ist der alten Generalbasslehre bekannt, allerdings (soweit ich sehe) ausschließlich *per syncopationem*, also mit nach unten auflösendem Bass, nicht aber als Orgelpunkt.³⁸ Insbesondere durch den $b2/4/6/\#7$ -Akkord aber tritt noch ein anderes Erklärungsmodell in den Blick. Emanuel Aloys Förster schreibt in seiner *Anleitung zum Generalbass*: »Diese Orgelpunkte sind nicht immer möglich zu beziffern, weil bisweilen die einfachsten Accorde gegen den

35 Gjerdingen 2007, 181–195.

36 Bach 1762, 328–330.

37 Förster 1805, 31.

38 Vgl. z. B. Heinichen 1728, 163; Bach 1762, 99 f.

immer liegen bleibenden Bass die wunderlichste Gestalt bekommen.«³⁹ Förster schlägt dann vor, den Orgelpunkt gleichsam zu subtrahieren, und eine darüber liegende Mittelstimme als Bass zu beziffern. Das harmonische Modell, das sich bei Schumann über dem Orgelpunkt ereignet, wird so deutlich: Es ist jene omnipräsente Wendung mit Trugschluss zur 6. Stufe und Rückkehr zur 5. Stufe durch den übermäßigen Quintsextakkord (Bsp. 10d). Die Präsenz dieser Wendung intensiviert nochmals die Inszenierung von *fis* als 5. Stufe. Der langen Rede kurzer Sinn: Schumann kleidet Eichendorffs raunende Schlussworte »und keiner kennt mich mehr hier« in ein klangliches Gewand, das in seiner Orgelpunkt-Modellhaftigkeit einen Abschieds- und Ruhe-Topos evoziert, der hier durch den gewissermaßen phrygischen Halbtonschritt der erniedrigten 2. Stufe, durch die dissonante Ballung des $b^2/4/6/\#7$ -Akkords und durch die schluchzende Schleifer-Figur mit einem romantischen Erschauern überzogen wird.

Ich komme abschließend zurück zu den eingangs gestellten allgemeinen Fragen und Aufgaben, und zwar zunächst zu Peter Benarys Aufforderung, »nicht nur die Komposition als ein historisches Objekt zu betrachten, sondern auch die eigene analytische Bemühung zeitbedingten Momenten unterworfen zu sehen«. Schumanns Lied »In der Fremde« wurde im Vorausgehenden in verschiedener Hinsicht als ein »historisches Objekt« gesehen. Einerseits nämlich als ein Objekt, das noch vor seiner endgültigen Verdinglichung als gedrucktes ›Werk‹ eine Geschichte hat, eine Geschichte, die sich von Eichendorffs Novelle über seine Gedichtsammlung, über Schumanns verschiedene Skizzen und Überarbeitungen bis hin zur gedruckten Fassung letzter Hand erstreckt. Als ein historisches Objekt wurde Schumanns Lied hier aber auch insofern gesehen, als die historische Vermittlungsbedürftigkeit dieses Objekts betont wurde. Schumanns Lied ist zweifellos ein klassischer romantischer Liedkunst schlechthin und erscheint auf Anhieb nicht vermittlungsbedürftig. »Was ›klassisch‹ heißt, ist nicht erst der Überwindung des historischen Abstandes bedürftig«, lautet in diesem Sinne eine berühmte, aber auch häufig kritisierte Definition von Hans-Georg Gadamer.⁴⁰ Gerade bei den Klassikern ist diese vermeintliche unmittelbare Gegenwart ein Trug,⁴¹ denn ihre Gegenwart ist vermittelt durch besonders intensive Rezeptionsgeschichten. Das betrifft in vorliegendem Fall zum einen die musikwissenschaftliche Rezeptionsgeschichte, die bei »In der Fremde« nicht nur musikwissenschaftliche ›Interpretationen‹ des Lieds betreffen, sondern so basale Dinge wie verschiedene Editionen und Rekonstruktionen des ›gleichen‹ Notentextes. Ausgeklammert und für eine andere Gelegenheit aufgespart werden musste hier als weitere Dimension von Geschichtlichkeit die aufführungspraktische Rezeptionsgeschichte des Lieds, die mit der musikwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte in einem Wechselverhältnis zu sehen wäre.⁴² Rezeptionsgeschichtliche Vermittlung betrifft aber auch die Fachgeschichte der Musiktheorie, deren Methoden sich immer wieder neu an den ›Klassikern‹ entzündet haben. In die-

39 Förster 1805, 37f.

40 Gadamer 2010, 295.

41 Gadamer's Klassik-Begriff wurde deswegen auch vielfach kritisiert, vgl. den Überblick über die Diskussion in Hammermeister 1999, 65f. und 112f.

42 Vgl. zu dieser Thematik mit Blick auf ein anderes Schumann-Lied Diergarten 2018.

sem Sinne wurde im Vorhergehenden Schumanns Lied als historisches Objekt verstanden, auch im Ringen um angemessene analytische Begriffe.

Damit kommt auch die Reflexion der ›zeitbedingten‹ Momente der Analyse ins Spiel. Es ist rückblickend ein Leichtes, die ›zeitbedingten Momente‹ in Benarys eigener Analyse zu sehen: Funktionstheorie, Stufentheorie und einzelne Elemente der Stimmführungsanalyse waren Gegebenheiten seiner Zeit. Auch die in meinem Text verwendeten Techniken stehen offensichtlich in vielerlei Hinsicht zeitbedingt in Diskursen meiner Zeit: Das betrifft die Hinwendung zu Satzmodellen oder ›schemata‹, wohl eines der einflussreichsten musiktheoretischen Konzepte der Gegenwart; das betrifft auch die Hinwendung zum Generalbass und zu den Handwerkslehren des 18. Jahrhunderts, wenngleich diese im aktuellen Diskurs noch nicht einen dem Satzmodell-Diskurs vergleichbaren Stellenwert einnehmen, weil er sich leichter auch in unterschiedliche ›moderne‹ Harmonielehre-Konzepte implementieren lässt.⁴³

Schließlich ging es auch um Benarys Frage nach der ›Angemessenheit‹ analytischer Ansätze, die ich zu ›Transparenzregeln‹ musikalischer Analyse expliziert habe. Aufgeworfen habe ich in diesem Text Fragen nach der Machart des musikalischen Satzes, nach dem »Wie-es-gemacht-ist«. Solche Fragen nach den handwerklichen Bedingungen von Kompositionen scheinen mir von großer Relevanz für die aufführungspraktische und analytische Interpretation: Welche anderen Möglichkeiten hat Schumann erwogen? Warum klingt das Lied so, wie es klingt? Für die Beantwortung dieser Fragen liegen jetzt neue Stichworte vor. Für andere Fragen analytischer und interpretatorischer Art, die hier unberücksichtigt bleiben, mag es je andere Ansätze geben, deren Funktionieren dann jeweils offenzulegen wäre. Für die Frage »wie es klingt« z.B. wären auch Fragen an die Geschichte der Aufführungspraxis dieses Lieds zu stellen, die hier nur gestreift werden konnten. Als die angemessene Methode für die Beantwortung der in diesem Text gestellten Fragen habe ich einen Ansatz vorgeschlagen, der auf Generalbass, Oktavregel und Satzmodellen beruht. So werden Schumanns musikalische Pinselstriche verständlich, die mit ihren »unbeschreiblich ausdrucksvollen« Momenten unweigerlich Farb- und Stimmungsmetaphern suggerieren, Metaphern, deren Auslösung sich gleichwohl durch spezifische Aspekte des Satzes benennen lässt. In diesem Sinne halte ich den hier verwendeten Ansatz für einen angemessenen, ja: einen richtigen Weg. Darum also schon wieder Schumann und Eichendorff, darum schon wieder dieses Lied.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1974), »Zum Gedächtnis Eichendorffs«, in: ders., *Noten zur Literatur* (= Gesammelte Schriften, Bd. 11), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M., 69–94.

Adorno, Theodor W. (1976), »Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen neuer Musik«, in: ders., *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* (= Gesammelte Schriften, Bd. 15), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M., 249–368.

43 Vgl. Diergarten 2017.

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin: Georg Ludewig Winter.
- Benary, Peter (1967), »Technik der musikalischen Analyse dargestellt am ersten Lied aus Robert Schumanns ›Dichterliebe‹«, in: *Versuche musikalischer Analysen. Sieben Beiträge*, hg. von Peter Benary, Berlin: Merseburger, 21–29.
- Bismantova, Bartolomeo (1677), *Compendio Musicale*, Ferrara, Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1983.
- Brinkmann, Reinhold (1997), *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis opus 39* (Musik-Konzepte, Bd. 95), München: edition text + kritik.
- Cumer, Nicola (2012), »Si suona passacaglio. A Didactic Introduction to Improvisation in the Italian Practice of the Basso Ostinato«, *Philomusica on-line* 12, 85–98.
- de Goede, Therese (2005), »From Dissonance to Note-Cluster. The Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal Music«, *Early Music* 33/2, 233–250.
- Diergarten, Felix (2010), »Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34, 207–228.
- Diergarten, Felix (2011), »Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition, and Performance«, *Theoria* 18, 5–36.
- Diergarten, Felix (2017), »Editorial«, *Eighteenth-Century Music* 14/1, 5–11.
- Diergarten, Felix (2018), »Ich grolle, ich grolle nicht. Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis«, in: *Beredete Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, hg. von Martin Kirnbauer, Basel: Schwabe, 91–103.
- Diergarten, Felix / Ludwig Holtmeier (2011), »Ruhige und feste Gänge. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109«, *Musiktheorie* 26/2, 123–146.
- Eichendorff, Joseph von (1993): *Gedichte. Erster Teil. Text*, hg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-Kritische Ausgabe*, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Bd. I/1), Stuttgart: Kohlhammer.
- Eichendorff, Joseph von (1994): *Gedichte. Erster Teil. Kommentar*, hg. von Harry Fröhlich (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-Kritische Ausgabe*, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Bd. I/2), Tübingen: Niemeyer.
- Eichendorff, Joseph von (2006): *Erzählungen. Zweiter Teil. Fragmente und Nachgelassenes. Text und Kommentar*, hg. von Heinz-Peter Niewerth (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-Kritische Ausgabe*, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Bd. V/3, zweiter Teil), Tübingen: Niemeyer.
- Ferris, David (2000), *Schumann's Eichendorff ›Liederkreis‹ and the Genre of the Romantic Cycle*, Oxford: Oxford University Press.
- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Gadamer, Hans-Georg (2010), *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], 7. Auflage, Tübingen: Mohr.

- Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Hammermeister, Kai (1999), *Hans-Georg Gadamer*, München: Beck.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, Reprint Hildesheim: Olms 1994.
- Holtmeier, Ludwig (2011), »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3, 465–487. <https://doi.org/10.31751/655>
- Knaus, Herwig (1974), *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns »Liederkreis«*, München: Katzbichler.
- Leigh, John (2006), »Musikalische Topoi«, in: Clemens Kühn, *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln. Erfahrungen, Ideen, Methoden*, Kassel: Bärenreiter, 184–208.
- Loges, Natasha (2021), »Detours on a Winter’s Journey. Schubert’s *Winterreise* in Nineteenth-Century Concerts«, *Journal of the American Musicological Society* 74, 1–42.
- Muffat, Georg (1991), *Regulae concertuum partiturae* [Ms., 1699], hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna: Associazione clavicembalista bolognese.
- Opitz, Astrid (2017), »Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 241–251.
- Peres da Costa, Neal (2012), *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford: Oxford University Press.
- Playford, John (1694), *An Introduction to the Skill of Musick [...] Corrected and Amended by Mr. Henry Purcell*, 12. Auflage, London.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press.
- Schreier, Anno (2010), »»Kollision« und »Verschiebung«. Satztechnische Modelle in Liedern Robert Schumanns«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/1, 99–110. <https://doi.org/10.31751/506>
- Schumann, Robert (1850), »Musikalische Haus- und Lebensregeln«, *Neue Zeitschrift für Musik* 32/36, Beilage.
- Stein, Erwin (Hg.) (1958): *Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe*, Mainz: Schott.
- Tewinkel, Christiane (2003), *Vom Rauschen singen. Robert Schumanns »Liederkreis« op. 39 nach Gedichten von Joseph von Eichendorff*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Turchin, Barbara (1981), *Robert Schumann’s Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth Century »Liederkreis«*, Ph.D. Diss., Columbia University.
- Turchin, Barbara (1985), »Schumann’s Song Cycles. The Cycle within the Song«, *19th-Century Music* 8/3, 231–244.

© 2022 Felix Diergarten (f.diergarten@mh-freiburg.de)

Hochschule für Musik Freiburg [University of Music Freiburg]

Diergarten, Felix (2022), Schon wieder das Lied! Robert Schumanns »In der Fremde« und die Kriterien musikalischer Analyse [That Song Again! Robert Schumann's »In der Fremde« and the Criteria of Musical Analysis], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 145–162. <https://doi.org/10.31751/1176>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 28/10/2022

angenommen / accepted: 07/11/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2022