

Die Kindheit als Paradies

Musikalische Romantik und mythische Verklärung

Von Annette Kreutziger-Herr

1817 erscheint in Leipzig «Die Welt als Wille und Vorstellung» von Arthur Schopenhauer. Das Kapitel «Vom Genie» enthält ein auch heute noch verblüffendes Bekenntnis: «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 . . .» Dieses Bekenntnis Schopenhauers wird verständlicher, wenn man sich die zeitgenössische Literatur, Philosophie, Musik und Kunst vergegenwärtigt: Eine Verehrung der Kindheit als Inbegriff des verlorenen Paradieses scheint alle Künstler und Literaten erfasst zu haben.

Kindheit als Phänomen, als besondere Erscheinungsform des Lebens ist nicht so alt, wie wir denken. Im Mittelalter zum Beispiel, in dem die Menschen viel früher als heute erwachsen wurden, gab es keine Kategorie «Kind». Kinder sehen auf Gemälden wie kleindimensionierte Erwachsene aus - wir kennen dies von zahlreichen Darstellungen des Jesuskindes. Es hat also «<Kindheit> nicht immer gegeben - nämlich jenen von uns wahrgenommenen und wahrgemachten prinzipiellen Abstand zwischen Erwachsenen und Kindern» (Hartmut von Hentig in seinem Vorwort zur deutschen Übersetzung der «Geschichte der Kindheit» von Philippe Ariès). Dieser prinzipielle Abstand wurde erst wahrgenommen, als Moralisten und Pädagogen des 16. und 17. Jahrhunderts sich von dem humanistischen Ideal lebenslangen Lernens und lebenslanger Lebensveredelung abwendeten und die Kindheit als die eigentliche Zeit der Formung und Prägung betrachteten: Erziehung als zentrales Anliegen der Aufklärung.

AUFKLÄRUNG UND KINDHEIT

Das erste Werk, das sich spezifisch mit dem Thema «Kindheit» befasst, ist «Emile» von Jean-Jacques Rousseau (1762), und es ist ein Werk, das sich zum einen aufklärerisch der Entdeckung des Kindes widmet, zum anderen «antiaufklärerisch» den Urzustand des Menschen als etwas Erhaltenswertes beschreibt. Rousseau ist fasziniert von der Naturhaftigkeit der Kinder, der Reinheit ihrer Seele, der Unbegrenztheit der Möglichkeiten, ihrem «Anderssein», und er definiert durch die Beschreibung ihres «Andersseins» zugleich die Kindheit als Zustand und als Phänomen.

Ausgehend von dieser Feststellung ist der historische Prozess, der sich wenige Jahrzehnte nach Rousseau vollzieht und der mit dem Schlagwort «Romantik» bezeichnet wird, ein eigentlicher Gesinnungswandel. 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 nicht mehr ein Zustand, dem man zu entrinnen habe, sondern wird vielmehr als Tugend beschrieben, als Stärke, die nicht lernen müsse, sondern die Erwachsene etwas lehren könne. Die «Schwachheit» der Kinder, bei Rousseau auch «imbécillité» (Geistesschwäche), bis dato ein Zustand, der durch Unterweisung, Unterricht, Belehrung, auch Bestrafung in den Zustand des Wissens und Erkennens übergeführt werden sollte, ist nun erstrebens-, ja erhaltenswert.

VERKLÄRUNG DER KINDHEIT

Zahllose Beispiele, von den Grimmschen Märchen über «Des Knaben Wunderhorn» bis hin zur Literatur von Eichendorff, Uhland, Varnhagen, Chamisso, Novalis und E. T. A. Hoffmann, entwerfen die Kindheit als paradiesischen Ort: «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», schreibt Friedrich Hölderlin in seinem «Hyperion»; «ein erstes Kind auf der Erde würde uns als ein wunderbarer ausländischer Engel erscheinen, der, ungewohnt unserer fremden Sprache, Miene und Luft, uns sprachlos und scharf, aber himmlischrein anblickte, wie ein Raffaelisches Jesuskind», formuliert Jean Paul in «Levana», und von Mörike besitzen wir folgendes Gedicht:

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 gesegnet,
Mehr als im stillen Wald des Baumes Rauschen;
Ein tiefes Heimweh hat mich überfallen,
Als wenn es auf die stille Heide regnet,
Wenn im Gebirg die fernen Glocken hallen.

Hier, bei Mörike, verweisen die Begriffe «Paradies zurückbeschwören», «Engelschöre», «himmlisches Vergnügen» auf die himmlische Sphäre, in der das Kind zu Hause ist. Es ist ein Traum, aber ein Traum, dem «Wahrheit» innewohnt. Ganz im Gegensatz dazu die Welt mit ihren «lauten Lügen», die Menschenwelt, die einen Kontrast zur Kinderwelt bildet. Es wird bei Mörike deutlich, dass das Kind etwas zu lehren, weniger etwas zu lernen habe, nämlich, wie «man sich in die Unschuld fügen könne». Heimweh wird beim lyrischen Ich ausgelöst, 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.

MUSIKALISCHE KINDHEITSVEREHRUNG

Der Weg von der Verherrlichung der Kindheit zu ihrer Umsetzung in musikalische Formen geht nicht nur über die Vertonungen von entsprechenden Textvorlagen oder Anspielungen auf kindliche oder kindhafte Themen, vielmehr gibt es auch Überschneidungen der Assoziationsfelder «Kindheit» und «Musik», und die Wortwahl von Mörike in bezug auf die Kindheit weist auffallende Parallelen auf zum Wortschatz, mit dem Franz Schober die Musik beschreibt:

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 bessere Welt entrückt!

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entfloßen,
ein süßes, heiliger Akkord von dir,
den Himmel besserer Zeiten mir erschlossen,
du holde Kunst, ich danke dir dafür!

Dieses Gedicht, das heute niemandem mehr vertraut wäre, hätte Schubert es nicht meisterhaft vertont - es spielt mit jenen Konnotationen, wie sie auch in Texten über die Kindheit zu finden sind, die wiederum in Anlehnung an die christliche Wortwahl der Laienliteratur entstanden. Im Spannungsfeld von «Kunst» - «Christentum» - «Kindheit» konstituiert sich ein Bedeutungsdreieck, ein romantisches Ideal, in dem stets das Kind (oder die Musik) lehrt; es (bzw. sie) führt den, der sehen beziehungsweise hören kann, in eine hellere, friedvollere Welt, ja zum Himmel ins Paradies.

«Unschuld» als Menschheitsthema beschäftigt zeitgleich auch Philipp Otto Runge, der um 1805/06 die «Hülsenbeckschen Kinder» sowie seinen eigenen Sohn, Otto Sigismund Runge, malt. Dies sind ernste, ernsthafte Kinderporträts, die in den Rang von grossen «Erwachsenenporträts» erhoben werden. Die «Hülsenbeckschen Kinder» sind in geheimnisvolles Morgenlicht getaucht, das den drei Kindern Symbolwirkung angedeihen lässt, ihnen drei Bewusstseinsstufen der Menschheit zuordnet. Zugleich versucht Runge, das «Ursprüngliche» und die Frische der Kindheit einzufangen, das Gefühl vom verlorengegangenen Paradies zu vermitteln. Die Unschuld ist sorgsam inszeniert, wie auch die erhaltene Feder-Vorstudie von 1805 zeigt.

Auch musikalische «Unschuld-Inszenierungen» finden sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. So heisst eine der Klavierminiaturen aus Robert Schumanns op. 15, den «Kinderszenen», «Bittendes Kind», und dieses Stück offenbart die elaborierte Tonsprache Schumanns, die nur für heutige Ohren «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 das im Titel angedeutete hartnäckige Insistieren angedeutet ist. Die Addition von zweitaktigen Phrasen wird jedoch durch die harmonische Struktur verdichtet, eine Struktur, die zu jener Zeit Befremden auslöste, denn die vermeintlich kindlich-schlichte Oberstimmenmelodik ist gepaart mit komplexer Akkordik.

In einer vernichtenden Kritik der «Kinderszenen» schrieb deshalb 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.»

Schumanns «Kinderszenen», sicherlich das bedeutendste Zeugnis einer Musik über die Kindheit, spiegeln sein Interesse an der Kindheit als Phänomen und sind darin zeittypisch. Denn es gibt vor dem 19. Jahrhundert keine musikalischen Denkmäler der Kindheit, und Schumann führt mit seinen Klavierkompositionen einen kompositorischen Typus ein, der bis ins 20. Jahrhundert bestehen wird - begeistert aufgegriffen von Komponisten wie Mussorgsky, Bizet, Debussy, unabhängig von den zahlreichen Komponisten, die sich auf dem Gebiet der Orchestermusik und der Oper, der Kammermusik und der Liedkomposition nun um eine Darstellung von Kindheit bemühen werden.

DER UNSCHULDIGE BLICK

Kindheit als zentrales Motiv der Romantik - es durchzieht neben den Kunstwerken auch die Ästhetik. Robert Schumanns Musikästhetik zum Beispiel ist essentiell bereits 1832 von Metaphern des Kindhaften und Naiven geprägt: «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.»

Schumann war zutiefst beunruhigt von dem sich im 19. Jahrhundert anbahnenden Wandel des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst. Bereits 1820 hatte Hegel in seinen Berliner «Vorlesungen über Ästhetik» ausgesprochen, dass «der Gedanke und die Reflexion [. . .] die schöne Kunst überflügelte» hätten, dass man «über die Stufe hinaus [sei], auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewusst zu werden». Der 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, war vielfach ein Neubeginn, und im Gegensatz zu stark restaurativen Kräften formierten sich Literaten und Komponisten, um dieser vermeintlichen Bedrohung der Kunst eine neue Innerlichkeit entgegenzusetzen.

Die Überwindung dieser Diskrepanz von Fühlen und Denken wurde als zentrale Aufgabe eines sich gründenden Bündnisses von Kunst, Kunstphilosophie und Kunstreligion gesehen. Von Humor und der Glorifizierung des Schlichten und auch Grotesken ist es nur ein kleiner Schritt zur Glorifizierung der Kindheit als Phänomen, als Spielwiese für Empfindung und Wahrheitsliebe. 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 wichen der Erkenntnis der Machtlosigkeit gegenüber einem wachsenden gesellschaftlichen Apparat, der, mit dem Etikett «Fortschritt» gekennzeichnet, keine individuelle Verlangsamung duldete. Breite Gesellschaftsschichten bemerkten zum erstenmal ihre Ohnmacht, und die Aufbruchsstimmung mündete in Pessimismus und Resignation. Die Ideale der Davidsbündler hatten sich als illusorisch erwiesen, Robert Schumanns romantische Vision der Unschuld als Lebensprinzip und Lebensmöglichkeit: sie hatte sich als Traum herausgestellt. Produktiv-künstlerischer und kritisch-wissenschaftlicher Geist waren im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht versöhnt worden.

Die Verklärung der Kindheit ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deshalb auch nur noch gelegentlich ein Thema für die Musik. 1893 komponierte Engelbert Humperdinck seine Oper «Hänsel und Gretel», die bezeichnenderweise auf einen Text zurückgeht, den die Brüder Grimm zu Beginn des 19. Jahrhunderts, zwischen 1807 und 1814, in ihre Märchensammlung aufgenommen hatten. Der Komponist war ein enger Vertrauter Wagners und half diesem bei der Vorbereitung der Uraufführung des «Parsifal» 1881/82 in Bayreuth. So verwundert der Einfluss Wagners in Humperdincks harmonischer Sprache und in seiner Orchestrierung nicht. Die Märchenoper «Hänsel und Gretel» ist einfach und komplex zugleich, und ihr Bekanntheitsgrad rührt sicherlich daher, dass hier zum einen das bekannteste deutsche Märchen auf die Bühne gebracht wird, zum andern eine musikalische Sprache Verwendung findet, die sich folkloristischer Elemente (obwohl nur zwei echte Volkslieder zitiert werden) ebenso bedient, wie sie einzelne Mittel der grossen Oper einbezieht.

Auch Claude Debussy baute in seinen «Golliwog's Cake Walk» ein Wagner-Zitat (aus «Tristan und Isolde») ein. Es diente nicht nur der stilistischen Ironisierung, sondern auch der Verspottung jener Wagner-Verehrung, die damals in Frankreich en vogue war. Das Bild, das sich Debussy von der Kindheit macht, ist weder verklärend noch die Kindheit transzendierend. Es ist ein unbeschwertes, unbedrohtes Bild mit Realitätsbezug, der mir durch die Verankerung im Biographischen gegeben zu sein scheint.

Gleichzeitig wird deutlich, dass das künstlerische Ideal nicht mehr der unschuldige, reine Blick, das wie auch immer gebrochene christliche Ideal der Kindheit ist. Die künstlerischen Eliten des Fin de siècle sahen sich ebenso wie die Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einer gleichgültigen oder gar sie ablehnenden Umwelt konfrontiert, reagierten jedoch anders: Die Künstlichkeit des Dandy, dessen Leben eine einzige

Selbstinszenierung ist, wird zum neuen Ideal, mit dem man der Kunstfeindlichkeit zu begegnen sucht. Das «ideale» Kind ist nun das halb erwachsene. So verschiebt sich der Akzent von der Verehrung der Natürlichkeit in den Bereich der posierenden Konstruktion.

Wir spüren, wie am Ende des 19. Jahrhunderts der Zauber der Kindheit verfliegen ist - ein Zauber, der nie die Faszination von realen Kindern, sondern stets die von Kunstgebilden und entrückten Idealen gewesen war, eine Möglichkeit des Rückzugs aus einer verwirrenden Welt: Kindheit als Projektionsfläche - ein idealer Ort für die Träume von Erwachsenen.

MUSIKALISCHE WELT UND LEBENSBEZUG

Die Lebensbeschreibung von Kindern hat in der Musik genauso wenig Realitätsbezug wie die Lebensbeschreibung von Frauen in der Musik - weder Carmen noch Lulu taugen für die Frauenbewegung, sie sind Paradigmen *imaginiertes* Weiblichkeit. Genauso wie die Kinder, deren Szenen Robert Schumann musikalisch zu konstruieren suchte, Paradigmen imaginiertes Kindheit sind, auch wenn sie uns heute als «Einfangen» von Kindheitswahrheit erscheinen. Nein, Kunst und Kinder, das passt nicht auf allen Ebenen zusammen, und wir können die Kindheitsverehrung des 19. Jahrhunderts weder für bare Münze nehmen noch sie als wehmutsvolle Erinnerung bemühen. Denn während in der Romantik Kinder gemalt und «vertont» wurden, arbeiteten Kinder in Bergwerken, wurden von Kindermädchen aufgezogen, eng an den elterlichen Willen gebunden und selten nach ihrer Meinung gefragt.

Die Musik des 20. Jahrhunderts wird genau diesen Aspekt der Dekonstruktion von Kindheitsillusionen aufgreifen: Wenn in Bergs «Wozzeck» am Ende eine Vollwaise auf der Bühne steht, wenn in Schrekers Oper «Christopherus» das Kind dem Vater eine schwere Last wird und ihn symbolisch fast ertränkt, wenn in Nonos «Intolleranza» der Kinderchor die Schrecken der atomaren Katastrophe besingt, wenn in Debussys «Pelléas et Mélisande» die letzten Worte dem überlebenden Mädchen gewidmet sind, das nun an Stelle der verstorbenen Mutter weiterleben muss - «die arme Kleine» -, so ist hier keine Sehnsucht nach Kindheit mehr zu spüren. Und rückblickend hat auch das 19. Jahrhundert sicherlich keine echte Sehnsucht nach Kindheit gehabt. Was in der bildenden Kunst und in der Musik, vor allem in Deutschland, vorgeführt wird, ist kein Produkt kindlichen Blickens oder Hörens, es ist die Konstruktion einer Gegenwelt - ein arkadisches, romantisches Land der Unschuld, bevölkert von goldigen Wesen und schimmernden Mythen, zerbrechlich und kurzlebig wie Seifenblasen.