

HAMBURGER BEITRÄGE ZUR ÖFFENTLICHEN WISSENSCHAFT

Im Auftrag der Universität Hamburg
herausgegeben von Harald Schliemann,
Arnold Sywottek, Helmut Vogt

Dorle Dracklé (Hg.)

JUNG UND WILD
Zur kulturellen Konstruktion
von Kindheit und Jugend

Band 14

DIETRICH REIMER VERLAG BERLIN · HAMBURG

1996

Zwischen Idealisierung und Entzauberung:
Kindheitsbilder in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts

Die kulturelle Konstruktion von Kindheit und Jugend, das Thema dieses Sammelbandes, ist Aufgabe und Programm zugleich. Drei Substantive, mit unterschiedlichen Assoziationsfeldern besetzt und von verschiedenster Seite mit unterschiedlichem Inhalt gefüllt, könnten in ihrer Reihung bereits andeuten, wir hätten es mit einem klar umgrenzten Themenkreis zu tun, dem mit wissenschaftlichem Instrumentarium beizukommen sei. Das Gefühl, man habe bei den Begriffen „Kindheit“, „Jugend“ und „Kultur“ definierbare Größen vor sich, auch wenn dem bei näherem Hinsehen nicht mehr so ist, ist neu, eine Errungenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts, und ich für meinen Teil beobachte eine rückläufige Tendenz. Zu disparat scheinen die Erklärungsmodelle und Forschungsansätze, zu vielfältig die Ergebnisse und zu groß die Versuchung (oder die Verpflichtung), jede Erkenntnis durch Details zu relativieren. Habermas Begriff der „neuen Unübersichtlichkeit“ trifft auch hier, wo es um Kulturbegriffe geht, den Kern: „Die Lage mag objektiv unübersichtlich sein. Unübersichtlichkeit ist indessen auch eine Funktion der Handlungsbereitschaft, die sich eine Gesellschaft zutraut. Es geht um das Vertrauen der westlichen Kultur in sich selbst“ (Habermas 1985:143).

Im Interesse einer bereitstehenden und verbesserten Handlungsbereitschaft könnte vielleicht der Blick zurück in die Kulturgeschichte Europas Denkanstöße geben. Durch den Versuch einer Beschreibung des „Woher kommen wir“, könnten wir leichter erkennen, „wo wir sind“ und „wohin wir gehen“. Schließlich kreist Kulturgeschichte - und das verbindet mein Fach der Musikwissenschaft mit der Ethnologie - um die Frage, was der Mensch eigentlich ist.

Das Thema „Kindheitsbilder in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts“ zielt auf die Beschäftigung mit der Kindheit als Phänomen, und deshalb ist im Zusammenhang einer Untersuchung von Musik über Kinder kein Platz für die komplexen Bedingungen, denen Musik für Kinder unterliegt, die von einzelnen Komponisten geschrieben oder in unserem Jahrhundert durch die Jugendmusikbewegung und Carl

Orff besonders in Deutschland befördert wurde. Auch die Frage, welche Musik denn Kindern gefalle, selbst wenn sie gar nicht für Kinder konzipiert wurde - wie z. B. „Der Karneval der Tiere“ von Saint-Saëns oder „Die Moldau“ von Smetana - muß hier offen bleiben. Unvollständigkeit ist die Crux jeder Untersuchung von Kultur (Geertz 1983:41).

Das Phänomen „Kindheit“ in historischer Perspektive

Die Kindheit als Phänomen, als Erscheinungsform, die als solche wahrgenommen und dann erst, nach der Wahrnehmung, ästhetisiert werden kann, ist nicht so alt, wie wir denken. „Kindheit“ hat es nicht immer gegeben - nämlich jener von uns wahrgenommene und wahrgemachte prinzipielle Abstand zwischen Erwachsenen und Kindern,“ schreibt Hartmut von Hentig in seiner Einleitung zur deutschen Übersetzung von Philippe Ariès' Geschichte der Kindheit (Ariès 1994:9-10). Und auch wenn Dieter Richter in einer großangelegten Auseinandersetzung mit den Kindheitsbildern des bürgerlichen Zeitalters diese Verallgemeinerung kritisiert, bleibt die Tatsache bestehen, daß ein Bild von der Kindheit, ein „Kindheitsbild“, erst neueren Datums ist, unabhängig davon, daß Kinderliebe keine neue Erfindung ist (Richter 1987:18-29). Der „prinzipielle Abstand zwischen Erwachsenen und Kindern“ wird von Ariès für jenen Moment beschrieben, da Moralisten und Pädagogen des 16. und 17. Jahrhunderts sich von dem humanistischen Ideal lebenslangen Lernens und lebenslanger Lebensveredelung abwenden und die Kindheit als die eigentliche Zeit der Formung und Prägung betrachten (Ariès 1994:560).

Es ist offensichtlich, daß hierbei die treibende Kraft die Aufklärung ist, die bereits im 16. Jahrhundert einsetzt, jedoch erst im 18. Jahrhundert zur vollen Blüte gelangt. Denn es ist nicht verwunderlich, daß die Aufklärung als eine Strömung, die „unrichtige Vorstellungen“ klären möchte und die die „Befreiung von Vorurteilen und Autoritätsglauben sowie eine Weltdeutung ausschließlich durch Vernunftserkenntnis und wissenschaftlich-naturwissenschaftliche Kritik erstrebt“ (von Wilpert 1979:53), vor keiner Lebensphase halt macht. Und so finden sich erwartungsgemäß unter der Literatur der Aufklärung Werke, die die Erziehung in den Mittelpunkt stellen. Aufklärung des Menschengeschlechts ist die Pädagogik des Individuums.

Aufklärung und Kindheit

Das Epochenwerk „Emile“ von Jean-Jacques Rousseau erschien 1762 und ist ein Werk, das sich zum einen aufklärerisch der Entdeckung des Kindes widmet, zum anderen „anti-aufklärerisch“ den Urzustand des Menschen als etwas Erhaltenswertes beschreibt. Im Nachdenken über die Kindheit, die man, wie Rousseau im Vorwort freimütig bemerkt, „nicht kenne“ (Rousseau 1993:5), enthüllen sich zwei unbekannte und reale Welten: *„Die der Kindheit, Bedingung der Möglichkeit einer wirksamen Pädagogik, und diejenige des Urzustandes und des wilden Menschen, die eine anthropologische und ethnologische Untersuchung ermöglicht hat, durch die Rücksicht auf das, was am Anderen anders ist, andere Sprache, andere Sitten, andere Träume, andere Vernunft. Zweifellos war Rousseaus Werk, der sich selbst für „anders“ erklärt, nötig, um die Dimension dieser neuen Welten wahrzunehmen oder zu ahnen, welche der unseren unähnlich sind, selbst wenn sie manchmal das mutmaßliche Vorbild unserer eigenen Träume sind: das Kind, der Urzustand, das Unbewußte“* (Salomon-Bayet 1975:159-160).

Im Bemühen, die Unwissenheit über die Kindheit mit Erkenntnis zu füllen, trägt Rousseau eine Fülle von Beobachtungen und Anmerkungen zusammen, über Themen wie „Schlafgewohnheiten“ und „Disziplinprobleme“, über Fragen moralischer und geistiger Bildung bis hin zu konkreten, praktischen Fragen wie der Besänftigung kindlicher Ängste vor der Dunkelheit. Rousseau ist fasziniert von der Naturhaftigkeit der Kinder, der Reinheit ihrer Seele, der Unbegrenztheit der Möglichkeiten, ihres „Andersseins“, und er definiert durch die Beschreibung ihres „Andersseins“ zugleich die Kindheit als Zustand und als Phänomen. Aber bei vielen Passagen, in denen er die Welt der Aufklärung ins Wanken bringt, bricht sich doch sein Vertrauen in die Macht der Bildung an jenem Punkte Bahn, an dem er der Schwäche der Kindheit, des „Ungeformten“, das „durch die Erziehung Geformte“ gegenüberstellt.

Ausgehend von dieser Feststellung ist der historische Prozeß, der sich wenige Jahrzehnte nach Rousseau vollzieht, und der mit dem Schlagwort „Romantik“ bezeichnet wird, ein Gesinnungswandel großer Dimension. Die „heilige Unschuld“, von der bereits Rousseau geschwärmt hatte, rückt nun in den Mittelpunkt des Interesses und wird überhöht und glorifiziert. Die Schwäche der Kindheit ist nun nicht mehr ein Zustand, dem man zu entrinnen habe, sondern wird vielmehr als Tugend beschrieben, als Stärke, die im Gegenteil nicht lernen

müsse, sondern die Erwachsenen etwas lehren könne. Die „Schwachheit“ der Kinder, bei Rousseau auch „imbécillité“ (=Schwachsinn), bis dato ein Manko und ein Zustand, der durch Unterweisung, Unterricht, Belehrung, auch Bestrafung, in den Zustand des Wissens und Erkennens überführt werden sollte, ist nun erstrebens-, ja erhaltenswert.

Romantik als Verklärung der Kindheit

Zahllose Beispiele, von den Grimmschen Märchen über die Sammlungen „Des Knaben Wunderhorn“ bis hin zur romantischen Literatur von Eichendorff, Uhland, Varnhagen, Chamisso, Novalis, E.T.A. Hoffmann usw., entwerfen die Kindheit als paradiesischen Ort, wie drei von Friedrich Hölderlin, Jean Paul und Eduard Mörike herausgegriffene Zitate zeigen mögen:

„Die Liebe gebar Jahrtausende voll lebendiger Menschen; die Freundschaft wird sie wiedergebären. Von Kinderharmonie sind einst Völker ausgegangen, die Harmonie der Geister wird der Anfang einer neuen Weltgeschichte sein“ (Hölderlin 1983:63).

„Alles Heilige ist früher als das Unheilige; Schuld setzt Unschuld voraus, nicht umgekehrt; es werden Engel, aber nicht gefallne, geschaffen. Daher kommt eigentlich der Mensch nicht zum Höchsten hinauf, sondern immer von da herab und erst dann zurück empor; und nie kann ein Kind für zu unschuldig und gut gehalten werden [...]. Schliefe nicht eine ganze religiöse Metaphysik träumend schon im Kinde: wie wären ihm denn überhaupt die inneren Anschauungen von Unendlichkeit, Gott, Ewigkeit, Heiligkeit usw. zu geben [...]?“ (Jean Paul 1814:57).

„Stimme des Kindes

*Ein schlafend Kind! o still! in diesen Zügen
Könnt ihr das Paradies zurückbeschwören;
Es lächelt süß, als lauscht es Engelschören,
Den Mund umsäuselt himmlisches Vergnügen.*

*O schweige, Welt, mit deinen lauten Lügen,
Die Wahrheit dieses Traumes nicht zu stören!
Laß mich das Kind im Traume sprechen hören,
Und mich, vergessend, in die Unschuld fügen!*

*Das Kind, nicht ahnend mein bewegtes Lauschen,
Mit dunklen Lauten hat mein Herz geseget,*

*Mehr als im stillen Wald des Baumes Rauschen;
Ein tiefres Heimweh hat mich überfallen,
Als wenn es auf die stille Heide regnet,
Wenn im Gebirg die fernen Glocken hallen.“*
(Mörrike 1986:87)

Alle drei Zitate handeln von der Glorifizierung der Kindheit, dem Phänomen, in dem für viele Dichter und Komponisten des 19. Jahrhunderts „das Göttliche“ am greifbarsten zu sein scheint. Bei Mörrike z. B. verweisen die Begriffe „Paradies zurückbeschwören“, „Engelschöre“, „himmlisches Vergnügen“ auf die himmlische Sphäre, in der das Kind zuhause ist. Es ist ein Traum, aber ein Traum, dem „Wahrheit“ innewohnt. Ganz im Gegensatz dazu der Kontrast: Die Welt, mit ihren „lauten Lügen“, die Menschenwelt als der Kinderwelt gegenüberstehend. Wo ist die Brücke von der einen zur anderen Welt?

Ferner wird deutlich, daß das Kind etwas zu lehren, weniger etwas zu lernen habe, nämlich wie „man sich in die Unschuld fügen könne“, und besonders in Mörrikes Gedicht werden in Goethescher Formvollendung, aber mit volkstümlichen Einschlag die zwei Kardinalpunkte deutlich: Zum einen die Kindheit als Zeit der „Wahrheit“, als Zeit, von der gelernt werden kann, zum anderen die Kindheit als Zeit der Unschuld.

Ausgelöst wird „Heimweh“ beim lyrischen Ich, eine Chiffre in der romantischen Literatur und der christlichen Laienliteratur des Barock für die Sehnsucht nach dem verlorengegangenen Paradies, dem Gefühl der Einheit mit Gott, der Rückkehr in die Geborgenheit des göttlichen Vaters. Bei Hölderlin, der unter anderem in seinem Briefroman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“ auch der Kindheit ein Denkmal setzt, und in Jean Pauls „Levana“ wird die Unschuld der Kinder als Stärke beschrieben, als Eigenschaft, die, wenn die Erwachsenen sie zurückgewinnen könnten, die Welt verändern würde.

Zehn Jahre nach der ersten, 1807 verlegten Ausgabe von „Levana“ erscheint in Leipzig „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von Arthur Schopenhauer, und auch er widmet sich eingehend der Kindheit, bezeichnenderweise in dem Kapitel „Vom Genie“: „Die Kindheit [ist] die Zeit der Unschuld und des Glückes, das Paradies des Lebens, das verlorene Eden, auf welches wir, unsern ganzen übrigen Lebensweg hindurch, sehnsüchtig zurückblicken. Die Basis jenes

Glückes aber ist, daß in der Kindheit unser ganzes Daseyn viel mehr im Erkennen, als im Wollen liegt; welcher Zustand zudem noch von außen durch die Neuheit aller Gegenstände unterstützt wird. Daher liegt die Welt, im Morgenglanze des Lebens, so frisch, so zauberisch schimmernd, so anziehend vor uns. [...] Der unschuldige und klare Blick der Kinder, an dem wir uns erquicken [...] ist aus dem Gesagten erklärlich“ (Schopenhauer 1987:515).

Verlust der Kindheit

Jean Paul bringt uns in „Levana“ auf die Spur der Frage nach dem „Warum“ dieses plötzlichen Gesinnungswandels: „Daß das Zeitalter so viel über Erziehung schreibt, setzt gleich sehr ihren Verlust und das Gefühl ihrer Wichtigkeit voraus. Nur verlorne Sachen werden auf der Gasse ausgerufen“ (1938:81).

Und betrachtet man die geistesgeschichtlichen Strömungen des 18. und 19. Jahrhunderts, so sieht man, wie der Weg von der Nicht-Wahrnehmung über die Wahrnehmung und Beschreibung bis hin zur Verklärung der Kindheit - als Chiffre für „Unschuld“ - ein Weg des Verlustes ist: Strömungen, die in Gegensatzpaaren wie Pietismus-Aufklärung, Materialismus-Idealismus, Rationalismus-Gefühlsseligkeit ausgedrückt sind, führten zu einer Säkularisierung und Rationalisierung der gesamten Gesellschaft. Hierbei gewinnt die „durch den Pietismus entfachte Debatte um Innerlichkeit und Öffentlichkeit [...] vor dem Hintergrund der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert einen zusätzlichen Gesichtspunkt, der die Herausbildung einer Gefühlskultur als deutsche Eigenheit erscheinen lassen muß“ (Timm 1989:49).

Es ist an anderer Stelle beschrieben worden, daß besonders in Deutschland, wo das Bürgertum zwar emanzipiert, aber dennoch von einer „Partizipation an der feudalen Öffentlichkeit ausgeschlossen war, so Norbert Elias in seinem bahnbrechenden Buch 'Der Prozeß der Zivilisation', (...) aus der Not des Ausschlusses von der höfischen und politischen Zivilisation eine Tugend bürgerlicher Kultur“ (Ostendorf/Levine 1992:519) wurde. So ist kaum verwunderlich, daß die *Not der Machtlosigkeit* leicht zur *Tugend der Unschuld* werden konnte - und damit zur Verherrlichung und Verehrung jener Eigenschaft beitrug, die besonders einer Lebensphase eignet: Der Kindheit.

Der zunehmende Glaubensverlust ist in allen Aspekten des Lebens sichtbar, in der Musikgeschichte zum Beispiel in einer Blüte säkularer Musikkultur und in einer Überschreitung enger liturgischer Grenzen.

Diese Säkularisierung bedeutete zwar einen Verlust an kirchlicher Kultur und an dem Vertrauen in die lehrende Macht der Kirche, jedoch nicht einen Verlust des Bemühens, christliche Wertvorstellungen im Alltag zu bewahren. Vielmehr scheint die Subjektivierung des Christentums dem Alltag neuen Glanz gegeben zu haben: In der Erforschung eines neuen, „kindlichen“, unmittelbaren Zugangs zum Glauben erhielt der Pietismus neuen Wind, und Ersatzmythen konnten aufblühen. In diesem Zusammenhang ist natürlich das Christentum, das Teil der bürgerlichen Kultur ist, an der Verherrlichung der Kindheit beteiligt. Nicht nur die tiefe Bedeutung der Menschwerdung Gottes, der eben als Kind in dieser Welt zuerst in Erscheinung tritt, sondern auch besonders die im Matthäusevangelium geforderte Umkehr, die Rückwendung zur Kindlichkeit des Denkens, Wollens und Handelns, „wenn ihr nicht umkehret und werdet wie die Kinder, so werdet ihr niemals ins Himmelreich kommen“ (Matthäus 18:3; Schweizer 1986:235-36), erhält im 19. Jahrhundert neue Dimensionen, wie z. B. jene christlich-inspirierten Gedichte von Clemens von Brentano verdeutlichen, die er nach seiner Bekehrung zum Katholizismus verfaßte. In seiner Dichtung „Ermunterung zur Kinderliebe und zum Kindersinne“ wird der Beitrag christlicher Kultur an der Verklärung des Kindes und der Zeichnung eines göttlichen Kinderbildes symptomatisch sichtbar, in dem u. a. darauf verwiesen wird, daß schließlich auch Gott einmal ein Kind gewesen sei, und daß, „weil wir Gottes Kinder sind“, ein Kind kam, um „uns zu erlösen“ (Brentano 1968:455-58)¹:

*„Welch ein Bote ist ein Kind!
Denn das Wort, das es erquicket,
Bis zum Himmelsgarten rinnt,
Wo das Wort ward ausgeschicket,
Welch ein Bote ist ein Kind!
Wer dies einmal je empfunden,
Ist den Kindern durch das Jesuskind verbunden!“*

*In der Krippe lag ein Kind!
Ochs und Esel es verehren.
Wo ich je ein Kindlein find,
Will ichs pflegen, lieben, lehren.
In der Krippe lag ein Kind!
Wer dies einmal je empfunden,
Ist den Kindern durch das Jesuskind verbunden!“*

Das Phänomen „Kindheit“ in der Musik

Der Weg von der Verherrlichung der Kindheit zu seiner Umsetzung in musikalische Formen äußert sich nicht nur in der Vertonung von entsprechenden textlichen Vorlagen oder Anspielungen auf kindliche oder kindhafte Themen, sondern auch in der Überschneidung der Assoziationsfelder „Christentum“, „Kindheit“ und „Musik“. In der Musikästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie sie sich in unzähligen theoretischen Äußerungen niedergeschlagen, wird häufig jene Begrifflichkeit zu Rate gezogen, die vormalig der Beschreibung des Kindheitsphänomens vorbehalten war. Wir werden im Zusammenhang mit einer Betrachtung der „Kinderszenen“ Schumanns darauf zurückkommen.

Aber auch eine poetische Umsetzung der Liebe zur Musik kann sich Assoziationen bedienen, die uns bereits im Zusammenhang mit der Kinderheitsthematik begegnet waren. Das berühmteste Beispiel ist Schuberts „An die Musik“:

*„Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,
hast mich in eine beßre Welt entrückt!“*

*Oft hat ein Seußzer, deiner Harf' entflossen,
ein süßer, heiliger Akkord von dir,
den Himmel beßrer Zeiten mir erschlossen,
du holde Kunst, ich danke Dir dafür!“*

Der von Schubert vertonte Schober-Text (als op.88/4 erschienen, D.547) zeigt mit seiner Wortwahl die gleichen Konnotationen, wie sie in Texten über die Kindheit zu finden sind, die wiederum in Anlehnung an die christliche Wortwahl der Laienliteratur entstanden. „Christentum (=Religion)“, „Musik (=Kunst)“, „Kindheit“ sind hier Chiffren für eine Gegenwelt, Chiffren für etwas, das sich dem Verstand und der Begrifflichkeit entzieht. So konstruiert sich im Spannungsfeld von „Musik“-„Christentum“-„Kindheit“ ein romantisches Ideal, in dem stets das Kind (oder die Musik) lehrt, es (bzw. sie) den in eine hellere, friedvollere Welt führt, der sehen, respektive hören kann. In einem im Nachlaß Schuberts veröffentlichten Lied auf einen Text von Bauernfeld heißt es u. a. „Dem Vater liegt das Kind im Arm,/ es ruht so wohl, es ruht so warm,/ es lächelt süß: lieb' Vater mein/ und mit dem Lächeln schläft es ein./ Der Vater beugt sich, ath-

met kaum,/und lauscht auf seines Kindes Traum:/ er denkt an die entschwind'ne Zeit/mit wehmuthsvoller Seligkeit (...) Um einer ganzen Welt Gewinn/ gäb' er das Herzenskind nicht hin./ Du Seliger schon in der Welt,/ der so sein Glück in Armen hält“ (Schubert 1988:22). Selig in dieser Welt sein - derjenige, der das Kind an- und aufnimmt vermag es bereits.

Robert Schumanns *Kinderszenen*

Eine der Klavierminiaturen aus Robert Schumanns op.15, den „Kinderszenen“, lautet „Bittendes Kind“ [Notenbeispiel 1], und dieses Stück verdeutlicht die elaborierte Tonsprache Schumanns, die nur für heutige Ohren vermeintlich „kindlich“ und „naiv-romantisch“ klingt. Das Stück beginnt mit einem Sprung mitten hinein in das harmonische Geschehen, mit einem Dominantseptnonakkord, und endet ebenso offen in einem Dominantseptakkord. Die melodisch-rhythmische Grundsubstanz wird in den ersten zwei Takten vorgestellt und nur geringfügig in der Melodik modifiziert, wodurch sich das im Titel angedeutete hartnäckige Insistieren andeutet. Die Addition von zweitaktigen Phrasen wird jedoch durch die harmonische Struktur verdichtet, eine harmonische Struktur, die zu jener Zeit Befremden auslöste, denn unter der vermeintlich kindlich-schlichten Oberstimmenmelodik findet sich elaborierte Akkordkomplexität. In einer vernichtenden Kritik der „Kinderszenen“ schreibt deshalb auch konsequenterweise 1839 Ludwig Rellstab:

„Hatten nicht auch Beethoven, Haydn usw. Seltsamkeiten? Gewiß; aber die Seltsamkeit war nicht Regel, nicht Princip; sie war ein Einfall und gab sich für nichts mehr. Diese Compositionen waren trotz der Seltsamkeit etwas Gutes, während die jetzigen durch die Seltsamkeit gut sein wollen“ (Appel 1987:110). Der Hinweis darauf, daß die technischen Anforderung ein dreihändiges Kind voraussetzten und daß der „geistige Gehalt dieser Sätzchen durchaus nicht für das Kind“ sei, „es müßte ein Kind sein, dessen Geschmack schon durch die schärfsten und anreizendsten Gewürze alle Unschuld verloren hätte,“ (ebd.) rundet die Kritik ab.

Während Schumann die Erwartungen an eine Musik für Kinder, wie der Untertitel „Leichte Stücke für das Pianoforte“ leicht glauben machen möchte, nicht erfüllt, bietet die Replik Schumanns zugleich einen Einblick in seine Intentionen. Denn während Rellstab feststellt, daß man „den Titel Kinderszenen nur für einen halten könne, der den Phantasiegang des Componisten bezeichnen sollte, seine Schöpfung

aber so wenig Kindern zuwieß, wie eine Pastorale für Hirten geschrieben ist,“ trifft dieses Verdikt Schumanns Absicht. Seine „Kinderszenen“ sind „Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere“ (Appel 1987:115; Taylor 1990:161ff).

Schumanns „Kinderszenen“, das erste und zugleich bedeutendste Zeugnis einer Musik über die Kindheit, spiegelt sein Interesse an der Kindheit als Phänomen und trifft sich mit seinen Zeitgenossen. Denn, wie kann man es anders erwarten, gibt es vor dem 19. Jahrhundert keine musikalischen Denkmäler der Kindheit, und Schumann beginnt mit seinen Klavierstücken (ursprünglich 24 Sätze) einen kompositorischen Typus, der bis ins 20. Jahrhundert hinein reichen wird. Die „Kinderszenen“ gelten heute als Inbegriff romantischer Klaviermusik, und tatsächlich sind sie vorbildhaft für all jene musikalischen Kunstwerke, die sich der „Kindheit“ verschreiben, sei es durch Vertonung von Texten der Glorifizierung von Kindern - im Leben oder als Klagelieder auf den Tod von Kindern (in den Jahrhunderten vor dem 19. Jahrhundert war die Kindersterblichkeit ähnlich hoch, hat jedoch nur selten, wie im Fall von Paul Fleming, zu Klagegesängen Anlaß gegeben) -, sei es durch Kompositionen, die durch poetische Titel oder andersartige Verlautbarungen von Komponisten Bezug nehmen auf Kindheit.

Da also die 1838 geschriebenen „Kinderszenen“ - komponiert zu jener Zeit, als Schumann bereits mit Clara Wieck verlobt war - zugleich als Prototypen romantischer Klaviermusik gelten und in ihnen das Kindheitsbild einer Epoche klar zu Tage zu treten scheint, lohnt es sich, ein wenig bei Robert Schumann zu verweilen. Seine künstlerischen Intentionen bilden ein Beispiel für das Bild des romantischen Künstlers und scheinen der passende Schlüssel für ein Verständnis des romantischen Kunst- und Kindheitsbegriffs zu sein.

Die Tonkunst: Ein „spieltreibendes Kind“?

Die Kompositionen Schumanns sind nicht ohne seine Verehrung des Schriftstellers Friedrich Richter verständlich, der als Jean Paul in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Im gleichen Jahr, in dem die „Kinderszenen“ komponiert werden, bekennt er: „Ich habe [von Jean Paul] mehr Kontrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer“ (Zit. in Eger 1985:13), - ein Bekenntnis, das verblüfft, wenn man bedenkt, daß Jean Paul kein Musiktheoretiker war. In einem umfassenden Sinne bestimmte Jean Paul Schumanns Denken und Fühlen, seine „Flegeljahre“ und das zentrale, bereits erwähnte Werk „Levana“ be-

eindruckten Schumann zutiefst. Bereits 1832 notiert Schumann in sein Tagebuch:

„Gerade von der Musik könnten die Philosophen lernen, daß es möglich ist, auch mit der anscheinenden Miene des tändelnden Jugendleichtsinn die tiefsten Dinge von der Welt zu sagen; denn das hat eben die Tonkunst an der Art, daß sie mit ihren Melodien nur wie ein spieltreibendes Kind erscheinen will, das ein übervolles und überseliges Herz, dessen es sich der klugen und wissenschaftlichen Leute wegen fast schämen möchte, hinter seinen klingenden musikalischen Figuren bald schalkhaft verbirgt, bald mit liebessuchender Wehmut sich hervorwagen läßt in wunderbaren Tonandeutungen, die an jedes Menschenherz mit der leisen Frage herantönen: verstehst du mich? herantönen, aber bei weitem nicht von jedem verstanden werden“ (Zit. in Edler 1982:71).

Jean Paul selbst hatte bereits in „Levana“ über die Musik geschrieben: „Musik sollte man lieber als die Poesie die fröhliche Kunst heißen. Sie teilt Kindern nichts als Himmel aus, denn sie haben noch keinen verloren und setzen noch keine Erinnerungen als Dämpfer auf die hellen Töne“ (Paul 1814:86).

Die musiktheoretischen Überlegungen, in denen die Musik als „spieltreibendes Kind“ verstanden ist (ganz im Gegensatz beispielsweise zur rational-durchdrungenen „ars musica“ mittelalterlicher Musikästhetik), fordern erneut einen Blick in die Zeitgeschichte, in eine Zeitgeschichte, auf die Schumann u. a. durch die Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik Einfluß zu nehmen suchte.

Schumann war, wie andere Literaten und Philosophen, zutiefst beunruhigt von dem sich wandelnden Verhältnis von Wissenschaft und Kunst. Bereits 1820 hatte Hegel in seinen Berliner Vorlesungen über Ästhetik ausgesprochen, daß „der Gedanke und die Reflexion [...] die schöne Kunst überflügelt“ habe, daß man „über die Stufe hinaus [sei], auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu werden.“ Hegel fährt fort, daß Kunst „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes sei“ und fordert dies: *„Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst läßt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen“* (Hegel 1970:24-5).

Der romantische Künstler und der unschuldige Blick

Das Primat der Wissenschaft vor der Kunst, der Beginn einer Durchrationalisierung der gesamten Gesellschaft, forderte von den Künstlern eine Erneuerung des geistigen Dialogs und eine Neubestimmung ihrer Position. Der Einschnitt, den der Tod Beethovens (1827), Hegels (1831) und Goethes (1832) bedeutete, das von Heine postulierte Ende der „Kunstperiode“, war vielfach ein Neubeginn, und im Gegensatz zu stark restaurativen Kräften formierten sich Literaten und Komponisten, um der vermeintlichen Bedrohung der Kunst eine neue Innerlichkeit entgegenzusetzen: Die Überwindung einer Diskrepanz von Fühlen und Denken wurde als zentrale Aufgabe eines sich formierenden Bündnisses von Kunst, Kunstphilosophie und Kunstreligion gesehen. *„Der philosophische Gegensatz zwischen Endlichem und Unendlichem übertrug sich gleichermaßen auf das Terrain der Wissenschaft [...] wie der Kunst [...] Genau diesen Gegensatz aber glaubte man 'vernichten' zu können mit der von Jean Paul geschmiedeten Waffe des Humors, der eben darum zum künstlerischen Hauptprinzip der Epoche aufrückte“* (Edler 1982:69-70).

Von Humor und der Glorifizierung des Schlichten und auch Grotesken ist es nur ein kleiner Schritt zur Glorifizierung der Kindheit als Phänomen, zur Verherrlichung jener Unschuld, die als Inbegriff von Reinheit und Entrücktheit einen Gegenwurf zur wahrgenommenen Realität bilden konnte. Hier fand man eine geeignete Spielwiese für Empfindung und Wahrheitsliebe. Schumanns frühe Klavierwerke, zu denen auch die Kinderszenen gehören und Heinrich Heines Poesie und Prosa wurden zum Ideal - das Ideal, das die Waffen des distanzierenden Humors benutzt. Auffallend ist hierbei, daß für Schumann „Humor“ etwas anderes bedeutet als für Heine. Ihm waren Heines Sarkasmus und sein ironischer Witz fremd, und während Heine (und mit ihm die Gruppe der Literaten des „Jungen Deutschland“) seine eigene Zerrissenheit als Spiegelbild einer zerrissenen Welt postulierte, hielt Schumann daran fest, daß die entzwei gerissene Welt heilbar sei: „Schmerzen im Leben sind wie Dissonanzen in der Musik; sie haben großen Reiz; aber man verlangt doch nach Auflösung,“ schrieb er 1828 (Zit. in Edler 1982:73). Sein Postulat humoristischer Distanz bestand eher darin, das Zerrissene zu verachten und ihm die Ganzheit entgegenzustellen: „Bewahrt Euch (...), was die Natur erst lebenswürdig macht, die Unschuld...“ (Edler 1982:72), bemerkte er in einer Rezension zu Berlioz' „Symphonie fantastique“. Die Gründung der „Davidsbündler“, einer fiktiven Gruppe von Personen, die ein Gegengewicht zur Isolierung des romantischen Künstlers bilden sollte,

bahnt sich hier bereits an. Und so nimmt es auch nicht Wunder, daß das letzte Stück der „Kinderszenen“ überschrieben ist „Der Dichter spricht“, wobei hiermit sowohl Schumann als auch Jean Paul gemeint sein könnten, Jean Paul, als alter ego Robert Schumanns. Und im Sinne Goethes wird hier der Künstler als ein Schauender, ein Sprechender verstanden, die Kunst als Erkenntnismittel gedeutet, das über den Verstand hinausreicht.

Die Gegensätze von Kunst und Wissenschaft, von romantischem Künstler und Gesellschaft spitzten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu, begleitet von einer Auflösung aller bis dahin gewohnten Traditionen und sicheren Bezugssysteme. Der anfängliche Optimismus und die Aufbruchsstimmung wich der Machtlosigkeit gegenüber einem wachsenden, gesellschaftlichen Apparat, der, mit dem Etikett „Fortschritt“ gekennzeichnet, keine individuelle Verlangsamung duldete. Breite Gesellschaftsschichten bemerkten zum ersten Mal ihre Ohnmacht, und kollektiv mündet die Aufbruchsstimmung in Pessimismus und Resignation. Die Ideale der Davidsbündler und damit Robert Schumanns romantisches Ideal der Unschuld als Lebensprinzip und Lebensmöglichkeit hatten sich als Traum erwiesen, während produktiv-künstlerischer und kritisch-wissenschaftlicher Geist im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht versöhnt worden waren. Und während das Phänomen „Kindheit“ in einem neuen Lebensgefühl seinen Zauber verlor, standen sich Kunst und Wissenschaft am Ende des 19. Jahrhunderts als unversöhnliche Gegensätze gegenüber (Edler 1982:102-103).

Claude Debussys *Children's Corner*

Hier, am Ende des 19. Jahrhunderts, ragt ebenfalls eine Sammlung von Klavierstücken heraus, die sich dem Phänomen „Kindheit“ widmet: Claude Debussy „Children's Corner“. Sie erschien 1908 und ist seiner Tochter Chouchou (Claude-Emma) gewidmet, die zum Zeitpunkt der Komposition drei Jahre alt war: „A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre“ (Meiner lieben kleinen Chouchou, mit der zärtlichen Bitte ihres Vaters um Verzeihung für das, was folgt.)

Auch diese Kompositionen sind nicht unbedingt für Kinder gedacht, sondern Assoziationen an die Kindheit, Rückspiegelungen, ironische Anspielungen auf Kindliches und Kindisches, das sehr wohl von Jugendlichen ebenso wie von Erwachsenen geliebt und verstanden werden kann. Debussy's „Children's Corner“ besteht aus den sechs

Stücken *Doctor Gradus ad Parnassum* (Anspielung auf *Clementis Gradus ad Parnassum*), *Jimbo's Lullaby* (im Untertitel *Berceuse des éléphants*), *Sérénade for the doll*, *The snow is dancing*, *The little shepherd*, *Golliwog's cake walk*.

In Anspielung auf die Anglophilie im Paris der Jahrhundertwende benutzt Debussy die Kindheitsthematik - ähnlich wie Schumann, aber mit wesentlich mehr Ironie und Schärfe - nicht zur Simplifizierung und mit nonchalanter Oberflächlichkeit, sondern vielmehr um schöpferische Distanz und innere Freiheit zu gewinnen, die schließlich zu unorthodoxen Kompositionen führt: „Winzigkleine Meisterwerke voll Geist und Schelmerei“, schrieb Jean Chantavoine in der *Revue hebdomadaire* (Vallas 1961:303). „Winzigkleine Meisterwerke“, sie haben in Debussys Fall eine ironisch-humoristische Komponente, jene Komponente, die auch die Würze in seinen zahlreichen Musikkritiken und Zeitungsartikeln ist.

Golliwog's Cake Walk soll eine witzige Anspielung auf den zunehmenden Einfluß „schwarzer Musik“ in Frankreich sein, der dem Einfluß und Import des Jazz vorausging. Debussy übernimmt in diesem Stück verzerrt den Ragtime-Rhythmus und versucht ihn, kindlichem Verständnis nahezubringen. Eine ironische Brechung, ausschließlich Spaß „von einem Älteren für Ältere“ - in Analogie zu Schumanns brieflicher Äußerung -, ist die Einbindung eines dramatischen Zitats aus Wagners „Tristan und Isolde“ [Notenbeispiel 2]. Mit diesem Zitat gelingt Debussy nicht nur eine stilistische Ironisierung und eine Verspottung unterschiedlicher Stilebenen, er kann vielmehr mit geringem Aufwand der Verehrung Wagners eine Nase drehen, die zu jener Zeit in Frankreich en vogue war und die Debussy in höchstem Maße überflüssig und lächerlich erschien.

Debussys Bild, das er sich von Kindheit macht, ist weder verklärend noch die Kindheit transzendierend. Es ist ein unbeschwertes, „realistisches“ Bild, ein unbedrohtes Bild, die mir durch die Verankerung im Biographischen gegeben zu sein scheint. Und während zunächst genau wie bei Schumann der „erwachsene Blick“ in den Mittelpunkt rückt, erkennt man zugleich, daß hier nicht mehr ein wie auch immer ästhetisiertes christliches Kindheitsideal wirksam ist. Ein neuer Zeitgeist weht und mit ihm ändert sich das angestrebte Vorbild:

Die künstlerische Elite im Fin de Siècle sah sich ebenso, wie die Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit einer gleichgültig oder teilweise sie sogar ablehnenden Umwelt konfrontiert, reagierte jedoch anders: Die Künstlichkeit des Dandy (Hirsbrunner 1981:44),

dessen Leben eine einzige Selbstinszenierung ist, in permanenter Selbstbeobachtung und Selbstdisziplin sich vervollkommend, wurde zum neuen Ideal, mit dem man der Kunstfeindlichkeit zu begegnen suchte. Man könnte sagen, daß das Idealkind hier groß geworden ist, der Dandy als „großes Kind“. So bewegt sich der Akzent weg von der Verehrung der Natürlichkeit und Unmittelbarkeit in den Bereich der Konstruktion - in Deutschland wie in Frankreich gleichermaßen -, und wir spüren, wie am Ende des 19. Jahrhunderts der Zauber der Kindheit verfliegen ist. Was wird das neue Jahrhundert ans Licht bringen?

Das Phänomen „Kindheit“ im 20. Jahrhundert

Aus einem Reichtum musikalischen Materials, das dem Thema „Kindheit“ gewidmet ist, kann nur an ausgewählten Beispielen auf die Kindheitsbilder hingewiesen werden, die sich ein Komponist oder eine Epoche „vom Kind“ macht. Die Fülle der Konnotationen, die dieses Phänomen umranken, sind vielschichtig, da sie zum Teil das Grundmotiv überwuchern. Und während die Verherrlichung der Muse „Musik“ Überschneidungen mit der Verherrlichung der Idee „Kind“ zeigt, so finden sich besonders im Fin de Siècle viele Beispiele dafür, daß hier eine Idealisierung der Kindheit mit einer Verherrlichung des Unbewußten im Menschen einhergeht. Diese Verherrlichung ist jedoch fundamental anders als die Ästhetisierung der Kindheit im 19. Jahrhundert: Mit der Entzauberung der Kindheit und dem Erkennen eigener Grenzen hat der Traum von der Unschuld einen Sprung bekommen.

Kinder in Opern des 20. Jahrhunderts

Bei einem Studium herausragender Werke des Musiktheaters des 20. Jahrhunderts begegnet einem ein Phänomen: Kinder nehmen eine zentrale Stellung ein, mit unterschiedlichen Funktionen, unterschiedlichen musikalischen Charakteristika und unterschiedlichen Bedeutungsebenen, für die sie eintreten. Opern wie „L'enfant et les sortilèges“ (Ravel) handeln zentral von einem Kind, Opern wie „Jenufa“ (Janacek) oder „Intolleranza“ (Nono) exponieren an zentraler Stelle Motive oder Assoziationen, die sich mit dem Phänomen „Kindheit“ beschäftigen. Andere Opern enden mit Hinweisen auf das Phänomen „Kindheit“ oder zeigen symbolhaft, wofür das Phänomen eintreten muß.

Vom Beginn des 19. Jahrhunderts über das Fin de Siècle zeigt sich ein dramatischer Umbruch, der seinen Niederschlag im Kindheitsbild und seinen Widerhall in der Musik gefunden hat. Ich möchte in diesem Zusammenhang nur vier Opern herausgreifen, die alle vor 1930 entstanden, um den Wandel, der den Umgang mit dem Thema „Kindheit“ erreicht hat, noch möglichst „nah“ am Ende des 19. Jahrhunderts zu beschreiben. Die Opern, die in diesem Zusammenhang bemerkenswert sind, sind:

„Pelléas et Mélisande“ (komponiert 1893-1902, permanente Änderungen bis zu seinem Tod, auf ein Theaterstück von Maurice Maeterlinck, UA 1902) von Claude Debussy (1862-1918), „Wozzeck“ (komponiert 1917-1922 nach Büchners „Woyzeck“, UA 1925) von Alban Berg (1885-1935), „Doktor Faust“ (komponiert 1916-1924, UA 1925) von Ferruccio Busoni (1866-1924) und die bis heute nicht uraufgeführte Oper „Christopherus oder 'Die Vision einer Oper“ (komponiert 1924-1927) von Franz Schreker (1878-1934).

Die Stellung, die in jeder dieser Opern einem Kind zugestanden wird, ist zwar primär - wie bei Opern üblich - die Stellung, die die jeweilige literarische Vorlage vorgibt. In jedem Fall ist es jedoch durch Umstellung oder durch ein Befolgen des Librettos (im Fall der Literaturoper „Pelléas et Mélisande“ und „Wozzeck“ selbstverständlich) eine Position, die der Komponist bewußt inszenierte.

Ohne die einzelnen Opern zu referieren, möchte ich die Opern mit Aspekten der „Psychologie des Kindarchetypus“ von C. G. Jung konfrontieren (Jung 1990:107ff), wobei es mir in diesem Zusammenhang nicht um eine Diskussion oder Bestätigung der Archetypen-Theorie Jungs geht. Vielmehr bieten seine Beobachtungen einen griffigen, methodischen Ansatz und ein erstes Erklärungsmodell, um sich diesen Opern, in denen Kinder stets nur als „das Kind“ auftauchen, zu nähern. Dies spricht dafür, in dem einzelnen, auf die Bühne gebrachten kleinen Wesen, weniger ein Lebewesen mit Identität als vielmehr einen Typus, eine Imagination, zu sehen - ein Kindheitsbild in reiner Form. Jung schreibt dazu: *„Es ist vielleicht nicht überflüssig, zu bemerken, daß ein laienhaftes Vorurteil stets geneigt ist, das Kindmotiv mit der konkreten Erfahrung 'Kind' in eins zu setzen, als ob das reale Kind die kausale Voraussetzung für die Existenz des Kindmotivs wäre. In der psychologischen Wirklichkeit ist die empirische Vorstellung 'Kind' aber nur Ausdrucksmittel (und nicht einmal das einzige!), meinen nicht näher zu fassenden seelischen Tatbestand auszudrücken. [...] Einzig und allein vermöge dieser nicht empirischen*

Eigenschaften besteht überhaupt die Notwendigkeit, von einem 'Kindmotiv' zu sprechen" (Jung 1990:117). Während Sigmund Freuds Entdeckung, daß auch Kinder eine Seele besitzen, publiziert wurde (anhand der Analyse eines fünfjährigen Jungen), bewegten sich Strömungen wie der Expressionismus und der Symbolismus auf abstrakten Ebenen, die mit den Mitteln der Kunst in das Unbewußte hinabzutauchen suchen. Und ob nun die einzelnen künstlerischen Abstraktionen als Symbol oder Archetyp gedeutet werden, soll in diesem Zusammenhang weniger relevant sein als der Sinngehalt der Erklärungsmodelle selbst.

Kindheit und Kindmotiv in vier Opern

1) Pelléas et Mélisande

Prototypisch für ein Drama des Symbolismus ist die Vorlage für Debussys einzige vollendete Oper, mit der er die sogenannte „musique du silence“ begründete. Debussys zentrales Anliegen, „Musik für das Unaussprechliche“ (vgl. Kreutziger-Herr 1992:31ff) zu schreiben, traf sich wunderbar mit dem Anliegen Maeterlincks, ein Drama des Unsagbaren auf die Bühne zu bringen. Die irrealer Handlung, die um die identitätslose und geheimnisvoll-mädchenhafte Mélisande kreist, findet ihren Höhepunkt in Mélisandes Tod, der von Arkel, der weisen Figur im Drama mit dem Hinweis auf Mélisandes Tochter kommentiert wird:

„Nun braucht sie Schweigen... Sie war ein armes, geheimnisvolles kleines Geschöpf, wie alle Welt... Sie liegt dort wie die große Schwester ihres Kindes... Kommt. Das Kind darf nicht in diesem Zimmer bleiben... Es muß jetzt leben an ihrer Statt. Jetzt ist die arme Kleine an der Reihe.“²

Die musikalische Umsetzung des „Weitergebens des Staffelholzes“ ist demnach konsequenterweise auch kein Aufbruch oder Neubeginn, sondern ein leises Verebben. Der von Jung für das Kindmotiv beschriebene „Zukunftscharakter“, der in der Regel eine „Vorwegnahme künftiger Entwicklungen“ bedeutet (Jung 1990:119), wird hier zielstrebig umgesetzt: Von den noch im 19. Jahrhundert vorhandenen unbegrenzten Möglichkeiten des Kindes bleibt hier nur eine vorgezeichnete Zukunft des Leidens übrig. Das Kind existiert nicht als eigene Entität, es existiert nur in Abhängigkeit von der gestorbenen Mutter - und musikalisch verlöscht mit dem Tod der Mutter die Zukunft des Mädchens.

2) Wozzeck

Bereits von Büchner in 26 Szenen als soziales Drama konzipiert, wird Woyzeck erst durch Bergs kompositorische Umsetzung zu einer Oper des sozialen Mitleids. In einem Vortrag äußerte Berg 1929, sie wäre ein Appell des Autors an das gleichsam die Menschheit vertretende Publikum, wodurch er sich auf die „weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehende Idee dieser Oper“ bezieht (Berg 1981:5).

Ähnlich wie bei Debussy bleibt am Ende, nachdem beide Eltern tot sind - die Mutter ermordet von Wozzeck, der nach dem Mord Selbstmord begeht -, ein Kind zurück. Bereits im II. Akt erlebt das Kind die Isolierung von der Mutter, und dieses Abweisen des Kindes wird in der Oper semantisch durch den sogenannten „Kind-Akkord“ besetzt. In der fünften Szene des III. Aktes, in der das Kind bereits Vollwaise ist, beherrscht dieser Akkord weiterhin die musikalische Szene: Sowohl die musikalische Faktur des Anfangs dieser Szene, wie auch das musikalische Material des Reigenliedes lassen sich aus dem Kind-Akkord ableiten (vgl. Petersen 1985:178ff):

Im hellen Morgenschein spielen Kinder, Maries Sohn reitet auf einem Steckenpferd. Sie singen „Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!“, ein Spiel, das jäh von dem Ausruf eines Kindes „Du! Dein' Mutter ist tot!“ unterbrochen wird. Der Kommentar „Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!“ des Sohnes, die kurze Diskussion, wo denn die Leiche liegen würde und das Loslaufen der Kinder zum Ort des Geschehens werden wiederum vom reitenden Sohn Maries mit „Hopp, hopp!...“ begleitet, worauf er, nach kurzem Zögern, den anderen Kindern folgt.

Auch hier finden wir, ebenfalls am Ende der Oper, den „Zukunftscharakter“, aber verstärkt auch ein weiteres Motiv, das Motiv der „Verlassenheit“ Jungs Archetypus des Kindmotivs. Die Isolation, häufig nur als Gefühl oder unbewußte Form deutlich, wird hier konkret auf die Bühne gestellt. Die Kinder bleiben auf sich gestellt, als Waisen z. B., zurück und werden das gleiche Schicksal ihrer Eltern erleben. Die Faszination der Kindheit und der Glorifizierung ihrer Möglichkeiten - die sogenannten „Allmachtsphantasien“ - sind der bitteren Erkenntnis gewichen, daß Erwachsene ohnmächtig mit ansehen müssen - oder, wie in diesem Fall, dadurch, daß sie tot sind, handlungsunfähig werden -, daß sie zwar das Staffelholz an die Kinder weitergeben, aber zugleich die Gesellschaft jenes Raster vorgibt, in der die Kinder die ungelösten Aufgaben der Eltern werden lösen müssen - und es nicht werden können. Das Kind Mélisandes muß an Mélisandes Statt leben, der Sohn Maries hat keine andere

Wahl, als sich seinen Spielgefährten anzuschließen. Ein sozial Geächteter, er ist es bereits, ohne es zu ahnen. Oder ahnt er es durch sein kommentarloses Beharren auf dem Spiel des Steckenpferdreitens?

Einen anderen Aspekt des Themas „Kindheit“ scheinen mir die nächsten beiden Opern, beide auf eigene Libretti komponiert, zu exponieren, einen Aspekt, der die Brücke schlägt zur Glorifizierung der Kindheit als Phänomen des 19. Jahrhunderts.

3) Doktor Faust

Eng an das Puppenspiel „Doktor Johannes Faust“ angelehnt und es mit Elementen aus Goethes „Faust“ verbindend, war Busoni fasziniert von der Figur Faust, und in dieser Faszination scheint sich die eigene „kindheitslose Kindheit“ (typische Wunderkind-Kindheit ohne Schule und Kinderfreunde; biographische Einsamkeit, die sich im Werk niedergeschlagen hat) mit dem Schicksal Fausts, besonders in „Faust II“ zu vermischen. Während in „Faust II“ Faust nach seinem Tod als Knabe in den „Chor der seligen Knaben“ aufgenommen wird, endet die Oper Busonis in der musikalischen Ergänzung von Philipp Jarnach mit einem symbolisch aufgeladenen Bild:

Faust legt das tote Kind der Herzogin von Parma und sich selbst in einen Kreis und stirbt. Dort, wo das tote Kind lag, erhebt sich „ein nackter, halbwüchsiger Jüngling“, „einen blühenden Zweig in der Rechten. Mit erhobenen Armen schreitet er über den Schnee in die Nacht und in die Stadt hinein.“

Sollte dieser Knabe der Genius des toten Kindes sein, Faustens „alter ego“? Könnte dieser Knabe das Symbol für Busonis ästhetisches Ideal, nämlich die Tonkunst sein? In jedem Fall erscheint mir hier Jungs Beschreibung des Kindes „als Anfangs und Endwesen“ (Jung 1990:133) als ein interpretatorischer Anknüpfungspunkt. Jung, der interessanterweise in diesem Zusammenhang auf die Faustfigur verweist, konstatiert: „[Das Kind] ist nicht nur Anfangs- sondern auch ein Endwesen. Das Anfangswesen war vor dem Menschen, das Endwesen ist nach dem Menschen. Psychologisch bedeutet diese Aussage, daß das 'Kind' das vorbewußte und das nachbewußte Wesen des Menschen symbolisiert“ (ebd.). Und während der junge Knabe sowohl für die „Auferstehung“ der Kunst - in diesem Fall der Tonkunst - einstehen könnte, ist er zugleich Symbol für die Kindheit als Ort des Neubeginns: „Die Frage nach dem Menschen ist jeweils die letzte, die sich der Mensch aufbewahrt hat... Das rings von psychischen

Mächten beschützte, getragene oder bedrohte und betrogene Bewußtsein ist Urerfahrung der Menschheit. Diese Erfahrung hat sich projiziert im Archetypus des Kindes, welches die Ganzheit des Menschen ausdrückt. Es ist das Verlassene und Ausgelieferte und zugleich das Göttlich-Mächtige, der unansehnliche, zweifelhafte Anfang und das triumphierende Ende. Das 'ewige Kind' im Menschen ist eine unbeschreibliche Erfahrung, eine Unangepaßtheit, ein Nachteil und eine göttliche Prärogative“ (ebd.).

4) Christopherus oder 'Vision einer Oper'

Die „Arnold Schönberg in Freundschaft“ gewidmete Oper behandelt zentral das Problem der Kunst und der Bewahrung der Reinheit des kindlichen Blicks. Ich möchte hier nur auf das Nachspiel hinweisen [Notenbeispiel 3], das mir bezeichnend für den Symbolgehalt der gesamten Oper zu sein scheint. Christoph, reale Gestalt, Christopherus symbolisierend und nur „ein Bühnenleben lebend“, erkennt, daß er am Ende eines Lebens der Überwindung von Kunst, Liebe und Laster dennoch „mehr schlecht als recht“ gelebt hat. Es fehlt „die gute Tat“, und er wendet sich an das Kind von Meister Johann mit den Worten, das aus den Kinderaugen „eine ferne Verheißung“ leuchte, und ruft aus:

*„Einzig Gottheit
aus Kindes Augen -
dir will ich dienen!“* (Schreker o.J.:35)

Das Kind antwortet, im Fiebertraum:

*„Dort an der Ecke,
siehst du's, Vater,
dort, dort -
ein großes Haus -
viele Lichter,
tausend Menschen.
Vater, lösche die Lichter aus!
Auf dem Rücken,
durch ein Wasser,
durch ein schwarzes,
wildes Wasser
trägst du mich. -
Und sie gaffen
und sie staunen,*

und ich laste
 schwer und schwerer
 und die Last erdrückt dich.
 Wir versinken,
 wir ertrinken,
 und ich flamme auf
 im Lichtschein,
 Lichter, Lichter
 überall. -

Vater, ende diese Qual!
 (etwas ruhiger)
 Trag mich heim
 in dunkle Stille,
 unter Klängen,
 sanften Klängen!
 Heimwärts, heim,
 woher wir kamen -
 dort hinaus,
 dort hinaus.“
 (aus: Nachspiel)

Das Kind ist eine schwere Last für den Erwachsenen, aber es weist ihm den Weg „nach Haus“ - eine zum Ursprung zurückgehende Zukunftsvision, die alle bereits angesprochenen Aspekte des Kindarchetypus einschließt und zurückverweist auf die Idealisierung der Kindheit in der Romantik.

Ausblick

Die Beschäftigung mit dem Modell „Kindheit“ als „Phänomen“ durchzieht die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts in besonderem Maße, und ich habe nur einige Aspekte zeigen können. Gleichzeitig muß deutlich werden, daß „Kindheit“ in der Kunst ebensowenig mit den realen Bedürfnissen von Kindern zu tun hat, wie z. B. die Lebenswirklichkeit von Frauen auf Opernbühnen adäquat dargestellt ist. Wo die Idealisierung strahlende Formen annimmt, ist die Bodenhaftung zumeist dahin, vielmehr ist der Verlust an Bodenhaftung, an Realitätsbezug, die direkte Voraussetzung für eine Ästhetisierung und Idealisierung, für die Flucht in die Imagination, eine Flucht, die allein aus der Distanz möglich wird.

Während Kinder kaum „Kinder“ spielen, sondern „Erwachsene“ in Form von Rittern, Feuerwehrmännern, Zauberern und Postboten (vgl. de la Motte 1990:140-144), richten sich selbstverständlich Kunstwerke, die kindliche Motive und Elemente verarbeiten und beschreiben, und die dadurch dieser fundamentalen Tatsache kindlicher Entwicklung kaum Rechnung tragen, zumeist eben nicht an Kinder, sondern an Erwachsene.

Es ist kein Zufall, daß in unserem Jahrhundert der möglichen Selbstauslöschung der Menschheit, der Erfahrung zweier Weltkriege, der Erforschung aller materiellen Koordinaten unserer Existenz die Unschuld ein rares Gut geworden ist. Faust, als Symbol für den Konflikt des Wissen-Wollens mit dem Nicht-Erkennen-Können, als Symbol für das Scheitern intellektueller Suche ohne Gefühl und Moral ist in vielerlei Hinsicht die Symbolfigur unseres Jahrhunderts. Wie nötig wäre da die Eigenschaft der Unschuld, die Kindern so sehr eignet, Kinder, die, so Mary Baker Eddy 1875, frei vom Unrechten und empfänglich für das Rechte sind (Baker Eddy 1875:236). Dabei wird weder Romantisierung noch vermeintliches Ernstnehmen durch Idealisierung der Realität von Kindern gerecht, sondern grenzt das aus, was wir nicht (mehr) sind.

Es wird an der kompositorischen Umsetzung des Phänomens „Kindheit“ deutlich, wie sehr in europäischen Gesellschaften Kinderwelt und Erwachsenenwelt geschieden sind: „Die fleißige, effektive und rationalistische Industriegesellschaft ist nicht subjektiv kinderfeindlich, sondern objektiv kinderfern“, beobachtet Barbara Sichtermann in einer Analyse der Situation von Kindern in der Bundesrepublik. Kinder brauchten vor allen Dingen Kinder, auch die „Kinder in den Erwachsenen“: „Kinder [...] schauen mit starker mentaler Skepsis und mit großer sinnlicher Eroberungslust auf die Welt, wobei ihre noch im Aufbau befindliche rationale und moralische Innenwelt sie immer wieder zu Experimenten treibt, die nur sehr dummen und oberflächlichen Erwachsenen drollig vorkommen, die in Wahrheit keinen bedeutenden Unterschied aufweisen zu den philosophischen Grundfragen unserer Zivilisation“ (Sichtermann 1994:63).

Und sollte am Ende der Beobachtungen, die man anhand der kompositorischen Beschäftigung mit der Kindheit als Phänomen machen kann, ein Resümee stehen, so wäre es dies:

Kindheit bietet eine ideale Projektionsfläche für Erwachsene - wie ein Land, in dem sie einmal vor langer Zeit lebten, um nun den Traum daran und die Eindrücke davon zu beschreiben. Dieser Traum ist ent-

weder wunderschön oder alptraumartig-bedrückend, und er ändert sich, in Abhängigkeit von der zeitlichen oder emotionalen Distanz zu dem einst betretenen Land, in Abhängigkeit von der aktuellen Notwendigkeit, sich in den Traum zurückzuziehen. Die Frage, die der Traum und die Notwendigkeit, den Traum zu träumen, aufwirft, ist also weniger die Frage nach dem Traum, sondern die Frage nach dem Träumer. Und so sagt der Traum von der Kindheit weniger über die Kindheit, aber um so mehr über die Sichtweise einer von Erwachsenen geprägten Lebenswirklichkeit aus. Am Umgang mit der Kindheit erblicken wir in einem Spiegel nicht unser jugendliches Pendant - wir erblicken uns selbst. Die Frage ist nur, ob uns gefällt, was wir dort sehen.

Anmerkungen

- 1 Bezeichnenderweise ist der Anlaß zu diesem Gedicht ein externer: Apollonia Diepenbrock hatte Brentano bei einem Besuch 1822 auf seine Aufforderung hin, ihm einen Gegenstand für ein Gedicht anzugeben, „den Wert des Kindes, wie Jesu die Kinder liebte, und wie wir auf sie wirken können“ genannt (Vordriede 1970:47).
- 2 „Il lui faut le silence ... C'était un pauvre petit être mystérieux comme tout le monde ... Elle est là comme si elle était la grande soeur de son enfant ... Venez. Il ne faut pas que l'enfant reste ici dans cette chambre. Il faut qu'il vive, maintenant, à sa place. C'est au tour de la pauvre petite.“

Literatur

- Appel, Bernhard
1987 Ein produktives Mißverständnis: Robert Schumanns „Kinderszenen“ op.15 in der Kritik Ludwig Rellstabs. *Die Musikforschung* 40:109-115
- Ariès, Philippe
1994¹¹ *Geschichte der Kindheit*. München
- Baker Eddy, Mary
1875 *Science and Health*. Boston
- Berg, Alban
1981 *Dem Theater geben, was des Theaters ist. Ein Wort an mein Publikum*. In: Dannenberg, Peter (Hg.), *Programmheft zur Premiere „Wozzeck“ am 5.4.1981*. Hamburg
- Brentano, Clemens von
1968 *Werke*. Bd. 1, München
- Edler, Arnfried
1982 *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber

- Eger, Manfred
1985 *Die Träumerei und andere Mißverständnisse. Jean Paul als Schlüssel zur Deutung und Wiedergabe der frühen Klavierwerke Robert Schumanns*. *Neue Zeitschrift für Musik* 146:13-17
- Geertz, Clifford
1983 *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt
- Habermas, Jürgen
1985 *Die neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
1970 *Vorlesungen über die Ästhetik. Theorie-Werkausgabe, Bd.13*, Frankfurt
- Hirsbrunner, Theo
1981 *Debussy und seine Zeit*. Laaber
- Hölderlin, Friedrich
1983 *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*. In: *Werke in vier Bänden, Bd. III*, Frankfurt
- Jung, Carl Gustav
1990 *Zur Psychologie des Kindarchetypus*. In: *ders., Archetypen*, München, S. 107-133
- Kreuziger-Herr, Annette
1992 „Musik wird für das Unaussprechliche geschrieben...“ *Zu Werkästhetik und kompositorischem Prozeß in „Pelléas et Mélisande“*. In: *Debussy, Claude, Pelléas et Mélisande (DGG 435 344-2)*, Hamburg: 31-42
- Mörke, Eduard
1986 *Stimme des Kindes*. In: *Flemmer, Walter (Hg.), Bin ich denn nicht auch ein Kind gewesen? Deutsche Gedichte über Kinder*. München, Zürich
- Motte, Diether de la
1990 *Was heißt Komponieren? Komponieren für Kinder. Zwei Betrachtungen eines Komponisten*. *Musik und Bildung* 3:140-144
- Ostendorf, Berndt und Levine, Paul
1992 *Kulturbegriff und Kulturkritik*. In: *Adams, Willi Paul et al. (Hg.), Länderbericht USA, Bd. II*, Bonn
- Paul, Jean
1814² *Levana oder Erziehlehre*, Stuttgart, Tübingen
1938 *Weltgedanken und Gedankenwelt*. Stuttgart
- Petersen, Peter
1985 *Alban Berg, Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*, München, S.178-182
- Richter, Dieter
1987 *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt

- Rousseau, Jean-Jaques
1993¹¹ Emil oder Über die Erziehung. Paderborn, München, Wien
- Salomon-Bayet, Claire
1975 Jean Jaques Rousseau. In: Châtelet, François (Hg.), Geschichte der Philosophie, Bd. IV, Frankfurt, Berlin
- Schopenhauer, Arthur
1987 Vom Genie. In: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band 2, Stuttgart
- Schreker, Franz
o. J. Christopherus oder „Vision einer Oper“. Oper in zwei Akten (3 Bildern), Vorspiel und Nachspiel, Libretto (Alkor Edition), Kassel
- Schweizer, Eduard
1986 Das Evangelium nach Matthäus. Göttingen, Zürich
- Schubert, Franz
1988 Der Vater mit dem Kinde (D.906). In: Dürr, Walter (Hg.), Neue Schubert-Gesamtausgabe, Serie IV: Lieder, Band 14, Teil a. Kassel, Basel, London: 22-25
- Sichtermann, Barbara
1994 Was Kinder brauchen. Freibeuter 60:61-65
- Taylor, Timm
1990 Aesthetic and cultural issues in Schumanns „Kinderszenen“. *International Review of the Aesthetics and the Sociology of Music* 21:161-178
- Timm, Eitel
1989 Ketzer und Dichter. Lessing, Goethe, Thomas Mann und die Postmoderne in der Tradition des Häresiegedankens. Heidelberg
- Vallas, Léon
1961 Debussy und seine Zeit. München
- Wilpert, Gero von
1979⁶ Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart

Notenbeispiel 1: Schumann

Bittendes Kind
L'enfant supplie — Suppliant Child

4

p *pp segue*

p

pp

p *ritard.*

p *Ped. come prima*

pp *ritard.*

Notenbeispiel 2: Debussy

Musical score for Debussy's "Cédez". The score is written for piano and voice. It consists of three systems of music. The first system is for piano, with dynamics *pp* and *<pp>*. The second system includes the vocal line with the instruction "Cédez" and "p avec une grande émotion". The third system includes the piano accompaniment with dynamics *p* and *pp*, and the instruction "a Tempo".

Notenbeispiel 3: Schreker

Musical score for Schreker's "Cédez". The score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system is for voice, with the lyrics "und ich la - ste schwer und schwe - rer und die Last er - drü - cket dich." and a circled measure number "155". The second system is for piano, with dynamics *pp* and *p*. The third system is for piano, with dynamics *p* and *pp*.