

Rösler, Winfried

## **Schumanns Kinderszenen. Szenen für Kinder?**

*Grundschule 26 (1994) 5, S. 56-58*

urn:nbn:de:0111-opus-4614

### **Nutzungsbedingungen**

pedocs gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit dem Gebrauch von pedocs und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Kontakt:**

**peDOCS**

Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung (DIPF)

Informationszentrum (IZ) Bildung

Schloßstr. 29, D-60486 Frankfurt am Main

eMail: [pedocs@dipf.de](mailto:pedocs@dipf.de)

Internet: [www.pedocs.de](http://www.pedocs.de)

Miniaturen erfahren meist ein seltsames Schicksal — entweder werden sie übersehen oder angegafft. Ein Beispiel für Wechselbäder curricularer Aufmerksamkeit sind Robert Schumanns „Kinderszenen®“

Wenn es ein Klavierstück gibt, das als Exempel fürs Romantische herhalten muß, dann ist es das siebente Stück aus *Robert Schumanns* Klavierkomposition op. 15, den sogenannten Kinderszenen: die Träumerei. So sehr verselbständigt hat es sich, daß es seine musikalischen Geschwister, zwölf an der Zahl, degradiert und ihnen die pädagogische Gleichbehandlung abspenstig macht. Zu Recht, wie es scheint, sind doch die Kinderszenen offenbar keine, die sich für Kinder eignen. *Schumann* selbst hat diese 1838 entstandenen Stücke als „Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere“ bezeichnet. Für den ästhetischen Lehrstoffkanon der Grundschule scheint also ausgerechnet jener Gegenstand ungeeignet, der einen so vielversprechenden Titel wie den der Kinderszenen trägt.

Solches Urteil verlockt zum Widerspruch; macht darauf neugierig, erneut die Kinderszenen zu hören. Was diese so reizvoll macht, ist ihre Schönheit, ihre lyrische Stimmung, ihr liedhafter Charakter, ihr übersichtlicher Aufbau, ihre kunstvolle Stimmführung bei gedrängter Kürze: kaum ein Stück, das länger als drei Minuten dauert. Musikalisch ist *Schumanns* op. 15 vielen anderen romantischen Klavierstücken vergleichbar: etwa seinen eigenen Albumblättern, den Waldszenen oder *Mendelssohn-Bartholdys* Liedern ohne Worte. Als sog. Kinderszenen steht diese Komposition für den Versuch der Romantiker, Kindheit als Idee zu stilisieren: Beispiele hierfür sind etwa *Ranges* „Hülsenbecksche Kinder“ oder *E. T. A. Hofmanns* Geschichte vom „Fremden Kind“.

### Bilder des Spiels

Jedes Stück der Kinderszenen trägt eine Überschrift, die den Bezug zur Kindheit deutlich macht; *Schumann* selbst hat diese Titel seiner Komposition hinzugefügt. Zwei der Stücke, das dritte und das neunte,

# Schumanns Kinderszenen

Szenen für Kinder?



*Spricht Schumanns Musik Kinder an?*

heißen: Haschemann und Ritter vom Steckenpferd. Natürlich wird da musikalisch etwas ausgedrückt, was Ausdrucksform der Kinder schlechthin ist: das Spiel. Spielende Kinder sind häufig Gegenstand von Geschichten, in denen es unbeschwert, heiter und sorglos, aber auch gefährlich und waghalsig zugeht.

Was für eine Geschichte *Schumann* über spielende Kinder erzählt, ist uns schwer zu hören. Es ist eine unbeschwert heitere. Der Haschemann ist einer, der seinem Namen Ehre macht: in Sechzehnteln hurtet er herauf und hinunter. Die rasch perlenden Läufe bleiben im Harmonischen überschaubar, der Tonraum in jenen maßvollen Regionen, in denen sich gut krabbeln läßt: einmal sogar in die linke Hand hinunter und von da die Leiter wieder hinauf. Schließlich endet das Spiel mit denselben Takten, mit denen es begann; damit nicht nur ein Gesetz einlösend, das sich auch bei den anderen Stücken der Kinderszenen Wiederfindet, sondern auch eines, das ehernes Gesetz jedes Spiels ist: das des Immer-Wieder.

Doch nicht nur Gesetze des Spiels macht *Schumann* dem aufmerksamen Hörer deutlich, sondern er bewahrt auch Kinderspiele vor Vergessenheit: jenen Ritter etwa, der auf dem Steckenpferd seine Don Quichotterien vollführt. Phantasie erfordert es, das Spiel mit und auf dem hölzernen Stecken; zumindest soviel, um sich vorstellen zu

können, daß der Stecken kein Stecken, sondern ein Pferd, daß das Kind kein Kind, sondern ein Reiter, daß das Hopsen kein Hopsen, sondern ein Galopp sei. Im Spiel sind Spieler und Gegenstand noch etwas anderes, als was sie gewöhnlich sind — das macht ja den Reiz des Spiels aus. Der Sprung ins Irreale ist zu wagen, sonst galoppiert sich's nicht so recht. Was im Fall von *Schumanns* Kinderszene uns schwer gelingen sollte: man kann sich den Reiter gut vorstellen, der da musikalisch geschildert wird. Wenn etwas in diesem Stück vorherrscht, dann ist es das rhythmische Element; ein synkopisches Grundmuster hält das Pferd am Laufen. Dem unbefangenen kindlichen Hörer dürfte sich dieser verwegene Steckenpferddritt leicht erschließen; vor allem auch dann, wenn musikalische Vergleichsmöglichkeiten geboten werden. In *Schumanns* Album für die Jugend gibt es zwei wilde Reiter (in gebrochenen a-moll und d-moll Akkorden), in *Schuberts* Erlkönig wird ebenfalls galoppiert, allerdings gespenstischer, unheimlicher. Es fällt nicht schwer, am Beispiel des pianistischen Galoppierens zu verdeutlichen, welche Gestaltungsmöglichkeiten Musik hat. Furiose Mazeppa-Ritte von *Liszt*, wilde Reiterscharen in *Weberschen* Wolfsschluchten, *Wagnersche Walküren* oder Kavallerieregimenter von *Suppe* mögen auf höheren Klassenstufen die musikalischen par force Ritte ergänzen.

## Bilder des Innern

Musikalische Wiedergabe äußerer Bilder: so ließen sich die beiden spielerischen Stücke über die Kinderspiele bezeichnen. Ihnen ordnet sich eine Szene zu, die ein inneres Bild wiedergibt, mithin etwas über die Psychologie des Kindes aussagt. Es ist das vierte Stück mit dem Titel „Bittendes Kind“. Der Titel assoziiert eine Szene, die gut vorstellbar ist: in der Absicht, einen Wunsch erfüllt zu bekommen, fragt das Kind nach etwas Bestimmten, bittet um etwas Besonderes. Fragen und Bitten sind klassische Sprechakte — keineswegs auf kindliche Sprecher beschränkt. Das Ziel dieser Sprechakte steht jeweils fest; die Ausführung ist aber höchst verschieden. Schließlich läßt sich in vielfältigster Weise eine Frage oder Bitte stellen: höflich, bescheiden, wehleidig, herablassend, herausfordernd, frech, höhnisch, ironisch, zynisch, hinterhältig, drohend. Es gibt Fragen, die, wenn sie in bestimmter Weise geäußert werden, keine mehr sind, sondern Drohungen; so wie es Bitten gibt, die keine sind, sondern Befehle. Entscheidendes Indiz hierfür ist nicht die grammatikalische Konstruktion der Frage oder Bitte, sondern ihre Sprachmelodie, ihr Klang. Bei einer echten Bitte wird der Klang warm, die Melodie am Ende der Phrase leicht erhöht sein; bei einer drohend ausgesprochenen Bitte hingegen der Klang kalt und die Melodie keinerlei Schwingung aufweisen. Unbewußt beherrscht jeder Sprecher in Alltagssituationen dieses Sprechaktspiel — auch Kinder. Als Problem taucht das Wie der Gestaltung von direkter Rede aber dann auf, wenn es etwa im Unterricht darum geht, Dialoge oder Gedichte laut zu lesen. Wie hat es denn zu klingen, wenn in *Fontanes* Gedicht vom Ribbeck auf Ribbeck die Kinder nach dem Tod des famosen alten Herrn fragen: „He is dod nu. — Wer giwt uns nu 'ne Beer?“ Oder wie fragen denn in *Storms* bekanntem Gedicht die Kinder den Knecht Ruprecht: „Hast denn die Rute auch bei dir?“ Und in welcher Weise hat der Vortragende von *Goethes* Gedicht „Gefunden“ die Blume fragen zu lassen: „Soll ich zum Welken gebrochen sein?“

Das Lesen in diesem Sinne fördert das Gestalten von Sprachmelodien; das Hören von *Schumanns* vierter Kinderszene das Erkennen einer Melodie als Sprache. Es ist leicht zu hören, in welcher Weise die fiktive Kinderfigur ihre Bitte vorträgt: leise, zurückhaltend, fast ein wenig zaghaft. Das

melodische Thema umfaßt zwei Takte. Einem Sextsprung nach oben folgt ein leichter Abfall in vier Sekundsritten, bis der Melodiebogen in einem verhaltenen, aufwärts gerichtetem Sekundschritt endet: eine musikalische Phrase, die Symbol ist für die Sprachmelodie einer zaghaft ausgesprochenen Bitte schlechthin. Kunstvoll in ein zartes Klanggewebe verflochten, wiederholt und variiert diese Melodie sich siebzehn Takte lang — nirgendwo die Atmosphäre störend, die sie sich selbst geschaffen. Ständig zwischen Dur und Moll schwebend, läßt die Komposition offen, ob die Bitte des Kindes erfüllt wird oder nicht. Dementsprechend klingt auch der letzte Takt harmonisch offen aus: das G in der Oberstimme über dem A-Dur Akkord zieht zum einen die Melodie der Bitte gleich einer Sprachmelodie auf die größte Tonhöhe und erzeugt zugleich eine leise harmonische Reibung und Spannung, deren Auflösung allein die Antwort auf diese Bitte geben könnte.

Auch wenn einem kindlichen Hörverständnis manche Feinheit der Komposition noch verborgen bleibt, so ist doch lehrbar, welche Absicht ihr Klang und melodischer Duktus verfolgt: vor allem auch dann, wenn die Melodie mit einem entsprechenden Text unterlegt wird. Kinder mögen sich ohnehin leichter in fiktive Situationen und Figuren hineinzudenken als mancher schwerfällige Erwachsene, der das Pech hat, nicht gerade Schauspieler zu sein. Freilich — ein wenig Mut gehört dazu, Kinder auf die Bedeutung von Sprachmelodien aufmerksam zu machen — ist es doch der Lehrende selbst, der seine subjektive Sprachmelodie in den Unterricht einbringt. Kinder, die von *Schumann* gelernt haben, mögen hellhöriger dafür werden, ob der Lehrende denn auch meint, was er gemeinhin so sagt und fragt.

## Traumbilder

Szenarien des äußeren Spiels und des verspielten Inneren gehören zum bunten Kaleidoskop von *Schumanns* op. 15; natürlich aber auch und vor allem solche, die Thema der Romantik schlechthin sind: Träume und Träumereien, Nächtliches, Dunkles, Spukhaftes, Irrationales, Traumwandlerisches durchzieht die Welt der Romantik — oftmals in Alpträume ausartend.

*Schumann* selbst verbleibt in seinen Kinderszenen — wie auch nicht anders zu erwarten — im Bereich harmonisch gepflegter Träume; Bizarrheiten wie in der Kreisleriana bleiben ausgeklammert. Nicht eben zufällig eröffnen die Kinderszenen ihren Reigen mit einem Stück, das in seiner lyrischen Zartheit, Schlichtheit und Verträumtheit an die Wiegen- und Schlummerlieder aus *Schumanns* Waldszenen oder den Albumblättern erinnert. Eine ungekünstelte, einfache Melodie — die Ähnlichkeit mit der aus dem Stück „Bittendes Kind“ aufweist — ist das musikalische Ma-

terial, das kaum verändert wird: an keiner Stelle ist der liedhafte Duktus unterbrochen, der Traum „Von fremden Ländern und Menschen“ — so der Titel des Stücks — gestört.

Dieses ruhige Gleichmaß findet sich in vielen der Kinderszenen — allerdings nicht in jenem elften, das den Titel „Fürchtenmachen“ trägt. Zwar beginnt auch dieses Stück melodios-sanft, leise, fast traumverloren, doch plötzlich, geschieht nach kurzer Zeit ein abrupter Tempowechsel. In nur vier Takten huscht im *pianissimo* etwas Fremdartiges vorüber: Sechzehntel-Akkorde bei einem gleichzeitig in die Tiefe fallenden, akkordisch aufgeklappten melodischen Bogen deuten Nächtlich-Dunkles, fast etwas Koboldhaftes an. Die vertraumte Ausgangsatmosphäre stellt sich wiederum ein, so, als ob nie etwas gewesen wäre. Aber Kobolde haben nun einmal die Eigenschaft, dann aufzutauchen, wenn man sie nicht erwartet. Variantenreich ist er, der Wicht aus der elften Kinderszene. Das zweitemal lauter, nämlich in polternden Akkorden, bis sein wiederum sehr kurzer Auftritt in einen abfallenden, von beruhigenden Begleitakkorden begleiteten Melodiebogen übergeht, der zu den verträumten Anfangstakten zurückführt, die sich nun schon als eine Art Rondotheema ausweisen. Gegensätzliche musikalische Teile fügen sich hier zu einer ästhetischen Einheit — selbstverständlich ist das dem kindlichen Hören zugänglich. Noch einmal, ein letztes Mal meldet sich der Kobold wieder in seiner ersten Gestalt zurück, wiederum abrupt verschwindend, abgelöst durch das Anfangsthema, so daß auf das Ganze gesehen, das kleine Stück die Form eines leicht verzwickten Rondos aufweist: A - B - A-C-A - B - A. Am Ende ist alles so, wie es am Anfang war. Der Puck aus *Shakespeares* „Sommernachtstraum“ würde sich in dieser Geschichte genauso wohl fühlen, wie der Kobold aus *Bergengruens* gleichnamigen Gedicht oder das berühmte bucklichte Männlein.

Daß der grummeligen Gnomengeschichte eine Szene mit dem Titel „Kind im Einschlummern“ folgt, ist aufschlußreich: die Kinderszenen gelangen, auch darin ganz romantisch, im nächtlichen Dunkel an ihr Ende. Es ist eine wundervolle Atmosphäre, die *Schumann* in diesem zwölften Stück hervorzaubert. Zart hingetupfte, ineinander fließende Intervallsprünge, die sich vor allem um die Sext gruppieren, ahmen auf musikalische Weise die ruhigen Atemzüge eines schlummernden Kindes nach. Und obwohl eine Schlummergeschichte eigentlich keine Geschichte ist, macht *Schumann* eine daraus. Der Mittelteil des Stückes weist leise Veränderungen auf: die Tonart wechselt von e-moll nach E-Dur; die ruhig fließenden, gleichsam atmenden Intervallsprünge gleiten in den Diskant; das ganze Geschehen rutscht in tiefere Tonregionen. Es sind wohl die musikalischen Zeichen dafür, daß der Schlummer in tie-

fen Schlaf übergegangen ist. Nach der gleichen Gesetzmäßigkeit ist übrigens auch die berühmte Träumerei komponiert, nur, daß einem kindlichen Hören die Szene mit dem schlummernden Kind leichter faßlich ist.

## Gegensätzliche Bilder

Obwohl die Kinderszenen als geschlossener Zyklus gedacht sind, erzwingen sie nicht ihre geschlossene Behandlung im Unterricht; bereitwillig fügen sie sich auch in unkonventionelle Auswählarrangements. Die Möglichkeiten hierfür sind, wie gezeigt, vielfältig; eine wäre, Gegensätzliches zusammenzubringen — so etwa die fünfte und die zehnte Kinderszene. Der musikalische Duktus beider Kompositionen ist so verschieden wie deren Titel: „Glückes genug“ und „Fast zu ernst“. Das erstgenannte Stück perlt fast überschäumend daher, wohingegen das andere verhalten-ruhig, zart-schwebend, filigrankunstvoll ist, melancholisch, ohne aber ins Düster-Dunkle abzugleiten.

Beide Stücke lassen sich natürlich als musikalische Bilder kindlicher Gefühle deuten; sie sind aber auch auf andere Kontexte beziehbar. Etwa auf den jahreszeitlicher Stimmungsbilder. Der lyrisch-frohe Charakter von „Glückes genug“, der sich immer mehr zu einem volltönenden Gesang emporschwingt, würde gut zu jenem flatternd-blauen Band in *Mörikes* „Er ist's“ passen, das sich als Bote des heranähernden Frühlings erweist. In beiden Szenen — der musikalischen als auch der literarischen herrscht Freude über und auf etwas vor.

Demgegenüber zeigt das Stück „Fast zu ernst“ unverhohlenen Affinitäten zu einem anderen Mörike-Gedicht: einem, in dem, zwischen Nebel und warmgoldenen Farben changierend, der „September“ sein herbsthliches Aussehen präsentiert. Die verhaltene Miniatur gerade dieser *Mörike*-Kostbarkeit findet ihre Entsprechung in *Schumanns* Komposition, weil die Ambivalenz der literarischen Herbststimmung sich in der musikalischen Gegenbewegung von zugleich aufsteigenden und abfallenden melodischen Phrasen spiegelt. Bilder des Spiels, des Inneren, des Traums, des Gegensatzes: es ist ein buntes Kaleidoskop von Kinderszenen, das sich da präsentiert — noch mehr an Schätzen enthaltend, als hier vorgestellt. Entgegen vorläufiger Vermutung zeigen sich die Kompositionen didaktisch freundlicher als gedacht; vor allem sich denen nicht verweigernd deren Welten sie auf ihre Weise thematisieren: den Kindern. Ein besonderes pädagogisches Plädoyer haben die musikalisch-pädagogischen Kinderszenen ohnehin nicht nötig; eher denn schon ein taologisches: sie sind im Unterricht zu behandeln, weil es sie gibt.