

Melissa Korbmacher

Robert Schumann: *Waldesgespräch* op. 39,3 (1840)

(zum Gesamtzyklus siehe das erste Lied des Zyklus: *In der Fremde*)

Robert Schumanns Vertonung des Gedichtes *Waldesgespräch* von Joseph von Eichendorff zielt weniger auf eine dramatische Ausgestaltung der Begegnung zwischen Geister- und Menschenwelt (wie sie etwa Adolf Jensen in seiner gleichnamigen, etwa 20 Jahre später entstandenen Komposition hervorhebt), als vielmehr auf die kontrastierende Charakterisierung der Dialogpartner, denen er spezifische Klangcharakteristika zuordnet. Schumann greift die bei Eichendorff vorhandene Dialogstruktur mit einer variierten Strophenform auf, nimmt aber an einigen Stellen Textänderungen vor, um die Bedrohlichkeit der Situation zu verdeutlichen. So ersetzt er in der ersten Zeile beispielsweise »... es wird schon kalt« durch »... es ist schon kalt« und hebt damit den bei Eichendorff implizierten Prozess auf – in der Liedvertonung ist die Lage bereits zu Beginn verhängnisvoll. Zunächst vermittelt Schumann jedoch ein idyllisches Bild: Die beschwingte Melodie des Vorspiels erinnert an Hörnerklang – ein Symbol, das für eine männliche, der Jagd verbundene Sicht auf den Wald steht. Auch im ursprünglichen Kontext des Liedes, in Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart*, spielt dieses Symbol eine wichtige Rolle: Dort handelt es sich um ein Duett zwischen dem Grafen Leontin und der freiheitsliebenden Gräfin Romana, die sich als Jäger verkleidet hat. Auch Romana ist verführerisch wie die Loreley, sehnt sich jedoch nach einem selbstbestimmten Leben, das nur den Männern zugestanden wird. Dieses Machtverhältnis spiegelt sich wiederum im Gedicht, denn auch dort ist es der Mann, der unbeschwert in den nächtlichen Wald reitet. Schumanns Musik stellt jedoch infrage, ob dieses Selbstbewusstsein gerechtfertigt ist, denn abseits der mit drängenden Punktierungen verbenden Gesangsstimme deutet die Klavierbegleitung bereits ab dem neunten Takt Unheil an: Der Hörnerklang wird durch Akkordrepetitionen ersetzt, die Harmonik weicht ungewöhnlicherweise über einen Ais-Dur-Septakkord nach dis-Moll (T. 10–11) und anschließend in die Tonikaparallele cis-Moll aus. Am Ende der Strophe zeigt das Tonartenverhältnis – ein Dominantseptakkord (T. 14), der nicht zur Tonika E-Dur, sondern trugschlüssig zur Medianten C-Dur geführt wird – bereits an, dass der Reiter nicht nach Hause zurückkehren wird. Darüber hinaus werden nicht-funktionale harmonische Folgen wie

Mediantverhältnisse oft für übersinnliche Erscheinungen eingesetzt und verdeutlichen die Zuordnung Loreleys zur Geisterwelt.

Die lebhaft vorwärts preschende Charakterisierung des Reiters wird mit der anmutig-ruhigen Gesangslinie der Loreley kontrastiert, die von gebrochenen Akkorden begleitet wird. Deren akustische Wirkung erinnert an Harfenklänge – ein im Gegensatz zum Horn eher weiblich konnotiertes Instrument. Demnach nähert sich das von Schumann vermittelte Bild einer Variation der Loreley-Sage an, in der sie die Männer nicht nur durch ihre Schönheit, sondern auch durch ihren Gesang verzaubert (wie etwa in dem Gedicht *Die Lore-Ley* von Heinrich Heine). Dennoch ist Schumanns Loreley nicht ausschließlich sirenenhafte Verführerin: Immer wieder blitzt der Schmerz der Figur hervor, die sich in der ursprünglichen, von Clemens Brentano geschriebenen Fassung (*Lore Lay*) aus enttäuschter Liebe von einem Felsen in den Rhein stürzt. Auch in Eichendorffs Gedicht beklagt sie die Wankelmütigkeit der Männer – von Schumann unter anderem durch eine stockende, an Seufzer erinnernde Gesangslinie (»suspensio«, T. 20–21) und einen »passus duriusculus« in der Klavierbegleitung (T. 25–29) illustriert.

Die Stimmung schlägt jäh um, als der Reiter erkennt, wen er vor sich hat: Statt nach E-Dur wendet sich die Harmonik nach e-Moll (T. 41), während die Gesangsstimme nur von vereinzelt Begleitakkorden gestützt wird. Unbeeindruckt von der Angst ihres Gegenübers verspottet Loreley dessen Selbstbewusstsein, indem sie seinen Ausspruch »Es ist schon spät, es ist schon kalt« eine Oktave höher transponiert aufgreift und mit dissonanter Harmonik (Dominantseptakkord mit tiefallerter Quint, T. 57) wie eine grausige Karikatur verzerrt. Der in den oberen Tönen der Begleitung auftretende »passus duriusculus« (T. 55–59) zeugt vom Umschwung der Machtverhältnisse: Loreley, die unter der Untreue der Männer zu leiden hatte, rächt sich nun, indem sie selbst Leid zufügt. Unterstützt von wuchtigen, durch Pausen getrennten Akkorden prophezeit sie ihm: »kommst nimmermehr aus diesem Wald«. Die Wiederholung des Wortes »nimmermehr« bricht das Metrum auf, gleichzeitig verharrt die Gesangsstimme auf einem Ton. Der auf diese Weise besonders betonte Vokal »i« erinnert an das Gelächter einer Hexe¹ – eben jener Rolle, die ihr der Reiter zuvor zugeschrieben hatte. Möglich ist, dass auch dieser Eindruck (wie der Wald zu Beginn) aus

¹ Vgl. Herwig Knaus: *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns «Liederkreis»* (Schriften zur Musik 27), München / Salzburg 1974, S. 32.

Sicht des Reiters beschrieben wird. Gefangen im Bann der Loreley bleibt von ihm nur ein Echo seiner einstigen Unbeschwertheit zurück, das leise in Form der Hornmelodie verklingt.

Weitere Vertonungen des Gedichts: u.a. von Adolf Jensen (1861) und Alexander von Zemlinsky (1889/90 und 1895/96)

Literatur:

Herwig Knaus: *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns «Liederkreis»* (Schriften zur Musik 27), München / Salzburg 1974.