



zur Kulturgeschichte der Musik

Kristina Richts



Beiträge



Eine rätselhafte Verbindung

Literarisch-musikalische
Studien zu Robert Schumanns
Drei-Werke-Einheit op. 79,
op. 98a und op. 98b

Allitera

Kristina Richts · Eine rätselhafte Verbindung

Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn

Band 13

Kristina Richts

Eine rätselhafte Verbindung

Literarisch-musikalische Studien zu Robert Schumanns
Drei-Werke-Einheit op. 79, op. 98a und op. 98b

Allitera Verlag

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT
Ausgezeichnet mit dem »Preis des Präsidiums 2018« der Universität Paderborn

Dezember 2019

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2019 Buch&media GmbH, München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst (unter Verwendung von: Ramberg, Johann Heinrich: Mignons Lied, vor 1840, Pinsel in Grau, stellenweise koloriert in Rot, Gelb und Blau, Weißhöhung, 9,8 x 6,9 cm (Darstellung), 11,6 x 7,4 cm (Blatt), Inv.Nr. III-03542

© Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum)

Satz: Kay Fretwurst, Freienbrink

Gesetzt aus der Sabon LT und der The Sans

Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-203-7

Allitera Verlag

Merianstraße 24 · 80637 München

Tel 089 13 92 90 46 · Mail info@allitera.de

www.allitera.de

Inhalt

Vorwort	7
1 Einleitung	9
1.1 Eine rätselhafte Verbindung – Ausgangsfragen	9
1.2 Eine künstlerische Verbindung – Mignon zwischen Goethe und Schumann	12
1.3 Eine neue Verbindung – Forschungsbeitrag und Struktur der Arbeit	17
2 Schumann und das Prinzip des Zyklischen	29
2.1 Das Zyklische als Ausdrucksmittel	29
2.2 Op. 79, op. 98a und op. 98b – ein übergeordneter Zyklus?	38
3 Der Bildungsroman <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> als Basis für die Drei-Werke-Einheit	69
3.1 Gattungsmerkmale des Bildungsromans	69
3.2 Im Fokus: <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	73
4 <i>Lieder und Gesänge aus Goethes</i> <i>»Wilhelm Meister« op. 98a</i>	84
4.1 Textvorlagen	84
4.2 Umsetzung durch Schumann	111
4.3 Schumanns Umgang mit der Gattung Liederzyklus	143

5	<i>Requiem für Mignon</i> op. 98b	149
5.1	Textvorlage	149
5.2	Umsetzung durch Schumann	156
5.3	<i>Requiem für Mignon</i> – ein multifunktionaler Titel?	194
6	<i>Liederalbum für die Jugend</i> op. 79	201
6.1	Steckbrief zu op. 79	201
6.2	Überblick über die vertonten Gedichte und ihre Dichter	203
6.3	Aufbau, Ordnung und Gestaltung des <i>Liederalbums</i>	209
6.4	Ein Lebensweg – Mignon-Spuren im <i>Liederalbum</i>	239
6.5	Schumanns Albumkonzept im <i>Liederalbum für die Jugend</i> op. 79	252
7	Werkform-Schöpfung und künstlerische Selbstaussage Schumanns	256
7.1	Die Drei-Werke-Einheit – ein »Musikalischer Bildungszyklus«	256
7.2	Der »Musikalische Bildungszyklus« als künstlerische Selbstaussage	270
8	(K)Eine rätselhafte Verbindung – Fazit und Ausblick.	281
	Anhang	287
A	Chronik zu op. 79, op. 98a und op. 98b aus dem Jahre 1849	288
	Quellen- und Literaturverzeichnis	291

Vorwort

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um die überarbeitete Version meiner Dissertation, die im Jahre 2018 von der Universität Paderborn angenommen und später mit dem »Preis des Präsidiums 2018« ausgezeichnet wurde. Für das damit verbundene Preisgeld, das die Drucklegung unterstützte, danke ich dem Präsidium der Universität sehr herzlich. Die Publikation wurde darüber hinaus vom Förderungsfond Wissenschaft der VG WORT finanziell unterstützt, wofür ich mich an dieser Stelle ebenfalls sehr herzlich bedanke.

Wenn mich jemand fragen würde, ob ich den Inhalt dieser Arbeit mit wenigen Worten zusammenfassen könnte, dann würde ich sagen: Es geht um Kunst und Künstlertum, um den Stellenwert der Kunst in der Gesellschaft und darum, wie wichtig es ist, ihr genügend Raum für die freie Entfaltung zu lassen – und dies nicht nur in Bezug auf den Schaffensprozess von Kunstwerken, sondern auch auf die Auseinandersetzung mit ihnen. Es ist mir daher ein ganz besonderes Anliegen, im Zuge der Drucklegung nun endlich all jenen Menschen auch schriftlich meinen Dank aussprechen zu können, die mir den Raum gelassen haben, mich so intensiv mit dieser Arbeit zu beschäftigen, die mich auf dem Weg hierher begleitet und unterstützt haben und ohne deren wertvolle Hilfe diese Arbeit sicher nicht ihr aktuelles Format erlangt hätte.

So danke ich an erster Stelle meiner Doktormutter Rebecca Grotjahn für die thematische Inspiration, die vielen konstruktiven Gespräche, ihre große Geduld und ihre nun schon langjährige Unterstützung. Für die zahlreichen anregenden Diskussionen, die im Rahmen des von ihr initiierten DoktorandInnenkolloquiums geführt wurden und die wichtigen Hinweise, die für den Fortgang der Arbeit von Bedeutung waren, bin ich allen Beteiligten sehr dankbar.

Für die Betreuung im Allitera Verlag danke ich Carola Holzer und Alexander Strathern sowie Franziska Gumpf für den Satz und die Umschlaggestaltung. Für die freundliche Bereitstellung der Illustration von Johann Heinrich Ramberg, die auf dem Cover der Arbeit zu sehen ist, danke ich dem Frankfurter Goethe-Museum und insbesondere Sonja Gehrisch. Sehr dankbar bin ich zudem meiner Kollegin Ran Mo für das zügige Setzen der Notenbeispiele.

In meinen Dank mit einbeziehen möchte ich auch die MitarbeiterInnen in den Bibliotheken und Archiven, die mich jederzeit hilfsbereit und mit großem Sachverstand bei meinen Recherchen unterstützt haben. So danke ich Thomas Synofzik für die Beantwortung aller Fragen rund um das im Schumann-Haus

in Zwickau aufbewahrte Archivmaterial sowie Karl Wilhelm Geck von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Jens André Pfeiffer vom Westfälischen Handschriftenarchiv und Carl Erich Cesper von der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn für die freundliche Bereitstellung diverser Schumann-Autografe. Für die stets zuverlässige Literaturbeschaffung danke ich zudem den MitarbeiterInnen der Landesbibliothek und Musikbibliothek Detmold, insbesondere Ricarda Hörig, die mich über Jahre hinweg unterstützt hat.

Ich hatte das große Glück, auch im Kreise meiner direkten ArbeitskollegInnen vielfältige Unterstützung erfahren zu dürfen. So danke ich allen Mitgliedern des Virtuellen Forschungsverbunds Edirom (ViFE) dafür, dass sie immer Verständnis für die unterschiedlichsten Arbeitsphasen aufgebracht und mir in kritischen Phasen den Rücken freigehalten haben. Mein besonderer Dank gilt meinem Zweitgutachter Joachim Veit und Irmlind Capelle-Veit für ihre allzeit offenen Ohren, ihre konstruktive Kritik und ihre fachlichen Einschätzungen. Irmlind Capelle-Veit danke ich außerdem von Herzen für das Korrekturlesen der Arbeit unter besonderen Umständen. Sehr dankbar bin ich auch Maja Hartwig und Johannes Kepper für ihre langjährige mentale Unterstützung und dafür, dass sie immer für mich da waren.

Mein größter Dank aber gilt meiner Familie für ihren Rückhalt, ihre bedingungslose Unterstützung und ihre unendliche Geduld. Meinen Eltern Ingrid und Reinhard Richts danke ich dafür, dass sie sowohl der Musik als auch der Literatur einen Raum in meinem Leben geschaffen und mir die Freiheit gelassen haben, mich mit beiden gleichermaßen auseinanderzusetzen. Für die zum Schreiben erforderliche und stets zuverlässige Kinderbetreuung danke ich ihnen ebenso wie Susanne und Hans-Ulrich Matthaei. Susanne Matthaei danke ich darüber hinaus für den Motivationsschub Ende Januar 2017 und den die gesamte Schreibphase begleitenden konstruktiven Austausch.

Zu guter Letzt danke ich meinem Lebensgefährten Richard Matthaei – für seine Geduld und Rücksichtnahme, seinen klugen Rat und seine unermüdliche Unterstützung bis zur Fertigstellung dieser Arbeit. Gemeinsam mit unseren Kindern Jan-Christoph und Henrike hat er mich beständig daran erinnert, den Blick für das Wesentliche nicht zu verlieren. Mein Dank dafür lässt sich nicht in Worte fassen.

Hameln, im Dezember 2019
Kristina Richts

1 Einleitung

1.1 Eine rätselhafte Verbindung – Ausgangsfragen

Auch nach Jahren der Beschäftigung mit Robert Schumanns *Wilhelm-Meister-*Vertonungen bleibt eines gewiss: Die Sache ist rätselhaft und das gleich in mehrerlei Hinsicht. Da gibt es zum einen die ungewöhnliche Verbindung des op. 98, bestehend aus den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a und dem *Requiem für Mignon* op. 98b. Warum war Schumann diese Verbindung so wichtig, dass er seinen Liederzyklus mit einem Chorwerk unter einer gemeinsamen Opuszahl veröffentlicht wissen wollte? Und was ist das überhaupt für ein Werk, dieses *Requiem für Mignon*, das im traditionellen Sinne gar kein Requiem ist? Wer ist der Solo-Bass, der hier zu Wort kommt und dessen Aufruf »Kinder! kehret in's Leben zurück!« Schumann so deutlich herausarbeitet? Weshalb lässt der Komponist sein Requiem nicht nach der Romanvorlage von Goethe mit der Beisetzung Mignons, sondern mit den Worten »Auf! Kinder, eilet in's Leben hinan! Auf, auf, auf, auf, auf!« enden? Die eigentliche Hauptfigur Mignon wird dabei kaum merklich verabschiedet und am Ende des Requiems fragen sich die RezipientInnen verblüfft, wer Mignon denn nun letztendlich gewesen ist.

Rein formal ist das *Requiem für Mignon* mit den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* durch die gemeinsame Opuszahl verknüpft. Noch viel stärker aber ist die inhaltliche Verbindung der beiden Werke durch ihre gemeinsame Textvorlage, bei der es sich um keine geringere als den berühmtesten Bildungsroman seiner Zeit handelt: Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Findet sich hier vielleicht die Antwort auf die Frage nach Mignon? Neun Lied- und Gesangstexte wählt Schumann aus dem Roman aus, um sie zu einem Liederzyklus zusammenzusetzen. Seine Vertonung umfasst vier Mignon-Lieder, vier Harfner-Gesänge und das Lied der Philine. Doch Schumann übernimmt die Texte nicht in der im Roman vorgegebenen Reihenfolge, sondern bringt sie in eine neue Ordnung. Allein diese Vorgehensweise wirft gleich mehrere Fragen auf: Sind die Liedtexte im Roman so autark, dass eine andere Reihung der Texte keine inhaltlichen Auswirkungen hat? Müssten sie nicht auch im Liederzyklus in der im Roman vorgegebenen

Reihenfolge präsentiert werden, um die Romaninhalte korrekt wiederzugeben? Will Schumann das überhaupt? Und was passiert in Folge dieser Extraktion mit der restlichen Romanhandlung? In der Romanvorlage ist es Wilhelm, der die Figuren Mignon und Harfner durch sein fasziniertes Interesse an ihnen und ihrem Schicksal immer wieder in den Fokus der Handlung rückt. Wo aber bleibt Wilhelm – immerhin der Protagonist des Romans – in Schumanns Vertonung? Der Liederzyklus op. 98a stellt hohe Anforderungen an die RezipientInnen, die das Werk ohne zusätzliche Erläuterungen verstehen müssen. Das *Requiem für Mignon* op. 98b beginnt mit einer Szenenbeschreibung, bei den Liedern und Gesängen des op. 98a ist dies nicht der Fall. Romankenntnisse werden demnach unbedingt vorausgesetzt. Gibt es vielleicht eine andere Figur, die an die Stelle Wilhelms tritt? Enthält Schumanns Werk einen neuen Protagonisten oder eine neue Protagonistin? Hier könnte ein nochmaliger Blick auf die Anordnung der Lieder und Gesänge weiterhelfen, die durchaus auffällig ist. Es zeigt sich dabei, dass der Liederzyklus mit je einem Mignon-Lied beginnt und endet. An fünfter Position, das heißt bei neun Liedern und Gesängen in der Mitte des Liederzyklus, steht das Mignon-Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen*. Weiterhin fällt auf, dass an keiner Stelle zwei Lieder ein- und derselben Figur aufeinanderfolgen. Es finden sich also nicht mehrere Mignon-Lieder oder mehrere Harfner-Gesänge hintereinander. Dadurch wirkt die wechselartige Aneinanderreihung der Lieder und Gesänge wie ein Dialog. Was erzählen sich diese Figuren? Und wenn es dialogisch zu verstehen ist, welche Funktion kommt dabei Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen* zu? Warum hat Schumann seine Vertonung nicht auf die Lieder Mignons und die Gesänge des Harfners beschränkt? Hat es eine Bedeutung, dass das im Roman von Mignon und dem Harfner im Duett vorgetragene Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt* in Schumanns Liederzyklus allein Mignon zugeschrieben ist?

Die Idee zu einem eigenen, die *Wilhelm-Meister*-Lieder umfassenden Liederzyklus kam Schumann wohl erst an dem Tag, an dem er auch den letzten Harfner-Gesang komponierte, darüber gibt der Eintrag am 7. Juli 1849 in seinem *Projectenbuch* Aufschluss.¹ Demnach hat er zunächst sämtliche »Bausteine« komponiert und anschließend in eine eigene Ordnung gebracht. Der Publikationsprozess des op. 98 wirft ebenfalls Fragen auf. Beide (Teil-)Werke erschienen erst 1851, obwohl Schumann sie bereits im Jahre 1849 fertiggestellt hatte. Die Korrespondenz mit dem Verlag Breitkopf & Härtel zeigt, dass Schumann die Herausgabe seiner *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a hinauszögerte – warum, ist fraglich. Möglicherweise war die Werkgenese für Schumann im Jahre 1849 noch nicht abgeschlossen. Hierfür

1 Vgl. Robert Schumann: *Projectenbuch*, 4871, VII C, 8 – A 3, [S. 55].

sprechen bspw. die vorgenommenen Änderungen am Schluss des Liedes *Kennst du das Land?* aus den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a, das mit dem letzten Lied des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 – *Mignon* – identisch ist.²

Dieser Punkt deutet auf die zweite rätselhafte Verbindung des op. 98a, das nicht nur am Ende mit einem anderen Werk »verkoppelt« ist (s. oben), sondern auch am Anfang und damit sozusagen von zwei anderen Werken eingerahmt wird. Weshalb veröffentlicht Schumann ein musikalisch und textlich identisches Lied unter verschiedenen Titeln in zwei Werken – im einen als letztes und im anderen als erstes Lied? Weshalb diese Dopplung, die in seinem Gesamtwerk einmalig ist?

Ausgehend von den genannten Beobachtungen zu diesen rätselhaften Verbindungen des op. 98a hat sich die Frage entwickelt, welche Bedeutung der Verkopplung des op. 98a mit op. 98b und op. 79 zukommt. Sind die Werke lediglich formal »verkoppelt« oder gar inhaltlich »verschränkt«? Erste Untersuchungen der Verfasserin zur Zyklizität des op. 98a, die im Rahmen einer Magisterarbeit (Universität Paderborn, 2011)³ durchgeführt wurden, haben bereits gezeigt, dass dieses Werk in mehrerlei Hinsicht mit dem *Requiem für Mignon* op. 98b und dem *Liederalbum für die Jugend* op. 79 verbunden ist.⁴ Zwar handelt es sich um drei eigenständige Werke, doch ergibt sich bei einer singulären Betrachtung der Werke kein schlüssiges Gesamtbild. Der Liederzyklus op. 98a stellt die RezipientInnen allein aufgrund der musikalischen Komplexität der Kompositionen vor eine Herausforderung. Auch auf inhaltlicher Ebene erschweren sowohl die seltsame Figurenkonstellation als auch die zusammenhangslosen Texte Mignons, des Harfners und Philines das Verständnis. Demgegenüber besticht das *Requiem für Mignon* op. 98b durch seine Klangsönheit, lässt jedoch einen klaren inhaltlichen Bezug vermissen – ohne Kenntnisse von Goethes Romanvorlage und die Mignon-Figur ist es kaum verständlich. Und selbst mit diesen Kenntnissen werfen Schumanns Umgang mit der Gattung »Requiem« und das rätselhafte Ende des Werkes Fragen auf. Gleiches gilt für den Schluss des *Liederalbums für die Jugend* op. 79. Die Erwartung, dass das Mignon-Lied am Ende das *Liederalbum* in irgendeiner Form abschließt, wird nicht erfüllt. Das vorletzte Lied – das *Lied Lynceus des*

2 Vgl. dazu den Abschnitt »Indizien in der Werkarchitektur« in Abschnitt 2.2.2.

3 Rechts: Robert Schumanns Lieder und Gesänge aus J. W. von Goethes »Wilhelm Meister« op. 98a.

4 Eine Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse findet sich in Abschnitt 1.3.

*Thürmers*⁵ – würde diese Funktion viel besser erfüllen. Das Lied *Mignon* wirkt an dieser letzten Position hingegen fremdartig. Es ist deutlich schwieriger und komplexer als alle anderen Lieder des *Liederalbums* und endet darüber hinaus mit einer öffnenden statt mit einer schließenden Phrase. Den RezipientInnen wird dadurch nicht das Gefühl vermittelt, dass das Werk in sich abgeschlossen ist. Schumann selbst vermerkt zu diesem Lied: »Mignon schließt, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend.«⁶ Auch an dieser Stelle wird Mignon wieder eine zentrale Funktion zugeordnet. Und warum steht ein Lied mit dem Titel *Die Waise*, das inhaltlich auf die Mignon-Figur anspielt, genau in der Mitte des *Liederalbums*? Zusammenfassend ergibt sich genau hierdurch eine Gemeinsamkeit: Im »Zentrum« aller drei Werke steht (formal und/oder inhaltlich) die Figur der Mignon – eine der rätselhaftesten Figuren der Literaturgeschichte. Was hat dies zu bedeuten?

1.2 Eine künstlerische Verbindung – Mignon zwischen Goethe und Schumann

Johann Wolfgang von Goethe wurde von Schumann tief verehrt. In den Tagebuchnotizen und *Gesammelten Schriften* des Komponisten sind immer wieder Auseinandersetzungen mit dem Schaffen des Dichters zu finden. Diese zeigen nicht nur die Begeisterung für Goethe und sein Werk, sondern spiegeln auch Schumanns Entwicklung im Umgang mit dessen Werken wider. Demnach musste er sich den Zugang zu diesen offensichtlich erst erarbeiten.⁷ Dies zeigt sich auch in den Entstehungszeiten von Schumanns Goethe-Vertonungen. Mit den großen Dramenstoffen beschäftigte er sich (größtenteils konzeptionell) erst ab 1844. Das Jahr 1849 war offenbar ein besonderes Jahr. In diesem Jahr entstanden die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a und das *Requiem für Mignon* op. 98b sowie einzelne kleinere Vertonungen Goethescher Gedichte und Balladen, wie bspw. das *Lied Lynceus des Thürmers* aus Goethes *Faust* oder das Lied *Die wandelnde Glocke* – beide sollten später

5 Das Lied ist auch unter der Bezeichnung »Türmerlied« bekannt.

6 Brief vom 19. Dezember 1849 an Emanuel Klitzsch; da der Briefwechsel mit Emanuel Klitzsch im Rahmen der Schumann-Briefedition noch nicht publiziert wurde, wird der Brief nach dem Original (Schumann: Brief vom 19. Dezember an Emanuel Klitzsch, 8396-A2 a/75) zitiert. Eine Übertragung findet sich in Schumann: Briefe. Neue Folge, S. 323f.

7 So schreibt Schumann 1827 im Alter von 17 Jahren in einem Brief an Emil Flechsig: »Goethen versteh ich noch nicht«; zitiert nach Schumann: Jugendbriefe von Robert Schumann, S. 17.

Teil des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 werden. Gleichzeitig arbeitete Schumann in diesem Jahr an den *Szenen aus Goethes Faust* WoO 3 weiter,⁸ die ihn bereits seit 1844 beschäftigten und die er erst im Jahre 1853 zum Abschluss brachte. Schumann selbst scheint mit hohen Ansprüchen an die Vertonungskonzepte dieser zentralen Goethe-Werke herangegangen zu sein. Ihnen liegen jahrelange (Vor-)Überlegungen zugrunde, da sich Schumann offenbar nicht sicher war, wie er die Texte angemessen vertonen konnte. Dies zeigt sich u. a. bei der Auswahl der Gattungen. Dabei fällt der mehrfach geäußerte Wunsch auf, Goethes Werke in Form von Opern zu vertonen,⁹ so auch bei den *Lehrjahren*.¹⁰

Die Zeitspanne, in der Schumann den Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* auf sich wirken ließ, ist enorm. Seinen Tagebuchnotizen ist zu entnehmen, dass er ihn im Laufe seines Lebens mehrfach gelesen hat.¹¹ Dieses

- 8 Im Rahmen der Einhundertjahrfeier zu Ehren von Goethes Geburtstag wurde im Sommer 1849 die Schlusszene aus diesem Werk im Palais des Großen Gartens in Dresden uraufgeführt. Da Schumann die Komposition vom Schluss her begonnen hatte, war diese zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen. Die Aufführung erfolgte zeitgleich in den drei Städten Weimar, Leipzig und Dresden. Die Weimarer und Leipziger Aufführungen wurden von Franz Liszt und Julius Rietz dirigiert. Die musikalische Leitung vor Ort in Dresden übernahm Schumann selbst. Er gehörte dem Dresdner Festkomitee zur Organisation der Feierlichkeiten an. In seinem dritten Haushaltsbuch finden sich im Juli und August 1849 einige Eintragungen, die sich auf Zusammenkünfte bezüglich der Planungen beziehen; vgl. Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 498ff.
- 9 Ein möglicher Grund für die Wahl dieser Gattung könnte darin bestehen, dass Schumann den literarischen Großformen Goethes gerecht werden wollte. Darüber hinaus könnten aber auch Überlegungen, die Stoffe ihren Vorlagen entsprechend Bühnenwirksam umzusetzen, mit hineingespielt haben. Hinzugefügt werden muss, dass Schumann in dieser Schaffensphase seines Lebens generell auf der Suche nach einem geeigneten literarischen Stoff für eine Oper war, da er sich dieser Gattung bislang nur wenig zugewandt hatte. Die Oper *Genoveva* op. 81 aus den Jahren 1847/48 sollte jedoch seine einzige Opernkomposition bleiben.
- 10 Seine ersten Pläne aus dem Jahre 1844, nach denen er den *Wilhelm Meister* als Oper vertonen wollte, verwarf Schumann 1849 zugunsten einer ihm für den musikalisch-literarischen Dialog ansprechender scheinenden gemischten Vertonung, in der er inneren Monolog, in Form von klavierbegleiteten Liedern, mit öffentlicher Rede im *Requiem für Mignon* verknüpfte; vgl. den Tagebucheintrag vom 15. Februar 1844; zit nach Schumann: Tagebücher, Bd. 2, S. 284.
- 11 Die erste Lektüre ist am 22. Juni 1832 im Tagebuch vermerkt: »Wilhelm Meister wieder vorgenommen, um Styl u. Orthografie zu lernen«; vgl. Schumann: Tagebücher, Bd. 1, S. 410. Ob Schumann den Roman 1844 noch einmal gelesen hat, lässt sich nicht sagen. Im Tagebuch notiert Schumann am 15. Februar 1844 aber seine Überlegung, den Roman in Form einer Oper zu vertonen (»Ob W. Meister zur Oper zu verwandeln«); vgl. Schumann: Tagebücher, Bd. 2, S. 284. Über

Interesse gegenüber dem Werk ist sehr auffällig und es ist daher davon auszugehen, dass Schumann das Werk vor der Vertonung zunächst vollständig durchdringen wollte. Was hat ihn an Goethes Werk so stark fasziniert?

Biografische Parallelen Der berühmte Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bot u. a. deshalb viel Raum für Diskussionen, weil Goethe darin thematisches Neuland betrat. In für die Gattung des Bildungsromans typischer Weise werden in dem Roman u. a. Probleme eines Individuums vor dem gesellschaftlichen und ökonomischen Wandel der Zeit thematisiert. Der junge Kaufmannssohn Wilhelm Meister steht vor einer schweren Entscheidung hinsichtlich seiner Berufswahl. Von der Liebe zur Kunst beseelt, strebt er einen beruflichen Werdegang als Theaterschauspieler an. Sein Vater unterstützt diesen Berufswunsch jedoch nicht und fürchtet um die Existenz seines Sohnes. Der Roman schildert nachfolgend den Bildungs- und Reifungsprozess des Protagonisten Wilhelm, der sich zunächst von seinem Elternhaus abwendet und unerbittlich versucht, einem Leben mit der Kunst und für die Kunst standzuhalten.

An dieser Stelle ist kein tieferer Einstieg in die Handlung erforderlich, um die Parallelen zu Schumanns Biografie zu erkennen. Stand er nicht in jungen Jahren ganz ähnlichen Entscheidungszwängen und Vorbehalten seiner Eltern gegenüber? Anders als Wilhelm Meister, der sich schließlich von der Kunst abwendet, verfolgte Schumann seinen beruflichen Werdegang als Künstler jedoch konsequent bis zu seinem Lebensende.

»**Faszination Mignon**« In diesem Zusammenhang ist es nachvollziehbar, dass Schumann ein ausgeprägtes Interesse an den Figuren des Romans hatte, die der Kunst am meisten verbunden sind. Dazu zählen Mignon, der Harfner und Philine. Mignon und der Harfner werden dabei ausschließlich über ihre künstlerischen Aktivitäten definiert. Gleichzeitig schreibt Goethe ihnen Eigenschaften zu, die das Überleben dieser Figuren in der Gesellschaft erschweren. Beide tragen eine tiefe Traurigkeit in sich und sind sehr einsam. V. a. die kleine Künstlerin Mignon muss eine besondere Faszination auf Schumann ausgeübt haben. Das rätselhafte Wesen, an dem nichts »normal« zu sein scheint, ist als Person wenig greifbar. Mignons wirklicher Name ist nicht bekannt und es ist kaum etwas über ihre Herkunft zu ermitteln. Ihr Geschlecht gibt ebenfalls

mehrere Tage notiert ist die Lektüre des Romans im März 1847. Im Tagebuch heißt es am 2. März 1847 »Wilhelm Meister v. Göthe wieder gelesen« (ebd., S. 417), am 7. März 1847 »W. Meister – viel gelesen« (ebd., S. 417), am 11. März 1847 »W. Meister's Lehrjahre« (ebd., S. 418) und am 29. März 1847 schließlich »W. Meister« beendet« (ebd., S. 344).

Rätsel auf, doch vermutet Wilhelm, dass sie ein Mädchen ist. Darüber hinaus ist ihr Auftreten insgesamt von einem sehr eigenwilligen Umgang mit Sprache und Gesang gekennzeichnet. Als Mitteilungsmedium nutzt sie überwiegend ihre Lieder. Im Roman wird Mignon als Wilhelms Alter Ego beschrieben. Diese Nachprägung wird über die Kleidung, die so aussieht wie Wilhelms Kleidung, und Mignons Dienerschaft ihrem Wilhelm gegenüber dargestellt. Bemerkenswert ist dabei, dass diese Figur nur deshalb Bestandteil der Romanhandlung ist, weil der Protagonist sich ständig mit ihr beschäftigt. Am Ende des Romans stirbt die kranke Mignon an gebrochenem Herzen. Etwa zeitgleich beschließt Wilhelm, sein Dasein als Künstler zu beenden, eine Familie zu gründen und sich eine gesicherte Existenz aufzubauen. Durch die Verknüpfung dieser Wendepunkte im Leben Wilhelms und Mignons ist davon auszugehen, dass die Mignon-Figur symbolischen Charakter hat – sie ist zu verstehen als Symbol für die Kunst allgemein und speziell auf Wilhelm bezogen für dessen Leidenschaft für die Kunst und sein Dasein als Künstler.

Besonders Mignons Lied *Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?* regte nach dem Erscheinen des Romans etliche KünstlerInnen zu Vertonungen an,¹² darunter Ludwig van Beethoven,¹³ Fanny Hensel,¹⁴ Helene Liebmann,¹⁵ Franz Liszt,¹⁶ Franz Schubert¹⁷ oder Hugo Wolf.¹⁸ In dem Lied besingt Mignon ihre Sehnsucht nach einem fernen Land, mit dem wohl – wie Goethe seinen Protagonisten Wilhelm rückschließen lässt – Italien gemeint sein muss. Da Mignon Wilhelm an einer Schlüsselstelle des Romans anfleht, dass er sie mitnehmen möge, wenn er nach Italien ginge, wurde die in ihrem Lied besungene Sehnsucht fortan hauptsächlich als Italien-Sehnsucht interpretiert. Dabei sind die charakteristischen Worte »Dahin! Dahin!« zu einem Topos geworden, auf den auch heutzutage noch gerne zurückgegriffen wird, wenn es um das kulturelle Reiseziel Italien geht.¹⁹

- 12 Nachweise über die Anzahl der einzelnen Liedvertonungen finden sich bei Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«, S. 256.
- 13 Ludwig van Beethoven, *Kennst du das Land*, in: *Sechs Gesänge für Singstimme und Klavier op. 75* (1809).
- 14 Fanny Hensel (geb. Mendelssohn), *Sehnsucht nach Italien!* (1822).
- 15 Helene Liebmann, *Mignon: Kennst du das Land?* op. 4, As-Dur (1811).
- 16 Franz Liszt, *Mignons Lied*, S. 275 (1842, rev. 1856 und 1860).
- 17 Franz Schubert, *Mignon (Kennst du das Land)* D. 321 (1815).
- 18 Hugo Wolf, *Mignon*, in: *Gedichte von Goethe*, Nr. 9 (1888). Das Lied erschien in zwei Fassungen. Die zweite Fassung entstand 1897; vgl. Jestranski: *Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW)*, S. 305f.
- 19 Vgl. dazu bspw. Meine/Grotjahn (Hg.): »Dahin! ...« Musikalisches Reiseziel Rom.

Der nachdrückliche Eindruck, den die Mignon-Figur bei Robert Schumann hinterlassen hat, zeigt sich schon allein daran, dass er sie in vier von seinen Werken berücksichtigt hat. Hierzu zählen:

- a) das *Album für die Jugend* op. 68 (1848),
- b) das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 (1849),
- c) die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a (1849) und
- d) das *Requiem für Mignon* op. 98b (1849).

Alle vier Werke sind innerhalb von zwei Jahren (1848–1849) entstanden. Das *Album für die Jugend* op. 68 enthält ein Klavierstück mit dem Titel *Mignon*.²⁰ Auf der Lithografie des Titelblatts ist eine Vignette abgebildet, die ein Mädchen zeigt, das auf einem Seil tanzt. Inhaltlich wird hier auf die Seiltänzer-Szene in den *Lehrjahren* angespielt, bei der Wilhelm das erste Mal auf Mignon trifft.

Im Jahr 1849 beginnt Schumann inmitten der Revolutionswirren mit den Liedkompositionen für das *Liederalbum für die Jugend* op. 79. Während der Arbeiten an diesem Werk muss er am 5. Mai 1849 mit seiner Familie aus Dresden fliehen. Die Schumanns fanden zunächst bis zum 11. Mai 1849 Unterschlupf bei Friedrich Anton Serre (1789–1863)²¹ und seiner Ehefrau Friederike Serre, geb. Hammerdörfer (1800–1872), auf Schloss Maxen²² und anschließend bis zum 12. Juni 1849 im südlich von Dresden gelegenen Kreischa. Direkt nach dem Umzug nach Kreischa komponierte Schumann am 12. Mai 1849 die beiden Mignon-Lieder *Mignon/Kennst du das Land?* (die beiden Titel resultieren aus der späteren doppelten Verwendung des Liedes in op. 79 und op. 98a) und *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen*. Da die beiden Lieder in unmittelbarem Kontext der Kompositionen für das *Liederalbum* entstanden,²³ waren sie vermutlich zunächst ebenfalls für dieses Werk vorgesehen. Die Idee

20 Das Klavierstück findet sich als Nr. 35 im *Album für die Jugend* und ist der »zweiten Abtheilung« (»für Erwachsene«) zugeordnet; vgl. dazu den Faksimile-Anhang in Appel: Robert Schumanns »Album für die Jugend«, S. 231ff., der die 2. Auflage Hamburg, J. Schuberth 1850 zeigt, sowie die von Michael Kube edierte Neuausgabe des Albums (Schumann: *Album für die Jugend* op. 68).

21 Friedrich Anton Serre war ein Major und Mäzen, der mit seiner Ehefrau Friederike Serre auf Schloss Maxen lebte, einem Treffpunkt damaliger Künstler und Wissenschaftler. Zu den Gästen auf Schloss Maxen zählten neben Clara und Robert Schumann u. a. Bertel Thorvaldsen, Hans Christian Andersen, Ottilie von Goethe, Ludwig Tieck, Ernst Rietschel, Carl Gustav Carus oder Emanuel Geibel; vgl. dazu Bolze: Serres und ihre Freunde. Die Publikation enthält im Anhang eine Auflistung der Freunde und Bekannten der Serres.

22 Vgl. den Eintrag vom 5. Mai 1849 in Schumann: *Tagebücher*, Bd. 3, S. 490f.

23 Vgl. dazu ebd., S. 489ff.

zu den beiden Werken op. 98a und op. 98b, die ausschließlich auf Texten der *Lehrjahre* basieren, entwickelte sich erst später.

Das Herausgreifen und Hervorheben der Mignon, die bereits in Goethes Roman als Symbol für die Kunst interpretiert werden kann, darf in Schumanns Gesamtwerk als Besonderheit bewertet werden. Hierfür spricht zum einen der gedankliche Reifungsprozess im Hinblick auf die *Wilhelm-Meister*-Vertonungen und zum anderen das wiederholte Aufgreifen dieser literarischen Figur innerhalb mehrerer Werke. Als ungewöhnlich und bedeutungstragend bewertet werden muss die bereits erwähnte doppelte und verbindende Verwendung des Liedes *Mignon* op. 79/29 bzw. *Kennst du das Land?* op. 98a/1 sowie das gezielte Hervorheben der Mignon-Figur durch die Positionierung im Zentrum der drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b (vgl. dazu auch Abschnitt 1.1). Ist aber die Mignon in Schumanns Vertonungen noch die gleiche Figur wie in Goethes Roman? Wird hier »nur« ein Teil des Romans in Musik umgesetzt oder – weit mehr als das – sogar das literarische Konzept des Bildungsromans auf die Musik übertragen? Wird hier gar mithilfe dieser künstlichen Figur eine künstlerische Verbindung konstruiert und eine Aussage über die Kunst und das Künstlersein formuliert?

1.3 Eine neue Verbindung – Forschungsbeitrag und Struktur der Arbeit

Am 17. Juni 1849 – unter den frischen Eindrücken der Dresdner Mairevolution – schreibt Robert Schumann folgende Zeilen an den Musikkritiker Franz Brendel:

»Ach ja – von den Schmerzen und Freuden, die die Zeit bewegen, der Musik zu erzählen, dies fühl ich, ist mir vor vielen Andern zuertheilt worden. Und daß Sie es den Leuten manchmal vorhalten, wie stark eben meine Musik in der Gegenwart wurzelt und etwas ganz anderes will als nur Wohlklang und angenehme Unterhaltung, dies freut mich und muntert mich auf zu höherem Streben.«²⁴

Gerade erst hat er die Lieder für ein neues Liederalbum – das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 – komponiert. In nur zweieinhalb Wochen (vom 21. April

24 Brief an Franz Brendel vom 17. Juni 1849, vgl. Schumann: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner, S. 279.

bis zum 13. Mai 1849)²⁵ entstehen in kurzen Abständen und von Flucht und gewaltträchtigen Aufständen überschattet 28 der insgesamt 29 Liedkompositionen. Ein einziges Lied fehlt noch: das *Lied Lynceus des Thürmers*, das Schumann erst am 23. Juni 1849 komponieren und später an vorletzter Stelle im Album platzieren wird. Auch die Kompositionen der Lieder *Mignon* und *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* existieren am 17. Juni 1849 bereits.

Am 20. Juni – drei Tage nach der oben zitierten Äußerung – geht es mit der Komposition der lyrischen Einlagen aus dem *Wilhelm-Meister*-Roman weiter. Sie beschäftigen Schumann bis zum 7. Juli 1849. Mittendrin – am 2. und 3. Juli 1849 – komponiert er das *Requiem für Mignon für Chor, Solostimmen und Orchester*.²⁶ Aus diesem Pool an zeitlich in so dichter Abfolge entstandenen Vokalkompositionen werden am Ende drei Werke gewonnen. Zwei von ihnen – die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a und das *Requiem für Mignon* op. 98b – sind über eine gemeinsame Opuszahl miteinander verbunden, das dritte – das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 – ist über ein Lied an die zuvor genannten Werke gekoppelt, und zwar jenes Lied, das unter dem Titel *Mignon* das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 abschließt und die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a unter dem Titel *Kennst du das Land?* eröffnet.

Wäre es denkbar, dass Schumann die Verbindungen zwischen den drei Werken ganz gezielt gesetzt hat? Gibt es Hinweise darauf, sie als eine Einheit zu betrachten? Erwächst aus dieser Einheit eine Erzählumgebung, mit deren Hilfe Schumann – wie er selbst an Brendel schreibt – der Musik etwas über die Zeit erzählt? Offenbar betrachtet er sich selbst als Erzähler, der über die Zeit Bericht erstattet, und die Musik als seine Gesprächspartnerin. Müssten die drei Werke in ihrer Gesamtheit dann nicht vollkommen neu bewertet werden?

Die vorliegende Studie hat sich aus Untersuchungen zur zyklischen Konzeption der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a heraus entwickelt. Ursprünglich stand dabei der Liederzyklus als – so zunächst die Annahme – in sich geschlossenes Werk im Fokus. Dabei wurde untersucht, wie Schumann innerhalb dieses Liederzyklus mit der Textvorlage umgeht, welche Elemente des Romans in den Liederzyklus übernommen werden, welche

25 Aufschluss über die Kompositionsichte und die politischen Ereignisse geben Schumanns Eintragungen im *Haushaltsbuch*; vgl. Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 489ff.

26 Mit der Instrumentierung beginnt Schumann bereits am 12. Juli, kann sie jedoch vermutlich aufgrund der Vorbereitung für die Goethe-Feierlichkeiten im August des Jahres erst im September 1849 wieder aufnehmen und abschließen.

modifiziert werden oder wegfallen und wie bzw. ob sich dadurch die Inhalte und Aussagen des Romans verändern. Handelt es sich dabei nicht um ein sehr gewagtes Konzept im Hinblick auf die so berühmte Textvorlage von Goethe?

Es ist bekannt, welchen entscheidenden Beitrag Schumann zur Entwicklung der Gattung Liederzyklus geleistet hat. Die Zyklus-Modelle, die er allein im Laufe des Liederjahres 1840 entwickelte, hat Rebecca Grotjahn in ihrem Aufsatz *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann* zusammengefasst. Darin stellt sie fünf Emanzipationsschritte heraus, die sich über ihr unterschiedlich stark abweichendes »Verhältnis zur Textvorlage« definieren.²⁷ Es stellt sich die Frage, wie das neun Jahre später entstandene op. 98a in diese Modelle einzuordnen ist bzw. ob das Prinzip des Zyklischen hier sogar in nochmals erweiterter Form eingesetzt wird.

Schumanns langjährige Auseinandersetzung mit dem Formprinzip des Zyklischen zeigt eine starke Entwicklung hin zu sehr ausgeprägten und individuellen Erzählformen, die durch seine verbindende Nutzung der Ebenen Wort und Ton eindeutig literarische Züge trägt. Bei jeder Erzählung stellt sich automatisch die Frage nach dem Gegenstand der Erzählung (Inhalt, transportierte Aussagen etc.) und dem »Sprecher-Ich«, das diese Aussagen tätigt, kommentiert, bewertet usw. Bezogen auf die Gattung »Liederzyklus« ergeben sich gleich mehrere wichtige Fragen: Hat ein Liederzyklus, der auf den Textvorlagen einer/s oder mehrerer DichterInnen beruht, eine/n oder mehrere AutorInnen? Welchen Stellenwert nimmt der Komponist bzw. die Komponistin in diesem Prozess ein und wo ist die Schwelle, die überschritten werden muss, damit der- oder diejenige, der bzw. die die literarischen Texte einer/s anderen zu einem Liederzyklus umgestaltet, als AutorIn des Werkes gelten kann? Ist das überhaupt jemals der Fall?

Für eine Erzählung – ganz gleich ob in Wort oder Ton – sind bestimmte Erzählelemente und -strukturen erforderlich. Wie aber sind diese in Vertonungen umzusetzen? Das Prinzip des Zyklischen bietet hier aufgrund des inhärenten übergeordneten Sinnzusammenhangs vielversprechende Ansätze. Schumann greift in seinen Kompositionen sehr häufig auf dieses Prinzip zurück und setzt das Zyklische gezielt ein, um narrative Umgebungen aufzubauen. Die Entwicklung der verschiedenen Formtypen lässt bereits erahnen, welches Potenzial die

27 Vgl. dazu Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, S. 86f. Weitere Ausführungen zu diesem Aspekt finden sich in Kapitel 2.1.

Gattung Liederzyklus für die von Schumann angestrebte Verbindung von Musik und Dichtkunst birgt.

Wie bei so vielen der späteren Werke Schumanns kann von einer Rezeptionsgeschichte des op. 98 kaum gesprochen werden, da auch diese dem »öffentlichen Vorurteil gegenüber Schumanns Spätwerk«²⁸ weitestgehend zum Opfer gefallen sind.²⁹ Im Verständnis der RezipientInnen stehen die *Wilhelm-Meister*-Vertonungen weit im Schatten der bekannteren Liederzyklen wie etwa den *Myrthen* op. 25, dem *Eichendorff-Liederkreis* op. 39, dem Zyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42 oder der *Dichterliebe* op. 48. Schumanns anspruchsvollen Goethe-Vertonungen wurde insgesamt nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt, nicht zuletzt wohl aufgrund des mangelnden Verständnisses für deren Konzepte. Leider finden sich bei Schumann keinerlei Selbstzeugnisse, die diese veranschaulichen und die Rezeption ein wenig vereinfachen würden. So kann aus heutiger Perspektive nur eine schrittweise Annäherung an die Aufarbeitung der Ideen- und Gedankenwelt des Komponisten erfolgen.

Erst in den vergangenen Jahren sind einige wenige Publikationen erschienen, die sich der immer noch wenig untersuchten Beziehung der beiden Größen Robert Schumann und Johann Wolfgang von Goethe widmen, wie etwa Nibert Millers Publikation *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*³⁰ oder die 2012 erschienene, von Walter Hettche und Rolf Selbmann herausgegebene Publikation *Goethe und die Musik*.³¹ In allen diesen Publikationen wird Schumann jedoch nur als einer von vielen KomponistInnen betrachtet, die Texte von Goethe vertonten. Eine übergeordnete Publikation, die sich in der Gesamtheit explizit mit der Goethe-Rezeption Schumanns aus-

28 Vorwort in Tadday (Hg.): Der späte Schumann, S. 3.

29 Zu Fragen der Aufarbeitung und Aufklärung von Schumanns »Spätwerk« vgl. Tadday (ebd.). Auch Helmut Loos thematisiert die Schwierigkeiten in Bezug auf das »Spätwerk« im Vorwort des Tagungsbandes *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung* zur internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz, die im April 2010 von der Universität Leipzig ausgerichtet wurde: »Auch die Frage einer inhaltsästhetischen Analyse ist eng mit dem Werk Robert Schumanns verbunden und scheidet die Interpreten bis heute. Die Probleme sind wiederum in Persönlichkeit und Werk Schumanns vorgegeben, denn eine insgesamt einheitliche Einstellung dazu ist bei ihm nicht zu erkennen. Gerade das Spätwerk hat wahrscheinlich nicht allein wegen der krankheitsbedingten Vorbehalte große Ablehnung erfahren, sondern wohl auch wegen seiner realistischen Tendenzen im Unterschied zum poetischen Frühwerk« (vgl. dazu Loos: Vorwort, in: Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung, S. XVII).

30 Miller: *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*.

31 Hettche/Selbmann (Hg.): *Goethe und die Musik*.

einandersetzt, fehlt bislang. Einen ersten Ansatz hierzu bietet die Studie von Edda Burger-Güntert³² zu *Robert Schumanns Szenen aus Goethes Faust*, die im Jahre 2006 erschien. Die Publikation zeigt sehr deutlich, wie überaus lohnenswert die Herangehensweise ist, mit der Burger-Güntert ihren Blick auf die *Faust-Szenen* richtet und dabei versucht, festgefahrene Betrachtungsweisen und Fehleinschätzungen aufzulösen, die durch zu verengtes Rezeptionsverhalten aufseiten der Forschung entstanden sind.

Die Vermutung, dass der Verbindung der Werke op. 79 und op. 98a möglicherweise ein von Schumann intendiertes übergeordnetes Konzept zugrunde liegt, wurde in den bestehenden Untersuchungen zum op. 98a manchmal bereits angesprochen,³³ doch fehlt bis heute eine umfassende Studie zur Untersuchung dieser bislang offenen Forschungsfrage. Ein Werkzusammenhang wurde dabei v. a. zwischen je zwei Werken vermutet, entweder

- a) zwischen op. 98a und op. 98b oder
- b) zwischen op. 79 und op. 98a.

So erkennt etwa Friedhelm Krummacher den Zyklus-Charakter der beiden unter einer gemeinsamen Opuszahl vereinigten Werke op. 98a und op. 98b an, wenn er vom »Zyklus op. 98«³⁴ spricht, obwohl diese sowohl von der Besetzung als auch von der Gattung her grundverschieden sind. Demgegenüber sieht bspw. Ulrich Mahler einen Zusammenhang aufgrund der Gattungszugehörigkeit nur zwischen op. 79 und op. 98a – zwei Liederheften, die mithilfe des Mignon-Liedes verbunden seien.³⁵

Mahler klammert das *Requiem für Mignon* in seinen Untersuchungen weitestgehend aus und diskutiert die Frage des Zusammenhangs im Rahmen seiner Analysen zu den *Wilhelm-Meister*-Vertonungen, die sich im weiteren Verlauf auf die einzelnen Lieder und Gesänge des op. 98a konzentrieren. Er verweist auf die doppelte Verwendung des Mignon-Liedes op. 79/29=op. 98a/1 und interpretiert die Verknüpfung von op. 79 und op. 98a v. a. aus liedästhetischer Perspektive:

»Das Lied verbindet also zwei Liederhefte, die trotz der entstehungsgeschichtlichen Nachbarschaft scheinbar grundverschieden angelegt sind:

32 Burger-Güntert: Robert Schumanns »Szenen aus Goethes Faust«.

33 Hervorzuheben sind hier besonders die Untersuchungen von Krummacher (Krummacher: *Requiem für Mignon*), Mahler (Mahler: *Fortschritt und Kunstlied*) und Janz (Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«).

34 Vgl. Krummacher: *Requiem für Mignon*, S. 262.

35 Vgl. Mahler: *Fortschritt und Kunstlied*, S. 140.

Auf den ersten Blick stehen die vielfach von deklamatorischem Pathos und chromatischer Harmonik geprägten Goethe-Gesänge den zumeist leicht faßlichen, innigen Liedern des Jugendalbums stilistisch denkbar fern. Zu erinnern ist jedoch an die besprochene zunehmende kompositorische Differenzierung und Erweiterung der musikalischen Mittel im *Liederalbum*, bspw. an das subtile Ineinander von lyrischem »Lied« und deklamatorischem »Gesang« in Nr. 24 (*Er ist's*). Schumann zeichnet den Sängern und Hörern des *Liederalbums* eine Entwicklung vor, in der sie immer näher an die volle Entfaltung der Kunstmittel herangeführt und schließlich durch *Mignon* in den Vertonungsstil der *Wilhelm Meister*-Gesänge hinübergeleitet werden. Im Blick auf die Frage nach dem Öffentlichkeitsbezug beider Werke bedeutet dies: Aus dem schlichten, »populären«, aber durchaus nicht kunstfremden Singen, das sich auf das umgangsmäßige Musizieren breiter bürgerlicher Kreise einläßt und sein Niveau zu heben sucht, wird eine anspruchsvollere Art des Gesangs entfaltet, für die Schumann 1849 einen Platz im öffentlichen Konzert des gebildeten Publikums erhofft haben mag [...]«³⁶

Die Vermutung, dass zwischen allen drei Werken ein Werkzusammenhang bestehen könnte, stellte bislang am deutlichsten Bernhard Janz heraus. Er weist dem *Mignon*-Lied *Kennst Du das Land, wo die Citronen blüh'n* op. 79/29 = op. 98a/1 eine »Gelenk«-Funktion³⁷ zu:

»Das Lied, das das Wesen der *Mignon* am tiefsten charakterisiert – *Kennst du das Land* –, wird bei Schumann zum Gelenk zwischen dem *Liederalbum für die Jugend* op. 79 und den *Wilhelm Meister*-Gesängen op. 98 und verbindet auf diese Weise die beiden auf den ersten Blick doch so unterschiedlichen Werke. In Wirklichkeit gehören sie nicht nur im Hinblick auf ihre Entstehungsgeschichte – Schumann vertonte die *Wilhelm Meister*-Texte in unmittelbarem Anschluß an die *Lieder für die Jugend* –, sondern auch inhaltlich eng zusammen: Die beiden Werke bilden eigentlich einen einzigen Zyklus, der in sich einen abgeschlossenen Lebensgang von der Geburt bis über den Tod hinaus durchläuft. Im Zentrum – am Ende von op. 79 und am Anfang von op. 98 – steht das Symbol der Seele des Menschen – in *Mignon* personifiziert –, die sich dem Geist öffnet, mit der Erkenntnis aber auch alles Elend und alle Skrupel auf sich lädt, die den denkend handelnden und sein Tun reflektierenden Menschen stets verfolgen. Alles Anschließen-

36 Ebd.

37 Nachfolgend beschreibt Janz das Lied auch als »Bindeglied und Achse« (vgl. dazu Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«, S. 265f.).

de ist letztlich nur die Konsequenz dieses ›Einbruch des Geistes‹, der unaufhaltsame Niedergang, der Zusammenbruch, aber auch – und das ist wohl hier für die Interpretation entscheidend – das Fortleben, für das letztlich das Sich-Einlassen auf den Geist Voraussetzung ist. Mignon wird so zum Sinnbild der leidenden und sich nach Erlösung sehnenen menschlichen Seele, wohl nicht zuletzt der Schumanns selbst.«³⁸

Janz sieht in der Verbindung der Werke insgesamt eine »Erweckung des Geistes«³⁹ und schreibt dabei dem »engen Zusammenhang von Bildung und Geist«⁴⁰ und der »ausschlaggebenden Bedeutung der Bildung und Förderung des Geistes im Diesseits«⁴¹ eine besondere Bedeutung zu, die sich hier als »Bekenntnis eines Glaubens an das Fortleben des Geistes«⁴² manifestiere. Mignon steht bei diesem Interpretationsansatz als »Symbol der Seele des Menschen« im Zentrum.⁴³

Neben diesen wenigen werkübergreifenden Interpretationsansätzen existieren v. a. sogenannte *song-by-song*-Analysen⁴⁴ zu den in op. 79 und op. 98a enthaltenen Liedern oder auf die einzelnen Werke beschränkte Analysen. Bisher lässt die Forschung sowohl eine übergeordnete und speziell auf die zyklischen Elemente ausgerichtete Untersuchung zum Liederzyklus op. 98a als auch eine Studie, die alle drei Werke in der Gesamtheit auf ein übergeordnetes Konzept untersucht, vermissen. Eine Annäherung an die Vertonungen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist dabei unerlässlich. Erst bei einer ganzheitlichen, auf musik- und literaturwissenschaftlichen Methoden fußenden Betrachtung der drei Werke kann eine Deutung der von Schumann herausgearbeiteten Aussagen erfolgen und darauf aufbauend Schumanns Rolle als Autor analysiert werden. Beides sind bislang Desiderata der Schumann-Forschung.

Die vorliegende Arbeit ist als Fortsetzung der im Jahre 2011 verfassten Masterarbeit der Verfasserin zu betrachten,⁴⁵ die sich mit einer Untersuchung

38 Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«, S. 265.

39 Vgl. ebd., S. 266.

40 Vgl. ebd., S. 265.

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. ebd.

43 Vgl. ebd.

44 Diese finden sich beispielsweise bei Sams: *The songs of Robert Schumann*, S. 216–227, Gebhardt: *Robert Schumann*, S. 110ff. oder auch bei Finson: *Robert Schumann*, S. 175–182.

45 Richts: *Robert Schumanns Lieder und Gesänge aus J. W. von Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a.

der zyklischen Konzeption der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a auseinandersetzte und erste Überlegungen zur Verbindung des op. 98a mit den Werken op. 98b und op. 79 zusammenfasste. Es wurde gezeigt, dass sich der zyklische Zusammenhang im op. 98a weniger über die musikalischen als über die inhaltlichen Bezüge ergibt. Diese Eigenart ist für Schumanns Liederzyklen nicht untypisch. Darüber hinaus konnte belegt werden, dass das op. 98a strukturell offen angelegt ist und sowohl zu Beginn als auch am Schluss auf je ein anderes Werk (ver)weist: im einen Fall auf das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 und im anderen Fall auf das *Requiem für Mignon* op. 98b. Erste Untersuchungen zu den Tonartenplänen haben Parallelen aufgezeigt, konnten jedoch im Rahmen dieser Voruntersuchung lediglich angedeutet werden. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der Anlage der drei einzelnen Werke. Diese sind formal jeweils so angeordnet, dass im »Zentrum« inhaltlich auf die Mignon-Figur angespielt wird. In Bezug auf das op. 98a wurde herausgestellt, dass Schumann die Textbestandteile, die er Goethes Roman entnommen hatte, in eine eigene Reihenfolge brachte, wodurch mit dem Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* das Geheimnis der rätselhaften Mignon-Figur in den Mittelpunkt des Liederzyklus gerückt wurde. Darüber hinaus haben die Analysen zur Reihung der Texte eine Rahmung des op. 98a ergeben, die inhaltlich auf Mignon verweist. Es besteht daher nicht nur ein formaler, sondern auch ein inhaltlich begründeter Verdacht, dass die drei Werke als eine (narrative) Linie gedacht werden können bzw. sogar müssen, wenn sich ein inhaltlicher Zusammenhang ergeben soll. Bezogen auf das op. 98a hat sich gezeigt, dass es den RezipientInnen bei alleiniger Betrachtung dieses Werks überaus schwer gemacht wird, einen übergeordneten Sinnzusammenhang zu erkennen. Daraus hat sich die These abgeleitet, dass eine Interpretation, die sich lediglich auf das op. 98a bezieht, zwangsläufig unvollständig bleibt. Ein tieferes Verständnis für dieses Werk wird sich nur eröffnen, wenn die von Schumann vorgezeichneten Verknüpfungen des op. 98a mit dem *Liederalbum für die Jugend* und dem *Requiem für Mignon* berücksichtigt und alle drei Werke in die Interpretation mit einbezogen werden. Im Rahmen der Voruntersuchungen wurden diesbezüglich erste Überlegungen zur Übertragung des Konzepts des Bildungsromans in die Musik skizziert sowie nachfolgend die These aufgestellt, dass Schumann mithilfe dieses Konzepts eine spezifische (eigene) Aussage zu den Themen Bildung und Kunst formuliert und sich darin selbst in der *Rolle des Autors* artikuliert. Welche Auswirkungen dieses Selbstverständnis auf die Gestaltung von Schumanns Werken – insbesondere seiner Liederzyklen – hat, ist erst in der jüngeren Forschung in den Fokus gerückt worden. Hier sind v. a. Rebecca Grotjahns Forschungen zu Schumanns *Liebesfrühling* op. 37 und zu

den *Myrthen* op. 25⁴⁶ wegbereitend. Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die Herausstellung und Interpretation der vom Autor Schumann verwendeten paratextuellen Elemente, mit denen sich z.B. Kilian Sprau in seinen Untersuchungen zur Thematik des »Liederzyklus als Künstlerdenkmal« auseinander gesetzt hat.⁴⁷

Ausgehend von der Beobachtung, dass Schumann sich selbst als Künstler und Autor in besonderem Maße reflektierte,⁴⁸ besteht das Ziel der vorliegenden Arbeit darin, ein *Gedankenspiel* zu unternehmen und die drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b unter dem Fokus des Werkzusammenhangs zu betrachten. Es geht dabei nicht um eine gemeinsame Aufführbarkeit der drei Werke, sondern um die Analyse eines rein gedanklichen Konstrukts. Anhand einer detaillierten Studie wird die bislang offene Forschungsfrage bearbeitet, ob Schumann die »Scharniere« zwischen den drei Werken gezielt gesetzt hat, um einen Verbund dieser drei Werke zu markieren. In diesem Zusammenhang wären die Rollen der Mignon und damit auch der Kunst gegebenenfalls anders zu bewerten. Nachfolgend wird der Verbund der drei Werke, in dessen Mittelpunkt die Figur der Mignon steht, *Drei-Werke-Einheit* genannt. Der Begriff der *Werke-Einheit* wird dabei in Anlehnung an Kadja Grönke verwendet, nach der sich eine Werke-Einheit aus der Kombination bestimmter werkübergreifender Gemeinsamkeiten ergibt: Eine Werke-Einheit wird dabei ausgehend von einer schöpferischen Grundidee generiert und folgt einer übergeordneten und einheitlichen Konzeption. Die einzelnen Teile der Einheit sind inhaltlich homogen angelegt und weisen vergleichbare Strukturen auf.⁴⁹

Ausgehend von den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a werden unter diesem Blickwinkel zunächst die inhaltlichen und musikalischen Bezüge des Liederzyklus im Kontext der umliegenden Kompositionen op. 98b und op. 79 analysiert und herausgestellt. Eine gemeinsame Betrachtung der Ebenen Text und Musik in den drei Werken sowie die Frage, wie sich die Texte der literarischen Vorlagen im Vertonungsprozess durch Schumann verändern, stehen dabei im Vordergrund.

Aufbauend auf den literarisch-musikalischen Analysen wird anschließend erklärt, wie das Konzept des Bildungsromans in die Musik übertragen wird (vgl. Abschnitt 7.1.4) und wie Schumann auf diese Weise ein neuartiges Kon-

46 Vgl. hierzu v. a. die Ausführungen in Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann sowie Grotjahn: Das Komponieren von Gedichten*.

47 Vgl. Sprau: *Liederzyklus als Künstlerdenkmal*.

48 Vgl. Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, S. 83.

49 Vgl. dazu Grönke: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern*, S. 23ff.

zept von Bildung und Kunst schafft, das mithilfe der Mignon-Figur innerhalb der Drei-Werke-Einheit erzeugt wird. Es wird dargelegt, inwiefern dieses Konzept als Kommunikationsinstrument für die Übermittlung vielfältiger, bei einzelner Betrachtung der Werke jedoch nicht offensichtlicher Botschaften verwendet wird. Diese Beobachtungen sind nach Kenntnis der Verfasserin bislang nicht formuliert worden. Darüber hinaus liefert die Arbeit Argumente dafür, dass Schumann durch seine neue Konzeption den Anspruch auf die uneingeschränkte Autorschaft der von ihm geschaffenen Werke-Einheit erheben darf.

Struktur der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in sechs Hauptkapitel, die sich schrittweise einer Deutung der Drei-Werke-Einheit der Opera 79, 98a und 98b als Gesamtkonzept annähern.

Zunächst beschäftigt sich Kapitel 2 mit Schumanns Selbstverständnis als Künstler und der Bedeutung, die dem Prinzip des Zyklischen als Ausdrucksmittel innerhalb seines Schaffens zukommt. V.a. in Schumanns Liederzyklen zeigen sich verschiedene Zyklus-Modelle, deren Analyse die gezielte Konstruktion von Erzählumgebungen offenlegt – eine schöpferische Leistung, die Rückschlüsse auf Schumanns Selbstverständnis als Autor zulässt. Ausgehend von den genannten Zyklus-Modellen hat sich die Fragestellung entwickelt, wie sich Schumanns Liederzyklus op. 98a in diese einordnen lässt und ob nicht die drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b als Drei-Werke-Einheit zusammengehören und sogar als übergeordneter Zyklus zu betrachten sind. Auf diesen Überlegungen aufbauend, die in Abschnitt 2.2.2 skizziert werden und Indizien im Schaffensprozess und in der Werkarchitektur der drei Werke berücksichtigen, erfolgt in Kapitel 3 eine Einführung in die Textbasis für die Drei-Werke-Einheit. Es wird zuerst auf die Gattungsmerkmale des Bildungsromans im Allgemeinen hingewiesen und anschließend eine Einführung in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als Prototyp des Bildungsromans gegeben. Die LeserInnen erhalten einen Überblick über die lyrischen Einlagen des Romans, aus denen Schumann die Textbausteine für seine Vertonungen entnimmt, sowie eine Charakterisierung der für Schumanns Vertonung bedeutenden Romanfiguren Mignon, Harfner und Philine.

Die Kapitel 4 und 5 setzen sich mit den Werken op. 98a und op. 98b auseinander. Dabei werden die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a allen Betrachtungen vorangestellt, um eine Bezugnahme auf dieses Werk im weiteren Verlauf der Arbeit zu ermöglichen. Beide Kapitel beginnen mit einer Vorstellung der Textvorlage(n) des jeweiligen Werks, die zunächst unabhängig von Schumanns Vertonung erfolgt (vgl. dazu die Abschnitte 4.1 und 5.1). Darüber hinaus wird eine Einordnung in die Handlung des *Wilhelm-*

Meisters-Romans gegeben. Die jeweiligen Kapitel zur Umsetzung Schumanns setzen sich anschließend detailliert mit der Vorgehensweise des Komponisten bei der Behandlung der Texte (Auswahl und Modifizierung) auseinander und geben Auskunft über die Zusammenstellungen der einzelnen Textbausteine (vgl. Abschnitt 4.2 bei op. 98a sowie Abschnitt 5.2 bei op. 98b). Aufbauend auf einer Analyse der Tonartenpläne sowie einer Herausarbeitung der verwendeten musikalischen Motive können abschließend die Verknüpfungen zwischen den beiden Werken herausgearbeitet und veranschaulicht werden. Die Untersuchungen zu beiden Werken enthalten jeweils Darstellungen der konstruierten neuen Erzählumgebung durch Schumann. Kapitel 4 endet mit einer Zusammenfassung der zyklizitätsbildenden Elemente im Liederzyklus op. 98a, die eine Einordnung in die von Schumann entwickelten Zyklus-Modelle erlaubt. Kapitel 5 wird mit einer Untersuchung der Titelgestaltung im *Requiem für Mignon* abgerundet, die einen entscheidenden Hinweis auf die Gesamtinterpretation der *Wilhelm-Meister*-Vertonungen Schumanns beinhaltet.

Die Struktur des Kapitels 6 zum *Liederalbum für die Jugend* op. 79 weicht von den vorangegangenen beiden Analysekapiteln ab und nähert sich einer Deutung des Gesamtkonzepts der Drei-Werke-Einheit. Der Schwerpunkt liegt hier auf einer Herausarbeitung der Bezüge zum op. 98. Die Mignon-Figur dient als zentrales Verknüpfungselement zwischen dem op. 98 und dem *Liederalbum für die Jugend*. Dabei ist das doppelt verwendete *Mignon*-Lied am Ende des *Liederalbums* und zu Beginn der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* nur als eines von vielen Verknüpfungselementen zu betrachten. Eine Auflösung des Rätsels um die Person der Mignon – wie sie im Roman letztlich erfolgt – bietet Schumanns op. 98 nicht. Erst unter Hinzunahme des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 ergibt sich ein schlüssiges Konzept. So stellt das Kapitel 6 zunächst die Textvorlagen des *Liederalbums* und ihre Dichter vor (Abschnitt 6.2). Anschließend werden Aufbau und Ordnung des *Liederalbums* einschließlich des Tonartenplans und thematischer Schwerpunktbildungen untersucht (Abschnitt 6.3), bevor die Mignon-Spuren im *Liederalbum für die Jugend* anhand von analytischen Einzelbetrachtungen der *Zigeunerliedchen I* und *II* sowie der Lieder *Die Waise* und *Er ist's* betrachtet werden (Abschnitt 6.4). Abgerundet wird das Kapitel durch eine Untersuchung des Albumkonzepts im *Liederalbum für die Jugend* (Abschnitt 6.5).

Die an die Analysekapitel anschließenden Deutungsoptionen, die aus der gemeinsamen Betrachtung der drei Werke resultieren, bilden schließlich das zentrale Kapitel 7 am Ende der Arbeit. Erst nach erfolgter Darlegung aller architektonischen Bestandteile und einer Analyse der Texte sowie des Umgangs mit den Textvorlagen kann eine Interpretation der Arbeit Schumanns erfolgen und versucht werden, die Kompositionen in den Gesamtkontext von Schu-

manns Schaffen einzuordnen. Unter der Überschrift »Werkform-Schöpfung und künstlerische Selbstaussage« werden verschiedene Interpretationsansätze der Drei-Werke-Einheit vorgestellt. Kapitel 7.1 zeigt auf, welche Elemente des Bildungsromans Schumann innerhalb seiner Drei-Werke-Einheit umsetzt und legt anhand der Merkmale des Bildungsromans dar, inwiefern Schumann Goethes Romankonzept mit einem musikalischen Äquivalent begegnet. Dabei finden Aspekte wie die Konstruktion des neuen Erzählstrangs und die Umbesetzung der Protagonistenrolle ebenso eine Berücksichtigung wie der ganzheitliche Bildungsanspruch der Werke-Einheit. Nicht zuletzt scheint Schumann sowohl die Figur der Mignon und ihren Lebensweg als auch den Bildungsweg Wilhelm Meisters symbolhaft zu verwenden, um eine künstlerische Selbstaussage zu artikulieren und innerhalb der Werke-Einheit – als Selbstzeugnis für die Nachwelt – zu verankern. Die Arbeit schließt daher mit einer Darstellung des Autorschaftskonzepts, das der Drei-Werke-Einheit zugrunde liegt und leistet damit einen Beitrag dazu, die Wahrnehmung von Schumanns *Wilhelm-Meister*-Vertonungen zu verändern und neu auszurichten.

2 Schumann und das Prinzip des Zyklischen

Schumanns Laufbahn als Künstler ist gezeichnet durch eine fortwährende Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten. Diese zeigt sich u. a. in seinem experimentierenden Umgang mit den verschiedenen musikalischen Gattungen. Dabei nimmt das Prinzip des Zyklischen eine Sonderstellung ein, da dieses in besonderem Maße dazu geeignet ist, sogenannte Erzählumgebungen zu konstruieren, die Schumann gezielt nutzt, um sich als Künstler Ausdruck zu verschaffen. Das Kapitel legt dar, wie sich die drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b in Schumanns Selbstverständnis als Autor einfügen und weshalb der Zusammenhang zwischen ihnen so stark ist, dass sie als Drei-Werke-Einheit betrachtet werden sollten.

2.1 Das Zyklische als Ausdrucksmittel

Die Herausbildung des zuvor beschriebenen Selbstverständnisses als Urheber und geistiger Schöpfer von Werken spiegelt sich auch in der Entwicklung von Schumanns Kompositionsweise wider. Dabei zeigen sich zwei zusammenhängende Tendenzen: Zum einen setzt sich Schumann mit zunehmendem Alter verstärkt mit Vokalkompositionen auseinander⁵⁰ und zum anderen zeigt sich v. a. in seinen Liederzyklen, wie er das Prinzip des Zyklischen, dem der inhaltliche Sinnzusammenhang immanent ist, gezielt nutzt, um damit eigene *Erzählumgebungen* zu schaffen.

Diese Entwicklung beginnt nicht erst mit der Zusammenstellung von Liedkompositionen zu Zyklen, sondern bereits viel früher. So erarbeitete sich Schumann seine Kompositionen in jungen Jahren zunächst improvisierend am Klavier, wobei er von sogenannten *Erfindungskernen*⁵¹ ausging und seine Kom-

50 Noch im Juni 1839 äußerte sich Schumann gegenüber Herrmann Hirschbach, er habe Vokalkompositionen »nie für eine große Kunst gehalten«; vgl. dazu den Brief an Herrmann Hirschbach vom 30. Juni 1839 in Schumann: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883, S. 273.

51 Vgl. Appel: Poesie und Handwerk, S. 147. Der Begriff »Erfindungskern« geht auf Hans Heinrich Eggebrecht zurück. Dieser bezeichnet hiermit ein Motiv oder

positionen taktweise weiterentwickelte.⁵² Etwa in der Mitte des Jahres 1836 ist eine Veränderung in dieser Kompositionstechnik zu verzeichnen. Dabei wird das zuvor kleinmotivische Erarbeiten einer Komposition zugunsten eines freieren Umgangs mit den Formen aufgegeben. Schumann selbst beschreibt diese Veränderung, die mit einer Entwicklung seines ästhetischen Bewusstseins für die Gesamtheit einer Komposition einhergeht, im Februar 1838 gegenüber Clara Wieck so, als könne er sie selbst noch nicht wirklich begreifen:

»[...] ich schreibe jetzt [Februar 1838] bei weitem leichter, klarer und, glaube ich, anmuthiger; sonst löthete ich Alles lothweise aneinander und da ist vieles Wunderliche und wenig Schönes herausgekommen; indeß auch die Irrthümer des Künstlers gehören der Welt, wenn es gerade keine Häßlichkeiten sind. Seit 4 Wochen habe ich fast nichts als componirt, wie ich Dir schon schrieb; es strömte mir zu, ich sang dabei immer mit – und da ist's meistens gelungen. Mit den Formen spiel ich. Ueberhaupt ist es mir seit etwa anderthalb Jahren, als wär ich im Besitz des Geheimnißes; das klingt sonderbar.«⁵³

Die stilistische Wirkung von zyklischen Formen erprobte Schumann zunächst in seinen Klavierkompositionen. Etwa zwei Jahre nach der von ihm beschriebenen Veränderung in seiner Kompositionsweise wendet er sich dann unerwartet der Gattung Lied zu und komponiert – ausbruchsartig – in einer ersten Schaffensphase im Jahre 1840 ungefähr die Hälfte seiner gesamten Liedkompositionen.⁵⁴ Damit eröffnete er sich ein neues »Experimentierfeld« und beschäftigte sich nachfolgend ungefähr ein Jahr lang ausschließlich mit der Gattung Lied, um sie »in ihren Möglichkeiten der Begrenzung und Erweiterung auszuloten«⁵⁵. Diese Phase seines Lebens wird aus heutiger Perspektive als das sogenannte »Liederjahr 1840« bezeichnet. Im selben Jahr beginnt Schumann auch damit, seine Vokalkompositionen mithilfe zyklischer Formen zu gestalten. Im Jahr 1845 befand der Musikkritiker und Musikwissenschaftler Franz Brendel⁵⁶ Schumanns Liedkompositionen als »Fortsetzung seiner Charakterstücke für

eine Spielfigur, die sich Takt für Takt weiterentwickelt; vgl. dazu Eggebrecht: Prinzipien des Schubert-Liedes, S. 89–109.

52 Appel: Poesie und Handwerk, S. 147.

53 Robert Schumann an Clara Wieck, Brief vom 11. Februar 1838; zit. nach Schumann: Braut- und Ehebriefwechsel von Clara und Robert Schumann, Bd. 1, S. 227.

54 Vgl. zu dieser Einschätzung Tewinkel: Lieder, S. 417.

55 Edler: Schumann, Robert, Sp. 309.

56 Franz Brendel (1811–1868) übernahm ab 1845 die Redaktion der *Neuen Zeitschrift für Musik*.

Pianoforte«⁵⁷, also quasi als stringente und logische Weiterentwicklung in der Kompositionsweise des Komponisten.

Das Phänomen, das zum Kennzeichen von Schumanns Liedkompositionen wird, ist die starke Verquickung von Lyrik und Musik sowie die durch die Kombination von beiden erwirkte Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten.⁵⁸ Edler geht noch einen Schritt über Brendel hinaus und stellt die gegenseitige Beeinflussung beider Künste in der linearen Entwicklung vom ›Lyrischen Klavierstück‹ hin zum ›Klavier-Gesangsstück‹⁵⁹ heraus. Damit hebt er die Sprachhaftigkeit, die Schumann der Klavierstimme zukommen lässt, als besonderes Merkmal in dessen Kompositionen hervor. Durch die Eigenständigkeit, die Schumann der Klavierstimme zuweist, lässt diese ihre Funktion als reine Begleitstimme hinter sich. Damit unterscheidet sich Schumanns Vorgehensweise deutlich von der zeitgenössischer LiedkomponistInnen. Anders als Schubert nutzt Schumann die Klavierstimme nicht nur, um die Gesangsstimme auszu-deuten – also bspw. einzelne Wörter musikalisch nachzuzeichnen, wobei die Klavierstimme der Gesangsstimme untergeordnet bleibt –, sondern weist ihr einen eigenständigen Platz in seinen Kompositionen zu: Die Klavierstimme wird als zweite sprachliche Ebene zum Gesang hinzugedacht und übergeordnet verwendet, um etwa bestimmte Stimmungen oder Empfindungen auszudrücken, die über die Sprache weniger gut darstellbar sind. Dabei legt Schumann besonderen Wert darauf, »das Gedicht mit seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe nachwirken«⁶⁰ zu lassen und es »in seiner lebhaftigen Tiefe«⁶¹ wiederzugeben.

Die Kombination von Klavier und Singstimme erlangte folglich bei Schumann eine ganz neue Qualität. Seinem Selbstverständnis als Tondichter entsprechend wusste er die zwei Künste Musik und Literatur, die in der Gattung »Lied« aufeinandertreffen, komplementär zu vereinigen. Die Besonderheit besteht darin, dass dies durch eine gleichrangige Behandlung der Ebenen Text und Musik geschieht, die sich zu dieser Zeit in Liedvertonungen anderer KomponistInnen kaum findet, für Schumanns Vokalkompositionen jedoch typisch ist.⁶²

57 Vgl. Brendel: Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt, S. 121.

58 Diese Aussage bezieht sich auf Arnfried Edler, der von einer »Bereicherung der Ausdrucksmittel« spricht; vgl. dazu Edler: Robert Schumann und seine Zeit, S. 236.

59 Vgl. dazu ebd.

60 Vgl. Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 1, S. 494.

61 Vgl. Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 2, S. 148.

62 Vgl. dazu auch die Ausführungen Christiane Tewinkels, die die besondere Leistung Schumanns in der Herausbildung eines neuen Verfahrens sieht, das – wie

Für die vorliegende Untersuchung ist ein weiterer Aspekt bedeutsam, den Peter Andraschke in die Diskussion einbringt. Darin geht es um die Veränderung der Bedeutung von literarischen Textvorlagen im Rahmen des Vertonungsprozesses. So schreibt Andraschke, dass »zu den bereits in der Sprache enthaltenen Bedeutungen eigene und weiterführende schöpferische Einsichten und Ansätze hinzutreten«⁶³. Damit spielt er auf die Interpretation der KomponistInnen an, die jeder Textvertonung generell vorausgeht. Diese kann zu einer Bedeutungsänderung (z. B. einer Anreicherung mit zusätzlichen Inhalten) führen. Den Ausführungen Andraschkes muss ergänzend hinzugefügt werden, dass diese Beobachtung noch zusätzlich an Bedeutung gewinnt, wenn sich die Komponistin oder der Komponist selbst als DichterIn und AutorIn versteht, wenn sie oder er also die gleichgeordneten Ebenen Text und Musik in Kombination gezielt für die Formulierung *eigener Aussagen* nutzt und sich als schöpfende Instanz bewusst einbringt. Auch dies ist für die Vokalkompositionen Schumanns in besonderem Maße charakteristisch. Verstärkt werden diese neuen Ausdrucksmöglichkeiten schließlich noch einmal durch Schumanns »Prinzip, die ›lyrischen Klavier-Gesangsstücke‹ in zyklische Zusammenhänge einzubinden«⁶⁴, also mehrere solcher kunstvoll ausgearbeiteten Lieder unter einem übergeordneten Sinnzusammenhang zusammenzustellen. Hier zeigt sich in besonderem Maße die Entwicklung zu sehr ausgeprägten und individuellen Erzählformen.

Die kompositorische Auseinandersetzung Schumanns mit dem Formprinzip des Liederzyklus beginnt ebenfalls im Liederjahr 1840. Seine Liederzyklen aus diesem Jahr zeigen, wie er zunächst noch mit den Begriffen »Liederkreis« und »Liederzyklus« spielt. Beide verdeutlichen die Absicht des Komponisten, eine Liedfolge als Einheit zu begreifen.⁶⁵ Innerhalb dieser selbstgeschaffenen Einheiten, die sich durch einen in irgendeiner Form bestehenden Zusammenhang

sie schreibt – »die Textvorlage weder zum bloßen Auslöser degradiert noch ihr die Musik unterordnet« (Tewinkel: Lieder, S. 403).

63 Andraschke: Schumann und Eichendorff, S. 161.

64 Vgl. dazu Edler: Schumann, Robert, Sp. 310.

65 Eine Zusammenfassung zur Begriffsgeschichte des Liederzyklus bietet Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal, S. 29–37. Sprau setzt sich darin auch explizit mit der Verwendung der Begriffe *Liederzyklus* und *Liederkreis* in Schumanns Kompositionen auseinander. Besonders hervorhebenswert sind auch Spraus Beobachtungen zu Schumanns eigener begrifflicher Abgrenzung, wenn eine Zusammenstellung von Liedern von ihm nicht zyklisch angelegt wurde: Diese Zusammenstellungen tragen dann nicht den Titel »Liederkreis« oder »Liederzyklus«; vgl. ebd., S. 34.

auszeichnen,⁶⁶ bildet Schumann nachfolgend eigene narrative Umgebungen heraus, in denen die Erzählelemente Text und Musik gleichwertig zu Wort kommen. Seine Experimente auf diesem Gebiet spiegeln sich in der Entwicklung verschiedener Formtypen von Liederzyklen wider, mit denen sich Schumann eine Sonderstellung erarbeitet: Keine andere Komponistin bzw. kein anderer Komponist hat die narrativen Optionen der Gattung Liederzyklus so intensiv getestet wie er. In welcher Art und Weise Schumanns Ideen die gesamte Entwicklung der Gattung Liederzyklus maßgeblich geprägt haben, soll nachfolgend herausgestellt werden.

Die im Laufe des Liederjahres 1840 von Schumann entwickelten *Zyklus-Modelle* hat erstmals Rebecca Grotjahn herausgearbeitet und voneinander abgegrenzt.⁶⁷ Grotjahn führt die verschiedenen Modelle auf Schumanns jeweiligen Umgang mit den Textvorlagen seiner Liederzyklen zurück und eröffnet damit eine neue Wahrnehmung des Autorschaftskonzepts hinter Schumanns Liederzyklen. Ihre Untersuchung zeigt, wie intensiv sich Schumann in seine »Rolle als Gestalter«⁶⁸ hineinversetzt und in welchem Maß Schumanns Liederzyklen aus seinem inneren Verständnis als Autor und Urheber dieser neuen Kunstwerke entstehen. Die Charakterisierung der verschiedenen Zyklus-Modelle erfolgt unter der übergeordneten Fragestellung, in welchem Umfang

- 66 Die Bedeutung, die Schumann dem Charakteristikum des Zusammenhangs in Liederzyklen beimisst, lässt sich in einem Brief vom 24. Februar 1840 an Clara Wieck erkennen. Darin berichtet er ihr von seinem gerade komponierten *Liederkreis von Heinrich Heine* op. 24 und fügt dem Wort »Cyklus« den erläuternden Zusatz »(zusammenhängend)« hinzu: »Die vorigen Tage hab' ich einen grossen Cyklus (zusammenhängend) Heine'scher Lieder ganz fertig gemacht.« Vgl. dazu den Brief Robert Schumanns an Clara Wieck vom 24. Februar 1840, zit. nach Schumann: Braut- und Ehebriefwechsel von Clara und Robert Schumann, Bd. 4, S. 145. Die Besonderheit dieses Zusatzes hebt Barbara Turchin zurecht hervor: Auch wenn sich nicht klar erkennen lässt, ob Schumann hier durchblicken lässt, dass Liederzyklen zu seiner Zeit nicht zwangsläufig über einen Zusammenhang verfügen mussten, oder ob seine Erläuterung als Hinweis auf eine neue Art von Zusammenhang zu interpretieren ist (vgl. Turchin: Schumann's Song Cycles, S. 231), so lässt die von Schumann erachtete Notwendigkeit der näheren Bestimmung doch auf eine gewisse Euphorie angesichts eines neuen Konzepts rückschließen.
- 67 Vgl. die Ausführungen in Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, S. 86f. sowie in Grotjahn: *Das Komponieren von Gedichten*, S. 112ff.
- 68 Vgl. Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, S. 87.

und mit welchen Mitteln sich Schumann von den Vorgaben der Textvorlage löst. Folgende Aspekte wurden bei der Analyse berücksichtigt:

- a) Wie steht es um die Vollständigkeit der übernommenen Texte? Werden einzelne oder mehrere Gedichte der Textvorlage nicht vertont?
- b) Bleibt die Reihenfolge der Lieder original (wie in der Textvorlage) oder werden sie neu angeordnet?
- c) Wie ist die Textauswahl? Werden eine oder mehrere Textvorlage(n) eines oder mehrerer Dichter zur Vertonung herangezogen?

Anhand der herausgestellten Merkmale der sechs ausgewählten Liederzyklen *Heine-Liederkreis* op. 24, *Frauenliebe und Leben* op. 42, *Dichterliebe* op. 48, *6 Gedichte aus Robert Reinicks »Lieder eines Malers«* op. 36, *Eichendorff-Liederkreis* op. 39 und *Myrthen* op. 25 stellt Grotjahn eine »schrittweise Emanzipation«⁶⁹ von der Textvorlage fest. Um diese Loslösung besser zu veranschaulichen, sind die von Grotjahn herausgearbeiteten »Emanzipationsschritte« (1 bis 5) abstrahiert in Tabelle 2.1 dargestellt. Jeder dieser Schritte führt nach Grotjahn zu einem neuen Zyklus-Modell. Das Zyklus-Modell 0, bei dem Schumanns Eigenanteil im Wesentlichen die Vertonung eines vorgegebenen Gedichtzyklus umfasst,⁷⁰ wird hier der Vollständigkeit halber hinzugefügt, ist aber bei Grotjahn so nicht benannt. Es beschreibt das Modell mit den wenigsten Eingriffen Schumanns.

69 Vgl. Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, S. 86.

70 Vgl. dazu ebd., S. 86 sowie Grotjahn: *Das Komponieren von Gedichten*, S. 112.

Vollständigkeit Reihenfolge Textvorlagen Dichter

Zyklus-Modell	Alle Elemente	Auslassen eines Liedes	Auswahl einzelner Lieder	Original	Neuordnung	Eine	Mehrere	Einer	Mehrere	Beispiel
0	x			x		x		x		op. 24
1		X		x		x		x		op. 42
2			X	x		x		x		op. 48
3			x		X	x		x		op. 36
4			x		x		X	x		op. 39
5			x		x		x		X	op. 25

Tabelle 2.1: Abstrahierte Darstellung der in Schumanns Liederzyklen vorkommenden Zyklus-Modelle nach Grotjahn⁷¹. Die graue Schattierung verdeutlicht den Grad des Eingriffs und den damit verbundenen Beitrag zur Aussage des Gesamtwerks. Ein großes »X« markiert die jeweilige Veränderung zur vorangehenden Zeile.

Die Tabelle zeigt, dass Schumann alle Kombinationsmöglichkeiten zur Bildung von Liederzyklen heranzieht. Auch wenn die von Grotjahn vorgenommene Nummerierung der Emanzipationsschritte eine sukzessive Ablösung suggeriert, sind die Zyklus-Modelle ihrer Erkenntnis nach nicht chronologisch entwickelt worden.⁷² Es ist folglich nicht davon auszugehen, dass Schumann die Modelle Schritt für Schritt weiterentwickelte. Vielmehr wird anhand der Zyklus-Modelle gezeigt, dass sich in Schumanns Liederzyklen eine Varianz an Gestaltungsformen findet und sich die Konzepte durchmischen. Dabei macht sich Schumann die Textvorlagen in unterschiedlichem Maße zu eigen, worin sich zum einen das experimentelle Spielen mit den Optionen des Formprinzips

71 Die Tabelle fasst die von Grotjahn herausgestellten Zyklus-Modelle in Schumanns Liederzyklen zusammen. Diese definieren sich über ihre unterschiedliche Nähe zu den jeweiligen Textvorlagen; vgl. Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, S. 86f.

72 Vgl. dazu Grotjahns Anmerkung in: *Ebd.*, S. 86.

Liederzyklus deutlich widerspiegelt, zum anderen aber auch seine Selbstkonstruktion als Autor.⁷³ Letztlich zeigt sich in der Entwicklung der Zyklus-Modelle sehr deutlich, wie sich das Inhaltliche immer weiter in den Vordergrund schiebt⁷⁴ und wie gezielt jene Formen verlassen werden, die nicht genügend Raum und Möglichkeiten bieten, um eine eigene Aussage zu formulieren. Diese Beobachtungen ließen sich sogar noch weiterführen, denn solche gezielten Eingriffe in den Inhalt von vorgegebenen Texten zeigen sich in Schumanns Liederzyklen nicht nur auf der übergeordneten Ebene, also bei der Zusammenstellung der einzelnen Lieder, sondern auch auf Ebene der Liedstrophen. Hier ist ein freier Umgang mit dem abhängig von der Auswahl des Gedichts zur Verfügung stehenden Textmaterial kennzeichnend. Dabei werden Strophen (oder einzelne Verse) entweder so oft wiederholt, dass bestimmte Inhalte besonders hervorgehoben werden, oder sie werden vollständig weggelassen, wenn sie der neu angestrebten inhaltlichen Aussage nicht dienlich sind. Durch die Zusammenstellung von Versen, deren Zusammengehörigkeit in der Textvorlage nicht gegeben war, erwirkt Schumann teilweise sogar Bedeutungsänderungen.⁷⁵

Insgesamt sind Schumanns Liederzyklen Ausdruck des wachsenden Bewusstseins eines Künstlers und seiner Rolle als Autor. Da das Narrative dem Prinzip des Zyklischen quasi inhärent ist, bietet es sich zur Konstruktion eigener Erzählumgebungen in besonderem Maße an. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird exemplarisch nachvollzogen, wie Schumann eine solche Erzählumgebung innerhalb der Drei-Werke-Einheit op. 79, op. 98a und op. 98b konstruiert. Die wesentlichen Schritte werden dabei in einem Schaubild festgehalten, das

73 Vgl. zu diesem Aspekt Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, S. 88 sowie die Ausführungen in Grotjahn: *Das Komponieren von Gedichten*, S. 114.

74 Welch gravierende Auswirkungen auf den Inhalt schon allein das einfache Weglassen eines einzigen Gedichts aus der Textvorlage haben kann (Zyklus-Modell 1), zeigt Grotjahn am Beispiel des Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42 auf; vgl. hierzu ebd., S. 112.

75 Den freien und erfindungsreichen Umgang mit den Strophen einzelner Lieder hat Arnfried Edler als Charakteristikum in Schumanns Liedvertonungen hervorgehoben: »Große Bedeutung kommt dem formalen Spiel mit dem Strophenbau zu, das man als freie kompositorische Glossierung des Gedichtes bezeichnen kann: Durch unterschiedliche Abstände zwischen den Stropheneinsätzen, durch deren Verbindung und durch den Wechsel von Wiederholung und Kontrast in der Abfolge sowie Textauslassungen und -wiederholungen bis hin zu Abänderungen nahm Schumann – neben den instrumentalen Vor- und Nachspielen – tiefgreifende Umgewichtungen, Abschattierungen und Beleuchtungsänderungen gegenüber dem Gedichttext vor.« Vgl. dazu Edler: *Schumann, Robert*, Sp. 310.

in jedem Kapitel wiederkehrt und schrittweise mit Inhalten gefüllt wird. Das Grundgerüst ist in Abbildung 2.1 dargestellt.

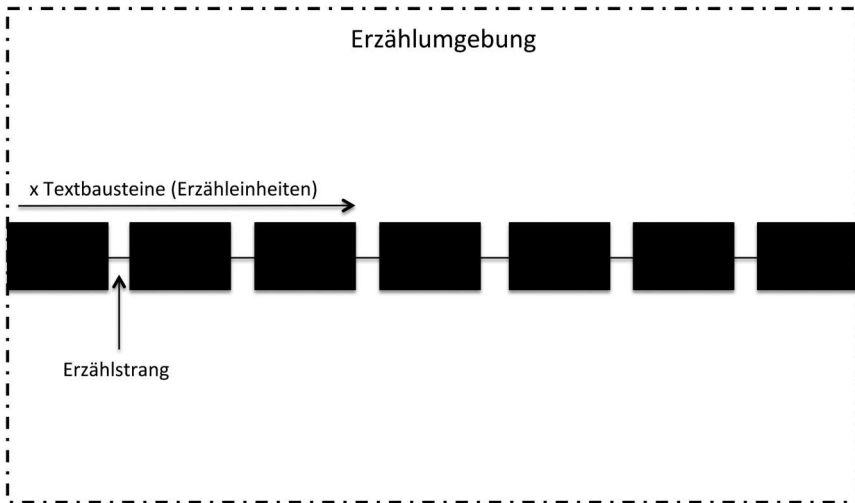


Abbildung 2.1: Konstruktion einer Erzählumgebung. Die gestrichelte Linie markiert den Rahmen der Erzählumgebung. Der Erzählstrang verbindet die einzelnen Erzähleinheiten (dargestellt durch die Rechtecke).

Wie Grotjahn herausgestellt hat, ging es Schumann in seinen Zykluskonzepten nicht nur um das Ausprobieren der verschiedenen zyklischen Verbindungen, sondern vielmehr übergeordnet um die in Relation dazu stehenden verschiedenen Autorschaftskonzepte⁷⁶ und die Möglichkeiten, die sich ihm durch die gezielte Veränderung und Zusammenstellung von (bereits bestehenden oder neu kreierten) inhaltlichen Zusammenhängen boten. Die verschiedenen Zyklus-Modelle sind damit auch als Spiegel des wachsenden Ausdrucksvermögens des Autors Schumann zu werten. Die genannten Modelle aus dem Jahr 1840 bildeten schließlich die Basis für immer anspruchsvollere Konzepte, die sich Schumann im weiteren Verlauf seines Lebens erarbeitete. Inwiefern sich auch die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten drei Werke in diese Entwicklung einreihen, wird in Kapitel 2.2 erläutert.

76 Vgl. Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, S. 88.

2.2 Op. 79, op. 98a und op. 98b – ein übergeordneter Zyklus?

Der nachfolgende Abschnitt skizziert erste Überlegungen zum Konzept der Drei-Werke-Einheit op. 79, op. 98a und op. 98b von Schumann und klärt die Frage, weshalb diese drei Werke in der vorliegenden Arbeit ausschließlich im Zusammenhang betrachtet werden. Dabei fasst Abschnitt 2.2.1 zunächst die bisherige Betrachtungsweise der Werke zusammen. Darauf aufbauend setzt sich der Abschnitt 2.2.2 mit einem neuen Blickwinkel auf die drei Werke auseinander und stellt die Indizien vor, die für eine Betrachtungsweise als Drei-Werke-Einheit sprechen.

2.2.1 Bisherige Betrachtungsweise der drei Werke

Wird jedes der drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b für sich allein betrachtet, so haben sie eines gemeinsam: Alle drei Werke lassen – wenn auch in unterschiedlichem Maße – Fragen offen und machen die RezipientInnen ratlos. Da wäre zunächst das anspruchsvolle *Liederalbum für die Jugend* op. 79, bei dem sich – nicht nur aufgrund der Schwierigkeit der komplexeren Liedkompositionen in der zweiten Hälfte des Albums – die Frage stellt, ob die Zielgruppe »Jugend«⁷⁷ wirklich getroffen wurde.⁷⁸ Vom Beliebtheitsgrad her bleibt das

- 77 Eine Auseinandersetzung mit dem Begriff »Jugend« und seiner Bedeutung zu Schumanns Lebzeiten findet sich in Mahlert: Pädagogik und Politik. Darin setzt sich Mahlert mit den Konnotationen des Begriffs auseinander und hält – auch in Bezug auf das Revolutionsjahr 1849 – fest: »Zu den historisch und gesellschaftlich sich wandelnden Auffassungen von ›Jugend‹ gehören nicht zuletzt auch die in bestimmten Zeiten und Kreisen mit diesem Begriff verbundenen Konnotationen und symbolischen Assoziationen. So kann ›Jugend‹ bspw. fungieren als Symbol für die erhoffte, kommende, andere, bessere Welt, aber auch umgekehrt für das frühe, entwicklungssträchtige Stadium jetziger bzw. späterer Verhältnisse. Oder das Phänomen Jugend mit seinen naturgegebenen Entwicklungsschwierigkeiten kann, um eine dritte Möglichkeit zu nennen, als Erklärungsmodell für die Turbulenzen, die ›wilden Jahre‹ von Umbruchszeiten benutzt werden« (ebd., S. 155).
- 78 Besonders die »Jugendlieder« op. 79/7 bis op. 79/28, die nicht als »Kinderlieder« überschrieben sind, wurden diesbezüglich hinterfragt; vgl. hierzu Jost: Dem Jugendalter angemessen? Jost kommt zu dem Schluss, dass diese Lieder nur dann »dem Jugendalter angemessen« sind, wenn »man zu akzeptieren bereit ist, daß Schumann den Heranwachsenden mehr als seine Zeitgenossen zumutet, aber eben auch zutraut« (ebd., S. 110). Zur Kategorisierung des Liedes *Mignon* op. 79/29 als »Erwachsenenlied« siehe Jung-Kaiser: »Ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend ...«.

Liederalbum – wohl nicht zuletzt wegen der Komplexität – hinter seinem Vorläufer, dem *Album für die Jugend* op. 68, zurück.⁷⁹

Auch die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a – deren Liedkompositionen als Fortführung der schwierigeren Liedkompositionen in der zweiten Hälfte des *Liederalbums* gelten können – und das *Requiem für Mignon* op. 98b haben seit ihrem Erscheinen im Jahre 1851 bis in die heutige Zeit hinein v. a. eines hervorgerufen: Unverständnis.⁸⁰ Positive und verständnisvolle Rückmeldungen auf das Werk gab es nur wenige.⁸¹

Der Grund, weshalb Schumanns *Wilhelm-Meister*-Vertonungen so schlecht angenommen wurden, ist wohl v. a. darin zu suchen, dass die zeitgenössischen RezipientInnen immer wieder den Vergleich mit Goethes Roman und den Idealen des Dichters suchten. Die zwiespältige Aufnahme des Werks spiegelt sich besonders gut in Ludwig Bischoffs⁸² Besprechung des Werks wider. Wenn Bischoff Schumanns gesamtes op. 98a in der *Rheinischen Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 1851 als eine »sehr beachtenswerthe Gabe«⁸³ bezeichnet, äußert sich darin seine generelle Zustimmung in Bezug auf Schumanns Idee. Er hebt hervor, dass »der Gedanke, *allem* in Göthe's Wilhelm Meisters Lehrjahren vorhandenen Musikalischen endlich einmal die Gestalt in Tönen zu geben, für welche der Dichter es bestimmt, ja welche er selbst meistens mit einigen bezeichnenden Worten und Winken angedeutet« unge-

79 Vgl. zu dieser Einschätzung Draheim: *Liederalbum für die Jugend* für eine und mehrere Singstimmen und Klavier op. 79, S. 46: »Schumanns ehrgeizige pädagogische Konzeption blieb aber vielleicht auch deswegen ohne große Resonanz, weil die musikalischen Anforderungen an jugendliche Stimmen und Klavierspieler von Anfang an, anders als beim *Album für die Jugend* op. 68, zu hoch angesetzt waren.«

80 Bezogen auf die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a sieht sich bspw. Christiane Tewinkel 2006 veranlasst, in der Rezeptionsgeschichte des Werks v. a. die sich bis heute haltende »Beargöhnung« (vgl. Tewinkel: *Lieder*, S. 445) hervorzuheben.

81 So schreibt bspw. Paul Friedrich August Strackerjan am 17. November 1851 an Schumann: »Mit größtem Interesse und dem Gefühle hoher Bewunderung habe ich die Gesänge und das Requiem aus Wilh. Meister in mich aufgenommen. Ich glaube darin zu erkennen, wie Ihr schaffender Geist, sich immer erhabnere Bahnen suchend, in diesem Werke, für mich wenigstens den Gipfel erreicht hat«; vgl. den Brief von Paul Friedrich August Strackerjan vom 17. November 1851 an Robert Schumann; zitiert nach Ozawa/Wendt (Hg.): *Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's* op. 98a [...], S. 45.

82 Der Musikkritiker Ludwig Bischoff (1794–1867) gründete 1850 in Köln die *Rheinische Musik-Zeitung*.

83 Vgl. Bischoff: *R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister* [Teil 2/2], S. 561.

wöhnlich sei.⁸⁴ Zum anderen wird in seiner Besprechung aber auch die – durch den Vergleich mit Goethes Textvorlage und seinen verschriftlichten Vorstellungen – hervorgerufene Irritation ob der Eigenständigkeit der Vertonung Schumanns erkennbar:

»Die erste Abtheilung umfasst *neun* Nummern, *Nr. 1. Kennst Du das Land?* zuerst von Reichardt in Musik gesetzt und heute fast vergessen, dann von Beethoven, von Liszt und wohl noch von manchem Andern, erscheint hier noch einmal in einer neuen Melodie, und doch sollte man meinen, es könne für dieses Lied nur Eine geben. Die Schumann'sche ist an und für sich als Melodie schön: allein dem Ideal, welches sich der Dichter von der Melodie und dem Vortrag dieses Liedes selbst gebildet und Andern angedeutet hat, scheint sie uns nicht zu entsprechen. Göthe [sic] hat ausdrücklich gesagt, *wie* er das Lied aufgefasst haben will und wie er es sich in Tönen gedacht hat [...]«.⁸⁵

Weitere Kritik an Schumanns Liederzyklus op. 98a bezog sich – wie etwa einer Rezension Theodor Uhlig's von 1851 zu entnehmen ist – auf die künstlerische Gestaltung der Lieder und Gesänge. Als gelungen hebt Uhlig lediglich das »*Lied der Philine*« (op. 98a/7), Mignons Lied *Kennst du das Land?* (op. 98a/1) und die *Ballade des Harfners* (op. 98a/2) hervor. Die restlichen Vertonungen bezeichnet er als »unerquicklich«⁸⁶. Die Herabwertung des Werks aufgrund mangelnden Verständnisses kommt auch in der verfügbaren Sekundärliteratur zum Ausdruck. An dieser Stelle sei nur beispielhaft auf Eric Sams vernichtende Beschreibung des Werks verwiesen. Hier lässt sich gut erkennen, dass es dem Werk im Auge des Beurteilers offenbar an Zusammenhängen fehlt. Darüber hinaus werden die Vertonungen von Sams als leblos und eigensinnig charakterisiert, wie z. B. in dessen Beschreibung des Liedes *So laßt mich scheinen, bis ich werde*:

»Ideas gleam and fade; nothing coheres. Thus, there are seemingly endless shifts of rhythm; hardly any two bars are even analogous. In the voice part there is no longer even a rudimentary sense of scansion; in the whole music as a whole not a flicker of life, despite the palpably intense effort of creation.«⁸⁷

84 Vgl. ebd., S. 561.

85 Ebd., S. 561f. Die Hervorhebungen wurden dem Original entsprechend übernommen.

86 Uhlig: Kammer- und Hausmusik, S. 220.

87 Vgl. Sams: The songs of Robert Schumann, S. 226f. In Bezug auf das Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* heißt es: »This disjointed and wilful

Wie bei den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a blieben auch die zeitgenössischen Reaktionen auf das *Requiem für Mignon* op. 98b in den öffentlichen Medien verhalten. Die wenigen erschienenen Rezensionen spiegeln v. a. die Irritation der RezipientInnen bezüglich der Abweichungen gegenüber der Textvorlage⁸⁸ und der Neuartigkeit des Werkes wider. Etwas tiefere Einblicke in den Zwiespalt der Reaktionen auf das Werk gibt lediglich die ausführlichere Besprechung Ludwig Bischoffs in der *Rheinischen Musik-Zeitung* von 1851,⁸⁹ in der er Schumanns Umgang mit der Textvorlage im Vergleich zu den Vorgaben Goethes reflektiert und die Beschaffenheit des Werks ausgehend von der möglichen Aufführungssituation diskutiert. In diesem Zusammenhang spricht er v. a. den Bestandteilen von Schumanns Vertonung eine besondere Bedeutung zu, die das Verständnis der LeserInnen befördern. So hebt Bischoff bspw. positiv hervor, dass Schumann seinem *Requiem für Mignon* die einleitenden Worte, die im Roman den Anfang der »Exequien Mignons« bilden, als eine Art Vorwort voranstellt.⁹⁰ Diese Idee findet Bischoff angesichts der Romanvorlage wohl so bestechend, dass er sogleich Vorschläge zur Ergänzung weiterer Beschreibungen macht, die sich auf Mignons Engelskostüm beziehen, das diese zum Zeitpunkt ihres Todes trägt.⁹¹ Bischoff kritisiert damit indirekt, dass Schumann die RezipientInnen seines *Requiem für Mignon* nicht umfassend genug mit nötigen Zusatzinformationen versorgte,

music must be among the strangest examples ever offered of an art that is essentially unitary, intimate and responsive to language« (ebd., S. 222).

- 88 Vgl. dazu bspw. eine anonyme Rezension in den *Grenzboten* 11 (1852), 2, S. 258: »Dann mögen wir nicht verhehlen, dass uns die Darstellung und die dazu verwendeten Mittel nicht die richtigen scheinen. Großer Chor und volles Orchester, die kräftige, schwer accentuirte Ausdrucksweise entsprechen nicht der vom Dichter im Sinne der ganzen Figur gezeichneten Situation.«
- 89 Vgl. Bischoff: R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister [Teil 1/2] sowie Bischoff: R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister [Teil 2/2].
- 90 Vgl. Bischoff: R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister [Teil 1/2], S. 569: »Um das Verständnis der Musik zu erleichtern, ist die Einleitung des achten Kapitels des achten Buchs von Wilhelm Meisters Lehrjahren als Vorwort abgedruckt.«
- 91 Vgl. ebd., S. 569: »Wir würden auch die Beschreibung von dem Anzug Mignons als Engel aus dem zweiten Kapitel desselben Buchs hinzugefügt haben: ›Sie war in ein langes, leichtes weisses Gewand gekleidet: es fehlte nicht an einem goldnen Gürtel um die Brust, an einem gleichen Diadem in den Haaren und einem Paar grosser goldner Schwingen‹. Dadurch würde der Eintritt des Chors Nr. 3 ›Seht die mächtigen Flügel doch an! u. s. w.‹ verständlicher werden. Wenn alsdann bei einer Aufführung diese einleitenden Worte vor dem Text mit abgedruckt werden (wie dies neulich in Köln geschah), so ist schon viel damit gewonnen.«

um den Rezeptionsprozess zu erleichtern. Für das nötige Verständnis der Vertonung bedarf es demnach der Übermittlung zusätzlicher inhaltlicher Informationen und/oder einer detaillierten Kenntnis des Romans. Dieser Kritikpunkt ist nachvollziehbar, denn die Figur der Mignon wird weder im *Requiem* selbst noch in dem erwähnten Vorwort beschrieben und charakterisiert.

Nachfolgend geht Bischoff in seiner Rezension sogar so weit, dass er bereits Überlegungen hinsichtlich einer nachträglichen Ergänzung dieser zusätzlichen Informationen anstellt, die im Rahmen einer Aufführung des Werks eingebracht werden könnte:⁹²

»Ich würde indessen noch weiter gehen, wenn ich dergleichen Aufführungen zu leiten hätte; denn es ist unglaublich, was ein *gut gesprochenes* Wort, welches den Zuhörer in die Stimmung setzt, die für die nachfolgende Musik verlangt wird, für einen förderlichen Eindruck macht. In dem vorliegenden Fall würde ich nach einigen Piano- oder Harfenakkorden mit einem Prolog beginnen lassen, der rhapsodisch an Mignon erinnerte – Göthes Worte theils aus der Rede des Abbé's, theils aus Nataliens Erzählung müssten dazu benutzt werden – in diesem Vortrag würde ich aus dem ersten Heft die Lieder: ›Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen‹ und ›So lasst mich scheinen bis ich werde‹ auch des Harfners: ›Wer nie sein Brod mit Thränen ass‹ verweben und diese am Klavier singen lassen. Der Tod des holden Kindes müsste erwähnt werden; ja selbst eine kurze Schilderung des Saales der Vergangenheit, in welchem das Requiem gesungen wird, dürfte nicht fehlen, damit die gewöhnlichen Vorstellungen, die man bei diesem Worte sonst mitbringt, dieses Mal draussen blieben und der Hauptgedanke des Dichters, der ja auch die folgende Musik durchwehen muss, das bedeutsame Wort auf der Rolle der Bildsäule: ›Gedenke zu leben!‹ vor die Seele des Hörers träte [...]«⁹³

Bischoffs Argumentation und seine Forderungen nach mehr Kontext sind ein Hinweis darauf, dass das Werk als Einzelwerk nicht verstanden werden kann. Außerordentlich interessant ist, dass er den Liederzyklus op. 98a auf geeignete Komponenten zur inhaltlichen Ergänzung des *Requiem*s durchsucht, eine Aufführung beider vollständiger Werke aber offensichtlich nicht in Erwägung zieht. Offenbar sind seines Erachtens auch nicht alle neun Lieder und Gesän-

92 Bischoffs Vorschläge gründen sich auf einer Aufführung in Köln, der er entweder beiwohnte, oder von der er in Kenntnis gesetzt wurde. Im Rahmen dieser Aufführung wurde eine Beschreibung der Mignon-Figur offensichtlich im Programmheft vor dem Text abgedruckt; vgl. Bischoff: R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister [Teil 1/2], S. 569.

93 Ebd.

ge gleichermaßen geeignet, um zusätzliche Romaninhalte zu transportieren. Die im Zitat angeführten beiden Lieder *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* und *So laßt mich scheinen bis ich werde* sind jedoch diejenigen Lieder des Zyklus, denen Schlüsselfunktionen für das Verständnis der Mignon-Figur zukommen. Hier werden ihr Geheimnis und ihre eigene Auseinandersetzung mit dem Tod thematisiert, wodurch sie bereits inhaltlich zum *Requiem* überleiten. Insgesamt lässt Bischoff damit durchblicken, dass eine Rezeption des *Requiem für Mignon* nur dann erfolgreich sein kann, wenn sie im Zusammenhang der *Lieder und Gesänge* op. 98a erfolgt.

Bischoffs »Wunschliste« für eine optimale Aufführung des *Requiem für Mignon* ist zudem ein Hinweis darauf, dass der mithilfe der gemeinsamen Opuszahl 98 konstruierte Werkzusammenhang von Schumanns op. 98 als rein gedankliches Konstrukt zu bewerten ist. Zu Lebzeiten Schumanns kam es zu keiner gemeinsamen Aufführung der beiden (Teil-)Werke.⁹⁴ Dies ist nicht zuletzt wohl auch auf Schumanns eigenartige Zusammenstellung eines Liederzyklus mit einem oratorienartigen »Requiem«, das noch nicht einmal an die Gattungstradition anschließt,⁹⁵ zurückzuführen.

Auf diese eigenartige Beschaffenheit des *Requiem für Mignon* weist Bischoff in seiner Besprechung explizit hin: Durch den Titelbestandteil »Requiem« weckt es bei den RezipientInnen Erwartungen, die nicht erfüllt werden (vgl. dazu die späteren Ausführungen in Abschnitt 5.3). Dieser freie Umgang mit bestehenden Gattungstraditionen war zu Schumanns Zeit sehr ungewöhnlich. In Bischoffs Rezension klingt bereits an, wie sehr sich Schumann mit seiner Konzeption des op. 98 von bestehenden Erwartungen (sei es in Bezug auf Gattungstraditionen oder den Umgang mit Textvorlagen) abkehrt und den Text gezielt nutzt, um sich in seiner Rolle als Autor zu artikulieren. Bischoffs Rezension lässt erkennen, dass sich dieses Selbstverständnis nicht nur in der Titelgestaltung zeigt, sondern auch in Schumanns Umgang mit den Textvorlagen des *Requiem für Mignon*. So erfährt der Schluss des *Requiem* eine bemerkenswerte Kürzung (vgl. dazu auch die Ausführungen zur Textauswahl und -zusammenstellung im *Requiem*

94 Nachweise über eine gemeinsame Aufführung von op. 98a und op. 98b gibt es nicht; vgl. dazu die Angaben in McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 423.

95 Beim Versuch einer Gattungszuordnung des *Requiem für Mignon* stellt etwa Krummacher fest, dass sich Schumanns op. 98b »kaum umstandslos in die Gruppe der ›oratorischen‹ Werke einreihen« lasse; vgl. Krummacher: Requiem für Mignon, S. 262. Auch Paul Thissen stellt nur noch »lose Bezüge zur Gattung« fest und klassifiziert das Werk als nichtliturgische Requiem-Vertonung; vgl. Thissen: Das Requiem im 20. Jahrhundert, Teil 2: Nichtliturgische Requien, S. 196ff. Nähere Ausführungen finden sich in Abschnitt 5.3.

für *Mignon* in Abschnitt 5.2.2), die einen – für die RezipientInnen ebenfalls nicht erwarteten – Stimmungswandel zur Folge hat. Bischoff bezieht seine Beobachtung auf den Schlusschor (Nr. 6 »Kinder! eilet in's Leben hinan!«), der für eine Beerdigungszeremonie unangemessen fröhlich wirke.⁹⁶ An dieser Stelle drängt sich die Frage nach Schumanns Intention auf, die bei Bischoff jedoch nicht diskutiert wird. Stattdessen unterbreitet er den Vorschlag, dass Schumann seinem *Requiem* doch den gleichen Schluss wie Goethe geben möge:

»Eben dies veranlasst uns einen Wunsch auszusprechen, dessen Verwirklichung unserer Meinung nach dies Requiem zu einer noch grössern Einheit abrunden dürfte. Wir möchten nämlich Schumann bewegen, durch einen Nachtrag dem Ganzen denselben Schluss zu geben, den ihm Göthe [sic] gegeben hat. Ein feierlicher Instrumentalsatz würde das Versenken des schlafenden Engels in den Sarkophag andeuten und darauf die vier Jünglinge ihren Gesang anheben: ›Wohl verwahrt ist nun der Schatz, das schöne Gebilde der Vergangenheit! hier im Marmor ruht es unverzehrt; auch in euren Herzen lebt es, wirkt es fort. Schreitet, schreitet in's Leben zurück! Nehmet den heiligen Ernst mit hinaus, denn der Ernst, der heilige, macht allein das Leben zur Ewigkeit.‹ – In die letzten Worte fiele der Chor wieder ein, wie es Göthe angeibt, und in ihrem Sinn würde der geniale Tonsetzer sicher die Begeisterung finden, den wahren Charakter eines Schlusschors zu *Mignon's Requiem* zu treffen, welcher harmonisch ausspräche, wie wir aus dem Schmerz über ein erloschenes schönes Dasein den heiligen Ernst zu freudigem Wirken uns für das Leben retten sollen.«⁹⁷

Bischoffs Äußerung spiegelt die gedankliche Vereinnahmung durch Goethes Textvorlage wider und darüber hinaus die Erwartung, dass sich KomponistInnen dem Textdichter in ihren Vorstellungen unterzuordnen haben. Wie sich gezeigt hat, erfüllt Schumanns op. 98 diese Erwartung nicht. Schumanns Textkürzungen sind durchaus nicht belanglos, sondern demonstrieren überaus deutlich, wie Schumann die vorgegebenen Inhalte in seinem Sinne modifiziert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die zwei Werke op. 98a und op. 98b sind durch die gemeinsame Opusnummer eindeutig als Einheit (Zwei-Werke-Einheit) gekennzeichnet. Diese Markierung wurde von Schumann selbst ange-

96 Vgl. Bischoff: R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister [Teil 1/2], S. 570: »Vielleicht ist er in dem Schlusschor Nr. 6 in der Darstellung des neuen Aufschwungs für das Leben beim Scheiden von dem Sarkophage zu weit gegangen und hat ihm im Verhältnis zu der Situation zu heitre Melodien gegeben [...]«

97 Ebd., S. 571.

regt, kann also als wichtiges Merkmal hinsichtlich der Zusammengehörigkeit der beiden Werke bewertet werden. Mithilfe der Opusnummer, die als äußeres Erzählelement die Verbindung zwischen den Werken markiert, steckt Schumann den Rahmen seiner Erzählumgebung ab.

Die von Schumann selbst vorgenommene Vergabe der Opusnummern⁹⁸ ist von besonderer Bedeutung für seine Inszenierung als Autor, da sie die spätere Wahrnehmung seines Gesamtwerks beeinflusst. Die bei den Werken op. 98a und op. 98b vorliegende doppelte Opusnummernvergabe ist in Schumanns Gesamtwerk einmalig. Das Titelblatt der im Oktober 1851⁹⁹ erschienenen Erstausgabe des op. 98 zeigt, dass der Verleger Breitkopf & Härtel Schumanns Wunsch, beide Werke unter einer gemeinsamen Opuszahl zu publizieren, berücksichtigt hatte. Die Verbindung der beiden Werke wurde nicht nur durch die übergeordnete Opuszahl und die Umsetzung in zwei Abteilungen deutlich gemacht, sondern auch durch den gemeinsamen Titel *Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon aus Goethe's Wilhelm Meister für Gesang und Piano-forte*. Die Gestaltung des Titels ist insofern interessant, da durch die Zusammenführung der beiden Titel eine Verschmelzung stattfindet, die es bei einer einzelnen Herausgabe nicht gegeben hätte.¹⁰⁰

Die unterschiedlichen Reaktionen auf die Werke op. 98a und op. 98b haben gezeigt, dass diese Werke-Einheit seltsam anmutet. Diese Auffassung hat sich bis in die heutige Zeit gehalten. So beschreibt etwa Krummacher die »Paarung von Teilen in so unterschiedlicher Besetzung zu einem Gesamtwerk«¹⁰¹ als »befremdlich«.¹⁰²

98 Vgl. hierzu die Erläuterungen von Appel: Vom Einfall zum Werk, S. 176: »Vielmehr bündelt jede einzelne Opuszahl eine kritisch ausgewählte Anzahl von Sätzen zu einem Ganzen und erhebt zugleich den Anspruch auf geistiges Eigentum. Als eine Art Gütesiegel postuliert jede Opuszahl für sich einen Werkanspruch, für den der Komponist einzustehen bereit ist.«

99 Vgl. McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 423.

100 Das Titelblatt des Erstdrucks zeigt folgende Titelgestaltung: LIEDER, GESÄNGE/und/REQUIEMFÜR MIGNON/aus/Goethe's Wilhelm Meister/für Gesang und Piano-forte/von/ROBERT SCHUMANN. / Op. 98. / Erste Abtheilung/Op. 98.a. / Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's, / für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-forte. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. / Zweite Abtheilung/Op. 98.b. / REQUIEM FÜR MIGNON, / für Chor, Solostimmen und Orchester/Clavierauszug Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. / Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. / Eigenthum der Verleger. Eingetragen in das Vereinsarchiv. / 8372 u. 73. Der Titel ist wiedergegeben nach ebd., S. 426.

101 Vgl. Krummacher: Requiem für Mignon, S. 263.

102 Vgl. ebd.

Der Zusammenhang der beiden Werke ist jedoch durch die gemeinsame Opuszahl unumstößlich. Erst jüngst veröffentlichte Sprau eine Liste an Kriterien, die bei der Zusammenstellung von Liedern verwendet werden, um Zyklizität zu erzielen. Hierunter führt Sprau auch sogenannte *paratextuelle Elemente* an, zu denen er – in Anlehnung an Moennighof, der unter einem Paratext »Beiwerk und Rahmenstücke« einer Partitur versteht¹⁰³ – den (übergeordneten) Werktitel, Widmungen und die Titelblattgestaltung zählt.¹⁰⁴ Sprau stellt heraus, dass die paratextuellen Elemente »Titel« und »Titelblattillustration« bei Schumann eine besondere Funktion erfüllen und von diesem als »Fingerzeige für Vortrag und Auffassung«¹⁰⁵ eingesetzt werden.¹⁰⁶ Die Opuszahl, die wie der Werktitel zur Werkidentifikation verwendet wird, kann ebenfalls als ein solcher Paratext gewertet werden. Die von Schumann gewünschte gemeinsame Opuszahl wird so gesehen zu einem »Fingerzeig« darauf, wie die beiden (Teil-)Werke zu verstehen sind: als zusammengehöriges Ganzes. Dieser Blickwinkel wird nur oft dadurch verstellt, dass der Aspekt des Werkzusammenhangs von op. 98a und op. 98b häufig ausschließlich auf die gemeinsame Textvorlage zurückgeführt wird, so, als wäre die Zyklizität des Werks damit bereits immanent. Ein solcher Denkansatz zeugt wiederum von einem Primat des literarischen Textes. Vergessen oder überhaupt nicht in Erwägung gezogen wird dabei der Autor Schumann.

Unter dem Blickwinkel der Autorschaft lässt sich noch ein weiterer »Fingerzeig« aufweisen, und zwar am Anfang des Liederzyklus. Wie in Abschnitt 1.3 bereits herausgestellt wurde, kommt dem doppelt publizierten Mignon-Lied, das als Lied *Mignon* op. 79/29 bzw. als Lied *Kennst du das Land?* op. 98a/1 bekannt wurde, eine besondere Bedeutung zu. Ungewöhnlich sind die zwei unterschiedlichen Titel, von denen der eine lediglich den Textanfang des Liedes aufgreift, der andere aber – *Mignon* – von Schumann selbst hinzugefügt wurde. Diese Titelwahl kann ebenfalls als paratextueller Verweis auf die Zugehörigkeit des Liedes zu den übrigen *Wilhelm-Meister*-Vertonungen in op. 98 gewertet werden. Doch das semantische Netz des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 zeigt noch weitere Verknüpfungen zum op. 98, die auf eine enge Zusammengehörigkeit der *drei Werke* schließen lassen.

Wird das doppelt verwendete Mignon-Lied als Verbindungselement aufge-

103 Vgl. Moennighof: Paratext, S. 22.

104 Vgl. hierzu das Kapitel 3 »Systematische Dimension: Merkmale zyklischer Liedwerke« bei Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal, S. 61ff.

105 Vgl. den Brief an Heinrich Dorn vom 5. September 1839; da der Briefwechsel mit Heinrich Dorn im Rahmen der Schumann-Briefedition noch nicht publiziert wurde, wird zitiert nach Schumann: Briefe. Neue Folge, S. 170.

106 Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal, S. 64.

fasst, verknüpft es das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 mit den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a. Die bislang formulierten, aber nicht tiefer untermauerten Interpretationsansätze in Bezug auf diese von Schumann intendierte Verbindung (vgl. hierzu die Ausführungen in Abschnitt 1.3) bieten ausreichend Potenzial für eine erweiterte Deutung als *Drei-Werke-Einheit*. Richtungsweisend sind dabei folgende Aspekte:¹⁰⁷

- a) die enge Zusammengehörigkeit der drei Werke im Hinblick auf ihre Entstehungsgeschichte,¹⁰⁸
- b) die thematische Übereinstimmung (Thema Kindheit bzw. Jugend),¹⁰⁹
- c) die Darstellung eines »abgeschlossenen Lebensganges von der Geburt bis über den Tod hinaus« mit Mignon als »Symbol der Seele des Menschen« in der Mitte,¹¹⁰
- d) die Weiterführung der progressiv angeordneten Lieder des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 in den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a¹¹¹ sowie – damit zusammenhängend –
- e) eine »volle Entfaltung der Kunstmittel«, die den Weg des Liedes vom häuslichen Musizieren in den Konzertsaal nachzeichnet.¹¹²

Diese Aspekte deuten bereits auf ganz wesentliche Elemente des Erzählens hin. Dazu zählen die *Linearität* der Werke, die sich offenbar in mehrfacher Hinsicht zeigt, die *thematische Übereinstimmung* sowie das Vorhandensein einer planvollen *Erzählstruktur* (Mignon im »Zentrum«¹¹³). Dennoch ist bislang nicht untersucht worden, wie sich der Künstler Robert Schumann innerhalb dieser drei Werke als Autor inszeniert haben *könnte*. Dies setzt freilich eine bestimmte Intention Schumanns voraus, die aus seinem Selbstverständnis als Künstler erwächst und die den Ausgang für die nachfolgenden Untersuchungen bildet.

107 Die genannten Ansätze fassen die bislang in der Forschungsliteratur formulierten Interpretationsansätze zusammen; vgl. dazu Abschnitt 1.3. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird dabei nicht erhoben.

108 Vgl. Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«, S. 265.

109 Vgl. bspw. Edler: Robert Schumann, S. 105.

110 Vgl. Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«, S. 265.

111 Vgl. hierzu bspw. Mahler: Fortschritt und Kunstlied, S. 140.

112 Vgl. ebd.

113 Der Begriff des *Zentrums* wird in den nachfolgenden Untersuchungen eine bedeutende Rolle spielen. Er geht auf Janz zurück; vgl. Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«, S. 265.

2.2.2 Ein neuer Blickwinkel: Betrachtung als Drei-Werke-Einheit

Wie in Abschnitt 2.2.1 dargelegt wurde, gibt es durch das doppelt publizierte Mignon-Lied eine Verbindung zwischen dem *Liederalbum für die Jugend* op. 79 und den bereits als Zwei-Werke-Einheit gekennzeichneten *Wilhelm-Meister*-Vertonungen op. 98a und op. 98b. Die in der Forschungsliteratur vorliegenden Deutungsansätze haben eine Linearität, eine thematische Zusammengehörigkeit und eine strukturell planvolle Anlage erkennen lassen. Näher ausgeführt wurden diese jedoch bislang nicht. Das nachfolgende Kapitel stellt diejenigen »Indizien«, die für eine zyklische Verbindung der drei Werke sprechen und eine Betrachtung als Drei-Werke-Einheit nahelegen, heraus. Dazu zählen Indizien im Schaffensprozess der drei Werke, der markante Impulse und Verschränkungen aufweist, sowie Indizien in der strukturellen und inhaltlichen Werkarchitektur.

Indizien im Schaffensprozess der drei Werke

Die mehrfache Lektüre des Romans¹¹⁴ spricht dafür, dass Schumann in besonderem Maße von dem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* fasziniert war. Er hat jedoch sehr lange nach einer passenden Gattung gesucht, um den Roman angemessen zu vertonen: Am 15. Februar 1844 findet sich zunächst eine schriftliche Fixierung des Gedankens, »W.[ilhelm] Meister [von Goethe] zur Oper zu verwandeln«¹¹⁵, doch wurde diese Idee nicht umgesetzt. Erst fünf Jahre später – im »Goethe-Jahr 1849« – entstehen die Vertonungen der Lyrik-Einlagen aus diesem Roman, die schließlich zu einem Liederzyklus zusammengeschlossen und mit dem *Requiem für Mignon* verbunden werden.¹¹⁶ Wie in Abschnitt 2.2.1 bereits erwähnt, entstanden diese beiden Werke in unmittelbarer Nähe zu den Kompositionen für das *Liederalbum für die Jugend* op. 79. Es stellt sich also die Frage, ob sich das spätere op. 98 nicht sogar aus der Arbeit am *Liederalbum* heraus entwickelt hat und hier ein ganz wesentlicher Themenstrang des *Liederalbums* weitergeführt wird. Für die Untermauerung dieser These lohnt ein Blick auf den Schaffensprozess der drei Werke, der unter den Fokus der Werk-Verschränkung gestellt wird. Eine Erläuterung der Werkgenese des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 wurde bislang im

114 Nachweise zu Schumanns Lektüre des Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* finden sich in Anmerkung 11.

115 Schumann: Tagebücher II, S. 284.

116 Die Werkgeschichte der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a wurde im Rahmen der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns* aufbereitet; vgl. dazu Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...], S. 1ff.

Rahmen der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns* noch nicht publiziert, weshalb sich die nachfolgenden Darlegungen auf die Angaben im Werkverzeichnis stützen. Auch zum *Requiem für Mignon* op. 98b gibt es noch keine Ausführungen in der Gesamtausgabe. Die nachfolgenden Aussagen zu den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a beruhen auf den im Gesamtausgabenband dargelegten Erkenntnissen.¹¹⁷ Die dortigen Ausführungen, die auch die Werkgenese des *Requiem für Mignon* in weiten Teilen berücksichtigen, werden hier lediglich zusammenfassend und unter dem oben genannten Fokus in die Diskussion eingebracht.

Die beiden Schaffensphasen zu op. 79, op. 98a und op. 98b

Die Entstehungszeiten der Werke op. 79, op. 98a und op. 98b lassen im Wesentlichen zwei große Schaffensphasen erkennen (dargestellt in Abbildung 2.2):

1. Schaffensphase: 21. April bis 18. Mai 1849,
2. Schaffensphase: 20. Juni bis 7. Juli 1849.

In diesen beiden Schaffenphasen entstand jeweils eine Vielzahl an Liedkompositionen.

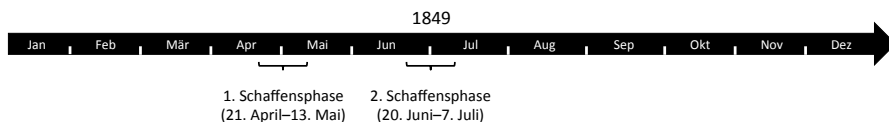


Abbildung 2.2: Schaffensphasen zu den drei Werken im Jahr 1849

Die Lieder aus der ersten Schaffensphase gingen fast ausschließlich in das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 ein und die Lieder aus der zweiten Schaffensphase fast ausschließlich in die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a. In der zweiten Schaffensphase entstanden außerdem die Skizzen zum *Requiem für Mignon* op. 98b.

117 Vgl. hierzu den Kritischen Bericht (Ozawa/Wendt (Hg.): Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...]) und den zugehörigen Notenband (Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...]) in der Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe.

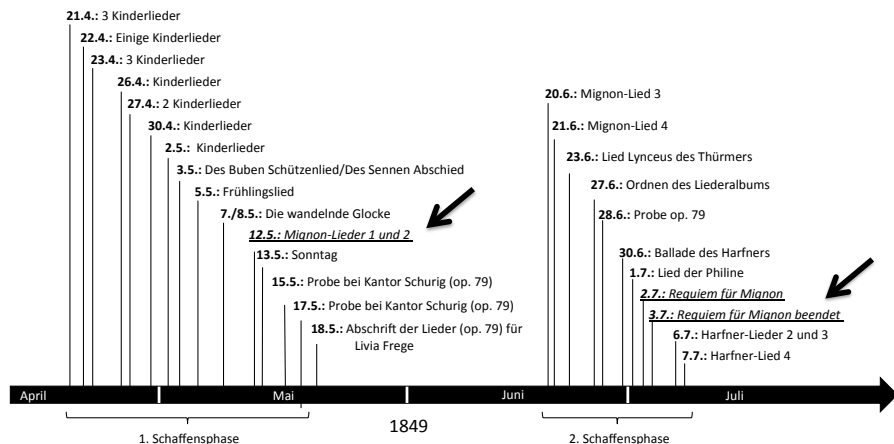


Abbildung 2.3: Detailansicht der zwei Schaffensphasen zu den Werken op. 79, op. 98a und op. 98b im Jahr 1849

Auffällig – und für das Konzept der Drei-Werke-Einheit von großer Bedeutung – ist, dass die drei Werke in zeitlich dichter Abfolge entstanden und dass sich offensichtlich die Ideen zur Komposition des jeweils nächsten Werks aus der Arbeit am vorigen Werk ergaben: Wenn die drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b also rein nach Kompositionsdaten betrachtet werden, hat op. 98a seinen gedanklichen Ursprung aller Wahrscheinlichkeit nach in dem Zeitraum, in dem Schumann die Lieder für das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 komponierte, während das *Requiem für Mignon* im Kontext der Vertonungen der Lyrik-Einlagen aus Goethes *Wilhelm Meister* entstand (vgl. dazu die Übersicht über die Einzelkompositionen in Abbildung 2.3).

Die erste Schaffensphase (21. April – 18. Mai 1849)

Nur an eines der drei Werke – das *Liederalbum für die Jugend* – ist Schumann planvoll¹¹⁸ herangegangen. In der ersten Schaffensphase vom 21. April bis zum 18. Mai 1849 entstanden in kürzester Zeit etwa vierzig Liedkompositionen.¹¹⁹

118 »Planvoll« meint hier nicht im Sinne einer bereits feststehenden Reihenfolge der Lieder und einer systematischen Abarbeitung der Kompositionen, sondern die Umsetzung eines bestimmten Vorhabens in seiner bereits feststehenden übergeordneten Ausprägung (Liederalbum).

119 Schumann selbst schreibt in seinem *Projectenbuch*, S. 54 von 35 bis 40 Liedern, die er von April bis Mai 1849 für das *Liederalbum* komponiert hat; zit. nach McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 343.

So zeigt das in Abbildung 2.4 dargestellte Skizzenblatt, auf dem sich die Skizzen der ersten drei Liedkompositionen für das *Liederalbum* befinden,¹²⁰ am unteren Rand schon eine fünfspaltige Auflistung mit zwanzig Liedtiteln, von denen fünfzehn später in das Album aufgenommen werden. Es kann nicht eindeutig bestimmt werden, von wann genau diese Auflistung stammt. Vermutlich wurde sie nicht gemeinsam mit den drei auf dem Blatt enthaltenen Liedtiteln am 21. April 1849¹²¹ notiert, aber aller Wahrscheinlichkeit nach bereits innerhalb der ersten Arbeitswoche. Hierfür spricht, dass die Lieder *Er ist's* nach einer Textvorlage von Eduard Mörike und *Deutscher Blumengarten* nach einer Textvorlage von Friedrich Rückert, die Schumann am 29. April 1849 komponierte, noch nicht in der Auflistung enthalten sind. Gleiches gilt für die Liedkompositionen, die nachweislich im Zeitraum vom 30. April bis zum 23. Juni 1849 entstanden.¹²²

- 120 Die Einschätzung, dass es sich bei diesen Skizzen um die »früheste Quelle zum *Liederalbum für die Jugend*« handelt, stammt von Karl Wilhelm Geck; vgl. dazu Geck: *Frühlingsbotschaft*, S. 11.
- 121 Es handelt sich dabei um Kompositionsskizzen zu den beiden *Zigeunerliedchen* (op. 79/7 und op. 79/8). Das Skizzenblatt enthält neben den beiden *Zigeunerliedchen* auch Skizzen zum Lied *Frühlingsbotschaft* op. 79/3 (vgl. Abbildung 2.4, untere Blatthälfte). Die Datierung der drei Lieder (»d. 21/4 49«) findet sich unterhalb der drei Skizzen am rechten Rand des Blatts). Das Skizzenblatt wird heute in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Schumann: 5 Pieces, Mus. 5636-K-509) aufbewahrt (vgl. Abbildung 2.4).
- 122 Hierzu zählen die Lieder *Vom Reitersmann* (30. April 1849), *Schneeglöckchen* (1. Mai 1849), *Des Buben Schützenlied* und *Des Sennen Abschied* (beide 3. Mai 1849), *Frühlingslied* (5. Mai 1849), *Die wandelnde Glocke* (8. Mai 1849), *Mignon* (12. Mai 1849), *Sonntag* (13. Mai 1849) sowie das *Lied Lynceus des Thürmers* (23. Juni 1849). Die Nachweise für die Datierung der Lieder finden sich in der Chronik im Anhang A.

Eine diplomatische Übertragung der Auflistung an Liedtiteln ist in Abbildung 2.5 dargestellt. Hinter den Liedtiteln vermerkt Schumann jeweils die Kürzel der Textverfasser.¹²⁴ Die fünfzehn Lieder, die später in das *Liederalbum* aufgenommen werden, sind in der Übertragung grau hinterlegt. Die *Zwei Zigeunerlieder* werden dabei bereits als zwei eigenständige Lieder gezählt. Hinter dem Lied *Käuzlein* ist in Klammern eine 2 vermerkt (siehe Abbildung 2.5). Von diesem Lied existieren zwei unterschiedliche Kompositionen, von denen aber nur diejenige in a-Moll in das *Liederalbum* aufgenommen wurde.

Vom Schlaraffenland	Wiegenlied. H.	Schmetterling. H.	Sandmann. K.	Marienwürmchen. W.
Zwei Zigeunerlieder	Der weiße Hirsch. U.	Was fang' ich an! H.	Der Abendstern. F.	Frühlingsgruß. F.
Frühlingsbotschaft. F.	Ammenuhr. ?	Weihnachtlied. A.	Die Waise. F.	Frühlingsankunft. F.
	Das Schwert. U.	Käuzlein. (2) W.	Hinaus in's Freie. F.	Der Knabe v. Berge. U.

Abbildung 2.5: Übertragung der Auflistung an Liedtiteln auf dem Skizzenblatt vom 21. April 1849; grau hinterlegt sind die Lieder, die später in das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 übernommen wurden.

Weiterhin fällt auf, dass sieben der hier aufgelisteten Lieder eingekreist sind. Welche Bedeutung diesen Liedtiteln zukommt, kann nicht eindeutig beantwortet werden, da Schumann nicht erläutert hat, wie die Einkreisungen zu verstehen sind. Es kann nur vermutet werden, dass es sich dabei um die Lieder handelt, die zum Zeitpunkt des Notats noch nicht komponiert waren. Keines dieser sieben Lieder kann sicher in die Zeit vom 21. bis zum 28. April 1849 datiert werden. Das *Wiegenlied*, das auf einer Textvorlage von Friedrich Hebbel basiert, entstand laut Angaben im *Haushaltbuch* sogar erst am 4. September 1849.¹²⁵

Auffällig in der Schaffenschronologie des *Liederalbums* ist, dass Schumanns Einträge im *Haushaltbuch* bis zum 2. Mai 1849 sehr unscharf sind. Es finden

124 Die Kürzel bedeuten Folgendes: »F.« steht für August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, »H.« für Friedrich Hebbel, »U.« für Ludwig Uhland, »A.« für Hans Christian Andersen und »K.« für Hermann Kletke. Beim Lied *Vom Schlaraffenland* und den *Zwei Zigeunerliedchen* fehlen die Kürzel deshalb, weil sie wie das Lied *Frühlingsbotschaft* auf einer Textvorlage von Hoffmann von Fallersleben beruhen. Die Titel sind daher vermutlich spaltenweise untereinander notiert worden. Hinter den Liedern *Käuzlein* und *Marienwürmchen* ist jeweils das Kürzel »W.« vermerkt. Dieses verweist nicht auf den Textverfasser oder die Textverfasserin, sondern auf die Textquelle: die Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*.

125 Vgl. Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 502.

sich keine konkreten Angaben, wann welches Kinderlied komponiert wurde, sondern ausschließlich die Sammeleinträge »Kinderlieder«. ¹²⁶ Dies ändert sich mit Beginn der Mairevolution (vgl. Abbildung 2.6): Vom 3. Mai 1849 an vermerkt Schumann (wenn auch in zwei Fällen rückwirkend ¹²⁷) ganz konkrete Titel, so etwa am 3. Mai »Schützenlied u. Sennenlied« (zwei Vertonungen von Lyrik-Einlagen aus Schillers *Wilhelm Tell*), am 5. Mai »2stimmiges Frühlingslied« (nach einer Textvorlage von Hoffmann von Fallersleben) und am 7. oder 8. Mai 1849 »Die wandelnde Glocke« (nach einer Textvorlage von Goethe). ¹²⁸ Diese Konkretisierung geht mit der Vertonung deutlich komplexerer Lieder einher. Es handelt sich in allen Fällen um Kompositionen, die später der zweiten Hälfte des *Liederalbums* zugeordnet werden.

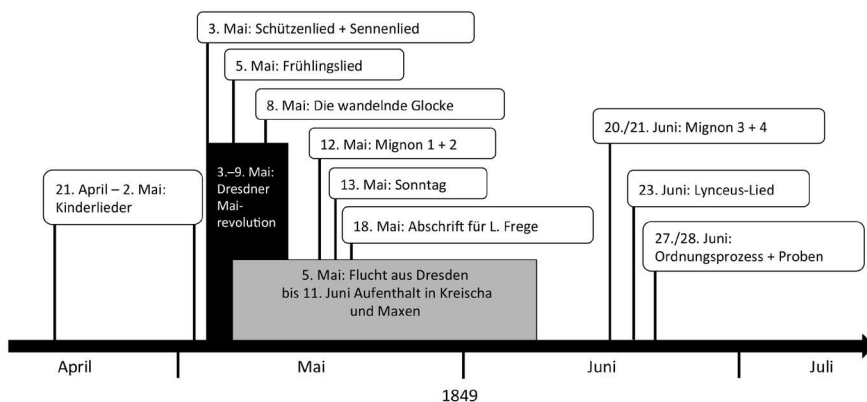


Abbildung 2.6: Übersicht über die Entstehung der Liedkompositionen während der Dresdner Mairevolution vom 3. bis 9. Mai 1849

126 So am 21., 22., 23., 26., 27. und 30. April sowie am 2. Mai 1849. Es kann nicht eindeutig bestimmt werden, ob hiermit jeweils mehrere Kinderlied-Kompositionen gemeint sind oder der Eintrag »Kinderlieder« lediglich die Arbeit am *Liederalbum* umschreibt.

127 Vgl. dazu die Anmerkungen des Herausgebers in Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 491.

128 Ebd. Das Skizzenblatt (Schumann: Die wandelnde Glocke, NL Schumann 22) trägt demgegenüber die Datierung »d. 7ten Mai 1849«; vgl. dazu auch die Angabe in McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 345f.

Wie sich in Abbildung 2.6 erkennen lässt, entstanden zwei der Kompositionen für das *Liederalbum* am Tag des Ausbruchs der Dresdner Mairevolution, dem 3. Mai 1849. Da die Arbeitsmanuskripte jeweils Kommentare zum revolutionären Geschehen aufweisen,¹²⁹ sind diese beiden Liedkompositionen für das *Liederalbum* von besonderer Bedeutung (vgl. dazu auch die Ausführungen zu den thematischen Schwerpunktbildungen des *Liederalbums* in Abschnitt 6.3.3). Am deutlichsten zeigt sich der Einfluss der Tagespolitik auf die Kompositionen im *Frühlingslied*, das – zunächst unter dem Titel »König Frühling« – am Tag der Flucht der Familie Schumann aus Dresden entstand (vgl. dazu ebenfalls die Ausführungen in Abschnitt 6.3.3). Im Maxener »Exil«¹³⁰ entstand am 7. oder 8. Mai¹³¹ auch die Goethe-Vertonung *Die wandelnde Glocke*. Schloß Maxen war 1849 ein Treffpunkt für Künstler und Wissenschaftler. Die damaligen Besitzer (Friedrich Anton und Friederike Serre¹³²) hatten hier einen Ort des künstlerischen Austauschs geschaffen.¹³³ Die Serres gewährten der Familie Schumann ab dem 5. Mai 1849 Unterschlupf, bis diese am 11. Mai 1849 nach Kreischa weiterzog.¹³⁴ Unmittelbar zu Beginn des einmonatigen Aufenthalts in Kreischa (Schumanns blieben dort bis zum 11. Juni 1849 zu Gast¹³⁵) kompo-

129 Die Kompositionsdaten der am 3. Mai 1849 entstandenen Lieder – *Des Bubens Schützenlied* und *Des Sennens Abschied* – werden jeweils mit Hinweisen auf die Revolution in Dresden versehen. Dem Manuskript zu *Des Sennens Abschied* lässt sich sogar entnehmen, dass Schumann seine Arbeiten wegen der läutenden Feuer-glocke unterbrach, denn er vermerkt am Ende der Seite: »Unterbrochen durch die Sturmglocke am 3ten Mai 1849«; vgl. dazu das Autograf (Schumann: 2 Pieces, Mus.5636-B-500).

130 Schumann befand sich seit Samstag, dem 5. Mai 1849, mit seiner Familie auf der Flucht; vgl. dazu den Eintrag vom 5. Mai 1849 in Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 490f. In Clara Schumanns Aufzeichnungen finden sich ausführliche Eindrücke zu den revolutionären Geschehnissen in Dresden und deren Einfluss auf das Befinden der Familie Schumann; vgl. dazu Litzmann: Clara Schumann, S. 185ff.

131 Vgl. Anm. 128.

132 Das ehemalige Rittergut Maxen war seit 1819 im Besitz des Majors Friedrich Anton Serre (1789–1863) und seiner Ehefrau Friederike Serre, geb. Hammerdörfer (1800–1872).

133 Neben Clara und Robert Schumann waren hier u. a. Bertel Thorvaldsen, Hans Christian Andersen, Ottilie von Goethe, Ludwig Tieck, Ernst Rietschel, Carl Gustav Carus oder Emanuel Geibel zu Gast; vgl. dazu Bolze: Serres und ihre Freunde. Die Publikation enthält im Anhang eine Auflistung der Freunde und Bekannten der Serres.

134 Maxen und Kreischa sind kleine Ortschaften südlich von Dresden.

135 Vgl. Mende: »... nie hätte ich den Sachsen soviel Mut zugetraut ...«, S. 145ff.

nierte Schumann die »Mignon-Lieder 1 und 2«.¹³⁶ Vielleicht hatte die Vertonung von Goethes Ballade *Die wandelnde Glocke* den Ausschlag gegeben, nun auch die Mignon-Lieder aus Goethes Roman zu vertonen. Denkbar wäre auch, dass Schumann in Maxen den Impuls hierzu erhielt. Zwar gibt es keine Nachweise darüber, doch erscheint der Gedanke, dass seine derzeitigen Arbeitsvorhaben dort (trotz der brisanten Tagespolitik) Gegenstand der Gespräche (mit dem Ehepaar Serre oder anderen Künstlern¹³⁷) waren, nicht ganz abwegig.

Dass die ersten beiden Mignon-Lieder über einen Monat vor den anderen Liedern und Gesängen aus Goethes Roman und als einzige innerhalb der ersten Schaffensphase – in unmittelbarem Kontext der übrigen Liedkompositionen zum *Liederalbum* – entstanden (vgl. dazu die Übersicht zu den Kompositionen der ersten Schaffensphase¹³⁸ in Abbildung 2.6), lässt vermuten, dass die Idee zu einem eigenen »Wilhelm-Meister-Zyklus« nicht von vornherein bestand, sondern sich erst nach oder während der Komposition dieser beiden Mignon-Lieder entwickelte. Für die These, dass es zunächst bei der Vertonung der zwei Mignon-Lieder bleiben sollte und beide für das *Liederalbum* vorgesehen waren, spricht auch Schumanns Auswahl aus den insgesamt vier Mignon-Liedern des Romans: Die Lieder 1 und 3 (in der Reihenfolge des Vorkommens im Roman) sind die beiden Kernlieder der Mignon-Figur. Was sich hier deutlich zeigt, ist Schumanns vorsichtiges Herantasten an den Vertonungsgegenstand, die Lyrik-Einlagen aus dem Roman.

Mit dem am 13. Mai 1849 – einem Sonntag – komponierten Lied *Sonntag* findet die Kompositionsphase für das *Liederalbum* einen vorläufigen Abschluss.¹³⁹ Bis auf ein einziges Lied – das *Lied Lynceus des Thürmers*, das

136 Als »Mignon-Lied 1« wird das Lied *Mignon* op. 79/29 bzw. *Kennst du das Land?* op. 98a/1 bezeichnet. Die Bezeichnung »Mignon-Lied 2« bezieht sich hier noch auf das Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen*, das zwar als zweites Mignon-Lied komponiert wurde, in der Erstaussgabe des Liederzyklus op. 98a jedoch als drittes Mignon-Lied erschien; vgl. dazu die Ausführungen weiter unten.

137 Den Ausführungen Wolfgang Mendes zufolge suchten zur Zeit des Dresdner Maiaufstands auch einige Adlige auf Schloss Maxen Schutz (Mende: » ... nie hätte ich den Sachsen soviel Mut zugetraut ...«, S. 145). Leider gibt es keine Nachweise darüber, ob sich zu diesem Zeitpunkt weitere Künstler auf Schloss Maxen aufhielten. Für den Hinweis, dass möglicherweise Otilie von Goethe und Hans Christian Andersen in dieser Zeit zu Gast waren, danke ich dem derzeitigen Eigentümer von Schloss Maxen, Herrn Peter Flache.

138 Die Einträge sind Schumanns *Haushaltungsbuch* entnommen.

139 Ob auch das am 14. Mai 1849 komponierte Lied *Nänie* zunächst für das *Liederalbum* vorgesehen war, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Das auf einer Textvorlage von Ludwig Bechstein basierende Lied schließt Schumann später

erst über einen Monat später, am 23. Juni 1849, entstehen sollte – lagen an diesem Tag alle Lieder vor, die in das *Liederalbum* aufgenommen wurden. Am 15. und 17. Mai 1849 wurden die Liedkompositionen bereits bei Kantor Schurig geprobt¹⁴⁰ und am 18. Mai 1849 fertigte Schumann von einigen Liedern eine Abschrift für die Leipziger Sängerin Livia Frege, geb. Gerhardt (1818–1891), an.¹⁴¹

Zusammenfassend lässt sich also folgende *erste Verklammerung* zwischen den beiden Werken op. 79 und op. 98a festhalten: Die initialen Bestandteile des späteren Liederzyklus op. 98a entstanden im Kontext der Kompositionen für das *Liederalbum*. In beiden Werken steht Mignon im Zentrum (vgl. dazu Abschnitt 2.2.2).

Die zweite Schaffensphase (20. Juni – 7. Juli 1849)

Die zweite intensive Kompositionsphase, in der alle übrigen *Wilhelm-Meister*-Vertonungen entstehen, setzt erst nach der Rückkehr der Familie Schumann nach Dresden ein.¹⁴² An ihrem Anfang steht die Komposition der Mignon-Lieder 3 und 4.¹⁴³ Zwischenzeitlich hatte Schumann wohl die positive Rückmeldung von Livia Frege auf das erste Mignon-Lied erreicht, das in der Abschrift

mit dem am 15. Mai 1849 komponierten *Spruch* nach einem Text von Friedrich Rückert und dem am 13. April 1850 komponierten Triolet nach einem Text von Christian L'Égry zu den *Drei Liedern für Frauenstimme und Klavier* op. 114 zusammen.

- 140 Volkmar Schurig (1822–1899) war als Komponist, Organist und Chordirektor der jüdischen Gemeinde in Dresden tätig; vgl. dazu McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 344.
- 141 Dabei handelte es sich um die Lieder Nr. 14 (*Marienwürmchen*), Nr. 24 (*Er ist's*), Nr. 27 (*Schneeglöckchen*) und Nr. 29 (*Mignon*); vgl. ebd., S. 344 und 346. Diese lässt Schumann am 20. Mai 1849 über den Verlag Breitkopf & Härtel an Livia Frege übermitteln; vgl. dazu Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...], S. 51.
- 142 In der Zeit zwischen den beiden genannten Schaffensphasen hatte Schumann die *Drei Lieder für drei Frauenstimmen* op. 114, die *Jagdlieder* op. 137, die Motette *Verzweifelte nicht im Schmerzenthal* op. 93, das *Minnespiel* op. 101 sowie die *Vier Märsche* op. 76 komponiert.
- 143 Hiermit sind die Lieder *Nur wer die Sehnsucht kennt* und *So laßt mich scheinen, bis ich werde* gemeint, die Schumann am 20. und am 21. Juni komponierte.

vom 18. Mai enthalten war.¹⁴⁴ Hieraus entwickelte sich dann offensichtlich die Idee zur Vertonung der übrigen Lyrik-Einlagen aus Goethes Roman.¹⁴⁵

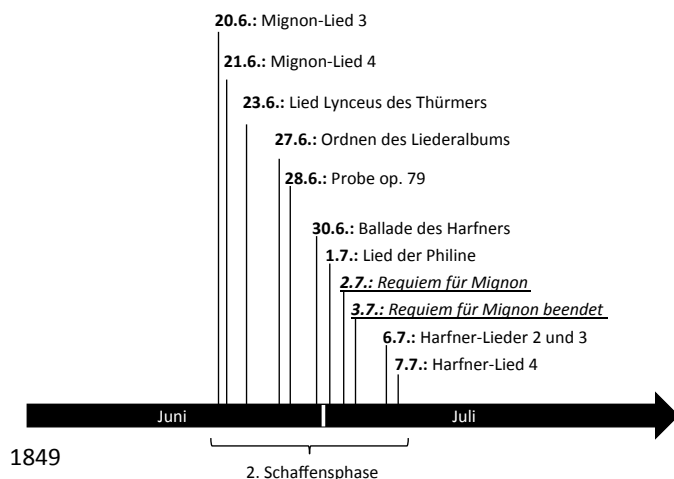


Abbildung 2.7: Zweite Schaffensphase im Juni und Juli 1849

Spätestens ab dem 23. Juni 1849 hat sich Schumann erneut mit dem *Liederalbum* beschäftigt. Das auf einer Textvorlage aus Goethes *Faust* beruhende *Lied Lynceus des Thürmers*, das an diesem Tag und damit in unmittelbarer Nähe zu den Mignon-Liedern *Nur wer die Sehnsucht kennt* und *So laßt mich scheinen, bis ich werde* entstand, erhält in der Anordnung der Lieder eine

144 Vgl. dazu den Brief an Hermann Härtel vom 23. Juni 1849, in dem Schumann erzählt, dass sich Livia Frege gegenüber Clara Schumann sehr lobend über das erste Mignon-Lied geäußert habe: »Die letzten Tage war ich mit dem Ordnen des Liederalbums viel beschäftigt. Bis Ende nächster Woche (heute über acht Tage) werden Sie, hoffe ich, das ganze Manuscript haben. [...] Frau Dr. Frege ist wohl wieder zurück. Wollen Sie sie vielmals von uns grüßen. Sie schrieb meiner Frau ihre besondere Zustimmung zu d. Lied Mignon's »Kennst du das Land«, das das letzte im Album ist, was mir große Freude gemacht.« Der Brief wird nach Schumann: *Leipziger Verleger I: Breitkopf & Härtel in der Manuskriptfassung* zitiert. Für die freundliche Bereitstellung danke ich Herrn Dr. Thomas Synofzik.

145 Vgl. dazu Schumanns Brief an den Verleger Johann August André vom 2. April 1850 (Schumann: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in West- und Süddeutschland*, S. 59), in dem er sich rückwirkend über den Ursprung der Idee äußert.

Sonderposition. Dem Brief an Härtel¹⁴⁶ ist zu entnehmen, dass Schumann das Mignon-Lied *Kennst du das Land?* bereits am 23. Juni 1849 als Schlusslied im *Liederalbum* vorgesehen hatte. Nicht unwesentlich ist gerade die Kombination der letzten beiden Goethe-Vertonungen am Schluss des *Liederalbums*, die frühestens am 23. Juni 1849 und vermutlich bereits im Kontext des Ordnungs- und damit des Publikationsprozesses¹⁴⁷ umgesetzt wurde.¹⁴⁸ Schumann selbst weist gegenüber Emanuel Klitzsch darauf hin, dass das Mignon-Lied über das *Liederalbum für die Jugend* hinausweist.¹⁴⁹ Es hat einen öffnenden Charakter (vgl. dazu auch die späteren Ausführungen zu diesem Lied in Abschnitt 4.2.4) und wirkt vom thematischen wie künstlerischen Anspruch her innerhalb des *Liederalbums* wie ein Fremdkörper. Eigentlich wäre das *Lied Lynceus des Thürmers*, das wie eine Rückschau auf das zuvor Gehörte wirkt, als Schlusslied viel besser geeignet. Dies fällt besonders dann auf, wenn die Liedkompositionen der beiden Werke op. 79 und op. 98a hintereinander erklingen, weil erst dann die eigentliche Funktion der beiden Lieder deutlich wird.

Die *zweite Verklammerung* zwischen den Werken op. 79 und op. 98a hängt mit der Entstehung des *Liedes Lynceus des Thürmers* zusammen. Dieses entsteht erst nach einer schöpferischen Pause von einem Monat und wird von Schumann

146 Vgl. dazu Anm. 144.

147 Diese beiden Schritte hängen bei Schumann häufig zusammen. Oftmals wird die endgültige Reihenfolge der Lieder von Liederzyklen oder sonstigen Zusammenstellungen) erst im Publikationsprozess festgelegt. Im *Haushaltbuch* vermerkt Schumann am 27. Juni 1849, dass er mit dem Ordnen des *Liederalbums* beschäftigt ist. Vom 28. Mai 1849 bis zum 27. Juni 1849 befand sich Schumann in Verhandlungen mit seinem Verleger Härtel. Darin ging es um die Titelblattzeichnung, die Ausstattung und Ordnung des *Liederalbums* sowie das Honorar. Der Versand des Manuskripts erfolgte am 29. Juni 1849. In der Zeit vom 30. Juni 1849 bis zum 30. Oktober 1849 folgten nochmals Verhandlungen über Titelblattgestaltung (hier v. a. auch die Titelblattlithografie von Ludwig Richter), Honorar, Stich und Probedruck; vgl. hierzu die Angaben im Werkverzeichnis: McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 344. Die ersten fertigen Druckexemplare erhielt Schumann am 30. Oktober 1849 von Härtel; vgl. Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...], S. 13.

148 So hält Peter Jost es für möglich, dass sich die Vertonung des *Liedes Lynceus des Thürmers* erst im Verlauf des Ordnungsprozesses ergeben hat und eine bis dahin eventuell bereits festgelegte Anordnung noch einmal verworfen wurde; vgl. Jost: Dem Jugendlalter angemessen?, S. 102.

149 Schumann: Brief vom 19. Dezember 1849 an Emanuel Klitzsch, 8396-A2 a/75: »Mignon schließt, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend.«

an die vorletzte Position im *Liederalbum* gesetzt. Wie sich in Abschnitt 6.3.3 zeigen wird, hängt es thematisch mit keinem der anderen Lieder im *Liederalbum* zusammen. Es stellt sich daher die Frage, ob ihm eine andere Funktion zukommt, die möglicherweise mit dem Liedtext zusammenhängt, der wie eine Rückschau auf die vorigen Lieder wirkt. Demgegenüber leitet das Mignon-Lied in die Lieder und Gesänge des op. 98a über.

Da alle vier Mignon-Kompositionen bereits vor der Übersendung des fertigen Manuskripts an den Verleger Härtel am 29. Juni 1849 vorlagen,¹⁵⁰ muss die Entscheidung, nur das erste Mignon-Lied in das *Liederalbum* aufzunehmen, während des Ordnungsprozesses gefallen sein. Von den übrigen Mignon-Liedern gänzlich abtrennen konnte Schumann es dann aber wohl doch nicht. So hätte er das erste Mignon-Lied in op. 79 übernehmen und die übrigen drei Lieder mit den restlichen *Wilhelm-Meister*-Vertonungen zu einem Werk vereinen können. Offensichtlich gehörten die vier Mignon-Lieder für Schumann untrennbar zusammen oder anders gesagt: Ein Werk mit einer unvollständigen Wiedergabe der vertonten Lyrik-Einlagen des Romans kam für ihn scheinbar nicht infrage.

Ausgehend von den Mignon-Liedern, die er zunächst wohl als separate thematische Einheit dachte, entstanden erst später und nach der Abgabe des Manuskripts vom *Liederalbum* alle übrigen *Wilhelm-Meister*-Vertonungen. Dazu zählen das *Lied der Philine* und die vier Gesänge des Harfners (vgl. Abbildung 2.7). Die Idee, »sämtliche Stücke aus W. Meister [...] in eine Sammlung zu vereinigen«,¹⁵¹ vermerkt Schumann erst am 7. Juli 1849 schriftlich im *Projectenbuch*, genau dem Tag, an dem der letzte Harfner-Gesang entstand (vgl. Abbildung 2.7). Die Idee reifte aber vermutlich schon länger heran.¹⁵²

Innerhalb der letzten Kompositionsphase zu den *Wilhelm-Meister*-Vertonungen, die vom 30. Juni bis zum 7. Juli 1849 dauerte, fällt schließlich noch eine ähnliche »Verklammerung« wie beim *Lied Lynceus des Thürmers* auf: So entstehen inmitten der Harfner-Gesänge und des *Liedes der Philine* am 2. und 3. Juli 1849 die Skizzen zum *Requiem für Mignon*¹⁵³ (vgl. Abbildung 2.3), die thematisch erneut auf die Mignon-Figur hinweisen. Die Komposition der

150 Vgl. Anm. 147.

151 Vgl. dazu Schumann, *Projectenbuch*, 4871; VII C, 8–A3, [S. 55].

152 Vgl. dazu Anm. 144.

153 Mit der Instrumentierung des Werkes beginnt Schumann am 12. Juli 1849; vgl. Schumann: *Tagebücher*, Bd. 3, S. 497. Da am 13. Juli laut *Haushaltbuch* lediglich Arbeiten an den *Scenen aus Goethes Faust* vermerkt sind, ist davon auszugehen, dass die Instrumentierung offensichtlich nach nur einem Arbeitstag wieder abgebrochen wurde. Erst im September 1849 nahm Schumann die Arbeiten am

Harfner-Gesänge steht damit ganz am Ende der zweiten Schaffensphase. Gedanklich wurde also erst der thematische Mignon-Strang vollständig skizziert, bevor die Harfner-Gesänge vertont wurden. Auf diese Konstellation wird an späterer Stelle noch näher eingegangen (vgl. die Abschnitte 4.2.2ff.).

Zusammenfassend ergibt sich folgende *dritte Verklammerung*: Das *Requiem für Mignon* wird noch vor der Vertonung der letzten drei Harfner-Gesänge skizziert. Zu diesem Zeitpunkt war lediglich die *Ballade des Harfners* bereits komponiert. Es zeigt sich dadurch erneut eine tiefe gedankliche Beschäftigung mit der Figur der Mignon. Daher stellt sich die Frage, ob das *Requiem* als Weiterführung der Mignon-Kompositionen zu sehen ist und ob Schumann die Vertonung vorzog, um die musikalische Nähe zu wahren.

Insgesamt spricht die Werkgenese der *Wilhelm-Meister*-Vertonungen für eine sich langsam entwickelnde Werkkonzeption. Einen Nachweis darüber, ob die Idee der Gesamtkonzeption unter einer Opus-Nummer von Anfang an bestand, gibt es nicht. Es hat sich gezeigt, dass die Anfänge des op. 98 in Schumanns Arbeiten am *Liederalbum für die Jugend* wurzeln. Das *Liederalbum* wird auf diese Weise zum gedanklichen Ursprung bzw. zur »Ideen-Quelle«. Am Anfang steht damit das progressive Wesen des *Liederalbums*, das nicht nur an Kinder und Jugendliche adressiert ist, sondern auch thematisch auf das kindliche bzw. jugendliche Lebensalter ausgerichtet ist. Sowohl von der Komplexität der behandelten Themen als auch vom künstlerischen Anspruch entwickelt es sich stetig weiter. Auffällig ist die mehrmalige Wiederkehr der Mignon-Figur, auf die in allen drei Werken zurückgegriffen wird und deren Schicksal an sehr bedeutenden Positionen aufflackert. Wie sich an späterer Stelle noch zeigen wird, ist es genau diese Figur, die die drei Werke in ihrer Mitte zusammenhält. Diese These wird durch einige Auffälligkeiten in der strukturellen und inhaltlichen Werkarchitektur, die nachfolgend dargelegt werden, gestützt.

Indizien in der Werkarchitektur

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass die einzelnen Bestandteile der drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b nicht in der Reihenfolge, die sie heute aufweisen, entstanden sind. Dies trifft zwar auf etliche der Kompositionen zu, aber nicht auf alle. Leider sind kaum Aufzeichnungen Schumanns zum

Requiem wieder auf und vollendete es; vgl. dazu ebd., S. 502. Dieser Prozess zog sich offenbar bis zum 12. September 1849 hin; vgl. ebd., S. 503.

Ordnungsprozess vorhanden bzw. erhalten,¹⁵⁴ weshalb nicht mehr rekonstruiert werden kann, wann die Reihenfolge der Bestandteile festgelegt wurde. Es gibt jedoch einige Auffälligkeiten im Publikationsprozess, die dafür sprechen, dass das Konzept der Verschränkung der drei Werke erst allmählich heranreife: Lockere inhaltliche Verbindungen gab es dabei von Anfang an durch das Wiederaufgreifen bzw. die gezielte Auswahl bestimmter Thematiken und den stetigen Rückgriff auf Inhalte aus Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Die formale Struktur aber entstand in ihrer Dichte erst nach einem neuerlichen gedanklichen Prozess. Das *Liederalbum für die Jugend* versandte Schumann sehr zügig. Er benötigte nicht einmal eine Woche von der Komposition des letzten Liedes bis zur Abgabe beim Verlag. Nicht so beim späteren op. 98: Hier ließ er sich viel Zeit und das, obwohl er von Verlagsseite fortwährend zur Abgabe des Manuskripts gedrängt wurde. So erschienen die *Wilhelm-Meister*-Vertonungen erst im September 1851, also zwei Jahre nachdem sie komponiert worden waren. Offensichtlich schien eine Publikation der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* für Schumann zumindest bis zum April 1850 nicht infrage zu kommen, auch wenn es bereits zu einem frühen Zeitpunkt einen Abnehmer gegeben hätte.¹⁵⁵ Als er im April 1850 gegenüber dem Verleger André schließlich in die Publikation des Werks einwilligt, äußert Schumann

- 154 Die Autografe zeigen nur sehr selten Hinweise auf den Auswahl- und Ordnungsprozess. Häufiger findet sich die Anmerkung »Bleibt weg«, wenn Lieder aussortiert wurden. Bei einigen Liedern zeigen sich Schwankungen, z. B. beim Lied *Käuzlein*, neben dem sich ein mit Bleistift vermerkter Eintrag »Bleibt weg« findet, der aber mit Tinte wieder durchgestrichen wurde; vgl. McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 348. Auch beim Lied *Das Schwert* nach einer Textvorlage von Ludwig Uhland zeigen sich Unsicherheiten, da das Autograf den Eintrag »(Bleibt weg)« enthält, der durchgestrichen und durch den Vermerk »(Eines der letzten)« ersetzt wurde; vgl. dazu die Angaben in McCorkle (ebd., S. 348). Einen eindeutigen Hinweis auf eine intendierte Reihenfolge, die später auch umgesetzt wird, findet sich in der revidierten Reinschrift des Liedes *Kinderwacht*. Dort vermerkt Schumann: »(Kömmt nach dem Lied: Die Schwalben)«; vgl. ebd., S. 347.
- 155 Ab September 1849 erhielt Schumann mehrfach Anfragen des Verlegers Johann André aus Offenbach am Main (vgl. Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...], S. 17), der sich ohne nähere Konkretisierung nach Liederheften erkundigt und sein Interesse an Liedern ähnlich denen des *Liederalbums* op. 79 oder des Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42 äußert. Schumann reagierte zunächst äußerst verhalten und bot André erst am 2. April 1850 die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* gemeinsam mit dem *Requiem für Mignon* zum Verlag an; vgl. hierzu den Brief an Johann August André vom 2. April 1850 (Schumann: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in West- und Süddeutschland, S. 59f.).

bereits sehr konkrete Wünsche. So ist ihm die gemeinsame Publikation der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* mit dem *Requiem für Mignon* bereits zu diesem Zeitpunkt ein besonderes Anliegen. Letzteres bezeichnet er in seinem Brief an den Verleger als Schlusstück der Lieder und Gesänge¹⁵⁶ und markiert damit selbst die Zwei-Werke-Einheit op. 98a und op. 98b. Da ihm das Außergewöhnliche dieser Zusammenstellung bewusst war, fügt er selbst hinzu, dass er – entgegen seiner Vorstellungen – einer Publikation unter verschiedenen Opusnummern zustimmen würde.¹⁵⁷ Das Schreiben an André ist auch deshalb von Bedeutung, weil hier ein die Werkarchitektur betreffender wichtiger Punkt von Schumann selbst angesprochen wird. So stand wohl die endgültige Anordnung der Lieder Mignons und Philines und der Gesänge des Harfners noch nicht fest. Schumann schreibt einerseits, dass er es für angemessen hielte, wenn die Lieder und Gesänge in der im Roman vorgegebenen Reihenfolge publiziert würden, andererseits scheint er von dieser Anordnung nicht gänzlich überzeugt gewesen zu sein, da er die blockweise Bündelung von Sopran- und Baritonliedern, die aus dieser Anordnung resultieren würde, anschließend als ungünstig beschreibt.¹⁵⁸

Parallel zur Anfrage von André äußerte im April 1850 der Verleger Julius Kistner ebenfalls sein Interesse am Verlag der Mignon-Lieder.¹⁵⁹ Die Anfrage Kistners lässt vermuten, dass die Widmungsabschrift, die Schumann am 25. Februar 1850 Clara Brockhaus zum Geburtstag schenkte und die die vier Mignon-Lieder umfasste, in der Zwischenzeit in Leipzig bekannt geworden war.¹⁶⁰ Aufgrund der mehrfachen Anfragen sah sich Schumann offenbar veranlasst,

156 Vgl. ebd., S. 59.

157 »Am liebsten hätte ich nun die Gesänge u. Requiem als ein Opus herausgegeben. Da dies aber ein ziemlich bedeutendes Unternehmen ist, so willige ich auch in eine Trennung« (ebd., S. 59).

158 Vgl. ebd., S. 59. Die Reihenfolge der Lieder und Gesänge nach Vorlage des Romans wird in Abschnitt 4.2.2 behandelt. In der Tat hätten in dieser Anordnung drei der Harfner-Gesänge zu Beginn des Zyklus gestanden. In dieser Reihenfolge wurden die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* jedoch nie veröffentlicht.

159 Vgl. dazu den Brief von Julius Kistner an Schumann vom 19. April 1850; zit. nach Schumann: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern IV, S. 256f.

160 Clara Brockhaus hatte vermutlich im Jahr 1848 oder 1849 Klavierunterricht bei Clara Schumann. Am 25. Februar 1850 feierte sie ihren 17. Geburtstag; vgl. Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...], S. 14f. Die Abschrift zeigt die vier Mignon-Lieder noch in der Reihenfolge ihrer Komposition.

zunächst mit dem Verleger des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 – Breitkopf & Härtel – die Optionen eines Wiederabdrucks des Mignon-Liedes am Schluss des *Liederalbums* zu klären, und bot Härtel das Werk von sich aus zum Verlag an. In diesem Brief bezeichnet er das Werk als »ein ziemlich bedeutendes Manuscript«¹⁶¹. Es wird darin deutlich, dass es ihm mit der Publikation des Werks nicht eilig war und er eine Veröffentlichung frühestens Anfang 1851 bevorzugte.¹⁶² Die Möglichkeit des Wiederabdrucks des Mignon-Liedes war ihm sogar so wichtig, dass er dafür auch sein Honorar zurückgezahlt hätte:

»Wegen des Wiederabdrucks von ›Kennst du das Land‹ [op. 79/29] würde ich mich mit Härtel's vereinigen, die wenn ich ihnen das Honorar zurückgesandt, gewiß ihre Einwilligung dazu geben werden.«¹⁶³

Dadurch, dass Härtel sofort auf Schumanns Vorschlag einging und zusagte, das spätere op. 98 ebenfalls zu publizieren,¹⁶⁴ war dies jedoch nicht notwendig. Die Einheit der Mignon-Lieder blieb gewahrt. So erschien das besagte Mignon-Lied als Bestandteil beider Werke – op. 79 und op. 98a – in identischer Form. Lediglich die Titel unterscheiden sich: *Mignon* (im *Liederalbum für die Jugend*) und *Kennst du das Land?* (in den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«*). Der Titel *Mignon* im *Liederalbum* kann als Hinweis auf die von Schumann intendierte Verbindung zu den übrigen *Wilhelm-Meister*-Vertonungen – deren Zusammenhang durch die gemeinsame Opuszahl festgeschrieben wird (vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 2.2.1) – gewertet werden. Durch diesen Titel wird die Figur der Mignon in das *Liederalbum* eingebracht. Die explizite Namenserwähnung macht Mignon zu einer wieder-

161 Vgl. den Brief an Hermann Härtel vom 21. April 1850; zit. nach Schumann: Leipziger Verleger I: Breitkopf & Härtel in der Manuskriptfassung.

162 Vgl. ebd.

163 Vgl. den Brief an Johann August André vom 2. April 1850; vgl. Schumann: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in West- und Süddeutschland, S. 60.

164 Vgl. den Brief von Hermann Härtel an Schumann vom 23. April 1850: »Hochgeehrter Herr Doctor, Wir danken Ihnen bestens für Ihre Mittheilung über Ihre Compositionen zu Wilhelm Meister und nehmen Ihr freundliches Verlagsanerbieten dankbar an«; zit. nach Schumann: Leipziger Verleger I: Breitkopf & Härtel in der Manuskriptfassung. Darin lässt sich auch Härtels besondere Zustimmung zur Vertonung des *Requiems für Mignon* erkennen: »Sehr interessant war mir Ihr Gedanke, die Todtenfeier Mignon's zu componiren; ich las gleich den Text im Meister nach, obwohl ich ihn noch ziemlich im Gedächtniß hatte, und kann mich jetzt nur wundern, daß man nicht schon früher darauf gefallen ist, diese schönen und musikalischen Worte in Musik zu setzen. Oder hätten Sie schon Vorgänger?«

kehrenden und zusammenhangstiftenden literarischen Figur innerhalb der drei Werke. Über diesen Zusammenhang eröffnet sich ein Erzählbogen, der vom *Liederalbum* bis zum *Requiem für Mignon* reicht.



Abbildung 2.8: Erzählbogen »Mignon« in den Werken op. 79, op. 98a und op. 98b

Die These des Erzählbogens wird zusätzlich dadurch gestützt, dass Schumann die Schlussstakte des Liedes op. 79/29 nachträglich modifizierte.¹⁶⁵ Diese Änderungen wurden mit großer Wahrscheinlichkeit bereits 1849 und damit noch in unmittelbarer Nähe zur Entstehung der *Wilhelm-Meister*-Vertonungen vorgenommen.¹⁶⁶ Dabei hat Schumann offenbar das Klaviernachspiel um einen Takt erweitert.¹⁶⁷ In diesem eingefügten Takt greift er den Beginn des Mignon-Motivs noch einmal auf – vermutlich, um einen dichteren und fließenderen Anschluss an das op. 98a zu erreichen.

165 Vgl. dazu die Ausführungen in Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...], S. 64ff. und S. 76f.

166 Vgl. hierzu die Angaben in ebd., S. 65. Schumann hatte sich das Mignon-Lied aus dem *Liederalbum* vom Verleger Härtel »einer kleinen Änderung halber« zurückerbeten, weil er »es gern so gut wie möglich machen« wollte; vgl. den Brief an Hermann Härtel vom 10. Juli 1849 (Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Breitkopf & Härtel Archiv, Signatur Nr. 71); zitiert nach Schumann: Leipziger Verleger I: Breitkopf & Härtel in der Manuskriptfassung.

167 Vgl. dazu die Ausführungen im Kritischen Bericht zu op. 98a in Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...], S. 13. Es zeigen sich demnach Plattenkorrekturen in den Schlussstakten des Liedes, die offenbar auf eine Verlängerung des Klaviernachspiels zielen. Die ursprüngliche Lesart ist jedoch nicht erkennbar, weshalb nicht mit letzter Sicherheit festgehalten werden kann, was genau geändert wurde. Sicher ist, dass das Klaviernachspiel im Erstdruck zu op. 79 dreitaktig angelegt ist. Das Arbeitsmanuskript und die Widmungsabschrift für Livia Frege vom 18. Mai 1849 zeigen zum einen noch den Wiederaufgriff der Anfangstakte im Klaviernachspiel und zum anderen ist das Lied in diesen Quellen noch strophisch angelegt. Es ist anzunehmen, dass die Korrektur nach der Abschrift im Mai und vor der Drucklegung im November 1849 vorgenommen wurde.

Ebenfalls für eine tiefere Zusammengehörigkeit der drei Werke spricht die formale Anlage des *Liederalbums*, die einige Parallelen zur formalen Anlage der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* aufweist. Diese Parallelen sind auf den ersten Blick nicht erkennbar. Erste Überlegungen hierzu wurden bereits im Rahmen der eingangs erwähnten Vorstudie zur zyklischen Konzeption des Liederzyklus op. 98a skizziert.¹⁶⁸ Die wesentlichen Ergebnisse zeigt zusammenfassend Abbildung 2.9. Dabei wird die besondere Funktion des Mignon-Liedes durch ein Abrücken von den übrigen Liedern des Albums verdeutlicht. Durch die Positionierung am Ende des *Liederalbums* (gestrichelt-gepunktete Linie) weist das Lied über dessen Ende hinaus und stellt das Bindeglied zu den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a dar. Werden die beiden *Zigeunerliedchen*, die Schumann als Nr. 1 und Nr. 2 zählte, je als eigenständige Lieder gezählt,¹⁶⁹ so besteht das *Liederalbum* neben dem Mignon-Lied noch aus weiteren 28 Liedern. Das Lied Nr. 15, das genau in der Mitte der insgesamt 29 Lieder steht, trägt den Titel *Die Waise* und spielt damit inhaltlich auf die Mignon-Figur an, deren Geheimnis in op. 98a ebenfalls in die Mitte gerückt wird (an Position 5 von insgesamt neun Liedern).¹⁷⁰ Betrachtet man das *Liederalbum* aus dieser Perspektive, so ergeben sich zwei Teile, die analog zum op. 98 als »Abteilungen« bezeichnet werden können. Die erste Abteilung enthält die einfacheren Kinderlieder und die zweite Abteilung die wesentlich komplexeren Liedkompositionen. Jede der beiden Abteilungen umfasst dabei 14 Liedkompositionen, deren »Zentren« von Schumann jeweils angedeutet werden:

- Das »Zentrum« der ersten »Abteilung« bilden die beiden *Zigeunerliedchen*, die inhaltlich zusammen gehören. Schumann selbst zählte sie als Nr. 1 und Nr. 2. Diese Vorgabe findet jedoch nicht in allen Ausgaben Berücksichtigung.¹⁷¹ Die Nummerierung intendiert eine Reihung der beiden Lieder. Zudem gibt es im *Zigeunerliedchen II* eine – auf Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bezogene – inhaltliche Besonderheit (vgl. Abschnitt 6.4.)

168 Vgl. dazu Kapitel 5 »Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen« – Ein Rätsel im Zentrum in Rechts: Robert Schumanns Lieder und Gesänge aus J. W. von Goethes »Wilhelm Meister« op. 98a, S. 67ff.

169 Obwohl Schumann die beiden *Zigeunerliedchen* mit den Nummern 1 und 2 überschrieb (vgl. Abbildung 2.4), werden sie in vielen Notenausgaben unter einer Zählung zusammengefasst; vgl. dazu etwa die alte Schumann-Gesamtausgabe, in der die beiden Lieder gemeinsam unter der »Nr. 7« zusammengefasst und innerhalb dieser übergeordneten Einheit in die Nummern 1 und 2 aufgeteilt werden. Auch in der Ausgabe von Breitkopf & Härtel wurde so vorgegangen.

170 Dieser Aspekt wird in Abschnitt 4.2.2 näher beleuchtet.

171 Vgl. dazu die Ausführungen in Anm. 169 und 404.

- Im »Zentrum« der zweiten »Abteilung« stehen die beiden Lieder Nr. 21 *Die Schwalben* und Nr. 22 *Kinderwacht*, deren Abfolge Schumann im Manuskript vermerkt.¹⁷² Abgesehen von dem indirekten Hinweis auf die Reihung der beiden *Zigeunerliedchen* ist dies offenbar die einzige (erhalten gebliebene) Festlegung bezüglich der Anordnung der Lieder.¹⁷³

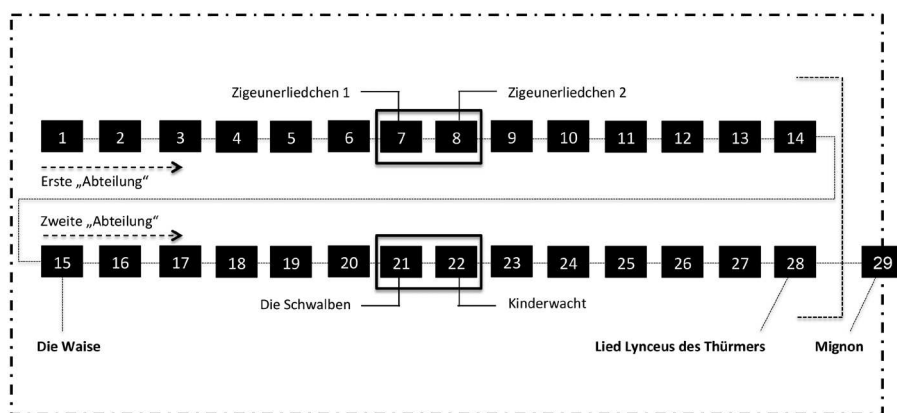


Abbildung 2.9: Anlage des *Liederalbums für die Jugend* op. 79

Die genannten Beobachtungen und die Tatsache, dass Schumann die Herausgabe offensichtlich bewusst verzögert hat,¹⁷⁴ sprechen für eine gedanklich tief durchdachte Konstruktion der drei Werke. Die semantischen Vernetzungen zwischen den drei Werken geben in Kombination mit den ermittelten Besonderheiten auf formaler Ebene Anlass für eine Auseinandersetzung mit dem Konzept der Drei-Werke-Einheit. Es scheint, als habe Schumann selbst einige versteckte Hinweise auf den übergeordneten Zusammenhang der drei Werke gesetzt, denn jedes einzelne der drei Werke weist Bezüge zu mindestens einem

172 Vgl. dazu Anm. 154.

173 Vgl. dazu die Ausführungen zu den erhaltenen Quellen im Werkverzeichnis (McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 345ff.).

174 Die näheren Umstände der Drucklegung sind in Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...], S. 17ff. dargelegt. Auffällig ist, dass Schumann die Arbeit am op. 98 mehrfach ruhen ließ, die Abgabe der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* herauszögerte und mindestens bis zum August 1851 noch Korrekturen an diesem Werk vornahm; vgl. ebd., S. 27ff.

der beiden anderen Werke auf. Die Betrachtung als Drei-Werke-Einheit ist auch deshalb vielversprechend, weil jedes der drei Werke für sich genommen Fragen offenlässt und eine sinnvolle Deutung erst im Zusammenhang möglich ist:

- op. 79: Warum endet das *Liederalbum* mit einer Frage bzw. mit dem Lied *Mignon* und nicht mit dem *Lied Lynceus des Thürmers*?
- op. 98a: Was hat es mit der Kombination der Lieder *Mignons*, *Philines* und der Gesänge des Harfners auf sich? Worin besteht *Mignons* Geheimnis, das hier thematisiert und ins Zentrum gesetzt wird?
- op. 98b: Was hat es mit dem *Requiem für Mignon* auf sich, das kein richtiges Requiem ist? Wer ist *Mignon*?

Die drei Werke werden nachfolgend also unter dem Fokus der Drei-Werke-Einheit untersucht, weil die Verfasserin der Meinung ist, dass Schumann hier – unter Erweiterung der ihm zur Verfügung stehenden zyklischen Mittel – bewusst eine inhaltliche und formale Einheit *bildet* und dass sich nur in der Betrachtung aller drei Werke ein übergeordneter Zusammenhang erschließt, der eine sinnvolle Deutung ermöglicht. Darauf aufbauend ist zu diskutieren, ob diese gebildete Werke-Einheit nicht sogar als übergeordneter Zyklus bezeichnet werden kann.

3 Der Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als Basis für die Drei-Werke-Einheit

Als Voraussetzung für das Verständnis von Schumanns Werken op. 79, op. 98a und op. 98b als Drei-Werke-Einheit werden in diesem Kapitel zunächst die wesentlichen Informationen zur Textvorlage – Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – zusammengetragen. Dazu gehören

- a) Merkmale des Bildungsromans¹⁷⁵ sowie
- b) die für den Kontext der vorliegenden Arbeit wesentlichen Charakteristika des Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

3.1 Gattungsmerkmale des Bildungsromans

Der Begriff »Bildungsroman« wurde bereits im Jahre 1803 durch Karl Morgenstern eingeführt¹⁷⁶ und bezeichnet einen speziellen Romantypus, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland entstand. Morgensterns Ansätze bilden bis heute den Kern der Definition. Demnach thematisiert der

175 Die hier genannten Ausführungen beschränken sich bewusst auf eine Herausstellung der gattungstypologischen Merkmale des Bildungsromans zu Schumanns Lebzeiten. Ausführliche Darstellungen der gattungsgeschichtlichen Entwicklung des Bildungsromans werden hier ausgeklammert, da diese bereits umfassend andernorts vorgelegt wurden, bspw. in Gutjahr: Einführung in den Bildungsroman, Mayer: Der deutsche Bildungsroman, Selbmann: Der deutsche Bildungsroman und Jacobs/Krause: Der deutsche Bildungsroman.

176 Auf den Philologen Fritz Martini (1909–1991), seit 1943 Professor für Ästhetik und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Technischen Hochschule Stuttgart, geht die Erkenntnis zurück, dass der Ästhetik- und Literaturprofessor Johann Simon Karl Morgenstern (1770–1852) den Begriff »Bildungsroman« bereits 1803 verwendete. Demnach hat dieser 1817 in den *Dörptischen Beyträgen für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst* auf seine Schrift *Über Bildungsromane* aufmerksam gemacht, die er schon 1803 geplant habe. Morgenstern nannte Bildungsromane zunächst philosophische Romane, schloss aber zu einem späteren Zeitpunkt Romane mit überwiegend theoretisch-moralischen Themen aus seiner Definition aus. Der wirkliche Bildungsroman sei ausschließlich auf eine »allgemeine, rein-menschliche Bildung« aus.

Bildungsroman die Bildungs- und Entwicklungsgeschichte eines jugendlichen, meist männlichen Protagonisten bis ins Erwachsenenalter hinein. Mit dem Bildungsprozess ist in der Regel die Herausbildung des eigenen Ichs in einer Auseinandersetzung mit der Welt gemeint und – damit verbunden – der Selbstfindungs- und Orientierungsprozess einer eigenen Individualität, die durch die Konfrontation mit Krisen- und Konfliktsituationen innerhalb seines gesellschaftlichen Umfelds ausgebildet wird. Der Protagonist durchläuft diesen Bildungsprozess, indem er nach Verlassen des Elternhauses im jungen Erwachsenenalter an verschiedenen Bildungsstationen die Tragfähigkeit seiner Talente und Ideale prüft und sich mit der Vereinbarkeit anezogener Wertvorstellungen und eigener Lebenspläne sowie deren Realisierungsmöglichkeiten im Kontext neuer Lebensumstände auseinandersetzt. Angestrebt wird dabei die erfolgreiche Integration in neue soziale Umfeldler und ein mit den Neigungen und Wünschen des Protagonisten möglichst kompatibler, harmonischer Ausgleich der beiden Pole *Ich* und *Welt*. Dieser muss jedoch nicht zwangsläufig erreicht werden, sondern wurde im Verlauf der Gattungsgeschichte immer stärker im Vergleich mit weniger harmonisierenden Romanmodellen diskutiert, bei denen *Subjekt* und *Welt* keinen Einklang finden.

Formal sind Bildungsromane häufig dreiteilig angelegt. Dabei wird zunächst die Verfassung des Protagonisten zu Beginn der Handlung dargelegt. Inhaltlich können in diesem Abschnitt z.B. seine Erfahrungen in Kindheit und Jugend beschrieben werden. Daran anschließend folgt die Schilderung des eigentlichen Bildungsprozesses (Selbstsuche, Auseinandersetzung mit der Gesellschaft etc.), den der Protagonist durchläuft. Dabei steht dieser oft vor einem Wendepunkt in seinem Leben. Der dritte und letzte Teil eines Bildungsromans umfasst eine Charakterisierung des Protagonisten nach seiner vollzogenen Entwicklung.

Schon Morgenstern führte in seiner Definition von 1821 die Rolle der *LeserInnen* als weiteres entscheidendes Charakteristikum von Bildungsromanen an:

»Bildungsroman wird der heißen dürfen, erstens und verzüglich wegen seines Stoffs, weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung darstellt, zweytens aber auch, weil er gerade durch diese Darstellung des Lesers Bildung, in weiterm Umfange als jede andere Art des Romans, fördert.«¹⁷⁷

Dieser Aspekt wird von Friedrich von Blanckenburg aufgegriffen, mit der Forderung, Bildungsromane sollten zudem »einen moralisch-didaktischen Nutzen

177 Zit. nach Martini: Der Bildungsroman, S. 57.

haben«¹⁷⁸. Rolf Selbmann diskutiert diesen Aspekt in seinen Ausführungen zum Bildungsroman und zieht daraus die Schlussfolgerung, dass dieser moralisch-didaktische Nutzen nicht nur die Bildung des Protagonisten betrifft, sondern auch die Bildung der LeserInnen.¹⁷⁹ Hierauf aufbauend stellt er eine Vorgehensweise heraus, die »stillschweigend den schon gebildeten Autor/Erzähler voraus[setze], der seine eigene Bildungsgeschichte als Erzählintention einfließen«¹⁸⁰ lasse. Dieser wichtige Ansatz Selbmanns, der die Bedeutung ganz unterschiedlicher Bildungsgeschichten im Entstehungsprozess eines Bildungsromans hervorhebt, ist auch im späteren Interpretationsprozess des Romans zu berücksichtigen, denn ebenso wie die individuelle Bildungsgeschichte des Autors auf die Entstehung des Romans einwirkt, so haben auch die jeweils unterschiedlichen Bildungsgeschichten der gebildeten LeserInnen eine entscheidende Auswirkung auf deren Interpretation des Gelesenen.

Zusammenfassend sind folgende Merkmale für den Bildungsroman des 18. und 19. Jahrhunderts charakteristisch:

1. Thematisch wird immer die Übergangsphase vom Adoleszenz- zum Erwachsenenalter eines meist männlichen Protagonisten behandelt.¹⁸¹
2. Es geht um die »Auseinandersetzung einer zentralen Figur mit verschiedenen (ihr fremden) Weltbereichen«¹⁸², um den »Weg der Selbstfindung und [...] sozialen Integration«¹⁸³.
3. Der Weg des Protagonisten verläuft in einem vorgegebenen Rahmen, dabei immer diametral zu seiner Herkunft.¹⁸⁴

178 Zit. nach Selbmann: *Der deutsche Bildungsroman*, S. 8.

179 Vgl. ebd.

180 Vgl. ebd., S. 8f.

181 Den Zusatz, dass der Protagonist männlichen Geschlechts ist, brachte erstmals Wilhelm Voßkamp in die Gattungstypologie ein (Voßkamp: »Ein anderes Selbst«, S. 21) und machte damit auf die bis dahin geltende Prämisse aufmerksam, dass nämlich die Männlichkeit der Hauptfigur als selbstverständlich vorausgesetzt wurde; vgl. Gutjahr: *Einführung in den Bildungsroman*, S. 8.

182 Vgl. Jacobs/Krause: *Der deutsche Bildungsroman*, S. 271.

183 Gutjahr: *Einführung in den Bildungsroman*, S. 8.

184 Vgl. ebd.: »[F]ür die Hauptfigur [wird] ein Bildungscurriculum entfaltet: Nach den Kinder- und Jugendjahren unter spezifisch häuslichen Bedingungen und Erziehungsforderungen folgen Jahre der Welterkundung, in denen es durch Wanderschaft oder Reisen zur Begegnung mit bisher unbekanntem soziokulturellen Kontexten kommt. In einer Abfolge von Bildungsstationen wird die Reichweite von Talenten unter Beweis gestellt und die Realisierungsmöglichkeit von Lebensplänen geprüft. Damit einher geht ein Selbstreflexions- und Reifungsprozess, denn anerzogene Wertvorstellungen wie eigene Orientierungen müssen

4. Der Zeitraum der Handlung umfasst oft mehrere Jahre.¹⁸⁵
5. Bei der Entwicklung des Protagonisten spielt die Suche nach verwandten Seelen, Freundschaft und Liebe eine entscheidende Rolle.¹⁸⁶
6. Am Ende söhnt sich der Protagonist mit der Welt aus.¹⁸⁷
7. Bildungsromane sind häufig dreiteilig angelegt.¹⁸⁸
8. Bildungsromane zielen nicht nur auf die Bildung des Protagonisten, sondern auch auf die Bildung der LeserInnen.¹⁸⁹

Als Prototyp der Gattung gilt bis heute Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, bei dem die Gattungsmerkmale musterhaft in vollem Umfang erfüllt sind.¹⁹⁰

angesichts neuer Lebensumstände ihre Brauchbarkeit erweisen. Mithin werden Weltsicht und Selbsteinschätzung im Verlauf der Entwicklung zukunftsgerichtet modifiziert, sodass die Integration in neue soziale Kontexte gelingen kann.«

185 Vgl. Selbmann: Der deutsche Bildungsroman, S. 39.

186 Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 374.

187 Laut Jacobs endet die Entwicklung des Protagonisten in »einem harmonischen Zustand des Ausgleichs«; vgl. Jacobs/Krause: Der deutsche Bildungsroman, S. 14. Diese Auffassung ist allgemeiner gefasst als die Zielsetzung, die bspw. Gutjahr beschreibt. Ihrer Ansicht nach geht es darum, dass der Protagonist eine »seinen Neigungen und Wünschen angemessene und zugleich gesellschaftlich kompatible Lebensform [findet]«; vgl. Gutjahr: Einführung in den Bildungsroman, S. 8.

188 Vgl. Selbmann: Der deutsche Bildungsroman, S. 23.

189 Vgl. ebd., S. 8.

190 Das *Brockhaus-Lexikon* stellt in seiner Ausgabe aus dem Jahre 1817 fest, dass Goethe mit seinem *Wilhelm Meister* »im Roman die Palme [ersiegt]« habe; als Funktion des Romans wird hier die »dichterische Verherrlichung der Menschheit selbst« gesehen, Thema sei die »individuelle Bildungsgeschichte derselben« (zit. nach Steinecke: Romantheorie und Romankritik in Deutschland, S. 5ff.). Auch die Literaturhistoriker haben den *Wilhelm Meister* immer wieder als einflussreichstes Paradigma der deutschen Romangeschichte hervorgehoben. Dieses hat entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung der Gattungsdefinition des *Bildungsromans*, da aus literaturhistorischer Sicht immer jene Zeit, in der der *Wilhelm Meister* als Vorbild gegolten hat, mit einbezogen werden muss. Gleichzeitig muss aber die Definition eine ausreichend offene Form bewahren, um auch neuere Modifikationen mit einschließen zu können. Vgl. hierzu die Ausführungen in Gutjahr: Einführung in den Bildungsroman. Gutjahr spricht von einer »Varianz der Kriterien« (ebd., S. 8) und hebt bspw. explizit hervor, dass die Gattungsdefinition des Bildungsromans in heutiger Zeit um die Kategorie der weiblichen Protagonistin erweitert werden müsse; vgl. ebd., S. 51ff.

3.2 Im Fokus: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

Für das weitere Verständnis der vorliegenden Arbeit sind Basiskenntnisse über den Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erforderlich. Aus diesem Grunde werden in Abschnitt 3.2.1 die Person des Wilhelm Meister sowie Inhalt und Aufbau des Romans vorgestellt. Darüber hinaus wird in Abschnitt 3.2.2 die Rolle der Liederinlagen in Goethes Romanvorlage beschrieben, auf die Schumann in seinen Vertonungen zurückgreift. Die Lieder werden von den Figuren Mignon, Harfner und Philine vorgetragen, die Schumann in seiner Drei-Werke-Einheit zu Hauptakteuren aufwertet. Daher folgt in Abschnitt 3.2.3 eine Charakterisierung dieser Figuren.

3.2.1 Inhalt und Aufbau des Romans: Die Figur des Wilhelm Meister

Der 1795/96 im Berliner Verlag Unger erschienene Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*¹⁹¹ schildert in acht Büchern den Bildungs- und Reifungsprozess des Kaufmannssohnes Wilhelm Meister, der den von seinen Eltern vorgegebenen Berufsweg verlässt, um sein Leben der Schauspielerei zu widmen und seine künstlerischen Neigungen und Talente beim Theater zu erproben.

191 Goethe arbeitete bereits in der Zeit von 1777 bis 1786 an einer Frühfassung des Romans, die den Titel *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* trug. Die ersten fünf Bücher des späteren *Wilhelm-Meister*-Romans basieren weitestgehend auf dieser Fassung, die nur fragmentarisch erhalten blieb. Goethe musste die Arbeiten an dem Manuskript zunächst aufgrund seiner Italienreise von 1786 bis 1788 unterbrechen und unterzog den ursprünglich in zwölf Büchern geplanten Roman nach seiner Reise einer grundlegenden Überarbeitung. Die Fragmente der *Theatralischen Sendung* existierten lange Zeit nur als Manuskriptfassung. Sie wurden erst 1910 in Zürich im Nachlass des mit Goethe befreundeten Kaufmannshepaares Schultheß entdeckt und 1911 veröffentlicht; vgl. Landfester: Die Wilhelm Meister-Romane, S. 320. Im Gegensatz zur überarbeiteten Fassung der *Lehrjahre* liegt der thematische Schwerpunkt der *Theatralischen Sendung* stärker auf der Theatergeschichte. Goethe schildert darin die Bemühungen eines jungen Bürgers, das Niveau des deutschen Theaters zu heben und damit eine Art Nationaltheater herauszubilden.

Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

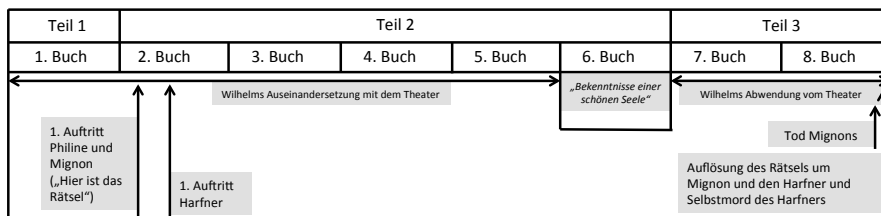


Abbildung 3.1: Grafische Übersicht über die für Schumanns Vertonung relevanten Ereignisse im Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

Die acht Bücher lassen sich drei Teilen zuordnen (siehe auch Abbildung 3.1):

- Teil 1: Wilhelm Meisters Erfahrungen mit dem Theater in Kindheit und Jugend
- Teil 2: Wilhelm Meisters Auseinandersetzung mit dem Theater
- Teil 3: Wilhelm Meisters Abkehr vom Theater

Im Folgenden werden die Inhalte der drei Teile kurz skizziert:

Teil 1 Der Roman beginnt mit der Schilderung einer ersten schweren Lebenskrise des Protagonisten Wilhelm, die durch eine unglückliche Beziehung zu der Schauspielerin Mariane hervorgerufen wird. Mariane trennt sich wegen Wilhelms schlechter ökonomischer Stellung von diesem und geht eine neue Beziehung mit einem wohlhabenden Kaufmann ein. Obwohl ein beruflicher Werdegang als Kaufmann im väterlichen Geschäft nicht Wilhelms Vorstellungen entspricht, entschließt er sich aufgrund der Trennung von Mariane zunächst, sich trotz seiner Abneigung zum Kaufmann ausbilden zu lassen.

Teil 2 Dieses Ziel verfolgt er solange, bis er auf einer Geschäftsreise, auf der er im Auftrag des Vaters noch ausstehende Geschäftsschulden eintreiben soll, auf zwei Schauspielertruppen trifft. Bei der einen handelt es sich um eine kleine Wandertruppe, der u. a. die Schauspielerin Philine angehört, und bei der anderen um eine Seiltänzergesellschaft, mit der das rätselhafte Kind Mignon unterwegs ist. Aufgrund dieser Begegnung bricht Wilhelm seine Ausbildung zum Kaufmann schließlich doch ab und setzt sich stattdessen zunächst für das junge Schauspielerehepaar Melina ein und unterstützt dieses finanziell beim Aufbau einer von ihnen geleiteten kleinen Theatertruppe. Zudem beschließt er, sich um das rätselhafte Kind Mignon zu kümmern, nachdem er mit ansehen musste, wie es geschlagen wird. Bald darauf gesellt sich auch ein alter Harfenspieler (nachfolgend »Harfner« genannt) zu der Truppe. Durch die Entscheidung, bei der Theatertruppe zu bleiben, gerät Wilhelm in ein für ihn völlig neues soziales Umfeld.

Im weiteren Verlauf des Romans sind es v. a. die Begegnungen mit Menschen unterschiedlichster gesellschaftlicher Kreise, die Wilhelm beeinflussen und ihm dabei helfen, größere Klarheit über seine persönliche und gesellschaftliche Position zu gewinnen. Von besonderer Bedeutung ist für ihn der Kontakt zur Adelswelt, durch die er bei einer Theateraufführung in einem Grafenschloss mit Werken William Shakespeares konfrontiert wird, den Wilhelm bewundernd zu seinem Vorbild erhebt.¹⁹² Sowohl die sich anschließende Diskussion über die unterschiedlichsten Formen und Ausprägungen der Schauspielkunst, als auch die in anderem Kontext folgende Inszenierung von Shakespeares *Hamlet* führen bei Wilhelm schließlich zu der Erkenntnis, dass in der Schauspielerei doch nicht seine Berufung liege, da »das Geschäft lästig, und die Belohnung gering«¹⁹³ sei. Der zweite Teil schließt mit der tagebuchartigen Einlage der *Bekenntnisse einer schönen Seele*, die sich durch den Wechsel der Erzählperspektive vom Rest des Romans abhebt, indem der Inhalt des gesamten sechsten Buches in Ich-Perspektive wiedergegeben wird.

Teil 3 Im siebten Buch tritt Wilhelm in die aufgeklärte Turmgesellschaft ein, die aus einer geheimen Gesellschaft von Adligen besteht und einer Freimaurerloge ähnelt. Dieser Schritt markiert einen weiteren wichtigen Abschnitt in seinem Leben. Plötzlich erfährt Wilhelm, dass die Mitglieder der Turmgesellschaft sein bisheriges Leben und seine Entwicklung schon seit Langem überwacht und begleitet haben. Durch das Überreichen des sogenannten Lehrbriefs erklärt die Turmgesellschaft Wilhelms Lehrjahre offiziell für beendet. Wilhelm erfährt, dass aus seiner Beziehung zu Mariane ein Kind hervorgegangen ist, um das er sich fortan kümmert. Wenig später heiratet er die Baroness Natalie und gründet mit ihr und seinem Sohn Felix eine eigene Familie. Aus diesem neuen Verantwortungsgefühl heraus wendet sich Wilhelm am Schluss des Romans vom Theater ab und geht fortan einer praktischen Tätigkeit im gesellschaftlich und sozial gesicherten Kontext nach. Mit dieser Entscheidung verbannt Wilhelm die

192 Wilhelm: »Es scheint, als wenn er [Shakespeare] uns alle Räthsel offenbarte, ohne daß man doch sagen kann: hier oder da ist das Wort der Auflösung. [...] Diese wenigen Blicke die ich in Shakespears Welt gethan, reizen mich mehr als irgend etwas andres, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu thun, mich in die Fluth der Schicksale zu mischen, die über sie verhängt sind, und der-einst, wenn es mir glücken sollte, aus dem großen Meere der wahren Natur wenige Becher zu schöpfen, und sie von der Schaubühne dem lechzenden Publicum meines Vaterlandes auszuspenden.« (Vgl. Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 310f. Die hier genannte Stuttgarter Ausgabe von 1828 dient im Folgenden als Grundlage für alle Zitate, die aus dem Roman entnommen sind.)

193 Vgl. Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 2], S. 245.

Kunst aus seinem Leben. Im Roman ist dieser Schritt unmittelbar mit dem Tod der Künstler Mignon und Harfner verknüpft, die ihn während seines Bildungsprozesses begleitet haben. Mignon stirbt an Herzversagen im *Saal der Vergangenheit*, in dem sie auch beigesetzt wird, und der Harfner begeht Selbstmord. Erst nach Mignons Tod wird das Rätsel um die geheimnisvolle Verbindung der beiden Figuren durch den Marchese Cipriani gelüftet. Demnach ist Mignon das im Inzest gezeugte Kind des Harfners und seiner Schwester Sperata.

3.2.2 Funktionale Raffinesse: Goethes Lyrik-Einlagen im Roman

Als besondere Ausdrucksebene verwendet Goethe in seinem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* die Instanz des Gesangs. Diese spezielle Form der Kommunikation ordnet er hauptsächlich den Charakteren Mignon und Harfner als Option intimer Selbstoffenbarung zu. Sie erhalten durch diesen Kunstgriff eine besondere und individuelle Aura.¹⁹⁴

Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

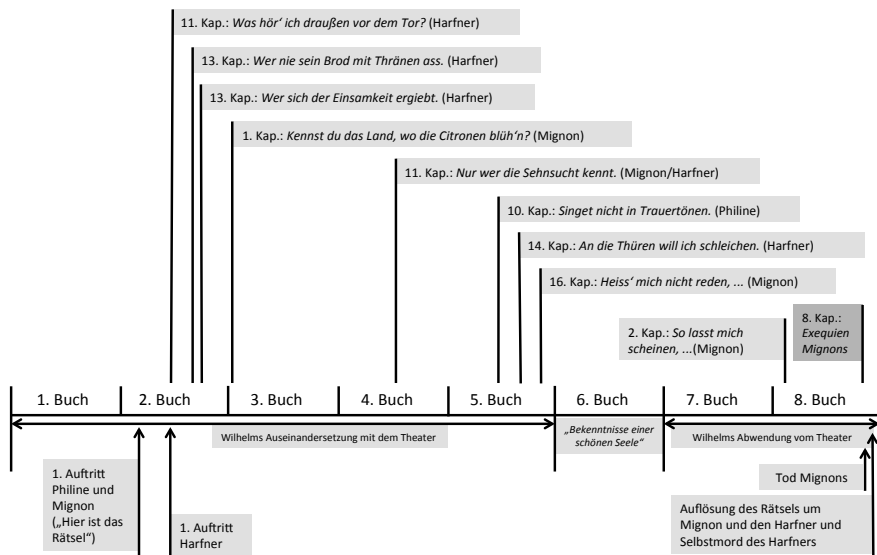


Abbildung 3.2: Grafische Übersicht über die Verteilung der Liederinlagen im Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und für Schumanns Vertonung relevante Ereignisse

194 Vgl. dazu Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«, S. 255.

Die dreizehn Lyrikeinlagen sind nicht gleichmäßig über den Text verteilt. Sie werden lediglich eingebunden, wenn sich Wilhelm mit Mignon, dem Harfner und – damit verbunden – seiner eigenen künstlerischen Neigung auseinandersetzt. Das entspricht im Roman den Büchern zwei bis fünf und dem achten Buch, in dem diese Auseinandersetzung mit dem Tod Mignons ein Ende findet (vgl. dazu die Übersicht in Abbildung 3.2).

Laut Martina Kieß möchte Wilhelm »zwischen poetischen Figuren und prosaischem Raum [vermitteln], indem er die Sängergestalten jeweils als erster wahrnimmt und sie mitsamt ihrer Lieder in die Welt der Prosa eintreten läßt.«¹⁹⁵ Nur durch Wilhelm erlangen diese beiden Figuren überhaupt erst Eintritt in das Geschehen. Das quantitative Vorkommen von Lied- und Gedichteinlagen spiegelt die Entscheidungsprozesse Wilhelms wider. Mit seinem Entschluss, sich der aufgeklärten, bürgerlichen Welt zuzuwenden, verbannt er die Poesie aus seinem Leben:

»Je mehr nun die Turmgesellschaft im Verlauf des Romans an Einfluß gewinnt und Wilhelm sich immer deutlicher und weiter von seinen ursprünglich mündlichen Ausdrucksformen (Monologe, Reden und Vorträge, Deklamationen auf dem Theater) entfernt und sich stattdessen schriftlichen Medien zuwendet, indem er Bücher liest und lange Briefe schreibt oder erhält, desto seltener singen die poetischen Vertreter der Mündlichkeit. Mit dem fünften Buch des Romans verschwindet jede dieser Figuren auf eine ihr eigene Weise von der Seite Wilhelms und damit aus dem unmittelbaren Zentrum des Geschehens.«¹⁹⁶

Durch die Zuordnung zu diesen bestimmten Figuren im Romankontext erhalten die lyrischen Einlagen einen inhaltlichen Zusammenhang, der jedoch nicht im Vordergrund der Romanhandlung steht. Hauptthemen der Lieder sind neben der Sehnsucht nach Mignons und des Harfners Heimatland Italien¹⁹⁷ v. a. die daraus resultierende Einsamkeit und mangelnde soziale wie gesellschaftliche Integration. Durch die Form der Lieder und Gesänge gewinnen die Aussagen eine dramatische Innerlichkeit, die reine Prosa allein nicht so effektiv zum Ausdruck bringen könnte. Faktisch wird hier bereits die spezifische Sprachhaftigkeit der Musik thematisiert. Die Erstausgabe der *Lehrjahre* enthielt neben

195 Kieß: Poesie und Prosa, S. 110f.

196 Ebd., S. 187.

197 Überlegungen zu der Frage, ob es sich bei dem von Mignon besungenen Land wirklich um Italien handelt, finden sich in Jung-Kaiser: *Ins Land, wo die Zitronen blühen?* und in Jung-Kaiser: »Ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend ...«, S. 115ff.

dem reinen Text auch die Vertonungen Friedrich Reichardts¹⁹⁸ als Beilagen, sodass die LeserInnen eine interaktive Vorstellung von Melodie und intendiertem Ausdruck erhielten. Auf Grundlage der Berliner Liederschule um Zelter hat Goethe das Liedideal seiner Zeit, das sich durch Einfachheit, schlichte strophische Form und Natürlichkeit auszeichnet, entscheidend mitgeprägt.¹⁹⁹ Die Einheit der Form stand für ihn ebenso im Vordergrund wie der Text, weniger hingegen die melodisch kunstfertige Ausgestaltung. Die Notentexte Johann Friedrich Reichardts ließ Goethe ab der zweiten Auflage aufgrund der durch die schriftliche Fixierung eintretenden Einschränkung, die sich im Verlust der dem reinen Text anhaftenden »poetisch-musikalischen Ambiguität« äußerte, wieder aus dem Werk entfernen.²⁰⁰

Gerade die »zunehmende Auflösung und Zersplitterung der lyrischen Formen«²⁰¹ zugunsten der Prosa innerhalb des Romans wurde von den zeitgenössischen Kritikern und v. a. den Romantikern scharf verurteilt, »da die »prosaische«, utilitaristische Welt der Turmgesellschaft bevorzugt werde«²⁰².

Erzähltechnik zur Einbindung der Lieder in den Romankontext

Die lyrischen Einlagen der musikalisch aktiven Figuren Mignon, Harfner und Philine werden auf unterschiedliche Weise in die Romanhandlung integriert. So sind die Mignon-Lieder nicht situationsgebunden, sondern werden vielmehr über bestimmte Erzähltechniken, Rückgriffe oder Einblendungen und durch Rezeption anderer Romanfiguren zum Bestandteil der Romanhandlung. Dabei bleiben sie jedoch sowohl im Hinblick auf den Inhalt als auch auf die Form

198 Bei den Vertonungen Johann Friedrich Reichardts (1752–1814), der als führender Vertreter der zweiten Berliner Liederschule gilt, handelt es sich um die frühesten *Wilhelm-Meister*-Vertonungen. Sie entstanden 1795 und wurden zunächst im Rahmen der Erstausgabe des Romans als Beilagen veröffentlicht. In späteren Auflagen des Romans erschienen sie nicht mehr, wurden aber 1809 von Reichardt selbst noch einmal publiziert; vgl. Jung-Kaiser: *Ins Land, wo die Zitronen blühn?*, S. 17f. Zum Bruch zwischen Reichardt und Goethe vgl. auch Goethe/Reichardt: *Briefwechsel*, S. 82ff.

199 Goethe vertrat die Auffassung, dass sich die Gattung Lied und das Ideal der »lyrischen Einheit« allein in Form der Strophenkomposition verwirklichen ließe. In den *Tag- und Jahreshften* von 1801 nennt er »alles sogenannte Durchcomponiren der Lieder« verwerflich, da hierdurch »der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Theilnahme am Einzelnen gefordert und erregt« werde; vgl. Goethe: *Tag- und Jahreshfte 1801*, S. 92. Vgl. dazu auch Schwab: *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, S. 51ff.

200 Mayeda: »Kennst du das Land?«, S. 239f.

201 Kieß: *Poesie und Prosa*, S. 97.

202 Vgl. Steinig: »Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder ...«, S. 103.

autark. So gibt bspw. Wilhelm das Lied *Kennst du das Land?* so wieder, wie er es verstanden hat, und Natalie berichtet Wilhelm von Mignons Lied *So laßt mich scheinen, bis ich werde*, das sie in einem Moment vernommen hat, als Wilhelm nicht anwesend war.

Wie sich hier bereits zeigt, wird bei dieser Erzähltechnik u. a. auf Begebenheiten zurückgegriffen, die sich in der Vergangenheit ereignet haben. Dies gilt hingegen nicht für Philines Lied, das unmittelbar einer Situation inmitten einer fröhlichen Gesellschaft entspringt, an der auch Wilhelm teilnimmt. Die Gesänge des Harfners werden hingegen ausschließlich von dem Protagonisten Wilhelm in die Romanhandlung eingebracht. In drei Fällen (*Wer nie sein Brod mit Tränen ass*, *Wer sich der Einsamkeit ergiebt* und *An die Thüren will ich schleichen*) tritt Wilhelm mit dem Harfner in Kontakt und vernimmt dessen Gesänge unmittelbar. Beim Lied *An die Thüren will ich schleichen* wird den LeserInnen mitgeteilt, dass Wilhelm leider nur die letzte Strophe behalten konnte. Durch ihren rollenspielartigen Charakter nimmt die *Ballade des Harfners* unter den Harfner-Gesängen eine Sonderposition ein. Als Gast der Gesellschaft ist Wilhelm nicht der alleinige Rezipient des Balladenvortrags, aber auch hier ist er derjenige, der mit dem Sänger kommuniziert und ihn zum Vortrag der Ballade animiert.

Die Liederinlagen werden demnach entweder von Wilhelm direkt rezipiert oder ihm durch Erzählungen anderer Personen zugetragen. Lediglich für eine der Liederinlagen gilt dies nicht. Das Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt*, das Mignon und der Harfner im Roman »eben in dieser Stunde [...] als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrücke sangen«²⁰³, ist räumlich nicht an Wilhelm gebunden, doch schafft der Erzähler eine räumliche Zusammengehörigkeit, indem er Wilhelm in eine »träumende Sehnsucht« verfallen lässt, die in ihren Empfindungen mit denen des Liedes übereinstimmt, und koppelt ihn dadurch an den Vortrag Mignons und des Harfners.²⁰⁴ Die Figur des Wilhelm fungiert folglich als Bezugsperson, mit deren Hilfe die Geschichte konstruiert wird.

203 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 2], S. 66.

204 »Er [Wilhelm] verfiel in eine träumende Sehnsucht, und wie einstimmend mit seinen Empfindungen war das Lied, das eben in dieser Stunde Mignon und der Harfner als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrücke sangen [...]« (vgl. ebd.).

3.2.3 Die Romanfiguren Mignon, Harfner und Philine

Durch die Romanfiguren Mignon und Harfner, deren Charaktere eine gewisse Rätselhaftigkeit in sich tragen, wird die Komponente des Geheimnisvollen in den Roman eingebracht. Beide Figuren üben eine große Anziehung auf den Protagonisten Wilhelm aus. Er begegnet ihnen in einer Umbruchphase seines Lebens, in der er sich zunächst von einer Karriere als Kaufmann abwendet und sich stattdessen der Schauspieltruppe anschließt. Das rätselhafte Kind Mignon lernt Wilhelm über die kesse Schauspielerin Philine kennen, für die sich Wilhelm sehr interessiert, weil sie frei von allen Pflichten lebt und in ihrer unkonventionellen, provokanten und sinnlichen Art für ihn die Freiheit schlechthin verkörpert.²⁰⁵ Im Roman ist es Philine, die das verwaiste Kind Mignon buchstäblich »von der Straße holt«, indem sie es zu sich hinaufwinkt und es gegenüber Wilhelm mit den Worten »Hier ist das Rätsel« in das Geschehen einführt. Gleich bei seiner ersten Begegnung mit Mignon ist Wilhelm von dieser fasziniert:

»Nachdenkend über dieses artige Abenteuer ging er nach seinem Zimmer die Treppe hinauf, als ein junges Geschöpf ihm entgegen sprang, das seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ermeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an, und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte. Doch entschied er sich bald für das letzte, und hielt sie auf, da sie bei ihm vorbei kam, bot ihr einen guten Tag, und fragte sie, wem sie angehöre? ob er schon leicht sehen konnte, daß sie ein Glied der springenden und tanzenden Gesellschaft seyn müsse. Mit einem scharfen, schwarzen Seitenblick sah sie ihn an, indem sie sich von ihm losmachte, und in die Küche lief, ohne zu antworten.«²⁰⁶

205 Der Name Philine stammt vom Griechischen *philein* = lieben. Im Romangeschehen entfacht sie Wünsche und Neigungen in Wilhelm neu, die dieser schon längst überwunden zu haben geglaubt hatte. Indem ihr alle Merkmale der weiblichen Sinnlichkeit eigen sind, sie ungewöhnlich freizügige Kleidung trägt und ihr Haar im Wind wehen lässt, offenbart Philine im Roman das Körperbild des Lebendigen in aller Natürlichkeit und wird zum Symbol der Erotik. Sie liebt Vergnügungen, singt und tanzt und lebt, frei nach dem Motto, dass man der Zeit nicht nachlaufen könne, wie keine andere der Figuren intensiv im Hier und Jetzt.

206 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 142f.

Wie aus einer späteren Textstelle hervorgeht, ist es der »geheimnisvolle Zustand«²⁰⁷ des Kindes, der Wilhelm fasziniert. Dieser resultiert in nicht unerheblichem Maße aus dessen Androgynität. Wilhelm kann nicht ausmachen, ob es sich bei Mignon um einen Jungen oder ein Mädchen handelt, er beschließt jedoch, sie für ein Mädchen zu halten. Diese Einschätzung wird sich im Text in der Wahl des Personalpronomens »sie« erkennbar. Wilhelm versucht nach dieser Begegnung, mehr über das Kind in Erfahrung zu bringen. Auf seine Frage, wie es sich nenne, antwortet es »Sie heißen mich Mignon«²⁰⁸. Mignon spricht ein »gebrochenes mit Französisch und Italienisch durchflochtenes Deutsch«²⁰⁹ und gleich zu Beginn gibt sie kurz gefasste Äußerungen von sich, die auf eine geheimnisvolle Vergangenheit schließen lassen:

»Wie viel Jahre hast du?« – »Es hat sie niemand gezählt.« – »Wer war dein Vater?« – »Der große Teufel ist tot.«²¹⁰

So wird Wilhelms Abenteuergeist zum einen durch die von Philine verkörperte Lebenseinstellung des *carpe diem*, zum anderen durch die Rätselhaftigkeit Mignons erneut entfesselt:

»Wilhelm konnte sie nicht genug ansehen. Seine Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande dieses Wesens angezogen. Er schätzte sie zwölf bis dreizehn Jahre [...]. Ihre Bildung war nicht regelmäßig, aber auffallend; ihre Stirn geheimnisvoll, ihre Nase außerordentlich schön [...].«²¹¹

Als Wilhelm sieht, wie das Kind geschlagen wird, kauft er es kurzentschlossen für 100 Dukaten frei und nimmt es mit in die Wandertruppe um Laertes. Fortan liegt Mignons Aufgabe darin, zu dienen.²¹² Die gesamte Romanhandlung über schwankt die Zuordnung der Mignon betreffenden Pronomina zwischen »sie« und »es«. Sie wird als das »rätselhafte, wunderbare Kind« beschrieben. Mignon ist die männliche Form des Adjektivs »mignon«, das aus dem Französischen stammt und »niedlich, allerliebste«²¹³ bedeutet. Kennzeichnend für Mignon ist eine ihr eigene Zwitterstellung, die durch ihre männliche Kleidung und ihre schattenhafte Nachahmung Wilhelms zusätzlich unterstrichen wird.

207 Vgl. ebd., S. 153.

208 Ebd.

209 Ebd., S. 172.

210 Ebd., S. 153.

211 Ebd., S. 153f.

212 Ebd., S. 166.

213 Lange-Kowal: Langenscheidt Wörterbuch Französisch, Teil 1: Französisch-Deutsch, S. 307.

Erst kurz vor ihrem Tod, als Wilhelms spätere Ehefrau, die Baroness Natalie, sie in ein Engelskostüm kleidet und Mignon von da an nur noch Frauenkleider tragen möchte, wird ihr ein eindeutiges Geschlecht zugewiesen.

Darüber hinaus bleibt Mignon oft stumm. Ihr Auftreten ist insgesamt von einem sehr eigenwilligen Umgang mit Sprache und Gesang gekennzeichnet. Um ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen, nutzt sie ausschließlich den Gesang. Die Personen um sie herum versuchen, über die Texte ihrer Lieder auf Mignons Seelenzustand rückzuschließen, doch ergeben sich dabei gewisse Schwierigkeiten. Mignon singt in ihrer Muttersprache, die im Roman nicht näher spezifiziert wird, permanent von ihrer Sehnsucht nach Italien und muss ihre Strophen mehrfach wiederholen, damit sie übersetzt, aufgeschrieben und verstanden werden können. Im Verlauf der weiteren Romanhandlung bleibt Wilhelm Mignon zuliebe bei der Schauspieltruppe und die Beziehung zwischen den beiden festigt sich immer mehr. Wilhelm gründet sich auf diese Weise eine künstliche Familie, bestehend aus Mignon, Philine und ihm selbst:

»[...] mein Kind! Du bist ja mein! Wenn dich das Wort trösten kann. Du bist mein! Ich werde dich behalten, dich nicht verlassen!« – »Mein Vater! Du willst mich nicht verlassen! willst mein Vater sein! – Ich bin dein Kind!«²¹⁴

Jedes Mal, wenn Mignon fürchtet, Wilhelm zu verlieren, erleidet sie ein rätselhaftes Zucken und greift sich ans Herz. Sie stirbt schließlich auch an einer Herzkrankheit, und zwar genau in dem Moment, in dem sie Wilhelm endgültig verloren zu haben glaubt, weil dieser nun doch eine eigene, echte Familie gründet. Erst kurz vor Ende der Romanhandlung wird Wilhelm (und den LeserInnen) deutlich, worin die schicksalhafte Verkettung, die zu Mignons permanentem Leiden führte, ihre eigentliche Ursache hat: Kurz nachdem sich die kleine künstliche Familie gegründet hat, stößt ein alter, von Goethe als mönchische Gestalt gezeichneter Harfner zu ihnen, der in rätselhafter Verbindung zu Mignon steht und in Teilen Gemeinsamkeiten mit ihr aufweist. Beide verkörpern einen Weltschmerz, der Wilhelm unerklärlich ist und ihm ungewöhnlich erscheint, ihn aber aus diesem Grunde zugleich in besonderem Maße fasziniert. Sowohl Mignon als auch der verzweifelte Harfner, dessen latenter Wahnsinn nach einem Mordversuch an Wilhelms Sohn Felix schließlich zum Selbstmord führt, können in der irdischen Welt nicht überleben, beide sind zum Scheitern verurteilt. Erst im achten Buch klärt sich das die Figuren verbindende Geheimnis durch den Bruder des Harfners, den Marchese Cipriani, auf. Demnach ist Mignon aus einem Inzest zwischen dem Harfner und

214 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 229.

dessen Schwester Sperata hervorgegangen. Die beiden wurden getrennt und der Harfner in einem Kloster festgehalten, von wo aus er nach Deutschland fliehen konnte. Mignon wurde zu Pflegeeltern am Lago Maggiore gegeben, bei denen sie bis zu ihrer Entführung lebte. Mignons Mutter starb und wurde nach ihrem Tode zur Heiligen ernannt.²¹⁵

Obwohl sowohl der Harfner als auch Mignon im Roman lediglich Nebenfiguren darstellen, die allein Wilhelm durch seine stetige Auseinandersetzung mit ihnen immer wieder in den Vordergrund rückt, wird der Tod beider Figuren am Ende aufwendig beschrieben: Der Harfner bringt sich nach einigen Wahnsinnsattacken gegen sich und andere selbst um und Mignon erhält ein feierliches Begräbnis im *Saal der Vergangenheit*, einem Saal, der von Natalies Onkel zu dessen Lebzeiten seinem Kunstverständnis entsprechend ausgestaltet wurde. Dass gerade diese beiden Kontrastfiguren den Tod finden, ist kein zufälliger Kunstgriff Goethes. Mignons Tod ist oftmals als Untergang der Poesie gedeutet worden. Als Kind des Harfners trägt sie sein Erbgut und damit die gleichen Veranlagungen in sich. Durch das ihm widerfahrene Unglück wird der Harfner depressiv, bevor er sich schließlich »der Einsamkeit ergibt«. Mignon ist demgegenüber auf dem Weg zu etwas Höherem. Sie kann sich nicht in ein irdisches Leben einfügen. So sind beide Figuren durch das Ungewöhnliche gekennzeichnet, das keinen Bestand haben kann. Sie zerbrechen an der Welt um sich herum, weil sie sich aufgrund ihrer Andersartigkeit nicht mit ihr harmonisieren und in sie integrieren können. Auf diese Weise stellen Mignon und der Harfner ein »ungleiches Paar« dar, bei dem »beide Teile zwar in ihrem Leiden an der Liebe, an der Einsamkeit, sowie am irdischen Schicksal überhaupt, miteinander verwandt sind, sich im Ursprung ihres Leidens, in ihrer Haltung gegenüber ihrem Schicksal, ihren Perspektiven und Möglichkeiten jedoch grundsätzlich unterscheiden.«²¹⁶ Die Poesie, die die beiden umgibt, geht aus ihrer unbestimmten Herkunft hervor, äußert sich in ihrer individuellen Lyrik und damit im subjektiv Wunderbaren, das sich aus ihrer Aura heraus entfaltet.

215 Vgl. die Aussagen des Marchese im 9. Kapitel des 8. Buches, in: Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 3], S. 279.

216 Kieß: Poesie und Prosa, S. 61.

4 *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a

Als Basis für die Deutungsoptionen der Drei-Werke-Einheit in Kapitel 7 werden im folgenden Kapitel die grundlegenden Analyseergebnisse hinsichtlich musikalischer und textlicher Elemente des op. 98a beschrieben. Dazu werden in Abschnitt 4.1 die von Schumann verwendeten Textvorlagen im Original und darauf aufbauend in Abschnitt 4.2 die Umsetzung durch Schumann vorgestellt. Abschließend wird in Abschnitt 4.3 Schumanns Umgang mit der Gattung Liederzyklus im op. 98a erläutert.

4.1 Textvorlagen

In diesem Abschnitt werden die von Schumann verwendeten Textvorlagen aus Goethes *Wilhelm Meister* vorgestellt. Die Darstellung der ursprünglichen Kontexte, aus denen die Lieder stammen, trägt zum besseren Verständnis der Eingriffe in die Textvorlage durch Schumann im Zuge seiner musikalischen Umsetzung bei. In Abschnitt 4.1.1 wird ein Überblick über die Lieder im Roman erstellt. Darauf folgt in Abschnitt 4.1.2 eine detaillierte Betrachtung der einzelnen Textbestandteile der Lieder als Vorbereitung auf den nachfolgenden Abschnitt 4.2.

4.1.1 Überblick über die Textvorlagen

Anders als beim *Liederalbum für die Jugend* op. 79 wird die literarische Vorlage für op. 98a bereits im Titel des Werks genannt. Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* enthält einige gezielt eingeflochtene Lied- und Gesangseinlagen, die als Textgrundlage für Schumanns Vertonung dienen. Im Einzelnen handelt es sich dabei um drei Mignon-Lieder, vier Gesänge des Harfners, ein Duett Mignons und des Harfners sowie ein Lied der Philine. Für die Vertonung zog Schumann die folgenden Textvorlagen heran:²¹⁷

217 Vgl. Schanze/Krischan Schulte (Hg.): *Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen*, S. 136–144 sowie Schumann: *Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's* op. 98a [...], S. 67.

Johann Wolfgang von Goethe: *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Stuttgart und Tübingen 1827–1842.

- Bd. 1: *Gedichte*, 1827 (Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,1 – A4/C1),
- Bd. 2: *Gedichte*, 1827 (Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,2 – A4/C1),
- Bd. 18: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1828 (Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,18 – A4/C1),
- Bd. 19: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1828 (Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,19 – A4/C1),
- Bd. 20: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1828 (Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,20 – A4/C1).

Vermutlich verwendete Schumann die Ausgabe der *Gedichte* als Textvorlage für die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a.²¹⁸ Hierfür spricht zum einen, dass Schumann die Harfner-Ballade zunächst mit dem Titel »Der Sänger« versieht, der nur in der Ausgabe der *Gedichte* ebenfalls vorkommt. Zum anderen wird im *Kritischen Bericht* von der Schaffenschronologie ausgehend argumentiert, dass die Vertonungen in der Reihenfolge entstanden, wie sie in den *Gedichten* abgedruckt sind.²¹⁹ Tabelle 4.1 zeigt die Reihenfolge der Lyrik-Einlagen im Roman:

Textstelle	Titel	Figur
2. Buch, 11. Kapitel	<i>Was hör' ich draußen vor dem Tor?</i>	Harfner
2. Buch, 13. Kapitel	<i>Wer nie sein Brod mit Thränen ass.</i>	Harfner
2. Buch, 13. Kapitel	<i>Wer sich der Einsamkeit ergiebt.</i>	Harfner
3. Buch, 1. Kapitel	<i>Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?</i>	Mignon
4. Buch, 11. Kapitel	<i>Nur wer die Sehnsucht kennt.</i>	Mignon/ Harfner
5. Buch, 10. Kapitel	<i>Singet nicht in Trauertönen.</i>	Philine
5. Buch, 14. Kapitel	<i>An die Thüren will ich schleichen.</i>	Harfner
5. Buch, 16. Kapitel	<i>Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen.</i>	Mignon

218 Vgl. zu dieser Einschätzung die Angaben zu den Liedertexten im *Kritischen Bericht* (ebd.).

219 Vgl. dazu ebd. Wie hier ebenfalls angemerkt wird, entspricht die spätere Reihenfolge der Lieder innerhalb der Vertonung nicht der Reihenfolge im Roman. Dieser Aspekt wird in Abschnitt 4.2.2 näher betrachtet.

Textstelle	Titel	Figur
8. Buch, 2. Kapitel	<i>So laßt mich scheinen, bis ich werde.</i>	Mignon

Tabelle 4.1: Reihenfolge der Gesangseinlagen im Roman

Alle neun Gedichttexte sind auch in der Ausgabe der *Gedichte* von 1827 zu finden. Sie werden dort jedoch nicht zusammenhängend abgedruckt, sondern befinden sich in zwei verschiedenen Abteilungen, zum einen in der Abteilung *Balladen* und zum anderen in der Abteilung *Aus Wilhelm Meister*. Tabelle 4.2 zeigt die Reihenfolge, in der die Gedichte in dieser Ausgabe abgedruckt sind.

Abteilung	Titel	Seite
Balladen	<i>Mignon</i> . [Kennst du das Land ...]	Bd. 1, S. 177
	<i>Der Sänger</i> . [Was hör' ich draußen vor dem Tor?]	Bd. 1, S. 178
Aus Wilhelm Meister	<i>Mignon</i> . [Heiß mich nicht reden ...]	Bd. 2, S. 117
	<i>Dieselbe</i> . [Nur wer die Sehnsucht kennt.]	Bd. 2, S. 118
	<i>Dieselbe</i> . [So laßt mich scheinen, bis ich werde.]	Bd. 2, S. 119
	<i>Harfenspieler</i> . [Wer sich der Einsamkeit ergiebt.]	Bd. 2, S. 120
	<i>Derselbe</i> . [An die Thüren will ich schleichen.]	Bd. 2, S. 121
	<i>Derselbe</i> . [Wer nie sein Brod mit Thränen ass.]	Bd. 2, S. 122
	<i>Philine</i> . [Singet nicht in Trauertönen.]	Bd. 2, S. 123f.

Tabelle 4.2: Reihenfolge der Texte in der Ausgabe der *Gedichte*

Die Liederinlagen dienen im Roman hauptsächlich der Beschreibung der Charaktere. So sprechen Mignon und der Harfner grundsätzlich nur wenig mit den anderen Romanfiguren und kommunizieren fast ausschließlich mithilfe

ihrer Lyrik.²²⁰ Für die sehr kontaktfreudige, heitere und leichtlebige Philine gilt dies nicht. Die Figur der Philine ist unmittelbar mit dem jeweils ersten Auftritt des Harfners und Mignons verbunden. Gemeinsam mit Wilhelm sucht sie den Kontakt zu den beiden Personen²²¹ und macht durch ihre Versuche der Kontaktaufnahme deutlich, dass sie sie trotz ihrer Andersartigkeit nicht von vornherein ablehnt. Dieses Verhalten steht damit in deutlichem Kontrast zu dem Verhalten der restlichen Mitglieder der Schauspielergruppe. Da Mignon und der Harfner im Roman die beiden der Kunst am meisten zugeneigten Figuren sind, wird auf diese Weise auch Philines Verbundenheit mit der Kunst verdeutlicht.²²² Die Figuren Wilhelm, Philine, Mignon und der Harfner formieren sich damit innerhalb des Romans zu einem Quartett. Sie sind einander zugeneigt und bilden den der Kunst zugewandten Kern des Werks. Sie setzen sich (bewusst oder unbewusst) aktiv mit ihr auseinander. Wilhelm fungiert dabei als Dreh- und Angelpunkt zwischen den Künstlern und den »Nicht-Künstlern«. Er lotet die Möglichkeiten und das Wesen der Kunst für sich aus, steht dabei jedoch immer im Konflikt mit seiner wirtschaftlich ausgerichteten Familie, die seine berufliche Hinwendung zum Theater nicht befürwortet und beständig versucht, ihn mit Firmengeschäften zu betrauen.

Die im Roman vorkommenden Lieder und Gesänge stehen in keinem unmittelbaren Bezug zueinander. Weder reflektieren oder kommentieren sie einander, noch treiben sie die Romanhandlung aktiv voran. Stattdessen agieren sie – quasi szenenartig – sowohl formal als auch inhaltlich weitgehend außerhalb der eigentlichen Handlung. Nach Gerhart von Graevenitz ähneln sie Dialogpartien²²³ und Käte Hamburger stellt fest, dass quasi automatisch eine Zuordnung der Lieder und Gesänge zu den jeweils singenden oder sprechenden Romanfiguren erfolge.²²⁴ Dabei sei den RezipientInnen das jeweilige Sprecher-Ich »sogleich als das fiktive Ich des Harfners, Mignons,[sic!] bewußt.«²²⁵ So fallen die Lieder und Gesänge im Roman vollständig unter die Rubrik der Rollengedichte, bei denen das Sprecher-Ich jeweils die Rolle der Romanfigur einnimmt, der das jeweilige Lied zugewiesen ist.

220 Vgl. dazu etwa Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 218f.: »Der Alte wollte aufstehen und etwas reden, Wilhelm verhinderte ihn daran; denn er hatte zu Mittag bemerkt, dass der Mann ungern sprach.«

221 Vgl. dazu etwa die Einführung des Harfners in das Romangeschehen, (ebd., S. 203): »Ihr pflegt auch zu singen, guter Alter«, sagte Philine.« Die Bezeichnung »guter Alter« kennzeichnet ihr Wohlwollen gegenüber der Figur des Harfners.

222 Vgl. dazu etwa Krone: Popularisierung der Ästhetik um 1800, S. 266.

223 Graevenitz: Die Setzung des Subjekts, S. 57.

224 Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 254.

225 Ebd.

4.1.2 Detaillierte Betrachtung der einzelnen Textbestandteile

Im Folgenden werden die Textbestandteile des Romans, die die Vorlage für Schumanns Vertonung bilden, im Einzelnen in der ursprünglichen Roman-Reihenfolge betrachtet.

Was hör' ich draußen vor dem Tor? (Harfner)

Die Harfner-Ballade *Was hör' ich draußen vor dem Tor?* ist die erste Gesangseinlage im Roman und findet sich im 11. Kapitel des 2. Buchs. Das Auftreten des Harfners führt im gesamten Romangeschehen immer dann zu Konflikten, wenn er sich in einer größeren Gesellschaft befindet bzw. versucht, in einer größeren Gesellschaft zu agieren. Dies wird gleich bei seinem ersten Auftritt im Wirtshaus deutlich, der durch den Wirt mit folgenden Worten gegenüber der Theatergesellschaft eingeleitet wird:

»Sie werden«, sagte er, »gewiß Vergnügen an der Musik und an den Gesängen dieses Mannes finden; es kann sich niemand, der ihn hört, enthalten, ihn zu bewundern und ihm etwas wenigens mitzuteilen.«

›Lassen Sie ihn weg«, versetzte Melina, ›ich bin nichts weniger als gestimmt, einen Leyermann zu hören, und wir haben allenfalls Sänger unter uns, die gern etwas verdienten.« Er begleitete diese Worte mit einem tückischen Seitenblicke, den er auf Philinen warf. Sie verstand ihn, und war gleich bereit, zu seinem Verdruß, den angemeldeten Sänger zu beschützen. Sie wendete sich zu Wilhelm, und sagte: ›Sollen wir den Mann nicht hören, sollen wir nichts thun, um uns aus der erbärmlichen Langenweile zu retten?‹ Melina wollte ihr antworten, und der Streit wäre lebhafter geworden, wenn nicht Wilhelm den im Augenblick hereintretenden Mann begrüßt und ihn herbeigewinkt hätte.«²²⁶

Es ist der Protagonist Wilhelm, der den Bezugspunkt für den Harfner bildet und ihm einen Handlungsraum innerhalb des Romans eröffnet. Goethe grenzt den Harfner deutlich vom Rest der Gesellschaft ab. Er wird als »seltsamer Gast«²²⁷ beschrieben, der »die ganze Gesellschaft in Erstaunen«²²⁸ setzt. Nachdem er sich zunächst nur auf einen Vortrag auf seiner Harfe beschränkt hat,

226 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 202f.

227 Ebd., S. 203.

228 Ebd.

ermuntert ihn Philine zum Singen.²²⁹ Wilhelm schließt sich ihr an und konkretisiert den Gesangswunsch:

»Gebt uns etwas, das Herz und Geist zugleich mit den Sinnen ergetze [...]. Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten; denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn, scheinen mir Schmetterlingen oder schönen, bunten Vögeln ähnlich zu seyn, die in der Luft vor unsern Augen herum schweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt, und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt.«²³⁰

Der Gesang, den der Harfner daraufhin zunächst anstimmt, enthält »ein Lob auf den Gesang, [preist] das Glück der Sänger, und [ermahnt] die Menschen, sie zu ehren.«²³¹ Nach einem weiteren Lied, in dem der Harfner »das Lob des geselligen Lebens auf das geistreichste [sic]!«²³² besingt, und einer weiteren Ermunterung Wilhelms, den im Saal Anwesenden zu vertrauen, trägt der Harfner schließlich die im Roman vollständig abgedruckte Ballade vor:

»Was hör' ich draußen vor dem Thor,
Was auf der Brücke schallen?
Laßt den Gesang zu unserm Ohr
Im Saale wiederhallen!
Der König sprach's, der Page lief,
Der Knabe kam, der König rief:
Bring' ihn herein den Alten.

Gegrüßet seyd ihr hohen Herrn,
Gegrüßt ihr, schöne Damen!
Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!
Wer kennet ihre Namen?
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schließt, Augen, euch, hier ist nicht Zeit
Sich staunend zu ergetzen.

Der Sänger drückt die Augen ein,
Und schlug die vollen Töne;
Der Ritter schaute muthig drein.

229 Ebd.

230 Ebd., S. 203f.

231 Ebd., S. 204.

232 Ebd.

Und in den Schoos die Schöne.
Der König, dem das Lied gefiel,
Ließ ihm, zum Lohne für sein Spiel,
Eine goldne Kette holen.

Die goldne Kette gib mir nicht,
Die Kette gib den Rittern,
Vor deren kühnem Angesicht
Der Feinde Lanzen splintern.
Gib sie dem Kanzler, den du hast,
Und laß ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen.

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt.
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet;

Doch darf ich bitten, bitt' ich eins,
Laß einen Trunk des besten Weins
In reinem Glase bringen.

Er setzt es an, er trank es aus:
O Trunk der süßen Labe!
O! dreymal hochbeglücktes Haus,
Wo das ist kleine Gabe!
Ergeht's euch wohl, so denkt an mich,
Und danket Gott so warm, als ich
Für diesen Trunk euch danke.«²³³

Die sechs Strophen umfassende Ballade thematisiert die Lust am Singen, positioniert aber auch die Einsamkeit des Sängers und seine Abhängigkeit vom Publikum. In seinem Gesang spielt der Harfner die Situation nach, in der er sich gerade befindet. Jede Strophe besteht aus jeweils sieben Versen, das Reimschema lautet durchgängig ABABCCD. Das Sprecher-Ich kommt nicht wie bei den anderen *Wilhelm-Meister*-Liedern in Form eines Ich-Erzählers zur Sprache, sondern gattungstypisch mithilfe eines auktorialen Erzählers.

Auffällig ist, dass zu Beginn der Ballade eine bestehende räumliche Distanz überwunden wird. So vernimmt der König von draußen Gesang und lässt den

233 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 205ff.

Sänger in den Saal holen. Damit eröffnet er ihm einen Raum, der einem öffentlichen Vortrag angemessen ist. Die zweite Strophe gibt in direkter Rede die Begrüßungsworte des Sängers wieder. Vom Inhalt des vorgetragenen Gesangs erfahren die LeserInnen nichts, stattdessen werden in der dritten Strophe Reaktionen auf den Gesang dargestellt. Die letzten drei Strophen thematisieren schließlich den Lohn des Sängers. Die »goldne Kette« lehnt er ab und bezeichnet sie stattdessen als »goldne Last«, die er sich nicht aufbürden möchte. Der Sänger zieht es vor, in seiner Freiheit uneingeschränkt zu sein und zu singen, »wie der Vogel singt | der in den Zweigen wohnt« (V. 5, Z. 1–2). Ihm ist der Klang seines Liedes selbst Lohn genug, doch bittet er um ein Glas »des besten Weins« (V. 5, Z. 6–7). Die Ballade endet damit, dass der Sänger seine Gastgeber auf ihren Wohlstand hinweist, verbunden mit der Bitte, ihn in ihre Gedanken einzuschließen und Gott für den eigenen Wohlstand zu danken, da dieser nicht selbstverständlich ist. Zwischen den Zeilen werden bereits die Einsamkeit, Armut und Heimatlosigkeit des Sängers thematisiert und die Charakterisierung der Figur des Harfners vorbereitet.

Wer nie sein Brod mit Thränen ass und Wer sich der Einsamkeit ergiebt

Die beiden folgenden Gesänge des Harfners – *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* und *Wer sich der Einsamkeit ergiebt* –, die sich zwei Kapitel später (2. Buch, 13. Kap.) in einer gemeinsamen Szene finden, stehen in großem Kontrast zu der vorher besprochenen Ballade.

Diese beiden Gesänge des Harfners sind nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und werden erst durch Wilhelms Rezeption quasi »aus der Kammer geholt«. Ebenso wie den Mignon-Liedern haftet ihnen der Charakter des Fremdartigen an. Den Harfner-Gesang *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* erfasst Wilhelm horchend durch die Tür der Wirtshauskammer, in der der Harfner untergekommen ist.

Die beiden Gesänge des Harfners sind gezeichnet von einer eigenartigen Zerrissenheit. Die Erzählperspektive ändert sich mit jeder Strophe. Beide Gesänge beginnen zunächst mit einer unspezifisch allgemeinen Adressierung. Sowohl die Aussage »*Wer nie sein Brod mit Thränen aß, wer nie die kummervollen Nächte auf seinem Bette weinend saß, der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte*« (V. 1, Z. 1–4) als auch die Aussage »*Wer sich der Einsamkeit ergiebt, Ach! der ist bald allein [...]*« (V. 1, Z. 1–2) wenden sich an eine Allgemeinheit (»Wer«). Diese jeweils ersten Zeilen thematisieren eine Andersartigkeit des Sprecher-Ichs – verdeckt spricht hier der Harfner von sich selbst –, das von all denjenigen, die diese Erfahrungen nicht gemacht haben, erst gar kein Verständnis für seine Lage und Stimmung erwartet. Im ersten Gesang kommuniziert das Sprecher-Ich mit den »himmlischen Mächten« (V. 1, Z. 4):

»Wer nie sein Brod mit Thränen aß,
wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt in's Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.«²³⁴

Die Personifizierung der »himmlischen Mächte« bildet zugleich den Übergang zur zweiten Strophe, die mit der Erläuterung »Ihr führt in's Leben uns hinein« beginnt, um dann eine nicht ungewichtige Schuldzuweisung zu formulieren: »Ihr laßt den Armen schuldig werden, | Dann überlaßt ihr ihn der Pein; | Denn alle Schuld rächt sich auf Erden« (V. 2, Z. 2–3). Die LeserInnen können an dieser Stelle lediglich vermuten, dass es sich bei dem hier adressierten »Armen« um den Harfner selbst handelt. Dieser Eindruck wird durch die kurze Textpassage verstärkt, die die Einleitung zu oben genanntem Harfner-Gesang bildet:

»In der verdrießlichen Unruhe, in der er [Wilhelm] sich befand, fiel ihm ein, den Alten [Harfner] aufzusuchen, durch dessen Harfe er die bösen Geister zu verscheuchen hoffte. Man wies ihn, als er nach dem Manne fragte, an ein schlechtes Wirthshaus in einem entfernten Winkel des Städtchens und in demselben die Treppe hinauf bis auf den Boden, wo ihm der süße Harfenklang aus einer Kammer entgegenschallte. Es waren herzerwühlende, klagende Töne, von einem traurigen, ängstlichen Gesange begleitet. Wilhelm schlich an die Thüre, und da der gute Alte eine Art von Fantasie vortrug und wenige Strophen theils singend theils recitirend immer wiederholte, konnte der Horcher, nach einer kurzen Aufmerksamkeit, ungefähr folgendes verstehen: [...]«²³⁵

Es bleibt unklar, ob der übertragene Text vom horchenden Wilhelm richtig verstanden wurde.²³⁶

234 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 217f.

235 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 217.

236 Zur Erläuterung sollte hinzugefügt werden, dass sich Wilhelms »verdrießliche Unruhe« auf einen heftigen Wortwechsel mit Melina bezieht, der den Harfner nach dessen Balladen-Vortrag beschuldigt, er würde der Theatergruppe das Geld aus der Tasche ziehen und Wilhelm indirekt vorwirft, er würde dieses Verhalten unterstützen, statt das Geld in die Existenz und die Ausstattung der Theatergruppe zu investieren: »So viel weiß ich«, sagte Melina, »daß uns dieser Mann

Auch hier finden sich wieder Interpretationshinweise, diesmal allerdings zeitlich vor der Lektüre des Gesangs. So vernimmt Wilhelm »herzrührende, klagende Töne«, die »von einem traurigen, ängstlichen Gesange begleitet« werden. Der Gesang wird als »eine Art von Phantasie«²³⁷ beschrieben, dessen einzelne Strophen »theils singend theils recitirend immer wiederholt [...]«²³⁸ werden. Wilhelm ist von der vernommenen »Klage« und der »Trauer des Unbekannten« tief gerührt und entgegnet dem Harfner – nach Eintritt in dessen Kammer – Folgendes: »Alles, was in meinem Herzen stockte, hast du losgelöst; laß dich nicht stören, sondern fahre fort, indem du deine Leiden linderst, einen Freund glücklich zu machen.«²³⁹ Der Harfner hat es demnach geschafft, die »bösen Geister«²⁴⁰, die Wilhelms Gedanken zuvor gefangen genommen hatten, zu vertreiben. Auf diese Weise beschwichtigt die Trauer des einen den Unmut des anderen. Weiterhin entgegnet Wilhelm dem Harfner:

in einem Punkte gewiß beschämt, und zwar in einem Hauptpunkte. Die Stärke seiner Talente zeigt sich in dem Nutzen, den er davon zieht. Uns, die wir vielleicht bald in Verlegenheit sein werden, wo wir eine Mahlzeit hernehmen, bewegt er, unsre Mahlzeit mit ihm zu teilen. Er weiß uns das Geld, das wir anwenden könnten, um uns in einige Verfassung zu setzen, durch ein Liedchen aus der Tasche zu locken. Es scheint so angenehm zu sein, das Geld zu verschleudern, womit man sich und andern eine Existenz verschaffen könnte. Das Gespräch nahm durch diese Bemerkung nicht die angenehmste Wendung. Wilhelm, auf den der Vorwurf gerichtet war, antwortete mit einiger Leidenschaft, und Melina, der sich eben nicht der größten Feinheit befließ, brachte zuletzt seine Beschwerden mit ziemlich trockenen Worten vor. »Es sind nun schon vierzehn Tage«, sagte er, »daß wir das hier verpfändete Theater und die Garderobe besehen haben, und beides konnten wir für eine sehr leidliche Summe haben. Sie machten mir damals Hoffnung, daß Sie mir soviel kreditieren würden, und bis jetzt habe ich noch nicht gesehen, daß Sie die Sache weiter bedacht oder sich einem Entschluß genähert hätten. Griffen Sie damals zu, so wären wir jetzt im Gange. Ihre Absicht zu verreisen haben Sie auch noch nicht ausgeführt, und Geld scheinen Sie mir diese Zeit über auch nicht gespart zu haben; wenigstens gibt es Personen, die immer Gelegenheit zu verschaffen wissen, daß es geschwinder weggehe. Dieser nicht ganz ungerechte Vorwurf traf unsern Freund. Er versetzte einiges darauf mit Lebhaftigkeit, ja mit Heftigkeit, und ergriff, da die Gesellschaft aufstund und sich zerstreute, die Türe, indem er nicht undeutlich zu erkennen gab, daß er sich nicht lange mehr bei so unfreundlichen und undankbaren Menschen aufhalten wolle. Er eilte verdrießlich hinunter, sich auf eine steinerne Bank zu setzen, die vor dem Tore seines Gasthofes stand, und bemerkte nicht, daß er halb aus Lust, halb aus Verdruß mehr als gewöhnlich getrunken hatte« (ebd., S. 209f.).

237 Ebd., S. 217.

238 Ebd.

239 Ebd., S. 218.

240 Ebd., S. 217.

»Ich finde dich sehr glücklich, daß du dich in der Einsamkeit so angenehm beschäftigen und unterhalten kannst und, da du überall ein Fremdling bist, in deinem Herzen die angenehmste Bekanntschaft findest.«²⁴¹ Angesichts des Harfner-Schicksals ist dies freilich nur ein schwacher Trost, aber genauso wie die LeserInnen ist auch Wilhelm zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Bilde darüber, was dem Harfner widerfahren ist. Für sie alle singt hier ein nicht näher bestimmtes Sprecher-Ich. Der Harfner und Wilhelm sind einander sehr wohlgesonnen und behandeln sich gegenseitig mit einer verständnisvollen Freundlichkeit, doch bringt der folgende zweite Gesang noch einmal des Harfners melancholische Stimmung und den Wunsch nach dem Alleinsein zum Ausdruck.

»Wer sich der Einsamkeit ergibt,
Ach! der ist bald allein;
Ein jeder lebt, ein jeder liebt,
Und läßt ihn seiner Pein.

Ja! laßt mich meiner Qual!
Und kann ich nur einmal
Recht einsam seyn,
Dann bin ich nicht allein.

Es schleicht ein Liebender lauschend sacht!
Ob seine Freundin allein?
So überschleicht bei Tag und Nacht
Mich Einsamen die Pein,
Mich Einsamen die Qual.
Ach werd' ich erst einmal
Einsam im Grabe seyn,
Da läßt sie mich allein!«²⁴²

Wilhelm hatte den Harfner gebeten, ihm zu singen, was zu seiner Lage passe, er solle nur so tun, als ob er [Wilhelm] gar nicht da sei.²⁴³ Der Gesang *Wer sich der Einsamkeit ergibt* ist in seiner Intention noch leidgeplagter und qualvoller als der vorangegangene Gesang. Durch den erneuten Aufgriff der Vokabel »Pein« erfolgt ein Rückbezug auf den ersten Gesang. Wiederum geht aus der ersten Strophe nicht klar hervor, wer eigentlich angesprochen ist. Sie ist eher allgemein

241 Ebd., S. 219.

242 Ebd., S. 219f.

243 Ebd., S. 219.

gehalten und richtet sich anscheinend an alle Personen, die sich der Einsamkeit ergeben. In den darauffolgenden zwei Zeilen heißt es: »Ein jeder lebt, ein jeder liebt | Und läßt ihn seiner Pein« (V. 1, Z. 3–4). Zum Ausdruck kommt hier das Desinteresse der Außenwelt gegenüber demjenigen, der leidet. Dieser Aspekt wird inhaltlich in der zweiten Strophe wieder aufgegriffen, doch mit erfolgtem Perspektivwechsel und persönlichem Bezug (»Ja! Laßt mich meiner Qual!«, V. 2, Z. 1). Die restlichen drei Zeilen der zweiten Strophe stehen möglicherweise in direktem Bezug zur realen Vortragssituation. »Und kann ich nur einmal | Recht einsam sein, | Dann bin ich nicht allein« formuliert den Unterschied zwischen Einsamkeit und Alleinsein. Das Sprecher-Ich ist einsam, aber nicht allein. Die dritte Strophe erzeugt mit der Frage »Es schleicht ein Liebender lauschend sacht | Ob seine Freundin allein?« und dem erneuten Perspektivwechsel zunächst einen Bruch. Erst durch die nachfolgenden Zeilen »So überschleicht bei Tag und Nacht | Mich Einsamen die Pein, | Mich Einsamen die Qual« wird durch die zweimalige Verwendung des Wortes »schleichen«/»überschleichen« deutlich, dass es sich um einen Vergleich handelt. Die »Pein« und die »Qual« des Sprecher-Ichs werden verglichen mit einer durch Liebeskummer erzeugten Pein und Qual. Die letzten drei Zeilen der dritten Strophe (»Ach werd ich erst einmal | Einsam im Grabe sein, | Da läßt sie mich allein!«), die im Übrigen doppelt so umfangreich ist wie die ersten beiden Strophen, greifen auf diese zurück. Das zweite »Ach« erinnert an die erste Strophe, der restliche Inhalt ist der zweiten Strophe entlehnt, formuliert hier hingegen keinen Unterschied mehr zwischen Einsamkeit und Alleinsein, sondern bestimmt mit dem Grab einen Ort, an dem in der Einsamkeit auch ein Alleinsein möglich ist, weil erst dann Pein und Qual von ihm abfallen. Der Gesang hinterlässt das traurige Gefühl, dass das Sprecher-Ich nur durch den Tod Erlösung finden wird. Den Rest der Unterhaltung zwischen Wilhelm und dem Harfner erfahren die LeserInnen nicht, stattdessen schaltet sich an dieser Stelle wieder der Erzähler ein, der das weitere Gespräch mit folgenden Worten ausblendet:

»Wir würden zu weitläufig werden und doch die Anmut der seltsamen Unterredung nicht ausdrücken können, die unser Freund mit dem abenteuerlichen Fremden hielt. Auf alles, was der Jüngling zu ihm sagte, antwortete der Alte mit der reinsten Übereinstimmung durch Anklänge, die alle verwandten Empfindungen rege machten und der Einbildungskraft ein weites Feld eröffneten.«²⁴⁴

Der Erzähler appelliert an die LeserInnen, sich ein bestimmtes Bild von der Unterredung in der Kammer zu machen:

244 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 220.

»Wer einer Versammlung frommer Menschen, die sich, abgesondert von der Kirche, reiner, herzlicher und geistreicher zu erbauen glauben, beige-wohnt hat, wird sich auch einen Begriff von der gegenwärtigen Szene machen können; er wird sich erinnern, wie der Liturg seinen Worten den Vers eines Gesanges anzupassen weiß, der die Seele dahin erhebt, wohin der Redner wünscht, daß sie ihren Flug nehmen möge, wie bald darauf ein anderer aus der Gemeinde, in einer andern Melodie, den Vers eines andern Liedes hinzufügt und an diesen wieder ein dritter einen dritten anknüpft, wodurch die verwandten Ideen der Lieder, aus denen sie entlehnt sind, zwar erregt werden, jede Stelle aber durch die neue Verbindung neu und individuell wird, als wenn sie in dem Augenblicke erfunden worden wäre; wodurch denn aus einem bekannten Kreise von Ideen, aus bekannten Liedern und Sprüchen für diese besondere Gesellschaft, für diesen Augenblick ein eigenes Ganzes entsteht, durch dessen Genuß sie belebt, gestärkt und erquickt wird. So erbaute der Alte seinen Gast, indem er durch bekannte und unbekannte Lieder und Stellen nahe und ferne Gefühle, wachende und schlummernde, angenehme und schmerzliche Empfindungen in eine Zirkulation brachte, von der in dem gegenwärtigen Zustande unsers Freundes das Beste zu hoffen war.«²⁴⁵

Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?

Das Mignon-Lied *Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?* eröffnet das 1. Kapitel des 3. Buchs:

»Kennst du das Land? wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

245 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 220f.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
 Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg,
 In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
 Es stürzt der Fels und über ihn die Fluth:
 Kennst du ihn wohl?
 Dahin! Dahin
 Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!²⁴⁶

Unter Berücksichtigung des auf das Lied folgenden Textes lässt dieses Beispiel gut erkennen, worin die Besonderheit der Lied- und Gesangseinlagen im Roman besteht. So unterliegen diese bereits im Romankontext einem Filterungsprozess. Das Mignon-Lied wird dabei nicht in seiner ursprünglichen Form wiedergegeben, sondern vom Protagonisten Wilhelm aufgezeichnet, der den Text jedoch mangels Fremdsprachenkenntnissen oder aufgrund zu hoher Entfernung selbst nicht vollständig verstehen kann. Die Information darüber, dass das Lied zunächst von Wilhelm ins Deutsche übersetzt werden muss, erlangen die LeserInnen erst, nachdem sie den Text des Liedes gelesen haben, denn erst im Anschluss an Mignons Vortrag wird folgende Erläuterung vermerkt, damit der Liedtext überhaupt eingeordnet werden kann [Hervorhebungen im Original]:

»Nach Verlauf einiger Stunden hörte Wilhelm Musik vor seiner Thüre. Er glaubte anfänglich, der Harfenspieler sei schon wieder zugegen; allein er unterschied bald die Töne einer Zither, und die Stimme, welche zu singen anfing, war Mignons Stimme. Wilhelm öffnete die Thüre, das Kind trat herein und sang das Lied, das wir soeben aufgezeichnet haben. Melodie und Ausdruck gefielen unserm Freunde besonders, ob er gleich die Worte nicht alle verstehen konnte. Er ließ sich die Strophen wiederholen und erklären, schrieb sie auf und übersetzte sie in's Deutsche. Aber die Originalität der Wendungen konnte er nur von ferne nachahmen; die kindliche Unschuld des Ausdrucks verschwand, indem die gebrochene Sprache übereinstimmend und das Unzusammenhängende verbunden ward. Auch konnte der Reiz der Melodie mit nichts verglichen werden. Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer; das: *Kennst du es wohl?* drückte sie heimnisvoll und bedächtig aus; in dem: *dahin! dahin!* lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr: *lass uns ziehn!* wusste sie bei jeder Wiederholung

246 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 233.

dergestalt zu modificiren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und viel versprechend war. Nachdem sie das Lied zum zweytenmal geendigt hatte, hielt sie einen Augenblick inne, sah Wilhelmn scharf an und fragte: Kennst du das Land? – Es muss wohl Italien gemeint seyn, versetzte Wilhelm; woher hast du das Liedchen? – Italien! sagte Mignon bedeutend: gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier. – Bist du schon dort gewesen, liebe Kleine? fragte Wilhelm. – Das Kind war still und nichts weiter aus ihm zu bringen.«²⁴⁷

Weiter wird die kurze Szene zwischen Mignon und Wilhelm nicht kommentiert. Durch die sofortige Rückwendung zur Romanhandlung bleibt sie schlaglichtartig wie ein kurzer Exkurs in eine fremde Welt unreflektiert stehen. Dieses ist auch die einzige Textstelle im Roman, an der das Wort »Italien« explizit zur Aussprache kommt. Mignons Herkunft bleibt mysteriös, sie singt in ihrem Lied von einer Sehnsucht nach einer unbestimmten Ferne. Aus dem Liedtext geht hervor, dass es sich um ein südlicher gelegenes Land jenseits von Bergen, dem Romankontext nach vermutlich den Alpen, handeln muss, es wird hingegen nicht eindeutig bestimmt. Wilhelm allein vermutet, dass es sich bei dem beschriebenen Land um Italien handelt, indirekt wird dieses durch Mignon auch bestätigt, indem sie den Namen des Landes mit Bedeutung wiederholt. Auf die wiederholte Nachfrage Wilhelms geht sie hingegen nicht ein. Mignons Unwohlsein in der Fremde wird durch das Bild des »Frierens« sprachlich verstärkt. Ihre Aussage »[...] gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier« markiert deutlich den Kontrast zwischen zwei Orten, dem »Hier« und dem nicht genau definierten »anderen Land«. Mignons Lied, das sie offenbar öfter singt – hier trägt sie es zweimal vor – thematisiert die Sehnsucht nach diesem »anderen Land«, aber auch die Schwierigkeiten, die es zu überwinden gilt, um dorthin zu gelangen. So beschreibt die erste Strophe das Land selbst. Wie oben bereits erwähnt, lässt die Beschreibung darauf schließen, dass es südlicher gelegen ist, denn dort blühen die Zitronen und die »Goldorangen«²⁴⁸ (V. 1, Z. 2) glühen »im dunklen Laub« (V. 1, Z. 2), zugleich weht »ein sanfter Wind vom blauen Himmel« (V. 1, Z. 3) und mit Myrte und Lorbeer (V. 1, Z. 4) werden zwei weitere Gewächse des Mittelmeerraums genannt. Diese erste Liedstrophe ist geprägt von reichem Farbenspiel. Helle Farben heben sich vom dunklen Laub ab, das wiederum einen Kontrast zum Blau des Himmels bildet. Durch das »Glü-

247 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 234f.

248 Vgl. dazu Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. (Hg.): Goldorangen, Lorbeer und Palmen. Orangeriekultur vom 16. bis 19. Jahrhundert.

hen« der »Goldorangen« werden zusätzlich ein Leuchten und eine angenehme Wärme suggeriert. Der »sanfte Wind«, der dabei »vom blauen Himmel weht«, verschafft ein wenig Abkühlung.

Während die erste Strophe ein Land beschreibt, fokussiert die zweite Strophe einen ganz bestimmten Ort. Es wird ein Haus beschrieben, dessen Dach »auf Säulen ruht« (V. 2, Z. 1) und in dem sich ein glänzender Saal (V. 2, Z. 2) mit einem schimmernden Gemach (V. 2, Z. 2) befindet. In diesem Saal stehen »Marmorbilder«, die das Sprecher-Ich ansehen (V. 2, Z. 3). Auffällig ist der Perspektivwechsel, der hier vollzogen wird: »Und Marmorbilder stehn und sehn mich an« (V. 2, Z. 3). Die Zeile schließt mit einem Doppelpunkt ab und weist damit auf die Frage, die nachfolgend formuliert wird: »Was hat man dir, du armes Kind, gethan?« (V. 2, Z. 4). Durch die Personifizierung werden die Statuen von Goethe kurzzeitig zum Leben erweckt. Mithilfe der gestellten Frage erfahren die RezipientInnen, dass es sich beim Sprecher-Ich, das zuvor noch nicht näher charakterisiert worden ist, um ein Kind handelt. Was dem Kind allerdings angetan wurde, erfahren die RezipientInnen weder hier noch in der sich anschließenden letzten Strophe des Lieds, die szenisch anders angelegt ist als die ersten beiden Strophen. Hannelore Schlaffer schreibt dazu:

»Die Szenerie wechselt in der dritten Strophe. Man kann den ›Berg und seinen Wolkensteg‹ als Olymp verstehen, dieser Interpretation entspricht das bedrohliche Arrangement von Höhle, Drachen, stürzendem Fels und Flut. Der besonnte Wolkensteg des Olymp ist sozusagen von unten gesehen und erscheint als Nebel. Diese Perspektive macht die Welt zur nördlichen gegenüber der südlichen der ersten beiden Strophen, zur modernen gegenüber jener antiken.«²⁴⁹

Obwohl Schlaffers Interpretation des Gedichts mit der starken Ausrichtung auf die griechische Mythologie infrage gestellt werden könnte, bleibt die Feststellung, dass hier ein Kontrast zwischen zwei Welten im Norden und im Süden aufgebaut wird, bestehen. Diese beiden Welten sind scheinbar durch ein hohes Gebirge voneinander getrennt. Nach Wolfgang Keller wird das Bild des »Nebels« dabei metaphorisch für den Norden verwendet.²⁵⁰ Von der gesamten dritten Strophe geht eine gewisse Bedrohung aus. »Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg« (V. 3, Z. 2), in Höhlen scheint eine Gefahr zu lauern (»In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut« (V. 3, Z. 3)), »es stürzt der Fels und über ihn die Fluth« (V. 3, Z. 4). Wie auch bei den beiden anderen Strophen schließt

249 Schlaffer: Wilhelm Meister, S. 161f.

250 Keller: Goethes dichterische Bildlichkeit, S. 109ff.

sich daran das sehrende »Dahin! Dahin [...]« (V. 1–3, jeweils Z. 6), hier mit der Auflösung »geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!« (V. 3, Z. 7). Die Ansprache »o Vater« könnte dabei eine gewisse Vertrautheit suggerieren, doch wirkt diese im Kontext des bedrohlichen restlichen Inhalts der Strophe nicht ganz echt. Auch fehlt hier – im Gegensatz zu den ersten beiden Strophen – das vereinnahmende »mein«. Mignon singt nicht »o mein Vater« (analog zu »o mein Geliebter« und »o mein Beschützer«), sondern lediglich »o Vater«. Diese Auslassung und auch die Kombination mit der bedrohlichen, erdrückenden Szenerie könnten bereits eine Andeutung auf ihr Geheimnis sein, sofern denn Mignon mit dem Sprecher-Ich des Lieds gleichgesetzt werden kann. In der Erläuterung, die im Roman auf den Liedtext folgt, beschreibt Goethe auch, wie Mignon das Lied vorträgt. So »fing [sie] jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte«. Er legt fest, dass Mignons Gesang »ab der dritten Zeile [...] dumpfer und düsterer« und das »Kennst du es wohl?« »geheimnisvoll und bedächtig« ausgedrückt wird. Auch die Interpretation des »Dahin! Dahin!« legt Goethe genau fest, indem er vorgibt, dass »eine unwiderstehliche Sehnsucht« darin liegt. Dem »lass uns ziehn!« schreibt er durch die dreimalige Modifizierung eine gewisse Dynamik vor. Es soll »bald bittend und dringend, bald treibend und viel versprechend« klingen. Tatsächlich kommt der Wortlaut »laß uns ziehn!« nur in der dritten Strophe des Lieds vor. Es endet damit mit einem Imperativ. Die ersten beiden Strophen enden hingegen jeweils mit einem »Dahin möcht' ich mit dir [...] ziehn!« Bemerkenswert ist hier die sprachliche Steigerung von der Bitte zum Imperativ.

Da die LeserInnen die Interpretationsbeschreibung erst nach der Lektüre des Liedtexts mitgeteilt bekommen, lesen sie diesen zunächst unbefangen und ohne eine von außen vorgegebene Vorstellung. Dieses Vorgehen könnte zu einer wiederholten Lektüre des Lieds anregen, wodurch der Liedtext hier zweimal rezipiert würde. Damit wären die LeserInnen wieder auf dem gleichen zeitlichen Stand wie Wilhelm, der sich das Lied im Roman von Mignon ebenfalls zweimal anhört, bevor die Handlung fortgesetzt wird.

Nur wer die Sehnsucht kennt

Eine Verknüpfung der beiden Charaktere Mignon und Harfner erfolgt im Roman durch das von ihnen gesungene Duett *Nur wer die Sehnsucht kennt*. Dieses Lied thematisiert wiederum ein bekanntes und zugleich unbekanntes Leid, denn die beiden singen gemeinsam »Nur wer die Sehnsucht kennt, | Weiß, was ich leide!« (V. 1, Z. 1–2). Diese beiden Verszeilen werden am Ende noch einmal wiederholt und rahmen das Lied auf diese Weise ein:

»Nur wer die Sehnsucht kennt,
 Weiß, was ich leide!
 Allein und abgetrennt
 Von aller Freude,
 Seh' ich ans Firmament
 Nach jener Seite.
 Ach! der mich liebt und kennt
 Ist in der Weite.
 Es schwindet mir,
 es brennt Mein Eingeweide.
 Nur wer die Sehnsucht kennt,
 Weiß, was ich leide!«²⁵¹

Zwischen diesen beiden Rahmenelementen finden sich zwei Vierzeiler. Der erste von ihnen formuliert die Einsamkeit des Sprecher-Ichs: »Allein und abgetrennt | Von aller Freude, | Seh ich ans Firmament | Nach jener Seite.« Anschließend formuliert das Sprecher-Ich eine Klage, die mit einem Seufzer beginnt: »Ach! der mich liebt und kennt, | Ist in der Weite. | Es schwindet mir, es brennt | Mein Eingeweide.« Die RezipientInnen des Liedes erfahren damit, worin das eigentliche Leid des Sprecher-Ichs besteht. Mit dem Begriff der »Weite« wird der »Nah-Fern«-Bezug noch einmal aufgegriffen, der zuvor mit dem Blick ans Firmament bereits angeklungen war. Durch diese Stilistik wird der Sehnsuchts-Charakter des Duetts zusätzlich verstärkt. »Es schwindet mir, | es brennt mein Eingeweide« beschreibt den verheerenden Zustand des Sprecher-Ichs. Durch den Wiederaufgriff der ersten beiden Verszeilen bleibt diese Aussage dramatisch im Raum stehen und erfährt keine Lösung. Auffällig ist die Übereinstimmung Mignons und des Harfners, die zum einen durch die Form des Duetts erzeugt wird und zum anderen dadurch, dass beide für sich in der Ich-Form des Sprecher-Ichs bleiben. Das Lied bildet den Schluss des elften Kapitels des vierten Buchs. Im Gegensatz zu den vorhergehend dargestellten Liedern und Gesängen erfolgt keine weitere Erläuterung bzw. Kontextualisierung des Lieds. Stattdessen greift der Erzähler auf eine andere Verknüpfungstechnik zurück. Das Lied wird an dieser Stelle nicht durch Wilhelms persönliche Anwesenheit eingebunden, sondern durch den gleichen Gemütszustand (Sehnsucht) der drei räumlich voneinander entfernten Figuren:

»Er [Wilhelm] verfiel in eine träumende Sehnsucht, und wie einstimmend mit seinen Empfindungen war das Lied, das eben in dieser Stunde Mignon

251 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 2], S. 67.

und der Harfner als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrücke sangen [...]«²⁵²

Singet nicht in Trauertönen

Im *Lied der Philine* wird die Nacht als wichtigster Teil des Lebens dargestellt. Damit bildet sie einen deutlichen Kontrast zu den bei Mignon und dem Harfner besungenen einsamen und kummervollen Nächten. Für Philine ist die Nacht eine gesellige und schöne Tageszeit, demgegenüber wertet sie den Tag als minder lohnenswert ab, denn »jeder Tag« habe »seine Plage« (V. 8, Z. 3). Das Lied besteht aus insgesamt acht Strophen im einfachen Kreuzreim. Auch in diesem Lied fällt wieder eine Rahmung auf. So richtet sich das Sprecher-Ich in den ersten drei Strophen zunächst einmal an das Publikum. Mit der Aufforderung »Singet nicht in Trauertönen« beginnt der erste Vers des Lieds, das Philine im 10. Kapitel des 5. Buchs nach der Hauptprobe von Shakespeares *Hamlet* singt. Unmittelbar zuvor verkündet sie nach der Probe:

»Aber niemand in der Welt wird froher seyn als ich, wenn das Stück morgen gespielt ist, [...] so wenig mich meine Rolle drückt. Denn immer und ewig von einer Sache reden zu hören, wobei doch nichts weiter heraus kommt, als eine Repräsentation, die, wie so viele hundert andere, vergessen werden wird, dazu will meine Geduld nicht hinreichen. Macht doch in Gottesnamen nicht so viel Umstände! Die Gäste, die vom Tische aufstehen, haben nachher an jedem Gerichte was auszusetzen; ja wenn man sie zu Hause reden hört, so ist es ihnen kaum begreiflich, wie sie eine solche Noth haben ausstehen können.«²⁵³

Durch diese Aussage fühlt sich Wilhelm provoziert. Ihm ist das Gelingen der Aufführung sehr wichtig. Er verspricht sich vom Erfolg der Aufführung eine längerfristige Wirkung und lässt sich deshalb zu folgender Erwiderung verleiten:

»Lassen Sie mich Ihr Gleichnis zu meinem Vorteile brauchen, schönes Kind. Bedenken Sie, was Natur und Kunst, was Handel, Gewerke und Gewerbe zusammen schaffen müssen, bis ein Gastmahl gegeben werden kann. Wieviel Jahre muß der Hirsch im Walde, der Fisch im Fluß oder Meere zubringen, bis er unsre Tafel zu besetzen würdig ist, und was hat die Hausfrau, die Köchin nicht alles in der Küche zu tun! Mit welcher Nachlässigkeit schlürft man die Sorge des entferntesten Winzers, des Schiffers, des Kellermeisters beim Nachtsche hinunter, als müsse es nur so sein. Und

252 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 2], S. 66.

253 Ebd., S. 194.

sollten deswegen alle diese Menschen nicht arbeiten, nicht schaffen und bereiten, sollte der Hausherr das alles nicht sorgfältig zusammenbringen und zusammenhalten, weil am Ende der Genuß nur vorübergehend ist? Aber kein Genuß ist vorübergehend: denn der Eindruck, den er zurückläßt, ist bleibend, und was man mit Fleiß und Anstrengung tut, teilt dem Zuschauer selbst eine verborgene Kraft mit, von der man nicht wissen kann, wie weit sie wirkt.«

Philine: ›Mir ist alles einerlei, nur muß ich auch diesmal erfahren, daß Männer immer im Widerspruch mit sich selbst sind. Bei all eurer Gewissenhaftigkeit, den großen Autor nicht verstümmeln zu wollen, laßt ihr doch den schönsten Gedanken aus dem Stücke.«

Wilhelm: ›Den schönsten?«

Philine: ›Gewiß den schönsten, auf den sich Hamlet selbst was zugute tut.«
[...] Als man so unentschlossen dastand, fing Philine ein Liedchen, auf eine sehr zierliche und gefällige Melodie, zu singen an.

Singet nicht in Trauertönen
Von der Einsamkeit der Nacht;
Nein, sie ist, o holde Schönen,
zur Geselligkeit gemacht.

Wie das Weib dem Mann gegeben
Als die schönste Hälfte war,
Ist die Nacht das halbe Leben
Und die schönste Hälfte zwar.

Könnt ihr euch des Tages freuen,
Der nur Freuden unterbricht?
Er ist gut, sich zu zerstreuen;
Zu was anderm taugt er nicht.

Aber wenn in nächt'ger Stunde
Süßer Lampe Dämmerung fließt,
Und vom Mund zum nahen Munde
Scherz und Liebe sich ergießt;

Wenn der rasche, lose Knabe,
Der sonst wild und feurig eilt,
Oft bei einer kleinen Gabe
Unter leichten Spielen weilt;

Wenn die Nachtigall Verliebten
Liebevoll ein Liedchen singt,
Das Gefangnen und Betrübten
Nur wie Ach und Wehe klingt:

Mit wie leichtem Herzensregen
Horchet ihr der Glocke nicht,
Die mit zwölf bedächt'gen Schlägen
Ruh' und Sicherheit verspricht!

Darum an dem langen Tage
Merke dir es, liebe Brust:
Jeder Tag hat seine Plage,
Und die Nacht hat ihre Lust.«²⁵⁴

Im Gegensatz zu Mignon und dem Harfner hat Philine einen sehr lebensfrohen bzw. lebensbejahenden Charakter – ein Gegensatz, der mithilfe des Tag-Nacht-Kontrasts sprachlich hervorgehoben wird. In der oben zitierten Unterhaltung zwischen Wilhelm und Philine zeigen sich zwei grundsätzlich verschiedene Lebensauffassungen: a) die ausschließliche Hingabe an die Kunst (dargestellt durch Wilhelm) und b) die Freude an der Vielseitigkeit des Lebens (dargestellt durch Philine). Philine repräsentiert dabei die Gegenseite der »wahren« Künstler, deren einziger Lebensinhalt in der Kunst liegt. Obwohl sie an den Proben teilnimmt, erschließt sich ihr der Sinn der Kunstaübung nicht. So spricht aus Philine ein Mensch, der neben der Kunst noch weitere interessante Lebensinhalte erkennt. Ihr Lied ist eine Mahnung an den Künstler Wilhelm, andere wichtige Lebensbestandteile neben der Kunstaübung nicht zu vergessen. Damit einher geht die Rahmung des Liedes, die mit einer persönlichen Adressierung beginnt, dann in drei Strophen ein Beispiel vorbringt und wieder in einer persönlichen Adressierung endet, bei der allerdings der zuvor verwendete Plural vom Singular abgelöst wird. »Merke dir es, liebe Brust« (V. 8, Z. 2) ist zwar ohne weitere Interpretation zunächst einmal allgemein gehalten, könnte aber auch einen persönlichen Bezug zu Wilhelm verbergen, der durch den Romankontext durchaus gegeben wäre, sofern das Sprecher-Ich dieses Liedes mit der Figur der Philine gleichgesetzt werden kann.

An die Thüren will ich schleichen

Wiesen die beiden Harfner-Gesänge *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* und *Wer sich der Einsamkeit ergiebt* thematisch noch einen Bezug zum Duett von

254 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 2], S. 196f.

Harfner und Mignon auf, so lässt der dritte Harfner-Gesang *An die Thüren will ich schleichen* keine Verbindung zu bereits angeklungenen Liedern oder Gesängen erkennen. Im Roman ist es wiederum Wilhelm, der den Gesang erfasst, und zwar, wie es dort heißt, nur die letzte Strophe.²⁵⁵

Es hatte einen Brand gegeben, bei dem die Kinder Felix und Mignon unmittelbar in Gefahr geraten waren. Wilhelm hegt den Verdacht, dass der Harfner den Brand gelegt hat und macht sich Sorgen um dessen Verbleib, da er ihn seit dem Vorfall nicht mehr gesehen hat. So ergibt sich im Roman folgende Szenenbeschreibung als Kontext für das nachfolgende Lied:

»[...] Wilhelm überlegte das alles in einer Laube sitzend, als er in einem Gange jemanden schleichen hörte. An dem traurigen Gesange, der sogleich angestimmt ward, erkannte er den Harfenspieler. Das Lied, das er sehr wohl verstehen konnte, enthielt den Trost eines Unglücklichen, der sich dem Wahnsinne ganz nahe fühlt. Leider hat Wilhelm davon nur die letzte Strophe behalten.«²⁵⁶

Das Lied handelt von einem Bettler, der von Haus zu Haus zieht und um Nahrung bittet:

»An die Thüren will ich schleichen
 Still und sittsam will ich stehn,
 Fromme Hand wird Nahrung reichen,
 Und ich werde weiter gehn.
 Jeder wird sich glücklich scheinen,
 Wenn mein Bild vor ihm erscheint,
 Eine Thräne wird er weinen,
 Und ich weiß nicht, was er weint.«²⁵⁷

Hier werden in der Zeile »Und ich werde weiter gehn« (Z. 4) erneut die Themen der Einsamkeit und Existenzlosigkeit angesprochen. Das Sprecher-Ich kann nirgends bleiben, sondern muss beständig weiterziehen. Gleichzeitig wird durch die Zeilen »Jeder wird sich glücklich scheinen, | Wenn mein Bild vor ihm erscheint« (Z. 5–6) das Unglück des Sprecher-Ichs formuliert, das im Kontrast zum Glück der anderen steht. Das Mitleid der anderen (»Eine Träne wird er weinen« (Z. 7)) weist das Sprecher-Ich von sich (»Und ich weiß nicht, was er weint« (Z. 8)). Auf diesen Gesang folgt – wie schon an anderer Stelle – wieder

255 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 2], S. 227.

256 Ebd., S. 226f.

257 Ebd., S. 227.

ein »wunderbares Gespräch«²⁵⁸ zwischen Wilhelm und dem Harfner, dessen Inhalt den LeserInnen verborgen bleibt, um sie »nicht mit unzusammenhängenden Ideen und bänglichen Empfindungen zu quälen«²⁵⁹.

Nach dieser Aussage des Erzählers folgt durch den Beginn eines neuen Kapitels eine Zäsur. Alle Gesänge des Harfners sind in der ersten Hälfte des Romans lokalisiert. Der Gesang *An die Thüren will ich schleichen* befindet sich im 14. Kapitel des 5. Buchs. Dies ist die letzte Stelle, an der der Harfner singend in Erscheinung tritt. Im anschließenden 15. Kapitel des 5. Buchs wird er von Wilhelm in die Obhut eines Landgeistlichen gegeben, der ihn von seinen melancholischen Anfällen heilen soll, die schon verdächtige Züge des nahenden Wahnsinns tragen. Die folgenden beiden Kapitel sind vom Abschied geprägt. Die »Scheidung [vom Harfner] schmerzte Wilhelm tief, und nur die Hoffnung, ihn wiederhergestellt zu sehen, konnte sie ihm einigermaßen erträglich machen, so sehr war er gewohnt, den Mann um sich zu sehen und seine geistreichen und herzlichen Töne zu vernehmen.«²⁶⁰

Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen

Mignons Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* ist Teil einer Abschiedssituation. Am Ende des 16. Kapitels des 5. Buchs begibt sich Wilhelm auf eine Reise und verabschiedet sich von den Kindern Felix und Mignon. An dieser Stelle sagt Felix, der Wilhelms leiblicher Sohn ist, wovon jedoch niemand weiß: »Höre! Bringe mir einen Vater mit«²⁶¹ und Mignon bittet ihn: »Meister! Vergiß uns nicht und komm bald wieder«²⁶². Im Anschluss daran folgt der Liedtext, der nicht von Mignon gesungen, sondern durch den Erzähler zitiert wird:

»Und so lassen wir unsern Freund unter tausend Gedanken und Empfindungen seine Reise antreten und zeichnen hier noch zum Schlusse ein Gedicht auf, das Mignon mit großem Ausdruck einigemal rezitiert hatte und das wir früher mitzuteilen durch den Drang so mancher sonderbaren Ereignisse verhindert wurden.

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,
Denn mein Geheimniß ist mir Pflicht;

258 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 2], S. 228.

259 Ebd., S. 228.

260 Ebd., S. 229f.

261 Ebd., S. 262.

262 Ebd.

Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen;
Der harte Fels schließt seinen Busen auf,
Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.

Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,
Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen;
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.«²⁶³

Das Lied spiegelt inhaltlich und formal Mignons innere Zerrissenheit wider. Auf der Basis eines schlichten, gleichbleibenden Kreuzreimes ist auch dieses Lied von mehreren Perspektivwechseln gekennzeichnet. Die erste Strophe beginnt unmittelbar mit zwei aufeinanderfolgenden Imperativen. Das Sprecher-Ich singt »Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen | Denn mein Geheimniß ist mir Pflicht« (V. 1, Z. 1–2). Die folgenden beiden Zeilen formulieren anschließend den Konflikt, in dem es sich befindet: »Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen, | Allein das Schicksal will es nicht« (V. 1, Z. 3–4). Kennzeichnend für diese Strophe ist die klare Adressierung eines Gegenübers. »Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen« verweist auf einen nicht gelungenen Kommunikationsprozess, der durch äußere Umstände und Einflüsse gehemmt wird.

Die zweite Strophe weist eine solche Adressierung nicht auf, hier verliert sich das Sprecher-Ich in einem Vergleich mithilfe sprachlicher Bilder. Dabei wird erneut eine Hell-Dunkel-Gegenüberstellung herangezogen. In der Natur sorgt der geregelte Lauf der Sonne für die Vertreibung der Nacht. Wie im Harfner-Gesang *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* wird die Nacht mit negativen Eigenschaften belegt. Sie wird nicht etwa als hell und freundlich dargestellt, wie bspw. in Eichendorffs *Mondnacht*, sondern als »finstre Nacht«, die »sich erhellen« muss. Das Verb »vertreiben« unterstreicht das negative Bild, das hier automatisch hervorgerufen wird. Damit entsteht eine Verbindung zum Harfner-Gesang, der von den »kummervollen Nächte[n]« spricht, in denen sein Leid mehr als präsent ist.

Dieses Naturbild könnte im übertragenen Sinne als Umschreibung eines finsternen Seelenzustands des Sprecher-Ichs dienen. In diesem Zusammenhang ist der Versanfang der zweiten Strophe von Bedeutung. Sowohl in der Formulierung »Zur rechten Zeit« als auch in der Formulierung »und sie muss

sich erhellen« (V. 2, Z. 2) liegt eine gewisse Hoffnung verborgen, dass dieser finstere Zustand zu einem bestimmten Zeitpunkt beendet sein wird. Der erneute Naturvergleich in der dritten Zeile der Strophe könnte im übertragenen Sinne bedeuten, dass das Sprecher-Ich zum rechten Zeitpunkt sein Schweigen aufgeben wird. Die Formulierung »Der harte Fels schließt seinen Busen auf« umschreibt dabei den Prozess des sich nach außen hin Öffnens. Selbst ein harter Fels öffnet sich irgendwann und gibt die »tiefverborgnen Quellen« frei, selbst das Wasser der Quellflüsse findet folglich einen Weg aus dem Gestein, das nach außen so hart wirkt.

In der dritten und letzten Strophe bittet das Sprecher-Ich gewissermaßen um Verständnis für seine Situation: »Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh', | Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen« (V. 3, Z. 1–2). Mit der dritten Zeile der dritten Strophe kehrt das Sprecher-Ich wieder zu seiner eigenen Situation zurück und gibt als Erklärung für sein Schweigen einen Schwur an, der ihm die Lippen verschließt (»Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu«). Die letzte Zeile deutet bereits an, dass das Sprecher-Ich sein Geheimnis mit ins Grab nehmen wird (»Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen«).

So laßt mich scheinen, bis ich werde

Das letzte Mignon-Lied *So laßt mich scheinen, bis ich werde* befindet sich im 2. Kapitel des 8. Buchs und damit im letzten Romanteil. Dieses Lied wird ebenfalls nicht unmittelbar von Mignon gesungen, sondern über eine Erzählung Natalies in die Handlung eingebracht. Die Unterhaltung zwischen Natalie und Wilhelm bei dieser Begebenheit ist für die Interpretation des Lieds von entscheidender Bedeutung:

»Eine sonderbare Veränderung [...] werden Sie an ihr finden; sie geht nunmehr in Frauenkleidern, vor denen sie sonst einen so großen Abscheu zu haben schien.«

»Wie haben Sie das erreicht?« fragte Wilhelm.

»Wenn es wünschenswerth war, so sind wir es nur dem Zufall schuldig. Hören Sie, wie es zugegangen ist. Sie wissen vielleicht, daß ich immer eine Anzahl junger Mädchen um mich habe, deren Gesinnungen ich, indem sie neben mir aufwachsen, zum Guten und Rechten zu bilden wünsche. Aus meinem Munde hören sie nichts, als was ich selber für wahr halte, doch kann ich und will ich nicht hindern, daß sie nicht auch von andern manches vernehmen, was als Irrthum, als Vorurtheil in der Welt gäng und gäbe ist. Fragen sie mich darüber, so suche ich, so viel nur möglich ist, jene fremden ungehörigen Begriffe irgendwo an einen richtigen anzuknüpfen, um sie dadurch, wo nicht nützlich, doch unschädlich zu machen. Schon seit einiger

Zeit hatten meine Mädchen, aus dem Munde der Bauerkinder, gar manches von Engeln, vom Knechte Ruprecht, vom heiligen Christe vernommen, die zu gewissen Zeiten in Person erscheinen, gute Kinder beschenken und unartige bestrafen sollten. Sie hatten eine Vermuthung, daß es verkleidete Personen seyn müßten, worin ich sie denn auch bestärkte, und, ohne mich viel auf Deutungen einzulassen, mir vornahm, ihnen bei der ersten Gelegenheit ein solches Schauspiel zu geben. Es fand sich eben, daß der Geburtstag von Zwillingsschwestern, die sich immer sehr gut betragen hatten, nahe war; ich versprach, daß ihnen dießmal ein Engel die kleinen Geschenke bringen sollte, die sie so wohl verdient hätten. Sie waren äußerst gespannt auf diese Erscheinung. Ich hatte mir Mignon zu dieser Rolle ausgesucht, und sie ward an dem bestimmten Tage in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet. Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust und an einem gleichen Diadem in den Haaren. Anfangs wollte ich die Flügel weglassen, doch bestanden die Frauentzimmer, die sie anputzten, auf ein Paar großer goldner Schwingen, an denen sie recht ihre Kunst zeigen wollten. So trat, mit einer Lilie in der einen Hand und mit einem Körbchen in der andern, die wundersame Erscheinung in die Mitte der Mädchen, und überraschte mich selbst. Da kommt der Engel! sagte ich. Die Kinder traten alle wie zurück; endlich riefen sie aus: es ist Mignon! und getrauten sich doch nicht, dem wundersamen Bilde näher zu treten.

Hier sind eure Gaben, sagte sie, und reichte das Körbchen hin. Man versammelte sich um sie, man betrachtete, man befühlte, man befragte sie.

Bist du ein Engel? fragte das eine Kind. Ich wollte, ich wär' es, versetzte Mignon. Warum trägst du eine Lilie?

So rein und offen sollte mein Herz seyn, dann wär' ich glücklich. Wie ist's mit den Flügeln? Laß sie sehen!

Sie stellen schönere vor, die noch nicht entfaltet sind.

Und so antwortete sie bedeutend auf jede unschuldige, leichte Frage. Als die Neugierde der kleinen Gesellschaft befriedigt war, und der Eindruck dieser Erscheinung stumpf zu werden anfang, wollte man sie wieder auskleiden. Sie verwehrte es, nahm ihre Zither, setzte sich hier auf diesen hohen Schreibtisch hinauf, und sang ein Lied mit unglaublicher Anmuth.

So laßt mich scheinen, bis ich werde;

Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!

Ich eile von der schönen Erde

Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh' ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und jene himmlischen Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug;
Vor Kummer altert' ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung!

Ich entschloß mich sogleich, fuhr Natalie fort, »ihr das Kleid zu lassen, und ihr noch einige der Art anzuschaffen, in denen sie nun auch geht, und in denen, wie es mir scheint, ihr Wesen einen ganz andern Ausdruck hat.«²⁶⁴

Dieses vierstrophige letzte Mignon-Lied ist im Kontext der von Natalie geschilderten Situation zu sehen, die in den ersten beiden Zeilen aufgegriffen wird. Mithilfe der (Ver-)Kleidung, die Mignon wie einen Engel aussehen lässt, wird eine Verbindung zum Jenseits aufgebaut, die anschließend weitere thematische Verarbeitung im Lied findet. »Ich eile von der schönen Erde | Hinab in jenes feste Haus« (V. 1, Z. 3–4) beschreibt den Übergang vom Leben zum Tod. Das Verb »eilen« ist dabei noch als Eigenschaft eines selbst bestimmten menschlichen Wesens zu betrachten und trägt zugleich die Hoffnung auf einen schnellen Tod in sich. Das Jenseits wird vom Sprecher-Ich als »festes Haus« beschrieben und symbolisiert einen Ort der Sicherheit und Geborgenheit, den es zuvor nicht hatte. In der Formulierung »Ich eile von der schönen Erde« schwingt Bedauern über den Verlust des Lebens mit.

Die zweite Strophe versinnbildlicht den Prozess des Sterbens und die Ablösung der Seele von den sterblichen Überresten. Die Formulierung »Ich lasse dann die reine Hülle, | Den Gürtel und den Kranz zurück« nimmt wieder eindeutig Bezug auf die zuvor geschilderte Situation, in der die Verkleidung Mignons genau beschrieben wird. Gleiches gilt für die gesamte dritte Strophe, in der Mignons Weigerung, sich in Frauenkleider zu kleiden, thematisch aufgegriffen wird. Die im Roman ungeklärte Frage ihres Geschlechts wird hier als nichtig abgetan, denn »jene himmlischen Gestalten« fragen nicht danach –

264 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 3], S. 156ff.

im Gegensatz zu den Menschen, die wie Natalie und Wilhelm versuchen, ihr ein eindeutiges Geschlecht zuzuweisen. Die vierte Strophe beendet das Lied mit einer Art Rückschau auf das gelebte Leben, das von Schmerz und Kummer geprägt war. Es schließt mit dem flehenden Aufruf »Macht mich auf ewig wieder jung!«, der als Äußerung einer etwa 13-jährigen absurd wirkt und den gescheiterten Übergang vom Kindsein zum Erwachsenenalter voll zum Ausdruck bringt.

4.2 Umsetzung durch Schumann

Nach der Darstellung der originalen Textvorlagen in Abschnitt 4.1 folgt in diesem Abschnitt die Darstellung der Umsetzung durch Schumann. Ausgehend von einem »Steckbrief« zu op. 98a, in dem die wesentlichen Eckdaten zu diesem Werk zusammengefasst sind (Abschnitt 4.2.1), wird im weiteren Verlauf in Abschnitt 4.2.2 auf die Auswahl und neue Anordnung der Lieder durch Schumann eingegangen. Eine Analyse des Tonartenplans in Abschnitt 4.2.3 sowie die Herausstellung der musikalischen Verknüpfungen zwischen den Liedern in Abschnitt 4.2.4 stellen weitere wichtige Fakten zur Stützung der Deutungsansätze in Kapitel 7 dar.

4.2.1 Steckbrief zu op. 98a

Die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a entstanden 1849 in Kreischa und Dresden²⁶⁵ und erschienen im Oktober 1851 im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel.²⁶⁶ Eine Besonderheit des Werks besteht in der Publikation mit dem *Requiem für Mignon* unter der gemeinsamen Opuszahl 98. Der Liederzyklus op. 98a wurde auf dem Titelblatt des Erstdrucks als »erste Abtheilung« dieser Werke-Einheit ausgewiesen.²⁶⁷

265 Eine ausführliche Beschreibung der Werkgenese findet sich in Abschnitt 2.2.2.

266 Die Angaben zur Entstehung und Publikation sind wiedergegeben nach McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 426. Darüberhinaus wurde der Liederzyklus im Rahmen der Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe bereits erschlossen. Ausführliche Informationen zum Werk können den Bänden 6,1 und 6,2 der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns* entnommen werden; vgl. dazu Ozawa/Wendt (Hg.): *Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...] (Kritischer Bericht) und Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...] (Notenband)*.

267 Der Originaltitel des Werks lautete in der Erstausgabe: *Op. 98.a. / Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's, / für eine Singstimme mit Begleitung des*

Der auf Textvorlagen des Goethe-Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* basierende Liederzyklus für eine Singstimme mit Klavierbegleitung besteht aus den folgenden neun Liedern und Gesängen:

op. 98a/1	<i>Kennst du das Land?</i> (Mignon)	81 Takte
op. 98a/2	<i>Ballade des Harfners.</i> (Harfner)	129 Takte
op. 98a/3	<i>Nur wer die Sehnsucht kennt.</i> (Mignon)	41 Takte
op. 98a/4	<i>Wer nie sein Brod mit Thränen ass.</i> (Harfner)	40 Takte
op. 98a/5	<i>Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen.</i> (Mignon)	61 Takte
op. 98a/6	<i>Wer sich der Einsamkeit ergiebt.</i> (Harfner)	53 Takte
op. 98a/7	<i>Singet nicht in Trauertönen.</i> (Philine)	71 Takte
op. 98a/8	<i>An die Thüren will ich schleichen.</i> (Harfner)	30 Takte
op. 98a/9	<i>So laßt mich scheinen, bis ich werde.</i> (Mignon)	54 Takte

Kennzeichnend ist die wechselseitige Anordnung von Liedern für ein weibliches Sprecher-Ich (Mignon, Philine) und Gesängen für ein männliches Sprecher-Ich (Harfner) und damit die gemischtgeschlechtliche dialogische Anlage. Eine Ur-aufführung des gesamten Liederzyklus op. 98a ist nicht bekannt.²⁶⁸

4.2.2 (Text)Auswahl und Zusammenstellung der Lieder und Gesänge

Die in Abschnitt 4.1 vorgestellten Lieder und Gesänge bilden die Grundlage für Schumanns Liederzyklus op. 98a. Dabei übernimmt Schumann alle lyrischen Einlagen des Romans (mit Ausnahme des unvollständigen Harfner-Gesangs

Pianoforte; dieser ist wiedergegeben nach Hofmann: Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann, S. 212f.

268 Vgl. McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 423. Erste nachgewiesene öffentliche Aufführungen von op. 98a/1 (*Kennst du das Land?*), op. 98a/2 (*Ballade des Harfners*) sowie op. 98a/5 (*Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen*) sind verzeichnet in ebd., S. 423. Offenbar gehörte der Liederzyklus op. 98a auch nicht zu den Liederzyklen, die Julius Stockhausen ab 1856 geschlossen aufführte (Hofmann: Julius Stockhausen als Interpret der Liederzyklen Robert Schumanns).

*Ihm färbt der Morgensonne Licht*²⁶⁹. Auch textlich hält er sich bis auf wenige Kürzungen an die Vorgaben des Romans. Allerdings bringt er diese Lieder und Gesänge in eine völlig neue Reihenfolge. Durch die Herauslösung der Lyrik-Einlagen aus der vorgegebenen Romanhandlung werden diese ihrem unmittelbaren Kontext entzogen und stehen damit als Einzelgebilde zunächst scheinbar zusammenhangslos nebeneinander. Die Romanhandlung, die bei Goethe den inhaltlichen Rahmen bot und über die bspw. die Charakterisierung der singenden Personen erfolgte, findet in Schumanns Vertonung keine Berücksichtigung mehr. Stattdessen schafft er eine neue Erzählumgebung, in deren Zentrum er die Figur der Mignon platziert. Durch seine Liedauswahl, die durch eine Fokussierung auf bestimmte Romanfiguren gekennzeichnet ist, erzielt Schumann eine eigene Schwerpunktbildung. Für seine Vertonung wählt er ausschließlich die Lieder Mignons und Philines sowie die Gesänge des Harfners aus. Sogar innerhalb dieses kleinen Personenkreises nimmt Schumann nochmals »Binnen-Fokussierungen« vor: Die Analyse der Romanvorlage zeigt, dass Goethe dem Harfner mit fünf Gesängen und einem mit Mignon gemeinsam vorgetragenen Duett die Mehrzahl der musikalischen Einlagen zugewiesen hat, während Mignon mit nur vier Liedern vertreten ist. Bei einer vorlagengetreuen Umsetzung wäre daher zu erwarten gewesen, dass der Liederzyklus op. 98a den Gesängen des Harfners auch mehr Raum gibt als den Liedern Mignons. Schumann löst sich an dieser Stelle offensichtlich von der Romanvorlage. Das legt die Vermutung nahe, dass seine Auswahl inhaltlich motiviert ist.

Die beschriebenen formalen Veränderungen sind in Abbildung 4.1 visualisiert. Die lyrischen Partien verlassen fast alle ihre im Roman vorgesehene Position, bis auf eine Ausnahme: Das Lied *So laßt mich scheinen, bis ich werde* bleibt auch in der Vertonung an letzter Stelle stehen. Wie in Abbildung 4.1 anhand der Pfeile verdeutlicht, verändert Schumann die Abfolge der einzelnen Lieder und Gesänge zugunsten einer dialogischen Struktur. Diese dialogische Struk-

269 Dieser fünfte Harfner-Gesang, den Wilhelm ebenfalls horchend vernimmt, findet sich in Goethes Roman im 2. Kapitel des 4. Buchs. Der lediglich vier Zeilen umfassende Gesang thematisiert die Schuld des Harfners: »Ihm färbt der Morgensonne Licht | Den reinen Horizont mit Flammen, | Und über seinem schuld'gen Haupte bricht | Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.« Zuvor bittet der Harfner Wilhelm, sich nicht weiter um ihn zu kümmern, da er der Meinung ist, dass alle Personen, die mit ihm in Kontakt treten, Schaden erleiden und nicht glücklich werden können. Der Harfner spricht in diesem Kontext von seinem »schaudervollen Geheimnis« und einer Rache, die ihn heimsuchen wird (vgl. Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Bd. 2], S. 11f.). Die Textstelle thematisiert folglich eine Schuld des Harfners, die nicht näher erläutert wird.

tur wird durch einen Wechsel von Liedern für ein weibliches Sprecher-Ich und Gesängen für ein männliches Sprecher-Ich erreicht. Dadurch ergeben sich nach Ansicht der Verfasserin neue inhaltliche Zusammenhänge, die in Kapitel 7 näher erläutert werden.

Romanvorlage			Lieder und Gesänge aus Goethes „Wilhelm Meister“ op. 98a		
Pos.	Titel	Figur	Figur	Titel	Pos.
1	<i>Ballade des Harfners.</i>	H	M	<i>Kenntst du das Land?</i>	1
2	<i>Wer nie sein Brod mit Thränen ass.</i>	H	H	<i>Ballade des Harfners.</i>	2
3	<i>Wer sich der Einsamkeit ergibt.</i>	H	M	<i>Nur wer die Sehnsucht kennt.</i>	3
4	<i>Kenntst du das Land?</i>	M	H	<i>Wer nie sein Brod mit Thränen ass.</i>	4
5	<i>Nur wer die Sehnsucht kennt.</i>	M/H	M	<i>Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen.</i>	5
6	<i>Singet nicht in Trauertönen.</i>	Ph	H	<i>Wer sich der Einsamkeit ergibt.</i>	6
7	<i>An die Thüren will ich schleichen.</i>	H	Ph	<i>Singet nicht in Trauertönen.</i>	7
8	<i>Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen.</i>	M	H	<i>An die Thüren will ich schleichen.</i>	8
9	<i>So laßt mich scheinen, bis ich werde.</i>	M	M	<i>So laßt mich scheinen, bis ich werde.</i>	9

Abbildung 4.1: Anordnung der *Lieder und Gesänge* op. 98a im Vergleich zur Romanvorlage

In Schumanns Anordnung der Lieder und Gesänge lässt sich ein weiteres Strukturelement auf formaler Ebene erkennen. Wie in Abbildung 4.1 dargestellt, werden die betonten Positionen 1, 5 und 9 mit Mignon-Liedern belegt, wodurch sich sowohl eine Rahmung als auch eine symmetrische Anlage des Werks ergeben.²⁷⁰ Zusätzlich wird Mignon dadurch besonders hervorgehoben und ins Zentrum des Werks gesetzt. Gleichzeitig steckt Schumann durch diese formale Anlage eine neue Erzählumgebung für die Mignon-Figur ab und verleiht ihr damit eine eigene Wertigkeit.

Durch die formale Positionierung des Mignon-Liedes *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* im Mittelpunkt des Liederzyklus wird zugleich Mignons Geheimnis in den Blickpunkt gerückt. Damit wird auch auf inhaltlicher Ebene deutlich gemacht, dass das Rätsel um Mignon für Schumann zentrale Bedeutung hatte.

Die von Schumann geschaffene eigene Erzählumgebung ist in Abbildung 4.2 schematisch dargestellt und wird im weiteren Verlauf der Arbeit schrittweise ergänzt und vervollständigt.

270 Solche Symmetrien in der formalen Anlage zeigen sich auch in anderen Zyklen Schumanns, wie bspw. in den *Kinderszenen* op. 15; vgl. dazu Zilkens: Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann, S. 29.

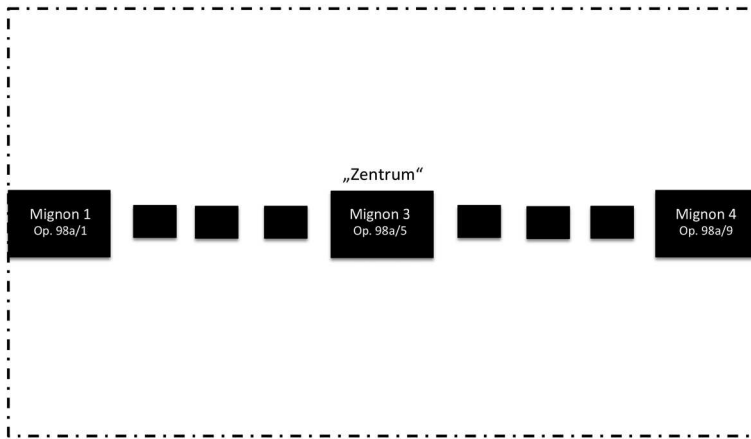


Abbildung 4.2: Erzählumgebung op. 98a: Rahmung durch die Mignon-Lieder *Kennst du das Land?* auf Position 1 und *So laßt mich scheinen, bis ich werde* auf Position 9 sowie Positionierung des Mignon-Lieds *Heiß' mich nicht reden, heiß' mich schweigen* im »Zentrum« des Liederzyklus

Die Eingriffe auf textlicher Ebene bleiben in ihrem Umfang deutlich hinter den Veränderungen bezogen auf die Anordnung der Lieder zurück, sollen hier aber dennoch erwähnt werden, weil sie inhaltliche Einflüsse haben. Durch die gezielte Streichung von Gedichten, Strophen und Versen wird der von Schumann intendierte Erzählstrang deutlicher herausgearbeitet.

So spielt der fünfte Harfner-Gesang, der im Roman nicht vollständig wiedergegeben wird, inhaltlich auf die nicht näher spezifizierte Schuld des Harfners an. Durch die Auslassung dieses Gesangs wird der Aspekt der Schuldigkeit des Harfners im Liederzyklus nicht übermäßig betont. Eine weitere Textkürzung betrifft Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen*, das im Roman acht Strophen umfasst. Die zweite Strophe des Lieds berücksichtigt Schumann in seiner Vertonung nicht. Diese lautet:

»Wie das Weib dem Mann gegeben
 Als die schönste Hälfte war,
 Ist die Nacht das halbe Leben,
 Und die schönste Hälfte zwar.«

Der Grund für die Kürzung ist unklar. Möglicherweise wollte Schumann verhindern, dass die Aussage des Liederzyklus durch die in dieser Strophe thematisierte Triebhaftigkeit abgeschwächt oder negativ belegt wird.

4.2.3 Tonartenplan

Jeder Liederzyklus Robert Schumanns lässt sich in gewisser Weise mit einem *Gewebe aus Musik und Sprache* vergleichen. Die einzelnen Fäden dieses Gewebes, die aus musikalischen Gestaltungsmitteln (Motivik etc.) oder aus literarisch-sprachlichen Elementen bestehen, sind eng verwoben und bilden ein stabiles Ganzes. In Schumanns Liederzyklen fußt dieses stabile Ganze in erheblichem Maße auf der Konstruktion subtil ausgearbeiteter Tonartenpläne.

Wie Krummacher feststellte, ist »die Abfolge der Tonarten [...] für Schumann ein wichtiges Verfahren der Ordnung«²⁷¹. Diese Aussage lässt sich anhand einiger Werke bestätigen.²⁷² Auch im op. 98a ist die Wahl der Tonarten in mehrererlei Hinsicht auffällig. Die Tabelle 4.3 zeigt eine Übersicht über die von Schumann gewählten Tonarten der neun Lieder.

Titel	Tonart
<i>Kennst du das Land?</i>	g
<i>Ballade des Harfners.</i>	B – G – B
<i>Nur wer die Sehnsucht kennt.</i>	g
<i>Wer nie sein Brod mit Thränen ass.</i>	c
<i>Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen.</i>	c – C
<i>Wer sich der Einsamkeit ergiebt.</i>	As
<i>Singet nicht in Trauertönen.</i>	Es
<i>An die Thüren will ich schleichen.</i>	c
<i>So laßt mich scheinen, bis ich werde.</i>	G

Tabelle 4.3: Tonartenplan op. 98a

So fällt bei der Betrachtung der Tonarten des op. 98a zuallererst auf, dass Schumann offensichtlich nicht nur inhaltlich (Mignon bildet den Anfangs- und den Endpunkt von op. 98a), sondern auch musikalisch durch die Wahl der Tonarten eine Rahmung des Liederzyklus herstellt, indem er diesen in g-Moll

271 Krummacher: Requiem für Mignon, S. 266.

272 Dies gilt laut Krummacher (ebd.) für alle vorangehenden Liederzyklen ab den *Myrten* op. 25 und dem Liederkreis op. 24.

beginnen und in G-Dur enden lässt.²⁷³ Zudem sind drei von vier Mignon-Liedern in einer Tonart mit Grundton G (op. 98a/1 = g-Moll, op. 98a/3 = g-Moll und op. 98a/9 = G-Dur) geschrieben. Das signifikante Changieren zwischen Moll und Dur kennzeichnet auch das Mignon-Lied im Zentrum des Zyklus (op. 98a/5), das melodisch von c-Moll nach C-Dur geführt wird. Die Tonart c-Moll wird darüber hinaus in den Harfner-Gesängen *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* (op. 98a/4) und *An die Thüren will ich schleichen* (op. 98a/8) verwendet. Beide Male ist das jeweils nachfolgende Lied ein Mignon-Lied und beiden Liedern ist eine Hinwendung zu einer Dur-Tonart gemein.

Bemerkenswert ist die häufige Verwendung von Tonarten mit *b*-Vorzeichen, die sich in acht von neun Liedern findet. Die Tonarten g-Moll und c-Moll werden jeweils dreimal von Schumann gewählt und damit am häufigsten verwendet. Die *Ballade des Harfners* (op. 98a/2) und das Mignon-Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* (op. 98a/5) sind durch einen Wechsel der Tonarten gekennzeichnet. Die Ballade wird von B-Dur über G-Dur wieder zurück nach B-Dur geführt und steht damit in Verbindung zu den Mignon-Liedern, denen die Tonarten mit Grundton G ansonsten ausschließlich vorbehalten sind. In besonderer Weise gestaltet ist das Lied Nr. 5 in der Mitte des Zyklus. Obwohl das Lied eigentlich zweiteilig angelegt ist, wird hier mithilfe der Vorzeichnung eine dreiteilige Anlage erwirkt. Dem Beginn in c-Moll folgt ein Mittelteil in C-Dur. Der Schluss des Liedes ist wieder in c-Moll notiert, verbleibt harmonisch aber in C-Dur (vgl. Abb. 4.3). Durch die formal dreiteilige Anlage des Liedes ergibt sich ein auf dem Papier künstlich erzeugtes »Zentrum« im Mittelteil des Liedes.

273 Vgl. ebd.

dimin. *p*
schlie - ssen, nur ein Gott!

Adagio p
Heiss' mich nicht re - den, heiss' mich schwei - gen, ein

ritard.
Schwur drückt mir die Lippen zu, und nur ein Gott vermag sie auf - zu - schlie - ssen!

Abbildung 4.3: Liedabschluss op. 98a / 5, T. 44–61²⁷⁴

Erst das letzte Mignon-Lied, das den Schluss des Liederzyklus bildet, lässt sich eindeutig dem Tongeschlecht Dur zuordnen. Es ist bemerkenswerterweise das einzige Lied des Liederzyklus, das vollständig in einer Kreuztonart steht (siehe Abbildung 4.4). Dadurch wird eine neue Klangfarbe in den Liederzyklus eingebracht, die die besondere Rolle des letzten Liedes *So laßt mich scheinen, bis ich werde* (op. 98a/9) auch musikalisch nachzeichnet. Schumann unterstreicht auf diese Weise inhaltlich den Tod Mignons am Ende des Romans und bereitet den Übergang zum *Requiem* vor.

274 Die Abbildung basiert auf dem Notentext der Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe, Mainz 2009 (Schumann: Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...]). Diese Ausgabe dient, wenn nicht anders angegeben, als Grundlage für alle weiteren Abbildungen in Bezug auf op. 98a.

Neben seinem Hinweis auf die Rahmung innerhalb des Liederzyklus hebt Krummacher besonders die harmonische Verbindung zwischen den beiden Werken hervor. Schumann verwendet demnach gezielt harmonische Verbindungselemente, um den durch den Romantext gegebenen Zusammenhang der beiden Werkteile des op. 98 noch zusätzlich zu festigen. Interessant ist, dass zu Beginn des *Requiem*s nochmals die Tonart c-Moll aufgegriffen wird, die zuvor schon den Anfang des Mignon-Liedes *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* (op. 98a/5) im Kern des Liederzyklus bildete.²⁷⁵

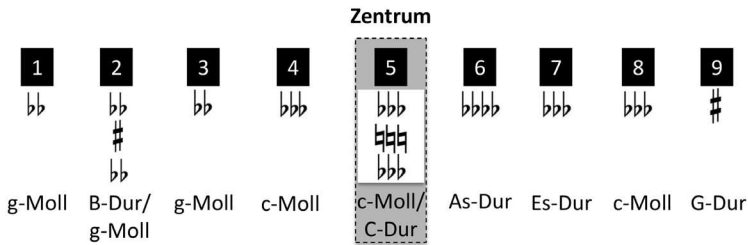


Abbildung 4.4: Übersicht über die Tonarten der neun Lieder des op. 98a

Krummachers Behauptung, dass »bis auf Nr. 9 die Kreuztonarten gemieden werden«,²⁷⁶ kann jedoch nicht uneingeschränkt nachvollzogen werden. So beginnt der Balladenvortrag des Harfners zunächst in der Tonart B-Dur und macht einen Exkurs in die Tonart G-Dur, bevor er am Ende der Ballade nach B-Dur zurückkehrt.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Mignon	g		g		c-C				G
Harfner		B-G-B		c		As		c	
Philine							Es		

Tabelle 4.4: Tonartenzuordnungen zu den Figuren

Für den zweiten und vierten Gesang des Harfners wählt Schumann die Tonart c-Moll. Damit umrahmen sie den dritten Gesang des Harfners an Position 6, der in der Tonart As-Dur – dem Gegenklang zu c-Moll – steht.

275 Vgl. dazu Krummacher: Requiem für Mignon, S. 266.

276 Ebd.

Die ständigen Wechsel von Moll nach Dur und umgekehrt können als harmonische Verkörperung der inneren Zerrissenheit der Figuren Mignon und Harfner betrachtet werden. Die Lieder der Mignon beginnen sofort in Moll, doch sind sie gekennzeichnet durch wiederholte »Ausbrüche« in Richtung Dur, die zunächst wenig nachhaltig verlaufen, am Ende aber doch die Oberhand gewinnen. Beim Harfner verläuft diese Entwicklung umgekehrt: Er beginnt mit seiner Ballade zunächst in Dur, seine anschließenden Gesänge wechseln zwischen Moll und Dur und sein letzter Gesang steht in einer Moll-Tonart. Durch die gegenläufige Anlage (Harfner: Dur – Moll, Mignon: Moll – Dur) wird die Entwicklung der beiden Charaktere musikalisch nachgezeichnet. Der Tod des Harfners ist durch Verzweiflung geprägt, Mignon hingegen erreicht durch ihren Tod einen quasi glücklichen Zustand.

Erfrischend und heiter beschwingt wirkt Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen* (op. 98a/7) in dieser traurigen Gesamtstimmung. Durch die Lebensfreude, die es durch seine musikalische Gestaltung vermittelt, hat das Lied eine nachhaltig positive Wirkung auf die ZuhörerInnen. Es ist gekennzeichnet durch eine klare Dur-Zuweisung und rhythmisch markante Motive. Es wird sofort deutlich, dass diese Figur keinen seelischen Schwankungen unterliegt und fest im Leben steht. Sowohl die musikalische Gestaltung als auch die inhaltliche Aussage des Liedes (Kommentarfunktion, siehe Abschnitt 4.2.4) können als Alleinstellungsmerkmale gewertet werden.

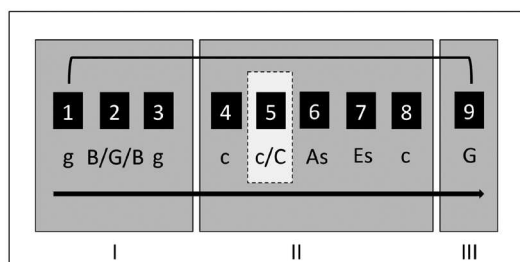


Abbildung 4.5: Dreiteilung op. 98a

Insgesamt lässt sich eine dreiteilige Anlage des Tonartenplans erkennen (vgl. dazu Abbildung 4.5):

1. Die Nummern 1 bis 3 bilden einen Abschnitt, in dem die Tonart g-Moll vorherrscht.
2. Der zweite Abschnitt umfasst die Nummern vier bis acht. Er beginnt und endet in c-Moll, wodurch eine Rahmung entsteht, in deren Mitte das Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* mit seinem Wechsel von

- c-Moll nach C-Dur, der Harfner-Gesang *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* in As-Dur und das Lied *Singet nicht in Trauertönen* in Es-Dur stehen.
- Der dritte und letzte Abschnitt hebt sich von den vorangegangenen beiden Abschnitten ab, denn er besteht aus nur einem einzigen Lied in G-Dur, das dadurch eine Sonderstellung erfährt. Auch durch seine Funktion als Verbindungselement zum nachfolgenden *Requiem für Mignon* wird dieses Lied hervorgehoben.

Die Rahmung, die durch die dreiteilige Anlage erreicht wird, geht mit der in Abschnitt 4.2.2 herausgearbeiteten inhaltlichen Rahmung einher. Neben der angesprochenen inhaltlichen Funktion (Nachzeichnung der Charaktere) werden die Tonarten somit auch formal zu einem wichtigen Konstruktionselement in der von Schumann geschaffenen Erzählumgebung (vgl. Abbildung 4.6). Schon jetzt lassen sich zwei Erzählstränge erkennen, denen das Lied der Philine als Einzelelement gegenübergestellt wird.

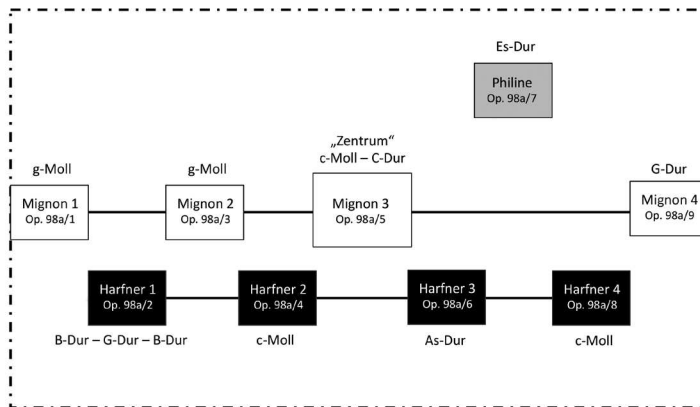


Abbildung 4.6: Erzählumgebung op. 98a: Erzählstränge »Mignon« und »Harfner« und das Einzelelement »Philine«

4.2.4 Motivische Vernetzung der Lieder und Gesänge

Im vorangegangenen Abschnitt konnte anhand der Untersuchung des Tonartenplans gezeigt werden, wie Schumann die Tonarten in seinem Liederzyklus op. 98a gezielt einsetzt, um ein Netz an Beziehungen zu knüpfen. Nachfolgend soll der Blick auf weitere vernetzende Elemente gerichtet werden, die Schumann auf musikalischer Ebene nutzt, um seine Erzählumgebung zu gestalten, wie etwa Motive oder bestimmte Klangcharakteristika, die den Figuren zugeordnet

werden und sie charakterisieren. Wie feinsinnig Schumann auf der motivischen Ebene die jeweiligen Charaktereigenschaften der beiden Hauptpersonen Mignon und Harfner nachzeichnet, hat bereits Mahlert in seiner Studie zu den späten Liedern Robert Schumanns eindrücklich gezeigt.²⁷⁷ Darin untersucht er neben der deklamatorischen Vertonung auch die motivischen Beziehungen der neun Lieder und Gesänge exemplarisch. Da gerade die motivischen Vernetzungen im Hinblick auf die Gestaltung der Erzählumgebung von Bedeutung sind, werden Mahlerts Forschungsergebnisse nachfolgend zusammengefasst bzw. falls erforderlich ergänzt. So fokussiert Mahlert sich in seinen Untersuchungen stark auf die Mignon-Figur und ihr »motivisches Material«, aber auch dem Harfner weist Schumann typische Klangcharakteristika zu, deren Benennung für den weiteren Verlauf der vorliegenden Studie erforderlich ist.

Vorab sei darauf hingewiesen, dass der Begriff des »Motivs«, der hauptsächlich zur Beschreibung der wiederkehrenden melodischen Elemente der Mignon-Figur genutzt wird, hier nicht in seinem ursprünglichen Bedeutungssinn Verwendung findet, sondern mehr im Sinne eines bestimmten Klangeindrucks, der beim Hören der Lieder und Gesänge entsteht. Wie Mahlert herausgestellt hat, arbeitet Schumann gezielt mit »unbestimmten Anklängen«²⁷⁸, die den ZuhörerInnen das Gefühl einer »Ahnung«²⁷⁹ bezüglich der »geheimnisvollen Verwandtschaft«²⁸⁰ der Figuren Mignon und Harfner vermitteln. So sind die Lieder und Gesänge durch vielfältige Motivzusammenhänge miteinander verbunden, deren Besonderheit jedoch darin besteht, dass sie beim Hören nicht wirklich greifbar, sondern vielmehr so subtil eingearbeitet sind, dass die HörerInnen zwar indirekt mit Mignons Geheimnis konfrontiert werden, jedoch keine Auflösung desselben erhalten, weil dieses weder auf musikalischer noch auf textlicher Ebene greifbar thematisiert wird. Mahlert bezeichnet diese Vorgehensweise als »Appell an die poetische Phantasie des Hörers«²⁸¹.

Im Folgenden werden die Motive Mignons und die Charakteristika des Harfners zunächst einzeln benannt²⁸² und – unter Berücksichtigung der Forschungsergebnisse Mahlerts – zusammenfassend vorgestellt, an welchen Stellen des Liederzyklus Schumann mit ihnen arbeitet, bevor sie anschließend in den Kontext der konstruierten Erzählumgebung eingeordnet werden.

277 Vgl. dazu Mahlert: Fortschritt und Kunstlied, S. 139–182.

278 Ebd., S. 153.

279 Ebd., S. 154.

280 Ebd.

281 Ebd., S. 153.

282 Diese Vorgehensweise unterscheidet sich von derjenigen Mahlerts, der auf eine Benennung der kleingliedrigeren Motive bzw. Charakteristika verzichtet.

Die Figur der Mignon – »Mignon-Motiv« und »Frage-Motiv«

Der Liederzyklus op. 98a wird von Mignons Lied *Kennst du das Land?* eröffnet. Charakteristisch ist das viertaktige Klaviervorspiel, das den gesungenen drei Strophen vorangestellt ist und von diesen optisch durch einen Doppelstrich abgetrennt ist. Die dadurch entstehenden beiden »Teile« werden jeweils von einem der Mignon-Figur zugeordneten Motiv eröffnet, wodurch das motivische Mignon-Material gleich zu Beginn des Liederzyklus präsentiert wird.



Abbildung 4.7: »Mignon-Motiv«

Das erste Motiv erklingt im ersten Takt des viertaktigen Klaviervorspiels. Kennzeichnend ist die genau eine Oktave umfassende abwärts gerichtete Melodieführung, bestehend aus zwei absteigenden Terz- und drei absteigenden Sekundschritten vom d'' bis zum d' (vgl. Abbildung 4.7). Da dieses Motiv die Mignon-Thematik vorstellt, wird es nachfolgend als »Mignon-Motiv« bezeichnet.

Das zweite für Mignon charakteristische Motiv tritt erstmals zu Beginn des Gesangsparts in Takt 5 des Liedes auf. Jede der drei Strophen beginnt mit einer Frage, deren Anfang – »Kennst du das Land/das Haus/den Berg ...« – von dem Motiv musikalisch nachgezeichnet wird. Es besteht aus zwei absteigenden Sekunden und einer aufsteigenden Quarte (vgl. Abbildung 4.8), die das Anheben der Stimme beim Formulieren einer Frage nachzeichnet. Dieses Motiv wird im weiteren Verlauf »Frage-Motiv« genannt.

Musical score for the vocal line and piano accompaniment of the song "Kennst du das Land?". The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Kennst du das Land,". The piano accompaniment features a characteristic four-beat introduction.

Abbildung 4.8: »Frage-Motiv«

»Mignon-Motiv«

Im Folgenden wird zunächst dargestellt, an welchen Stellen des Liederzyklus das sogenannte »Mignon-Motiv« wiederkehrt. Es wird entweder in seiner ursprünglichen oder in modifizierter Form in allen vier Mignon-Liedern aufgegriffen und klingt als vernetzendes Element auch in der *Ballade des Harfners* und in Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen* an.

Kennst du das Land? Der Beginn des ersten Mignon-Liedes *Kennst du das Land?* op. 98a/1 ist in besonderer Weise gestaltet. So eröffnet das »Mignon-Motiv« das für das Lied charakteristische viertaktige Klaviervorspiel und schließt dieses auch ab, weshalb ihm eine rahmende Funktion zukommt.

No. 1. Kennst du das Land?

Musical score for the piano introduction of "No. 1. Kennst du das Land?". The tempo is marked "Langsam, die beiden letzten Verse mit gesteigertem Ausdruck (♩ = 69)". The score includes the vocal line (Mignon) and the piano accompaniment (Pianoforte).

Abbildung 4.9: »Mignon-Motiv« in op. 98a/1, T. 1-2 und T. 4-5

Die so gestaltete Phrase hat Ulrich Mahlert als »Mignon-Initial« bezeichnet.²⁸³ Sie beginnt in Takt 1 auf dem d'' und wird über zwei Oktaven absteigend bis zum d in Takt 5 geführt (vgl. Abbildung 4.9). Wie Mahlert nachgewiesen hat, werden in diesem »Mignon-Initial« »wichtige Motivzusammenhänge des gesamten Zyklus begründet«²⁸⁴. Das »Mignon-Motiv« wird im Laufe der neun Lieder und Gesänge immer wieder aufgegriffen.

The image shows a musical score for the piano accompaniment of Schumann's 'Mignon' (Op. 98a/1, T. 7f.). The score is in G minor and 3/4 time. The vocal line (top staff) begins in Takt 5 with the lyrics 'Kennst du das Land, wo die Zi - tro - nen blüh'n, im dun - keln Laub die'. The piano accompaniment (bottom staff) features a modified 'Mignon-Motiv' in the right hand, starting in Takt 1 and ending in Takt 5. The bass line has some markings like 'Tea' and '*'.

Abbildung 4.10: Modifiziertes »Mignon-Motiv« in der Oberstimme des Klaviers von op. 98a / 1, T. 7f.

Mit Einsatz der Singstimme in Takt 5 des Liedes tritt das Klavier hinter diese zurück und die Begleitung wird insgesamt schlichter. In Takt 7 wird das »Mignon-Motiv« noch einmal in der Oberstimme des Klaviers aufgegriffen (mit Ausnahme des ersten Sekundschriffs c''–b' und dieses Mal vom g'' ausgehend abwärtsgerichtet bis zum f') und untermalt den jeweiligen Abschluss der von Mignon gestellten drei Fragen (vgl. Abb. 4.10). Ansonsten kommt es an den nicht-solistisch vorgetragenen Stellen des Liedes nicht mehr vor. Dafür kehrt das Klaviervorspiel zwischen den Strophen in minimal abgewandelter Form als Zwischenspiel wieder. Das Lied ist damit so vertont, dass jede Strophe vom »Mignon-Initial« eingerahmt wird, wodurch insgesamt eine kreisförmige Anlage entsteht. Am Schluss des Liedes klingt das »Mignon-Motiv« noch einmal im Klaviernachspiel an (d''–b'–g'–f'–e'–d', vgl. Abbildung 4.11).

283 Vgl. dazu Mahlert: Fortschritt und Kunstlied, S. 145.

284 Vgl. dazu ebd.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The vocal line has the lyrics "Va - ter, lass uns zieh'n!". The piano accompaniment features a characteristic descending motif in the right hand, marked "pp" (pianissimo). The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

Abbildung 4.11: »Mignon-Motiv« im Klaviernachspiel von op. 98a / 1, T. 78– 81

Nur wer die Sehnsucht kennt. Im zweiten Mignon-Lied wird das »Mignon-Motiv« mehrfach aufgegriffen. Zunächst ist es an der Textstelle »seh' ich an's Firmament nach jener Seite« (Takte 7–11) sowohl in der Singstimme als auch in der Klavierbegleitung kurzzeitig wieder zu erkennen. Die Klavierbegleitung greift dabei das motivische Material beinahe vollständig auf und zeigt ab Takt 8 den für das Motiv charakteristischen Abgang in einer durch die Stimmen wandernden Variante (e''-d''-b'- g'-f'-e'), hier allerdings transponiert vom es'' bis zum es' und mit einem vorangestellten zusätzlichen Sekundschrift am Anfang des Motivs (vgl. Abbildung 4.12). In der Singstimme zeigt sich an der Textstelle »seh' ich an's Firmament« (Takte 7–9) genau diese Gestaltung des Motivs ebenfalls, jedoch werden die typischen abwärts gerichteten Sekundschrift als Umkehrung aufwärts gerichtet (vgl. ebenfalls Abbildung 4.12). Bei dem verkürzten Wiederaufgriff des Motivs im direkten Anschluss (Textstelle »nach jener Seite«, Takte 9–11) ist der Melodieverlauf vollständig abwärts gerichtet. Wiederum beginnend auf dem e'' folgen ein Sekundschrift, ein Terzschrift und zwei Sekundschrift. Der charakteristische zweite Terzschrift wird folglich durch zwei Sekunden ersetzt. Auch wenn das Motiv hier nicht bis zum e' fortgeführt wird, ist eine Verwandtschaft mit dem ursprünglichen Motiv erkennbar.

Freu - de, seh' ich an's Fir - ma - ment nach - je - ner Sei - te!

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics. The bottom staff is the piano accompaniment, also in G major, 3/4 time. The piano part features a prominent triplet figure in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Abbildung 4.12: Variante des »Mignon-Motiv« in op. 98a/3, T. 7–11

Noch einmal und wiederum in abgewandelter Form erscheint das »Mignon-Motiv« am Schluss des Liedes. Beginnend auf der letzten Silbe der Singstimme wird es vom *g'* schrittweise die charakteristische Oktave abwärts geführt (*g'*–*e'*–*c'*–*b*–*a*–kleines *g*), wobei nach Erreichen des *c'* ein Sekundschrift zum *d'* samt Rückkehr zum *c'* eingeschoben wird.²⁸⁵ Wiederum wandert das Motiv hier durch die Klavierstimmen (vgl. dazu Abbildung 4.13).

Mahlert beobachtet darüber hinaus, dass auch die ab Takt 37 abwärts gerichtete Linie im Bass (beginnend mit dem kleinen *g*) der Basslinie des »Mignon-Initials« in op. 98a/1, die mit dem *g* in Takt 1 beginnt, weitestgehend folgt (vgl. dazu Abb. 4.14).²⁸⁶

lei - de.

The image shows the ending of the song. The top staff is the vocal line, which ends on a long note. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a descending line in the bass and a more active line in the treble. The piano part ends with a double bar line and a fermata. There is a small asterisk at the end of the piano part.

Abbildung 4.13: Modifiziertes »Mignon-Motiv« am Schluss von op. 98a/3, T. 37–41

285 Vgl. dazu Mahlert: Fortschritt und Kunstlied, S. 153.

286 Vgl. dazu den Motivnachweis bei ebd.



Abbildung 4.14: Basslinie im Lied *Kennst du das Land?*, T. 1–4

Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen. Im dritten Mignon-Lied tritt das »Mignon-Motiv« ebenfalls in modifizierter Form auf und zwar gleich zu Beginn in der *marcato*-Phrase des Klaviervorspiels.

Die auf dem c' beginnende, bis zum c' schrittweise abwärtsgeführte Phrase beinhaltet einen motivischen Bezug zum Klaviervorspiel des ersten Mignon-Liedes.²⁸⁷

Mit freiem leidenschaftlichen Vortrag

Mignon *sf* *rit.*

Heiss' mich nicht re - den, heiss'

Pianoforte

Abbildung 4.15: Aufgriff des »Mignon-Motivs« im Klaviervorspiel von op. 98a / 5

Folglich leitet das »Mignon-Motiv« auch das im Zentrum des Liederzyklus stehende Mignon-Lied ein und kündigt das darin thematisierte Geheimnis der Mignon-Figur auf dramatische Weise an. So erklingt das Motiv an der Textstelle »denn mein Geheimniß ist mir Pflicht!« in der Gesangsstimme (vgl. Abbildung 4.16), hier allerdings im Krebs. Damit untermalt es jene Textstelle, an der Mignons Geheimnis erstmals konkret thematisiert wird.

287 Vgl. dazu auch Mahler: Fortschritt und Kunstlied, S. 161.



Abbildung 4.16: Unterstreichung des Mignon-Geheimnisses mithilfe des modifizierten »Mignon-Motivs« in op. 98a / 5, Teil I (T. 5–7)

Noch einmal erklingt eine modifizierte Form des »Mignon-Motivs« innerhalb des durch den Wechsel in die Tonart C-Dur hervorgehobenen Mittelteils des Liedes. Der auf dem b' beginnende Melodieverlauf, der schrittweise über ges'-f'-e' (Takte 42 bis 44) sowie des'-c'-h (Takte 47 und 48) abwärts geführt wird, untermalt die Textstelle »(und nur ein) Gott vermag sie aufzuschließen, nur ein Gott« (vgl. Abb. 4.17). Diese spielt auf Mignons Schwur an, der sie am Glücklichen hindert.

Abbildung 4.17: Unterstreichung des Mignon-Geheimnisses mithilfe des modifizierten »Mignon-Motivs« in op. 98a / 5, Teil II (T. 39–50)

So laßt mich scheinen, bis ich werde. Im letzten Mignon-Lied unterstreichen Modifikationen des »Mignon-Motivs« zwei Textstellen expressiv. Dazu zählt zum einen die Aussage »dann öffnet sich der frische Blick, ich lasse dann die reine Hülle« in den Takten 15 bis 19 (vgl. Abbildung 4.18). Hier erscheint das

modifizierte Motiv in zweimaliger Abfolge. Ausgehend vom g' ist die Melodieführung in charakteristischer Weise abwärtsgerichtet, wobei der zweite Terzschrift zu einem Quartschrift gedehnt wird, an den sich die typischen drei Sekundschrift anschließen. Durch die Dehnung reicht der Tonumfang des modifizierten Motivs vom g' bis zum f' hinunter, doch wird bei der Aussage »dann öffnet sich der frische Blick« eine zusätzliche aufwärtsgerichtete Sekunde angeschlossen, sodass das Motiv auf dem g' endet und damit im »Rahmen« bleibt. Beim zweiten Vorkommen des Motivs im direkten Anschluss wird das g' mehrfach umspielt.

Abbildung 4.18: Abgewandeltes »Mignon-Motiv« in op. 98a / 9, T. 15–19

Eine weitere Modifikation des »Mignon-Motivs« findet sich an der Textstelle »macht mich auf ewig wieder jung« (Takte 42–47, vgl. Abbildung 4.19). Das in den Schlusstakten des Liederzyklus in Dur verarbeitete »Mignon-Motiv« beginnt ausgehend vom g' zunächst mit dem motiv-typischen Terz- und Sekundabgang (g''-es''-c''-h''-a' in den Takten 42 und 43), wird dann durch einen Aufgang bis zum a'' unterbrochen, bevor es in Takt 47 auf dem g' endet. Der letzte Ton zur Vervollständigung des Motivs wird also erst am Ende der Melodiephrase auf der Silbe »jung« erreicht, der letzten Tonsilbe im Liederzyklus.

The image shows a musical score for the final staves of Schumann's op. 98a/9, T. 42-47. The score is in G major and 3/4 time. The vocal line (top) is marked 'Schneller' and features the lyrics 'macht mich auf e-wig wie-der jung, auf e-wig wie-der jung.' The piano accompaniment (bottom) includes a 'Mignon-Motiv' in the right hand, characterized by descending thirds and triplets, and a more active bass line. Dynamics include 'f' and 'f'.

Abbildung 4.19: »Mignon-Motiv« in den Schlusstakten von op. 98a / 9, T. 42– 47

Schumann unterstreicht in diesem Lied folglich jene Textpassagen mit dem »Mignon-Motiv«, die auf Mignons Tod, das von ihr ersehnte Leben nach dem Tod und ihren Wunsch, wieder jung zu werden, anspielen. Die eigene Einschätzung der etwa 13-jährigen Mignon, sie sei zu früh gealtert, wirkt ohnehin merkwürdig, wird aber durch die expressiven Intervallsprünge zusätzlich so stark hervorgehoben, dass diese letzte gesungene Passage des Liederzyklus, die die gesamte Verzweiflung Mignons zum Ausdruck bringt, in den Ohren der HörerInnen bleibt.

Nachdem sich gezeigt hat, dass Schumann das »Mignon-Motiv« in allen vier Mignon-Liedern verarbeitet hat, stellt sich die Frage, ob es auch in den anderen Liedern und Gesängen des Zyklus vorkommt. Dabei hat sich gezeigt, dass sich Anklänge an das Motiv sowohl in der *Ballade des Harfners* op. 98a/2 als auch im Harfner-Lied *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* op. 98a/4 finden. Darüber hinaus klingt es kurzzeitig auch in Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen* op. 98a/7 an.

Ballade des Harfners. In der *Ballade des Harfners* zu Beginn des Zyklus tritt das »Mignon-Motiv« modifiziert in den Takten 30 und 31 der Klavierbegleitung auf (c'-as'-f'-des'-ces'-as'-ges, vgl. Abbildung 4.20). Die Modifikation besteht zum einen in der Erweiterung auf drei (statt zwei) absteigende Terzen und zum anderen darin, dass der Rahmen der charakteristischen Oktave in der Abwärtsführung vom c'' zum ges überschritten wird. Auffällig und an späterer Stelle diskussionswürdig ist v.a., dass das Motiv während der Textpassage »wer kennet ihre Namen?« erklingt, wodurch auf die geheime Verbindung zwischen dem Harfner und Mignon angespielt wird.

Abbildung 4.20: Modifiziertes »Mignon-Motiv« in op. 98a / 2, T. 30-31

Eine weitere Anspielung auf das Geheimnis findet sich nach Mahlerit im Klaviervorspiel der Nummer 4 des Liederzyklus, dem Harfner-Lied *Wer nie sein Brod mit Thränen ass*, in dem in den ersten drei Takten die Töne des »Mignon-Motivs« (g''-e''-c''-a''-g', mit Ausnahme des ersten Sekundschriffs c''-b') jeweils zu Beginn der Klavierfiguren erklingen (vgl. Abb. 4.21).²⁸⁸ Mahlerit charakterisiert dieses Vorgehen als »charakteristische Verschleierung« des Motivs.²⁸⁹ Da der zweite Harfner-Gesang motivisch das Ende des zweiten Mignon-Liedes aufgreift, sieht Mahlerit eine musikalische Verknüpfung von »Mignons ›Leiden‹ mit dem Leid des Harfners, der [...] von ›Tränen‹ und ›kummervollen Nächten‹ singt.«²⁹⁰

No. 4. Wer nie sein Brod mit Thränen ass.

Abbildung 4.21: Aufgriff des »Mignon-Motivs« zu Beginn von op. 98a / 4, T. 1-3

288 Vgl. Mahlerit: Fortschritt und Kunstlied, S. 154.

289 Ebd.

290 Vgl. ebd.

Singet nicht in Trauertönen. Dass das »Mignon-Motiv« auch in Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen* zu finden ist, mag zunächst verwundern. Ganz leise und nur ein einziges Mal erklingt dieses im Klaviernachspiel (Takt 68). Es wird dabei in Dur und in einer für das Lied typischen Rhythmisierung präsentiert: So sind das b'' und das g'' durch einen Legatobogen miteinander verbunden, der Rest des abwärts geführten Motivs (es''-d''-c''-h') soll im Staccato vorgetragen werden (vgl. Abbildung 4.22).

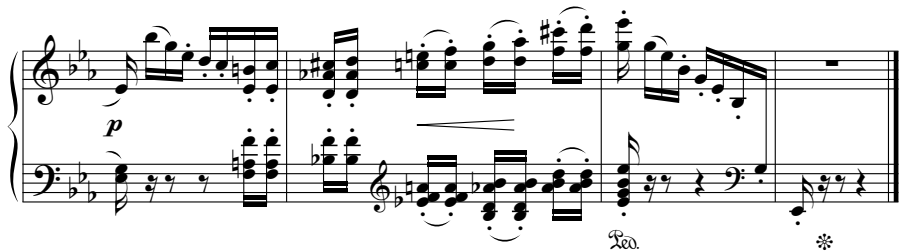


Abbildung 4.22: »Mignon-Motiv« im Klaviernachspiel von op. 98a / 7, T. 68

Wie die vorangegangenen Darstellungen gezeigt haben, scheint das »Mignon-Motiv« das verbindende Element zwischen Mignon und dem Harfner zu sein. Der Aufgriff des Motivs in Philines Lied könnte als direkte Antwort auf die »Trauertöne« gedeutet werden, die für die Lieder und Gesänge der beiden anderen Figuren so charakteristisch sind.

»Frage-Motiv«

Das zweite Mignon charakterisierende Motiv, das sogenannte »Frage-Motiv« (dargestellt in Abb. 4.8), zeichnet jeweils den ersten Teil der Fragen Mignons nach, die diese am Anfang des Liederzyklus in ihrem Lied *Kennst du das Land?* formuliert (vgl. dazu Seite 123). Dadurch tritt dieses Motiv jeweils zu Beginn der drei Liedstrophen auf. Das »Frage-Motiv« umfasst folglich die ersten vier Töne in der Singstimme, nicht den Melodieverlauf der gesamten Fragen. Die Frage-Phrase wird deshalb zerteilt, weil dem Teil-Motiv b'-a'-g'-c'' eine zentrale Bedeutung innerhalb des gesamten Zyklus zukommt. So erklingt das Teil-Motiv in der Variante b'-a'-g'-d'' ganz am Ende des Liedes noch einmal sehr leise im Klavier und bleibt wie eine offene Frage im Raum stehen (vgl. Abbildung 4.23).



Abbildung 4.23: »Frage-Motiv« am Schluss des Liedes *Kennst du das Land?*, T. 80–81

Dieser Schluss zeigt, dass Schumann den Roman sehr genau gelesen haben muss. So heißt es an der betreffenden Textstelle:

»Nachdem sie das Lied zum zweytenmal geendigt hatte, hielt sie einen Augenblick inne, sah Wilhelmen scharf an und fragte: Kennst du das Land?«²⁹¹

Die Gestaltung der Schlussformel ist daher als punktuelle Umsetzung der Textvorlage zu betrachten. Darüber hinaus bietet die am Ende instrumental aufgegriffene Frage zwei funktionale Optionen: Entweder lädt sie dazu ein, das Lied (wie Mignon es gemacht hat) noch einmal zu singen oder sie weist über das Lied hinaus. In diesem Zusammenhang gewinnt der Anfang des zweiten Mignon-Liedes *Nur wer die Sehnsucht kennt* an Bedeutung, an dem das »Frage-Motiv« aufgegriffen wird (vgl. Abbildung 4.24). Besonders hinzuweisen ist hier auf den sich noch einmal vergrößernden Intervallsprung und die damit einhergehende nochmalige Steigerung der expressiv vertonten Sehnsucht. Wie zuvor erläutert, tritt das Motiv an drei Stellen auf:

1. zu Beginn jeder Strophe im Lied *Kennst du das Land?*,
2. als Schlussformel in der Klavierbegleitung des Liedes *Kennst du das Land?* und
3. zu Beginn des Liedes *Nur wer die Sehnsucht kennt* in der Singstimme. In dieser Reihenfolge endet das »Frage-Motiv« erst auf c'', dann auf d'' und zum Schluss auf e''. Der Intervallsprung, der das Anheben der Stimme nachzeichnet, vergrößert sich folglich von einer Quarte auf eine Sexte.

291 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Bd. 1], S. 235. Vgl. dazu auch die Ausführungen ab Seite 96.

No. 3. Nur wer die Sehnsucht kennt

Langsam, sehr gehalten (♩ = 63)

Mignon

Nur wer die Sehnsucht kennt,

Pianoforte

p

Mit Pedal.

Abbildung 4.24: »Frage-Motiv« zu Beginn des Mignon-Liedes *Nur wer die Sehnsucht kennt* op. 98a / 3

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Schumann beide Motive einsetzt, um zwei bedeutende Komponenten der Mignon-Figur musikalisch auszudrücken. Das »Mignon-Motiv« erklingt an solchen Textstellen, an denen auf die Figur und ihr Geheimnis angespielt wird, weshalb es nicht ausschließlich in den vier Mignon-Liedern, sondern auch in einigen der Harfner-Gesänge zu finden ist. Der Anklang des »Mignon-Motivs« in Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen* ist als Antwort bzw. Kommentar auf die »Trauertöne« der auf geheimnisvolle Weise miteinander verbundenen Figuren Mignon und Harfner zu werten.

Aus erzähltechnischer Perspektive ist v. a. das erste Auftreten des Motivs zu Beginn des Klaviervorspiels im ersten Mignon-Lied hervorhebenswert. Durch die prominente Platzierung wirkt es wie ein musikalischer Prolog, in dem die HörerInnen bereits auf den nachfolgenden Inhalt eingestimmt werden. Demgegenüber erklingt das »Frage-Motiv« an denjenigen Stellen, an denen Mignon ihre tiefe Sehnsucht thematisiert. Durch die sich vergrößernden Intervallsprünge wird das Anwachsen ihrer Sehnsucht musikalisch dargestellt.

Die Figur des Harfners – Harfner-Charakteristiken

Auch dem Harfner weist Schumann eine musikalische Charakteristik zu. Anders als bei den auf Mignon bezogenen Motiven, die melodios angelegt sind, handelt es sich dabei um Klangmalereien, die durch eine Imitation der Harfe in der Klavierstimme erwirkt werden. Dies geschieht entweder mithilfe von Arpeggien (nachfolgend »Harfner-Charakteristik 1« genannt) oder mithilfe

von Akkordbrechungen (nachfolgend »Harfner-Charakteristik 2« genannt). Diese beiden Charakteristiken sind wesentliche Bestandteile der Gesänge des Harfners. Ein einziges Mal flackert die »Harfner-Charakteristik 1« auch in einem Mignon-Lied auf, und zwar im Lied *Kennst du das Land?* gleich zu Beginn des Liederzyklus.

»Harfner-Charakteristik 1«

Kennst du das Land? Wie in Abschnitt 4.2.4 erläutert, zeichnet das »Frage-Motiv« die Anfänge der von Mignon gestellten drei Fragen zu Beginn des Liederzyklus nach. Auch die »Harfner-Charakteristik 1« tritt in unmittelbarem Zusammenhang mit Mignons Fragen auf. Schumann lässt die Arpeggien so erklingen, dass sie das verbindende Element zwischen dem »Frage-Motiv« in den Takten 5 und 6 und dem in Takt 7 einsetzenden »Mignon-Motiv« in der Klavierbegleitung bilden (vgl. Abbildung 4.25). Das erste Arpeggio untermalt den letzten Ton des »Frage-Motivs«. Der dritte und letzte Arpeggienklang bildet den Schwerpunkt für die sich anschließende Phrase des »Mignon-Motivs« in der Oberstimme des Klaviers. Dabei fällt auf, dass das »Mignon-Motiv« in seiner Ausprägung den Dreiklangsbrechungen der »Harfner-Charakteristik 2« (siehe dazu die Ausführungen im nachfolgenden Abschnitt) ähnelt. Auf diese Weise werden die Verbindung zwischen Mignon und dem Harfner und ihr gemeinsames Heimatland bereits zu Beginn des Liederzyklus subtil angedeutet.

The image shows a musical score for the song "Kennst du das Land?". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G minor and 3/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The lyrics are: "Kennst du das Land, wo die Zitrone[n] blüh'n, im dunkeln Laub die". The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and block chords in the left hand. The arpeggiated chords are marked with a circled 'x' and a star symbol. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 5 and 6, and the second system containing measures 7 and 8.

Abbildung 4.25: »Harfner-Charakteristik 1« im Mignon-Lied *Kennst du das Land?*, T. 6–7

Ballade des Harfners. Die im ersten Lied des Zyklus bereits angeklungene »Harfner-Charakteristik 1« ist ein Grundbestandteil der *Ballade des Harfners*. Dem Gesang des Harfners ist ein zweitaktiges Klaviervorspiel vorangestellt, das ausschließlich aus arpeggierten Akkorden besteht (vgl. Abbildung 4.26) und die Charakteristik zentral präsentiert. Im Wechsel mit aufwärtsgerichteten Dreiklangsbrechungen im Portato durchzieht sie die gesamte Ballade.

No. 2. Ballade des Harfners

Mit freiem declamatorischen Vortrag (♩ = 104)

Harfner

Pianoforte

Was

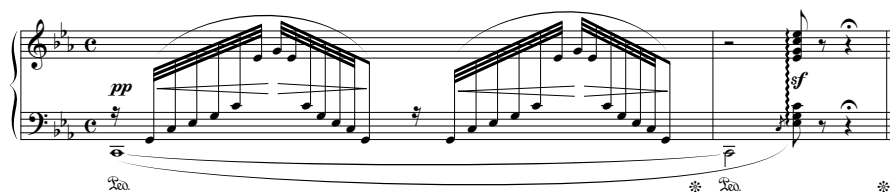
Mit Pedal.

hör' ich drau - ssen vor dem Thor, was auf der Brü-cke schal-len? Lasst den Ge-

The image shows a musical score for the first system of 'No. 2. Ballade des Harfners'. It features two staves: 'Harfner' (Harpist) in the bass clef and 'Pianoforte' (Piano) in the grand staff. The Harfner part is mostly rests, with a final note marked 'f'. The Pianoforte part has a complex accompaniment with chords and moving lines. The tempo/meter is indicated as 'Mit freiem declamatorischen Vortrag (♩ = 104)'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: 'hör' ich drau - ssen vor dem Thor, was auf der Brü-cke schal-len? Lasst den Ge-'. There is an asterisk (*) under the piano part. The word 'Was' is written above the Harfner staff.

Abbildung 4.26: »Harfner-Charakteristik 1« in der *Ballade des Harfners*, T. 1–7

Wer nie sein Brod mit Thränen ass. Im Harfner-Gesang *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* wird die »Harfner-Charakteristik 1« nur im Schlussakkord aufgegriffen und bildet damit den Übergang zum Mignon-Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen*. Hier kehrt der Akkord zu Beginn des Liedes als Anspielung auf die geheimnisvolle Verbindung zwischen dem Harfner und Mignon wieder (vgl. Abbildung 4.27). Die Verwendung der Tonart c-Moll in beiden Liedern vernetzt sie zusätzlich.



No. 5. Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen

Mit freiem leidenschaftlichen Vortrag

Mignon *sf* rit. **Langsamer**

Heiss' mich nicht re - den, heiss' mich schwei-gen!

Pianoforte *f* *p*

Abbildung 4.27: »Harfner-Charakteristik 1« als zusammenhangstiftendes Element zwischen op. 98a / 4 und op. 98a / 5

Wer sich der Einsamkeit ergibt. Im Harfner-Gesang *Wer sich der Einsamkeit ergibt* wird die »Harfner-Charakteristik 1« zur Untermalung der Textstellen »ach! Der ist bald allein« und »ach! Werd' ich erst einmal einsam im Grabe sein« verwendet. Sie unterstreichen damit die vom Harfner ausgestoßenen Seufzer (vgl. Abbildung 4.28).

giebt, ————— ach! ————— der ist bald al - lein;

Abbildung 4.28: Untermalung der Seufzer im Harfner-Gesang *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, T. 6–7

An die Thüren will ich schleichen. Die »Harfner-Charakteristik 1« kehrt noch ein letztes Mal im Harfner-Gesang *An die Thüren will ich schleichen* wieder. Dort untermalen die Arpeggien die Aussage »Fromme Hand wird Nahrung reichen« in den Takten 9 und 10 sowie die Aussage »ich weiss nicht, was er weint«, mit der der Gesang des Harfners endet. Dabei werden die Worte »weiss nicht« (Takt 27) durch die Arpeggien eingerahmt (vgl. Abbildung 4.29).

Darüber hinaus rahmen die charakteristischen Arpeggien das Klavierzwischenstück in den Takten 12 bis 14 ein, das die beiden Strophen des Gesangs voneinander trennt. Ein letztes Arpeggio erklingt auf dem Schlussakkord des Gesangs, wodurch die Figur des Harfners mit der »Harfner-Charakteristik 1« »verabschiedet« wird, denn danach folgt nur noch das letzte Mignon-Lied, in dem die »Harfner-Charakteristik« nicht mehr vorkommt.

lang - - - sa - - - mer.

wei-nen, und ich weiss nicht, was er weint.

Ped. ※

Abbildung 4.29: Rahmung der Aussage »weiss nicht« im Harfner-Gesang *An die Thüren will ich schleichen*, T. 27

»Harfner-Charakteristik 2«

Wer nie sein Brod mit Thränen ass. Die »Harfner-Charakteristik 2« tritt ausschließlich im Harfner-Gesang *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* auf. Sie findet sich in Form ausschweifender Akkordbrechungen im Klavier wieder, die die voluminösen Klangmalereien der Harfe nachbilden (vgl. Abbildung 4.30).

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in bass clef, with lyrics: "— lasst den Ar - - men schul - dig wer - den,". The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a complex texture with arpeggiated chords and dynamic markings like *sf* and *ff*. There are also performance instructions like "Teo" and asterisks below the piano part.

Abbildung 4.30: »Hartner-Charakteristik 2« im Hartner-Gesang *Wer nie sein Brod mit Thränen ass*, T. 19–22

Auffällig ist dabei, dass die Akkordbrechungen ausschließlich die zweite Strophe untermalen, in der der Hartner seine Schuld thematisiert. Diese wird inhaltlich nicht näher erläutert. Die HörerInnen erfahren folglich nicht, wie sich das Sprecher-Ich schuldig gemacht hat. Das sechstaktige Klaviernachspiel des Gesangs, das durch die Akkordbrechungen klangvoll ausgestaltet ist und mit dem bereits erwähnten Arpeggio endet (vgl. dazu Abbildung 4.27), vereint die beiden Hartner-Charakteristiken.

Die Figur der Philine

Wie bereits angeklungen ist, hebt sich Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen* inhaltlich wie musikalisch von den Liedern Mignons und den Gesängen des Hartners ab. Motivische Verknüpfungen zu den Figuren Mignon und Hartner lassen sich in diesem Lied nicht finden. Nur ein einziges Mal klingt das die Figuren Mignon und Hartner verbindende »Mignon-Motiv« im Klaviernachspiel des Liedes an (vgl. die Ausführungen auf Seite 133). Der Aufgriff dieses Motivs legt die Vermutung nahe, dass Philines Lied als Antwort oder Kommentar auf die Lieder Mignons und die Gesänge des Hartners zu werten ist. Philine wird eine Außenposition zugewiesen, die sich in ihrem ganzen Lied verkörpert. So bringt die durchgehende Staccato-Begleitung, die Philines beschwingten und lebensbejahenden Gesang untermalt, eine Munterkeit in den Liederzyklus, die sich an keiner anderen Stelle findet.

Einordnung in den Kontext von Schumanns Erzählumgebung

Wie die Untersuchung der motivischen Vernetzung ergeben hat, werden die »Motive« ganz bewusst und an inhaltlich wichtigen Stellen eingesetzt.

In Abschnitt 4.2.3 hatte sich durch die Analyse der Tonarten bereits eine Erzählstruktur herauskristallisiert. Dazu zählen:

1. der »Erzählstrang Mignon«,
2. der »Erzählstrang Harfner« sowie
3. das Lied der Philine als separates Erzählelement.

Diese Analyse erweckt zunächst den Anschein, als verliefen die beiden Erzählstränge verbindungslos nebeneinander her. Doch die Untersuchung der Verwendung der Motive enthüllt mehrfache Verknüpfungen zwischen den Motiven Mignons und den Charakteristiken des Harfners. Die rätselhafte Verbindung zwischen den beiden Figuren klingt bereits in den ersten acht Takten des Liederzyklus an. Nicht nur lässt Schumann die für den Harfner charakteristischen Arpeggien (zuvor als »Harfner-Charakteristik 1« beschrieben) unmittelbar zu Beginn des Mignon-Liedes *Kennst du das Land?* anklingen – nein, er fügt sie sogar so gezielt in Mignons Frage-Phrase ein, dass sie das verbindende Element zwischen dem »Frage-Motiv« und dem »Mignon-Motiv« bildet (vgl. dazu Abbildung 4.25). Indirekt erklingt so bereits beim Stellen der Frage, die auf die geheimnisvolle Herkunft Mignons anspielt, in der Klavierstimme die Antwort des wissenden Erzählers.

Das »Mignon-Motiv« tritt darüber hinaus an jenen Stellen auf, an denen Mignon ihr Geheimnis thematisiert (z.B. an der Textstelle »Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht!«). Demgegenüber wird das »Frage-Motiv« für eine »Innenschau« Mignons verwendet. Hier drückt sich die Figur selbst aus und bringt ihre tiefe Sehnsucht als Ursprung ihrer ganzen Qual zum Ausdruck.

Eine ähnliche Vorgehensweise bei der Verwendung der Motive findet sich in Bezug auf die Harfner-Figur. Auch hier gibt es zwei Charakteristiken. Die »Harfner-Charakteristik 1« erklingt wie das »Mignon-Motiv« an jenen Textstellen, an denen Verbindungen zwischen den Figuren angedeutet werden. So schließt die »Harfner-Charakteristik 1« unmittelbar an Mignons drei Fragen »Kennst du ...?« an und das »Mignon-Motiv« erklingt in der *Ballade des Harfners* an der Textstelle »wer kennt ihre Namen?« (Takt 30). In diesem Zusammenhang ist die Beobachtung von Bedeutung, dass im letzten Gesang des Harfners die Worte »weiß nicht« von Arpeggien umrahmt werden (Takt 27).

Schumann setzt durch die gezielte Einbindung der Motive also ganz wesentliche inhaltliche Aspekte des Romans um und geht dabei so subtil vor, dass die Vater-Kind-Beziehung zwischen Mignon und dem Harfner wie im Roman nur dezent anklingt. Es wird deutlich, dass Mignon die Leidtragende eines

nicht näher benannten Vorfalles ist, bei dem sich der Harfner schuldig gemacht hat. Dies wird durch den Einsatz der »Harfner-Charakteristik 2« erkennbar, die die zweite Strophe des Gesangs *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* untermalt, in welcher der Harfner seine Schuld thematisiert. Die Textstelle, die auf die Unwissenheit des Harfners anspielt, der nichts von seiner Tochter Mignon wusste, wird durch Arpeggien in der Begleitung hervorgehoben. Übergeordnet lässt sich darüber hinaus feststellen, dass die Gesänge des Harfners fast ausschließlich aus Dreiklangsbrechungen oder Umspielungen des »Mignon-Motivs« bestehen, in das ebenfalls eine Dreiklangsbrechung integriert ist. Schumann hat also offensichtlich die musikalische Form der Dreiklangsbrechung als Bild der gebrochenen bzw. gestörten Verbindung zwischen den beiden Figuren Mignon und Harfner verwendet.

Darüber hinaus lässt sich ein weiteres Phänomen beobachten, das bislang so noch nie beschrieben worden ist: Reiht man die verwendeten Tonarten (vgl. dazu Abschnitt 4.2.3) – g-Moll, B-Dur, G-Dur, c-Moll/C-Dur, As-Dur und Es-Dur – nach Tonhöhen, so erscheint das »Mignon-Motiv«, das sich durch eine Tonfolge mit den absteigend angeordneten Intervallen »große Terz – kleine Terz – große Sekunde – große Sekunde – kleine Sekunde« auszeichnet.



Abbildung 4.31: Aus Tonarten des Liederzyklus generiertes »Mignon-Motiv«

Das Motiv liegt zwar in transponierter Form vor, doch zeigt sich an dieser Stelle deutlich, dass die Mignon-Figur das Zentrum des Liederzyklus bildet. Da die Komposition des ersten Mignon-Liedes am Anfang der Werkgenese des Liederzyklus stand, ist anzunehmen, dass die Auswahl der verwendeten Tonarten keinesfalls zufällig ist, sondern sich am Motiv der Protagonistin Mignon orientiert. Der übergeordnete Zusammenhang der Lieder und Gesänge ergibt sich somit erst unter Berücksichtigung aller neun Bestandteile.

Dem Lied Philines weist Schumann eine besondere Funktion zu. Sowohl musikalisch als auch thematisch nimmt es eine Sonderposition innerhalb der neun Lieder und Gesänge ein. Mit seiner markierten, pointierten und fröhlichen Ausgestaltung hebt es sich von den anderen Liedern und Gesängen ab. Philines Aussage »Singet nicht in Trauertönen«, die im Roman an eine unbestimmte Allgemeinheit adressiert ist, richtet sich im Liederzyklus op. 98a nun unmittel-

bar an Mignon und den Harfner. Philine scheint die vorangegangenen Lieder und Gesänge mit der Aufforderung »Singet nicht in Trauertönen« nun quasi zu kommentieren.

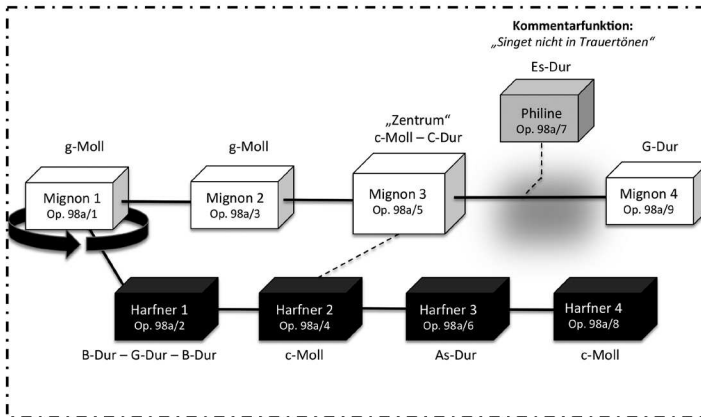


Abbildung 4.32: Grafische Darstellung der motivischen Verknüpfungen in den *Liedern und Gesängen* op. 98a

Die Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchungen sind schematisch in Abbildung 4.32 veranschaulicht. Dabei werden die motivischen Verbindungen der beiden Erzählstränge »Mignon« und »Harfner« deutlich. Gleichzeitig erfolgt durch die Positionierung der Mignon-Lieder eine Hervorhebung des Mignon-basierten Erzählstrangs. Von besonderer Bedeutung auf formaler Ebene ist außerdem die Anlage des ersten Mignon-Liedes, das zu einem wiederholten Liedvortrag anregt. Gleichzeitig wird damit die von Goethe im Roman beschriebene Situation, in der Mignon das Lied zweimal hintereinander singt, umgesetzt. Diese Besonderheit wird in Abbildung 4.32 dargestellt und ist wichtig für die Deutung der Drei-Werke-Einheit.

4.3 Schumanns Umgang mit der Gattung Liederzyklus

Wie die vorangegangenen Untersuchungen gezeigt haben, ist Schumanns Umgang mit der Gattung Liederzyklus innerhalb der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a sehr kreativ. Sein op. 98a zeigt vielfältige inhaltliche und motivische Verknüpfungen, die sich nicht nur innerhalb des Liederzyklus, sondern auch übergeordnet in der Verbindung zu op. 98b und op. 79 auswirken. In Abschnitt 2.1 wurden die von Rebecca Grotjahn ermittelten Zyklus-Modelle Schumanns dargestellt, die sich aus dem jeweiligen

Umgang des Komponisten mit der Textvorlage ableiten lassen. Laut Grotjahn ist Schumanns op. 98 zwischen den Zyklus-Modellen 3 (»Aus einer Gedichtsammlung wird eine Auswahl getroffen und die Reihenfolge verändert«²⁹²) und 4 (»Die Liedtexte werden verschiedenen Werken entnommen, die nur durch denselben Dichter verbunden sind«²⁹³) einzuordnen, da sie – wie der *Eichendorff-Liederkreis* – auf Rollenlyrik beruhen, die innerhalb der Textvorlage in einen Prosatext eingestreut sind. Im Gegensatz zum *Eichendorff-Liederkreis* stammen die Textvorlagen zu op. 98 lediglich aus einem einzigen Roman.²⁹⁴

Die lyrischen Texte, die Schumann als Textvorlagen seiner *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a heranzieht, müssen als nicht autarke Bestandteile einer epischen Großform gewertet werden, da sie in eine übergeordnete Erzählstruktur eingebunden sind. Schumann greift in die von Goethe vorgegebene Reihenfolge der Lyrik-Einlagen aus dem Roman ein und ordnet sie in seinen *Liedern und Gesängen* op. 98a neu an. Kennzeichnend für dieses Zyklus-Modell ist der freie und losgelöste Umgang mit der Textvorlage. In Anlehnung an Christian Höltge lassen sich zwei grundsätzlich verschiedene Typen von Liederzyklen definieren:²⁹⁵

1. Liederzyklen, bei denen die Komponistin bzw. der Komponist die Textvorlage ausschließlich musikalisch nachzeichnet und
2. Liederzyklen, bei denen die Komponistin bzw. der Komponist die Textvorlage lediglich als Basis für die von ihm zu konstruierenden Liederzyklen heranzieht.

Liederzyklen des Typs 2, bei denen KomponistInnen die Textvorlagen eigenständig modifizieren (bspw. durch Ergänzungen oder Auslassungen von Teilen der Textvorlage) sind Erzählumgebungen, in denen sie an die Stelle der Dichterin oder des Dichters treten und mithilfe der Verbindung von Text und Musik eine eigene Aussage (und unter Umständen sogar einen Kommentar) übermitteln. Das durch die einheitsstiftende Verbindung der Elemente entstehende Netz an semantischen Bezügen kann entweder auf den Liederzyklus beschränkt sein oder über sich hinausweisend Bezüge zu anderen Werken aufweisen. Schumanns op. 98a zählt eindeutig zu diesem zweiten Typ von Liederzyklen, da Schumann die ihm zur Verfügung stehenden Textbausteine aus der Romanvorlage lediglich als freie Elemente betrachtet und sie einer eigenen

292 Vgl. Grotjahn: Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann, S. 86.

293 Vgl. ebd.

294 Vgl. Grotjahn: Das Komponieren von Gedichten, S. 113.

295 Vgl. Höltge: Text und Vertonung, S. 25.

schöpferischen Grundidee²⁹⁶ unterordnet. Die anhand der Textvorlage transportierten Inhalte fließen zwar in den Liederzyklus ein und bilden damit einen ganz wesentlichen Bestandteil, doch unterliegen sie dem Gestaltungswillen des Komponisten. Es geht nicht mehr um eine getreue Umsetzung der Textvorlage, sondern um die freie Konstruktion und Schöpfung neuer dichterischer Kontexte. Der Text selbst ist folglich nicht mehr die maßgebende Einheit für den Liederzyklus, sondern das Handwerk des Komponisten, der durch die freie Transformation der Inhalte oder deren Interpretation im Schöpfungsprozess neue Inhalte kreiert und damit selbst an die Stelle des Dichters tritt. Durch die Textvorlage vorgegebene Inhalte können aufgegriffen, angereichert und transformiert werden, wodurch sich ursprüngliche Aussagen verändern (können) und in einem erweiterten Kontext zu analysieren sind. So wird sich im weiteren Verlauf der Arbeit noch zeigen, dass sich die Idee, die Schumanns *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a zugrunde liegt, erst im Gesamtzusammenhang der Drei-Werke-Einheit zeigt.

Als alleinstehendes Werk betrachtet, zeigt Schumanns Liederzyklus op. 98a zusammenfassend folgende Merkmale:

Übergeordneter Sinnzusammenhang

Auf konzeptioneller Ebene ist Schumanns op. 98a weder mit einem seiner anderen Liederzyklen noch mit den Vertonungen der Liederinlagen des *Wilhelm-Meister*-Romans durch andere KomponistInnen vergleichbar. Die *Wilhelm-Meister*-Lieder dienten zwar häufig als Vorlage für Vertonungen, doch wurden diese meistens figurenbezogen zusammengesetzt.

Eines der auffälligsten Merkmale der *Lieder und Gesänge aus Johann Wolfgang von Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a ist die Wahl der Textvorlagen. Zwar hatte Schumann auch im Rahmen anderer Liederzyklen bereits auf Rollenlyrik aus Prosawerken zurückgegriffen (vgl. dazu den *Eichendorff-Liederkreis* op. 39), doch handelte es sich dabei nicht um die Lyrik-Einlagen eines einzigen Romans. Damit sind die *Lieder und Gesänge* op. 98a das erste Werk, das ausschließlich auf Lyrik-Einlagen einer geschlossenen epischen Großform basiert und nicht mit weiteren, aus anderen Kontexten stammenden Texten kombiniert wurde.

296 Der Aspekt der *schöpferischen Grundidee*, über den sich laut Grönke eine Werke-Einheit definiert (Grönke: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern*, S. 23ff.), wird in Kapitel 7 im Gesamtzusammenhang der Drei-Werke-Einheit betrachtet.

Auf das bei Liederzyklen so wichtige Kriterium des Zusammenhangs²⁹⁷ wirkt sich dieses Prinzip der Textauswahl positiv aus, da davon auszugehen ist, dass die Einheit der Gedichte bereits durch den Romankontext vorgegeben ist. Nach der erfolgten Analyse in Abschnitt 4.2 stellt sich nun die Frage, ob dieses Kriterium in op. 98a tatsächlich erfüllt ist.

Im Gegensatz zu Schumanns ursprünglichen Ideen ist die 1851 erschienene Erstausgabe seiner *Wilhelm-Meister*-Vertonungen durch eine wechselnde Abfolge von Liedern für ein weibliches Sprecher-Ich und Gesängen für ein männliches Sprecher-Ich gekennzeichnet. Auf diese Weise entsteht ein Dialog zwischen den aus dem Roman stammenden Figuren Mignon, Harfner und Philine. Die Werkanalyse in Abschnitt 4.2 hat gezeigt, dass die Liederinlagen schon im Roman zu großen Teilen nicht unmittelbar in den Kontext der umliegenden Handlung eingebunden sind. Vielmehr handelt es sich hierbei um ergänzende Elemente, die die Figuren zusätzlich charakterisieren und den LeserInnen Informationen über ihre Gefühle (etwa die melancholische Grundstimmung Mignons und des Harfners sowie die für Philine charakteristische positive Lebenseinstellung) geben. Die Liederinlagen ergeben in der Romanvorlage keinen eigenen linearen Erzählstrang, der durch eine veränderte Reihenfolge zerstört würde. Dennoch sind sie in eine umliegende Geschichte eingebettet, aus der sie im Prozess der Vertonung durch Schumann herausgelöst wurden. Auf diese Weise erlangen sie in der Vertonung eine Selbstständigkeit, die sie zuvor nicht hatten.

Die Rezeption des Liederzyklus op. 98a setzt nicht nur eine genaue Kenntnis von Goethes *Wilhelm-Meister*-Roman voraus, sondern auch die Bereitschaft, sich mit diesem Werk auf künstlerischer Ebene intensiv auseinanderzusetzen, da Inhalte des Romans hier nun auch auf musikalischer Ebene umgesetzt

297 Der Aspekt des Zusammenhangs wird bereits in dem ersten Versuch, der 1865 in Arrey von Dommers Ausgabe des *Musikalischen Lexikons von Heinrich Christoph Koch* unternommen wurde, um das Wesen des Liederzyklus musikalisch und inhaltlich genauer zu definieren, als wesentliches Charakteristikum von Liederzyklen genannt (vgl. den Eintrag »Liederkreis/Liedercyclus« in: Dommer: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicons von H. Ch. Koch*, S. 513f.) und ist das einzige, feststehende Merkmal von Liederzyklen, die sich aufgrund der Vielzahl an Ausprägungsformen kaum normieren lassen. Diese Eigenart der Gattung hat John Daverio 1996 mit nur wenigen Worten treffend zusammengefasst: »Clearly, the song cycle resists definition. [...] we can hardly speak of a norm. [...] The musical possibilities – tonal disposition, motivic connections, affective sequence, and the like – are equally variable. The only requirement is a demonstrable measure of coherence« (Daverio: *The Song Cycle*, S. 282).

werden. Als Beispiel seien etwa die Mignon-Lieder und die Harfner-Gesänge genannt, die zwar in der Vertonung auf textlicher Ebene nicht aufeinander Bezug nehmen, sondern zwei separate Erzählstränge bilden (vgl. Abbildung 4.32), aber durch das Aufgreifen bestimmter figurenbezogener »Motive« (vgl. die Ausführungen in Abschnitt 4.2.4) auf musikalischer Ebene miteinander verknüpft werden. Auch Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen*, bei dem sich die RezipientInnen die Frage stellen könnten, weshalb es ebenfalls in die Vertonung aufgenommen wurde, weist Schumann eine inhaltliche und formale Funktion zu: So nimmt Philine auf inhaltlicher Ebene Bezug auf die Texte der anderen beiden Figuren und gibt ihnen den Rat, »nicht in Trauertönen zu singen«. Formal wird ihr auf diese Weise eine Kommentarfunktion zugewiesen, die direkt auf das von Mignon und dem Harfner Gesungene Bezug nimmt (vgl. Abbildung 4.32). Hier findet eine Abkehr vom Romaninhalt statt, denn diese Funktion ist dort so nicht enthalten. Weiterhin fällt auf, dass Schumann bei der Vertonung des Philine-Lieds durch Auslassung einer Strophe gezielt Inhalte unterdrückt, die sich vom narrativen Fokus des Liederzyklus möglicherweise zu weit entfernt hätten (vgl. dazu Abschnitt 4.2.2).

Auf inhaltlicher Ebene ist der Liederzyklus durch eine semantische Verzweigung gekennzeichnet. Er ist in sich nicht geschlossen, sondern weist vielfältige Verbindungen zu anderen Werken auf. Diese Verbindungen werden durch »Verklammerungen« am Anfang und am Ende des Liederzyklus geschaffen: Am Anfang ist die doppelte Verwendung des Liedes *Kennst du das Land?* op. 98a/1 bzw. *Mignon* op. 79/29 kennzeichnend (die – wie sich gezeigt hat – eine detailgenaue Umsetzung des Romaninhalts darstellt, vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 4.2.4) und am Ende besteht eine über die gemeinsame Textvorlage gegebene inhaltliche Verbindung zum *Requiem für Mignon*, die durch eine formale Verbindung – die gemeinsame Opuszahl, die Schumann selbst vorgeschlagen hat – verstärkt wird.

Musikalische Anlage

Die musikalische Anlage des op. 98a weist auf mindestens drei Ebenen Besonderheiten auf. Zum einen zeichnet die Musik die in den Liedtexten vermittelten Grundstimmungen der Figuren sehr genau nach. Darüber hinaus wurde in Abschnitt 4.2.4 herausgestellt, dass mithilfe von Motiven zusätzlicher inhaltlicher Zusammenhang geschaffen wird, der sich aus den Liedtexten allein nicht ergibt (vgl. bspw. die familiäre Zusammengehörigkeit der Figuren Mignon und Harfner). Im Hintergrund stabilisiert ein konstruierter Tonartenplan den Liederzyklus (vgl. dazu Abschnitt 4.2.3). Dieser stützt die inhaltliche Gesamtaus-

sage des Werks mit dem Mignon-Geheimnis im Zentrum. Die Auswahl der Tonarten korrespondiert mit dem »Mignon-Motiv«.

Zusammenspiel von Text und Musik

Die Ebenen Text und Musik sind in den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a so eng verzahnt, dass sich die Gesamtaussage des Zyklus erst durch die gemeinsame Betrachtung dieser Ebenen erschließen lässt. Die von Finscher als Charakteristikum von Liederzyklen genannte inhärente »wechselseitige Erhellung«²⁹⁸ der beiden Ebenen Text und Musik trifft hier vollkommen zu. Dies zeigt schon allein die Art und Weise, wie die musikalischen Motive verwendet werden. Gäbe es die motivischen Harfner-Anspielungen im Mignon-Lied *Kennst du das Land?* nicht, würde dem Zyklus ein ganz wesentlicher inhaltlicher Bestandteil fehlen.

Auch auf Ebene der Werkarchitektur werden Inhalte transportiert. Wäre die Reihenfolge der einzelnen neun Lieder eine andere (bspw. nicht dialogisch) oder würde auch nur ein einziges Lied aus dem Zyklus herausgelöst, so wäre das Gesamtkonzept zerstört. Dies lässt sich bspw. am Tonartenplan festmachen. Wäre eine der Tonarten nicht präsent, würde sich das »Mignon-Motiv« nicht zusammenfügen. Auch die Positionierung der Mignon-Lieder *Kennst du das Land?* op. 98a/1 und *So laßt mich scheinen, bis ich werde* op. 98a/9 als rahmende Elemente sowie die Fokussierung auf Mignons Geheimnis in der Mitte des Zyklus mithilfe des Liedes *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* op. 98a/5 unterstützen diese These. Jedes musikalische und inhaltliche Element ist im op. 98a mit anderen Elementen verbunden und hat darin seinen festen Platz.

Ein weiteres kennzeichnendes Merkmal des op. 98a liegt in seiner Werkgestalt. Diese ist zwar zum einen geschlossen, da sie aus einer zusammengehörigen Gruppe an Elementen besteht, die in ihrer Anordnung – durch die Rahmung mit Mignon-Elementen am Anfang und am Ende und durch die Positionierung des Mignon-Geheimnisses in der Mitte – eine eigene Erzählumgebung bilden, zugleich aber auch offen, da sie keine Auflösung des Mignon-Geheimnisses bietet. So ergibt sich der übergeordnete Sinn des Zyklus erst in der kombinierten Betrachtung mit den anderen beiden Werken, die über semantische Bezüge direkt an das op. 98a anknüpfen.

298 Finscher: Artikel »Zyklus«, Sp. 2528.

5 *Requiem für Mignon* op. 98b

Als zweiter Baustein für die Deutungsoptionen der Drei-Werke-Einheit in Kapitel 7 werden in diesem Kapitel die grundlegenden Analyseergebnisse hinsichtlich musikalischer und textlicher Elemente des op. 98b beschrieben. Dazu wird in Abschnitt 5.1 die von Schumann verwendete Textvorlage im Original und darauf aufbauend in Abschnitt 5.2 die Umsetzung durch Schumann vorgestellt. Abschließend wird in Abschnitt 5.3 Schumanns Umgang mit der Gattung Requiem erläutert.

5.1 Textvorlage

Dieser Abschnitt beinhaltet zunächst eine Vorstellung der von Schumann verwendeten Textvorlage aus Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Auch hier trägt die Darstellung des ursprünglichen Kontexts der feierlichen Beisetzung Mignons zum besseren Verständnis der Eingriffe Schumanns in die Textvorlage bei. Der Abschnitt 5.1.1 gibt dabei den Inhalt der Szene an sich wieder und der Abschnitt 5.1.2 ordnet die Szene in den Romankontext ein. Beide Abschnitte sind als Vorbereitung auf den nachfolgenden Abschnitt 5.2 zu verstehen, in dem Schumanns Umsetzung analysiert wird.

5.1.1 Überblick über die Textvorlage

Die Textvorlage des *Requiem für Mignon* op. 98b stammt aus dem 8. Kapitel des 8. Buchs aus Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Es handelt sich hierbei um eine zusammenhängende Textpassage, die die feierliche Beisetzung Mignons beschreibt. Im Roman ist die Szene, die unmittelbar auf ein Gespräch über Künstler, Kunstwerke und ihre Rezeption durch die Gesellschaft folgt,²⁹⁹ nicht mit *Requiem für Mignon* überschrieben, sondern wird als die »Exequien Mignons« bezeichnet.

Die Begräbnisfeier beginnt im Roman mit einer Szenenbeschreibung im

299 Vgl. dazu Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Bd. 3], S. 247ff. An dem Gespräch sind hauptsächlich der aus der Lombardei stammende Marchese und der Abbé beteiligt. Zur Bedeutung dieses Gesprächs vgl. die Ausführungen in Abschnitt 7.1.2.

sogenannten *Saal der Vergangenheit*. Anschließend folgt ein Wechselgesang zwischen zwei unsichtbaren Chören und vier Knaben, der durch das Textlayout hervorgehoben wird. Davon ausgenommen sind die eröffnende Frage des Chors (»Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?«) und die Antwort der vier Knaben (»Einen müden Gespielen bringen wir euch; lasst ihn unter euch ruhen, bis das Jauchzen himmlischer Geschwister ihn dereinst wieder aufweckt!«), wodurch optisch eine Überblendung erzeugt wird, in welcher der Erzähler langsam zum Gesang überleitet. Aufgrund dieser Strukturierung besteht der im Roman dargestellte Wechselgesang aus neun Abschnitten, denen jeweils eindeutige Akteure (Chor oder Knaben) zugewiesen sind. Die Klagen der vier Knaben werden dabei jeweils vom Chor umrahmt. Wie schon Krummacher betont hat, weist die Textpassage im Roman keine »dezidiert metrische Form«³⁰⁰ auf.

Die gesamte Szene, die im Roman ein eigenes Kapitel umfasst, besteht aus den folgenden vier Abschnitten:

1. Abschnitt: Einleitende Szenenbeschreibung im *Saal der Vergangenheit*,
2. Abschnitt: Wechselgesang zwischen Chören und Knaben,
3. Abschnitt: Trauerrede des Abbés,
4. Abschnitt: Gesang der Jünglinge und Abschied bzw. Verlassen der Szene.

5.1.2 Einordnung in die Romanhandlung

Die »Exequien Mignons« stehen am Ende des Romans. Wilhelm hat seinen Lehrbrief erhalten und ist nun ein vollwertiges Mitglied der sogenannten »Turmgesellschaft«. Wilhelms Entscheidung für ein bürgerliches Leben und die damit verbundene Abkehr von der Schauspielkunst stellen einen entscheidenden Wendepunkt in seinem Dasein dar. Mignons Tod steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Wendung in Wilhelms Leben. Mignon wird im Roman als seine kleine Doppelgängerin dargestellt. Dies äußert sich über die Kleidung. So wünscht sich Mignon ausdrücklich, die gleiche Kleidung – folglich also Jungenkleidung – zu tragen wie Wilhelm.³⁰¹ Da die kleine Künstlerin im Roman als Schlüsselfigur für Wilhelms Zugang zur Kunst gelten kann, ist ihr Tod an dieser Stelle des Romans von entscheidender Bedeutung für die Interpretation ihres Daseins. Mignons Tod symbolisiert das Absterben von Wilhelms Karriere in der Kunst. Die Szene im *Saal der Vergangenheit* ist nicht nur als feierliche Beisetzung Mignons, sondern auch als Wilhelms Abschied von der Kunst zu verstehen.

Die während der Exequien dargestellte Szene im *Saal der Vergangenheit*

300 Krummacher: Requiem für Mignon, S. 265.

301 Eine Beschreibung der Figur findet sich in Abschnitt 3.2.3.

greift auf eine Schilderung zurück, die zu Beginn von Mignons letztem Lied *So laßt mich scheinen, bis ich werde* (8. Buch, 2. Kapitel) bereits anklingt. Darin richtet Mignon ihren Blick in ein höheres Seelenleben nach dem Tod:

»So laßt mich scheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh' ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück [...]«³⁰²

Mit dem Text »Seht die mächtigen Flügel doch an! seht das leichte, reine Gewand!«³⁰³ werden Mignons eigene Worte aufgegriffen und während ihrer Beerdigungszeremonie nun umgesetzt.

Der Saal der Vergangenheit

Durch die Szenenbeschreibung am Anfang des Kapitels können sich die RezipientInnen ein Bild von der Trauerfeier machen. Dabei erfahren sie, dass der sogenannte *Saal der Vergangenheit* »auf das sonderbarste erhellt und ausgeschmückt«³⁰⁴ ist. Im Roman wird dieser besondere Ort erst im 5. Kapitel des 8. Buchs erstmals erwähnt. Wilhelm wird von Natalie, deren Onkel am Bau beteiligt war und im Saal seine letzte Ruhestätte gefunden hat, auf den Saal und seine Besonderheiten aufmerksam gemacht. Von außen wirkt der Raum dabei zunächst furchteinflößend auf Wilhelm. Vor der Tür zum Saal, die »auf ägyptische Weise oben ein wenig enger als unten«³⁰⁵ ist, liegen »Sphinx von Granit«³⁰⁶. Die »ehernen Flügel«³⁰⁷ bereiten auf »eine[n] ernsthaften, ja [...] schauerlichen Anblick vor«³⁰⁸. Dieser äußerliche Eindruck steht jedoch in völligem Kontrast zu dem inneren Erscheinungsbild des Saals:

»Wie angenehm ward man daher überrascht, als diese Erwartung sich in die reinste Heiterkeit auflöste, indem man in einen Saal trat, in welchem

302 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 3], S. 159.

303 Ebd., S. 253.

304 Ebd., S. 252.

305 Ebd., S. 197.

306 Ebd.

307 Ebd.

308 Ebd.

Kunst und Leben jede Erinnerung an Tod und Grab aufhoben. In die Wände waren verhältnismäßige Bogen vertieft, in denen größere Sarkophagen standen; in den Pfeilern dazwischen sah man kleinere Öffnungen, mit Aschenkästchen und Gefäßen geschmückt; die übrigen Flächen der Wände und des Gewölbes sah man regelmäßig abgeteilt, und zwischen heitern und mannigfaltigen Einfassungen, Kränzen und Zieraten heitere und bedeutende Gestalten in Feldern von verschiedener Größe gemalt. Die architektonischen Glieder waren mit dem schönen gelben Marmor, der ins Rötliche hinüberblickt, bekleidet, hellblaue Streifen von einer glücklichen chemischen Komposition ahmten den Lasurstein nach und gaben, indem sie gleichsam in einem Gegensatz das Auge befriedigten, dem Ganzen Einheit und Verbindung. Alle diese Pracht und Zierde stellte sich in reinen architektonischen Verhältnissen dar, und so schien jeder, der hineintrat, über sich selbst erhoben zu sein, indem er durch die zusammentreffende Kunst erst erfuhr, was der Mensch sei und was er seyn könne.«³⁰⁹

Die Beschreibung enthält durchweg positive Adjektive (»angenehm«, »rein«, »heiter«, »schön«, »glücklich«), die den LeserInnen beim Gedanken an eine Totenhalle nicht unbedingt als erstes in den Sinn kommen. So besteht die Funktion des *Saals der Vergangenheit* offensichtlich darin, die Gedanken der BetrachterInnen vom Tod wegzulenken. »[J]ede Erinnerung an Tod und Grab«³¹⁰ soll durch »Kunst und Leben«³¹¹ aufgehoben werden.

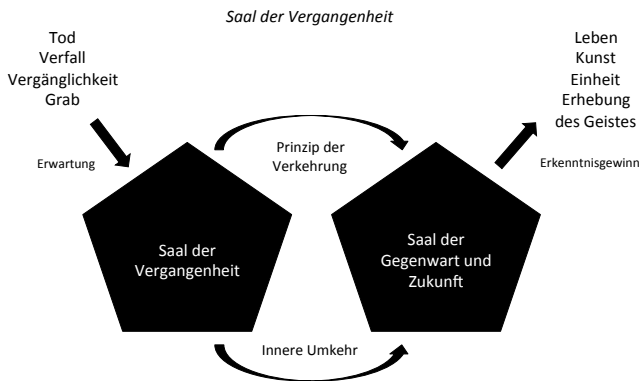


Abbildung 5.1: Der *Saal der Vergangenheit* in seiner Wirkung

309 Ebd., S. 197f.

310 Ebd., S. 197.

311 Ebd.

Beim Betreten des Saals greift ein Prinzip der Verkehrung (dargestellt in 5.1). Was vorher noch an Tod, Grab, Verfall und Vergänglichkeit erinnerte und allein rückwärtig auf die Vergangenheit ausgerichtet war, wandelt sich plötzlich hin zur reinsten Form des Lebens durch Erhebung des Geistes über alles Vergängliche und damit auch über den Tod hinaus in die Zukunft. Dieses wird am besten in der Reaktion Wilhelms widergespiegelt, der völlig von der Präsenz und der Wirkung des Saals gefangen genommen wird und sein Erstaunen darin ausdrückt, dass der Saal eigentlich den falschen Namen trägt:

»Wilhelm konnte sich nicht genug der Gegenstände freuen, die ihn umgaben. ›Welch ein Leben,‹ rief er aus, ›in diesem Saale der Vergangenheit! Man könnte ihn ebensogut den Saal der Gegenwart und der Zukunft nennen. So war alles und so wird alles sein! Nichts ist vergänglich, als der eine, der genießt und zuschaut.«³¹²

V.a. ist es wohl die Überraschung, diesen Ort derart lebendig vorzufinden, die Wilhelm in Erstaunen versetzt. So ist die Ausgestaltung des Saales hauptsächlich als Mahnung für die Lebenden gedacht. Zu diesem Zweck hängt an der dem Eingang gegenüberliegenden Seite des Saales ein Porträt von Natalies Onkel, der den Blick auf eine Rolle richtet, auf der die Worte »Gedenke zu leben« vermerkt sind. Schiller schreibt diesbezüglich am 3. Juli 1796 an Goethe:

»Dieser Saal der Vergangenheit vermischt die ästhetische Welt, das Reich der Schatten im idealen Sinn, auf eine herrliche Weise mit dem lebendigen und wirklichen, so wie überhaupt aller Gebrauch, den Sie von den Kunstwerken gemacht, solche gar trefflich mit dem Ganzen verbindet. Es ist ein so froher freier Schritt aus der gebundenen engen Gegenwart heraus, und führt doch immer so schön zu ihr zurück. Auch der Übergang von dem mittlern Sarkophag zu Mignon und zu der wirklichen Geschichte ist von der höchsten Wirkung. Die Inschrift: ›Gedenke zu leben‹ ist trefflich und wird es noch viel mehr, da sie an das verwünschte ›Memento mori‹ erinnert und so schön darüber triumphiert.«³¹³

Für die Beisetzung Mignons wurde der Saal nach einem von Natalies Onkel genau vorgegebenen Konzept hergerichtet, das im fünften Kapitel ebenfalls von Natalie erläutert wird. Die Zeremonie wird von den Farben himmelblau und silber dominiert. Die Wände sind für den Anlass »mit himmelblauen Teppichen

312 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 3], S. 199.

313 Schiller an Goethe, Jena den 3. Juli 1796; zit. nach Goethe/Schiller: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 1, S. 185.

[...] bekleidet«³¹⁴, jedoch nicht vollständig, sondern so, »daß nur Sockel und Frieß«³¹⁵ zu sehen sind. Passend dazu tragen die »vier Knaben«, die den Sarkophag umgeben, himmelblaue Kleider mit Silber.³¹⁶

Diese »sonderbare« und gleichzeitig schlichte Herrichtung des Saals, der durch in den Ecken und am Sarkophag platzierte Wachsfackeln erleuchtet wird, führt während der Beisetzungszeremonie zu einer Konzentration auf die beteiligten Personen in der Mitte des Raums. Die im Roman genannte Gesellschaft tritt zunächst hinter dem Geschehen zurück und wird zu einem lediglich rezipierenden Element der Handlung. Die Aufmerksamkeit wird nicht durch weitere Personen abgelenkt. Die beiden Chöre, die zur musikalischen Untermalung herangezogen werden, sind nicht sichtbar. Auf diese Weise steht das gesungene Wort unmittelbar im Fokus, wodurch der Text eine stärkere Wirkung auf die RezipientInnen entfaltet. Wie Wilhelm durch Natalie erfährt, war genau dieser Effekt beim Bau des Saales berücksichtigt und architektonisch umgesetzt worden:

»Ich muß Sie noch auf etwas aufmerksam machen. Bemerken Sie diese halbrunden Oeffnungen in der Höhe auf beiden Seiten! Hier können die Chöre der Sänger verborgen stehen, und diese ehrnen Zierrathen unter dem Gesimse dienen, die Teppiche zu befestigen, die nach der Verordnung meines Oheims bei jeder Bestattung aufgehängt werden sollen. Er konnte nicht ohne Musik, besonders nicht ohne Gesang leben, und hatte dabei die Eigenheit, daß er die Sänger nicht sehen wollte. Er pflegte zu sagen: ›das Theater verwöhnt uns gar zu sehr, die Musik dient dort nur gleichsam dem Auge, sie begleitet die Bewegungen, nicht die Empfindungen. Bei Oratorien und Concerten stört uns immer die Gestalt des Musicus; die wahre Musik ist allein für's Ohr; eine schöne Stimme ist das Allgemeinste, was sich denken läßt, und indem das eingeschränkte Individuum, das sie hervorbringt, sich vor's Auge stellt, zerstört es den reinen Effect jener Allgemeinheit. Ich will jeden sehen, mit dem ich reden soll, denn es ist ein einzelner Mensch, dessen Gestalt und Charakter die Rede werth oder unwerth macht; hingegen wer mir singt, soll unsichtbar seyn; seine Gestalt soll mich nicht bestechen oder irre machen. Hier spricht nur ein Organ zum Organe, nicht der Geist zum Geiste, nicht eine tausendfältige Welt zum Auge, nicht ein Himmel zum Menschen.‹ Eben so wollte er auch bei Instrumentalmusiken die Orchester so viel als möglich versteckt haben, weil man durch die mechanischen Bemühungen und durch die nothdürftigen, immer seltsamen Gebärden der

314 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 3], S. 252.

315 Ebd.

316 Ebd.

Instrumentenspieler so sehr zerstreut und verwirrt werde. Er pflegte daher eine Musik nicht anders als mit zugeschlossenen Augen anzuhören, um sein ganzes Daseyn auf den einzigen, reinen Genuß des Ohrs zu concentriren.«³¹⁷

Figurenkonstellation

Die Figurenkonstellation während der Szene im *Saal der Vergangenheit* ist überschaubar. Neben Mignon ist von vier Knaben die Rede, die am Sarg stehen und für den Gesang zuständig sind. Diese vier Knaben werden später von vier Jünglingen abgelöst, die genauso gekleidet sind, wie die vier Knaben.³¹⁸ Darüber hinaus sind zwei Chöre anwesend, die jedoch nicht zu sehen sind. Als wichtige Person wird der Abbé hervorgehoben, der die Trauerrede hält. Angaben zur Größe der anwesenden »Gesellschaft« werden nicht gemacht. Nur einige Personen – namentlich Wegbegleiter Mignons – werden von Goethe hervorgehoben: Wilhelm, der Marchese, Natalie, Therese und Lothario (in der Reihenfolge ihres Auftretens).³¹⁹

Anhand der Romanbeschreibung lässt sich folgende mögliche Aufstellung ableiten:

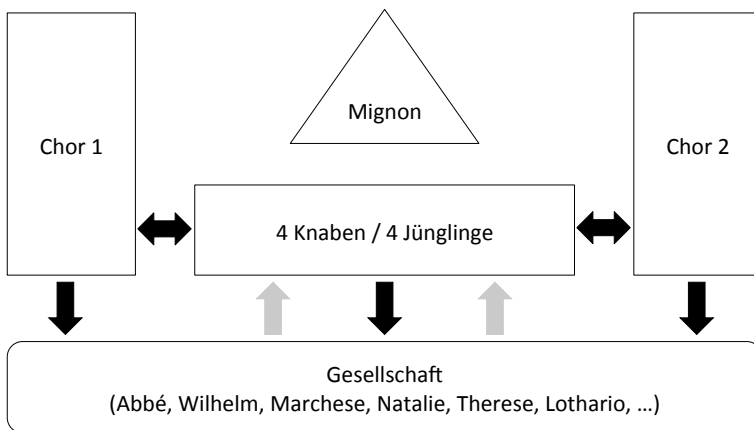


Abbildung 5.2: Übersicht über die beteiligten Personen während der Szene im *Saal der Vergangenheit*

Goethe macht im Roman die eindeutige Vorgabe, dass es sich um zwei Chöre

317 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Bd. 3], S. 202f.

318 Ebd., S. 257.

319 Ebd., S. 258.

handelt.³²⁰ Diese Unterteilung wird jedoch in dem von ihm vorgegebenen Dialog zwischen dem »Chor« und den »Knaben« nicht weiter ausgeführt. Darüber hinaus gibt es auch keine detaillierten Vorgaben zur Textverteilung auf die beiden Chöre.

Aus den Dialogpartien des Chores und der vier Knaben lässt sich entnehmen, dass die Mitglieder der Chöre offensichtlich einen »Chor der Verstorbenen« repräsentieren. Die vier Knaben, die das Pendant bilden, zählen demgegenüber zu den Lebenden. Leben und Tod treten dadurch personifiziert in Gestalt der »überirdischen« und der »irdischen« Figuren in einen Dialog. Dieser thematisiert die feierliche Übergabe Mignons von ihren »Gespielen«³²¹ an die von ihr im 2. Kapitel des 8. Buches selbst besungenen »himmlischen Gestalten«³²².

Bedeutung der Trauerrede des Abbés

Erstmals im gesamten Roman steht die Mignon-Figur im Mittelpunkt eines ganzen Kapitels. Zugleich nimmt das 8. Kapitel des 8. Buches eine Schlüssel-funktion für die Deutung dieser Figur ein. Bis zu diesem Moment werden die LeserInnen im Unklaren über Mignons Herkunft gelassen. Nur bruchstückhaft setzt sich durch Wilhelms Schilderungen ein Bild zusammen. Nach ihrem Tod wird das Rätsel um sie im Rahmen ihrer Trauerrede aufgelöst. So versucht der Abbé im Anschluss an den einleitenden Gesang der Chöre und der Knaben, einige Worte über die Verstorbene zu sagen und die wesentlichen Eckpunkte in Mignons Leben zusammenfassend vorzutragen. Allerdings ist seine Rede insgesamt von Unwissenheit geprägt. Das Rätsel um Mignon wird erst durch den Marchese Cipriani aufgelöst, der Mignon an einem Kreuzifix auf ihrem rechten Arm erkennt.³²³ Jetzt erfahren die LeserInnen, dass es sich bei Mignon um die Tochter des Harfners handelt, ihre Mutter bereits gestorben ist und Mignon bis zu ihrer Entführung bei Pflegeeltern am Lago Maggiore lebte. Durch die Auflösung ihres Geheimnisses durch den Marchese findet Mignon doch noch in den Kreis ihrer Familie zurück.

5.2 Umsetzung durch Schumann

Nach Darstellung der originalen Textvorlage in Abschnitt 5.1 wird nachfolgend Schumanns Umsetzung untersucht. Ausgehend von einem »Steckbrief« zu op. 98b, in dem die wesentlichen Eckdaten zum *Requiem für Mignon*

320 Vgl. dazu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 3], S. 252.

321 Ebd.

322 Ebd., S. 159.

323 Ebd., S. 256f.

zusammengefasst sind (Abschnitt 5.2.1), werden Schumanns Textauswahl aus der Romanvorlage und seine Zusammenstellung der Textbausteine vorgestellt (Abschnitt 5.2.2). Dieser Abschnitt beinhaltet auch eine Herausarbeitung der begrifflichen Schwerpunktbildungen durch Textmodifikationen. Anschließend folgen eine Analyse des Tonartenplans (Abschnitt 5.2.3), eine Beschreibung der Besonderheiten in der Instrumentierung des *Requiem*s (Abschnitt 5.2.4) sowie eine Darstellung der Verknüpfungen zu den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a. Aufbauend auf den Analysen folgt eine Beschreibung, wie Schumann im *Requiem für Mignon* op. 98b mit der Gattung Requiem umgeht.

5.2.1 Steckbrief zu op. 98b

Das *Requiem für Mignon* op. 98b entstand 1849 in Dresden³²⁴ und erschien 1851³²⁵ als »zweite Abtheilung« der Werke-Einheit op. 98 im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel. Darin vertont Schumann die in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als »Exequien« bezeichnete feierliche Verabschiedung Mignons in Form eines Requiem für einen gemischten Chor (SATB), Solostimmen (S I, II/A I, II/B) und Orchester (2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hrn, 2 Trp, 3 Pos, Pauken, Harfe (ad libitum), 2 Vl, Vla, Vc, Kb). Das Werk besteht aus den folgenden sechs Sätzen:³²⁶

Satz	Umfang	Tempoangabe	Taktart
Nr. 1	37 Takte	Langsam feierlich.	4/4
Nr. 2	13 Takte	Etwas bewegter.	4/4
Nr. 3	75 Takte	Lebhaft.	4/4

324 Die Werkgenese wird in Abschnitt 2.2.2 ausführlicher betrachtet. Schumann skizzierte das *Requiem für Mignon* am 2. und 3. Juli 1849 und arbeitete am 12. Juli sowie vom 9. bis 12. September 1849 an der Partitur; vgl. dazu McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 423.

325 Die Erstausgabe des op. 98b beinhaltet die Partitur, den Klavierauszug und die Singstimmen zum *Requiem*; vgl. dazu ebd., S. 426.

326 Der Begriff des »Satzes« wird hier aus Benennungsgründen gewählt, um den Unterschied zwischen den von Schumann durch die Nummerierung hervor gehobenen sechs musikalischen Abschnitten und den zusätzlich entstehenden Abschnitten, auf die an späterer Stelle eingegangen wird, deutlich zu machen. Der Begriff ist daher nicht als Hinweis auf eine klassische Satzform zu verstehen, wie sie sich bspw. in Sinfonien findet.

Satz	Umfang	Tempoangabe	Taktart
Nr. 4	105 Takte	Feierlich, doch nicht zu langsam.	2/2
Nr. 5	45 Takte	Die Viertel wie vorher die Halben.	4/4
Nr. 6	119 Takte	Lebhaft.	2/2

Das *Requiem* hat eine Aufführungsdauer von ungefähr 12 bis 13 Minuten. Die von Schumann persönlich dirigierte Uraufführung fand am 21. November 1850 im Geislerschen Saale in Düsseldorf im Rahmen des 2. Abonnementskonzerts statt.³²⁷

5.2.2 Umgang mit der Textvorlage

Die »Exequien für Mignon« sind in der Romanvorlage in vier Abschnitte unterteilt (vgl. Abschnitt 5.1.1). Eine erste Besonderheit des *Requiem*s für Mignon besteht darin, dass es (musikalisch) nur auf einem der vier Abschnitte basiert: dem Wechselgesang zwischen den Chören und den Knaben. Die in der Textvorlage genannten *zwei* Chöre reduziert Schumann auf einen. Dem Wechselgesang voran stellt er – in Prosa – die Szenenbeschreibung im *Saal der Vergangenheit*. Zwei wesentliche Bestandteile der Textvorlage – die Trauerrede des Abbés und der Gesang der Jünglinge – finden daher keine Berücksichtigung, wodurch sich der inhaltliche Schwerpunkt der Vertonung gegenüber der Romanvorlage verschiebt und auf lediglich einen Teil der Verabschiedungszeremonie gelegt wird. Die eigentliche Beisetzung wird nicht vertont.³²⁸ Damit hebt Schumann den als *Kunstwerk*³²⁹ hergerichteten Körper Mignons hervor, nicht aber Mignon als Person, die erst durch die Trauerrede des Abbés wieder in Erinnerung gerufen wird. Innerhalb seines eigenen abgesteckten inhaltlichen Rahmens erarbeitet Schumann – basierend auf der vollständig übernommenen Textvorlage dieses Abschnitts – eine eigene Aussage, wie auch schon in den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a. Sie wird im Folgenden durch eine Analyse des Umgangs mit der Textvorlage herausgestellt.

327 Vgl. McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 423.

328 So erklärt sich eventuell auch die eigentümliche Titelgestaltung, die von Schumann selbst stammt; weitere Ausführungen hierzu finden sich in Abschnitt 5.3.

329 Vgl. dazu die Beschreibung des Leichnams im 8. Kapitel des 8. Buchs.

Der Text als Strukturelement

Das *Requiem für Mignon* zeigt, wie Schumann den ihm zur Verfügung stehenden Text gezielt nutzt, um innerhalb seiner Vertonung eine Erzählstruktur zu schaffen. Das Prinzip der Rahmung, das bei einer Analyse von Schumanns Umgang mit der Textvorlage erkennbar wird, spielt dabei eine bedeutende Rolle. Solche Rahmungen werden bspw. durch Textwiederholungen und -modifikationen erreicht, mit denen Schumann die Textvorlage »bearbeitet«. Wie er diesbezüglich innerhalb der sechs musikalischen Sätze vorgeht, zeigt die nachfolgende textbasierte Analyse.

Szenenbeschreibung

Als Einstimmung in das *Requiem für Mignon* stellt Schumann der eigentlichen Vertonung die Szenenbeschreibung im *Saal der Vergangenheit* voran, die er – mit Ausnahme der beiden Aussagen, dass der Abbé zu den Exequien eingeladen hat und dass es sich um unsichtbare Chöre handelt – wörtlich aus der Romanvorlage entnimmt:³³⁰

»Am Abend fanden die Exequien für Mignon statt. Die Gesellschaft begab sich in den Saal der Vergangenheit und fand denselben auf das sonderbarste erhellt und ausgeschmückt. Mit himmelblauen Teppichen waren die Wände fast von oben bis unten bekleidet, so dass nur Sockel und Fries hervorschienen. Auf den vier Candelabern in den Ecken brannten grosse Wachsackeln, und so nach Verhältniss auf den vier kleineren, die den Sarkophag umgaben. Neben diesem standen vier Knaben, himmelblau mit Silber gekleidet, und schienen einer Figur, welche auf dem Sarkophag ruhte, mit breiten Fächern von Straussenfedern Luft zuzuweh'n. Die Gesellschaft setzte sich und zwei Chöre fingen mit holdem Gesang an zu fragen: [...]«³³¹

Erstaunlicherweise wird auch die Vorgabe, dass es sich um *zwei* Chöre handelt, unverändert übernommen, obwohl in Schumanns Vertonung lediglich ein Chor vorgesehen ist.³³²

Durch die Integration der Beschreibung wird den RezipientInnen die Möglichkeit geschaffen, sich ein Bild von der Szene zu machen und das Erzählte inhaltlich einzuordnen. Die Übernahme wirkt wie eine Bühnenanweisung mit genauen Angaben zu Kostümen, Bühnenbild und gesprochenem Wort. Nähere

330 Bischoff hat diese Szenenbeschreibung als »Vorwort« bezeichnet, vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 2.2.1 und hier speziell Anm. 90.

331 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Bd. 3], S. 252.

332 Es stellt sich die Frage, ob die vier Solisten als Repräsentanten für die trauernden Kinder möglicherweise als »Chor der Kinder« zu deuten sind.

Vorgaben, wie bei einer Aufführung mit dieser Szenenbeschreibung zu verfahren ist (z. B. in Form eines Vortrags zu Beginn des *Requiem*s oder zum Abdruck auf Programmzetteln), macht Schumann jedoch nicht.

1. Satz

Die eigentliche Vertonung beginnt mit dem Wechselgesang zwischen dem Chor und den vier Kindern. Dabei löst Schumann den laut Romanvorlage in der Szenenbeschreibung enthaltenen ersten Teil des Wechselgesangs aus der Beschreibung heraus und stellt ihn an den Beginn der Vertonung (vgl. die Gegenüberstellung von Textvorlage und Vertonungstext in Tabelle 5.2). Dieser erste Satz fasst die ersten drei Gesangspartien zwischen dem Chor und den Kindern zusammen. Auf diese Weise beginnt das Werk mit einer Art Einleitung, in der zunächst der Grund des Zusammenkommens (die feierliche Beerdigung Mignons) geklärt und die handelnden Personen(gruppen) vorgestellt werden: der Chor aufseiten der Verstorbenen, die Kinder aufseiten der Lebenden und zwischen ihnen die verstorbene (namentlich nicht benannte) Mignon.

Die Gegenüberstellung zeigt, dass der Text der Vorlage vollständig übernommen wurde und es mit Ausnahme zweier Wiederholungen keine Veränderungen gibt. Eine Rahmung ergibt sich in diesem ersten Satz durch die Textvorlage. So kommt der Chor am Ende des Satzes auf die eingangs formulierte Frage »Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?« zurück und greift das Wort »Gesellschaft« noch einmal auf (»in ernster Gesellschaft ruhe das liebe Kind!«).

Textvorlage	Vertonungstext
Die Gesellschaft setzte sich, und zwei unsichtbare Chöre fingen mit holdem Gesang an zu fragen:	
»Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?«	Chor SATB »Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?«
Die vier Kinder antworteten mit lieblicher Stimme:	
»Einen müden Gespielen bringen wir euch, laßt ihn unter euch ruhen, bis das Jauchzen himmlischer Geschwister ihn dereinst wieder aufweckt!«	Solo SI, II + AI, II »Einen müden Gespielen bringen wir euch; lasst ihn unter euch ruhn, bis das Jauchzen himmlischer Geschwister ihn dereinst wieder aufweckt.«

A	
<p>Chor »Erstling der Jugend in unserm Kreise, sei willkommen! Mit Trauer willkommen!</p> <p>Dir folge kein Knabe, kein Mädchen nach! Nur das Alter nahe sich willig und gelassen der stillen Halle, und in ernster Gesellschaft ruhe das liebe, liebe Kind!«</p>	<p>Chor SATB »Erstling der Jugend in unserm Kreise, sei willkommen! mit Trauer willkommen, mit Trauer will- kommen!</p> <p>Dir folge kein Knabe, kein Mädchen nach! Nur das Alter nahe sich willig und gelassen der stillen Halle, und in ernster Gesellschaft ruhe das liebe, liebe Kind, das liebe Kind!«</p>

Tabelle 5.2: Gegenüberstellung von Textvorlage und Vertonungstext im 1. Satz

2. Satz

Der 2. Satz, der mit einem Umfang von nur dreizehn Takten der kürzeste Satz des *Requiem*s ist, deutet den Zwiespalt an, in dem sich die Kinder befinden. Während der Chor, der die »Geister der Verstorbenen« repräsentiert, paradoxerweise dem Leben zugewandt ist,³³³ sind die vier Kinder in der unmittelbaren Konfrontation mit dem Tod (sie stehen vor dem Sarg der toten Mignon) in ihrer Trauer gefangen und tragen die erste von insgesamt drei »Klagen« vor, die jeweils mit einem Seufzer (»Ach!«) eingeleitet werden.

Im Gegensatz zu allen anderen Abschnitten wird diese Aussage in der Vertonung nicht mit anderen Aussagen des Chores oder der Kinder vermischt. Es kommen hier also nicht – wie in den übrigen Sätzen – beide Dialogpartner zu Wort, sondern ausschließlich die Kinder. Die Textpassage wird bis auf den Ausruf »Ach! wie ungeru brachten wir ihn her!« auch nicht durch weitere Textwiederholungen oder Eingriffe in den Text besonders hervorgehoben. Diese einzelne Wiederholung erzeugt eine Rahmung des Satzes, der nun mit der gleichen Phrase endet, wie er begonnen hat (vgl. die Gegenüberstellung der Texte in Tabelle 5.3).

Textvorlage	Vertonungstext
<p>Knaben »Ach! wie ungeru brachten wir ihn her! Ach! und er soll hier bleiben!</p>	<p>Solo S I, II + A I, II »Ach, wie ungeru brachten wir ihn her! Ach, und er soll hier bleiben!</p>

333 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum Prinzip der Verkehrung im *Saal der Vergangenheit* in Abschnitt 5.1.2.

Textvorlage	Vertonungstext
Laßt uns auch bleiben, laßt uns weinen, weinen an seinem Sarge!«	Lasst uns auch bleiben, lasst uns weinen, lasst uns weinen an seinem Sarge, an seinem Sarge! Ach, wie ungern brachten wir ihn her!«

Tabelle 5.3: Gegenüberstellung von Textvorlage und Vertonungstext im 2. Satz

3. Satz

Im 3. Satz des *Requiem*s, der aus drei Abschnitten besteht, lässt sich erkennen, wie Schumann sich allmählich von der Textvorlage ablöst und die vorgegebenen Strukturen zerteilt. Der Beginn des Satzes und Abschnitt B beruhen zunächst auf folgenden Versen des Chores:

»Seht die mächtigen Flügel doch an!
 Seht das leichte, reine Gewand!
 Wie blinkt die goldne Binde vom Haupt!
 Seht die schöne, die würdige Ruh'!«

Diese werden zu Beginn des Satzes zunächst ohne Veränderungen vertont (vgl. dazu die Gegenüberstellung von Textvorlage und Vertonungstext in Tabelle 5.4). Wie auch schon im 2. Satz wird durch den nochmaligen Aufgriff des ersten Verses (»Seht die mächtigen Flügel doch an«) am Ende dieses Satzes eine Rahmung erzielt.

Textvorlage	Vertonungstext
Chor »Seht die mächtigen Flügel doch an! Seht das leichte, reine Gewand! Wie blinkt die goldne Binde vom Haupt! Seht die schöne, die würdige Ruh'!«	Chor T »Seht die mächtigen Flügel doch an!« Chor SATB »seht die mächtigen Flügel doch an! seht die mächtigen Flügel doch an! seht die mächtigen Flügel doch an!« Chor SA »seht das leichte, reine Gewand!« Chor TB »seht das leichte, reine Gewand!« Chor SATB »Wie blinkt die goldne Binde vom Haupt!« Chor T »Seht die mächtigen Flügel doch an!«

Textvorlage	Vertonungstext
	<p>Chor SATB »wie blinkt die gold'ne Binde vom Haupt!« Chor T »seht die mächtigen Flügel doch an!« Chor SA »seht die mächtigen Flügel doch an!« <i>parallel dazu</i> Chor T »seht! seht! seht!«</p>
	<p>B</p> <p>Chor SAB »Seht die schöne, würdige Ruh'!« Chor T »Seht die mächtigen Flügel doch an!« Chor SAB »Seht die mächtigen Flügel doch an,« Chor T »seht das reine Gewand!« Chor SA »sehet das reine Gewand,« <i>parallel dazu</i> Chor B »die schöne, würdige Ruh',« Chor SAT »das reine Gewand, das reine Gewand,« <i>parallel dazu</i> Chor B »die schöne, schöne, würdige Ruh',« Chor SATB »seht die mächtigen Flügel doch an!«</p>
<p>Knaben »Ach! die Flügel heben sie nicht; im leichten Spiele flattert das Gewand nicht mehr; als wir mit Rosen kränzten ihr Haupt, blickte sie hold und freundlich nach uns.«</p>	<p>C</p> <p>Solo S I »Ach, die Flügel heben sie nicht!« Chor SATB »Seht das reine Gewand!« Solo S II. »Im leichten Spiele flattert es nicht mehr, nicht mehr!«</p>

Textvorlage	Vertonungstext
	<p>Chor SATB »Seht, wie blinkt die gold'ne Binde vom Haupte!«</p>
	<p>Solo S I, II »Als wir mit Rosen kränzten ihr, Haupt, blickte sie hold und freundlich nach uns,«</p>
	<p>Chor SATB »seht die schöne Ruh'!«</p>
	<p>Solo S I, II »blickte sie hold und freundlich nach uns.«</p>
	<p>Chor SATB »Seht die Flügel doch an,«</p>
	<p>Solo S I »Ach! die Flügel heben sie nicht!«</p>
	<p>Chor SATB »seht die mächtigen Flügel doch an!«</p>
	<p>Solo S II »Ach! die Flügel heben sie nicht!«</p>
<p>Chor »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!«</p>	<p>Chor SATB »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!«</p>

Tabelle 5.4: Gegenüberstellung von Textvorlage und Vertonungstext im 3. Satz

Auch Abschnitt B beruht auf diesen Versen, doch beginnt Schumann diesen Abschnitt mit dem letzten Vers der Textvorlage (»Seht die schöne, die würdige Ruh'!«) und wiederholt im Anschluss daran erst den ersten, dann den zweiten und schließlich noch einmal den ersten Vers, sodass Abschnitt B mit den gleichen Worten endet, mit denen der 3. Satz beginnt. Zugleich bildet dieser letzte Vers den Übergang zum nachfolgenden Abschnitt C, der sich musikalisch von den anderen beiden Abschnitten abhebt. Hier wird der Wechselgesang zwischen den Kindern und dem Chor nun auch musikalisch entfaltet, indem die einzelnen Verse dialogisch miteinander verknüpft werden. Es folgt dabei je ein Vers des Chores auf einen Vers der Kinder. Die Abfolge der Verse folgt der Textvorlage mit dem Ergebnis, dass die Kinder durch die dialogische Struktur sofort auf die Aussagen des Chores eingehen (vgl. Tabelle 5.5). Diese Umsetzung ist inhaltlich motiviert, da Schumann die Umstimmungsversuche des Chores gegenüber den vier in ihrer Trauer verharrenden Kindern nachzeichnet, die durch die direkte Verknüpfung erlebbarer werden.

Chor (positiv)	Kinder (negativ)
»Seht die mächtigen Flügel doch an! Seht das leichte, reine Gewand !	»Die Flügel heben sie nicht; im leichten Spiele flattert das Gewand nicht mehr;
Wie blinkt die goldene Binde vom Haupt Schaut mit den Augen des Geistes hinan!«	als wir mit Rosen bekränzten ihr Haupt , blickte sie hold und freundlich nach uns.«

Tabelle 5.5: Verknüpfung der Aussagen des Chores mit denen der vier Kinder

Nach einem vollständigen Durchgang kehren beide »Dialogpartner« an den Anfang zurück: Schumann lässt beide noch zweimal den jeweiligen Anfangsvers (»Seht die (mächtigen) Flügel doch an« und »Ach, die Flügel heben sie nicht«) singen, wodurch sich wiederum eine Rahmung ergibt, und nimmt dann – ganz am Ende des 3. Satzes – den wichtigsten Eingriff in die Textvorlage vor: So lässt er den 3. Satz mit den Worten »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« enden – einem Vers, der laut Textvorlage eigentlich zu folgender zusammenhängender Dialogpartie des Chores gehört:

»Schaut mit den Augen des Geistes hinan!
In euch lebe die bildende Kraft,
die das Schönste, das Höchste hinauf,
über die Sterne das Leben trägt.«

Der Rest der Dialogpartie wird erst im 4. Satz vertont. Da nach dem 3. Satz auch musikalisch eine Zäsur erfolgt, erzielt Schumann durch die Abspaltung des Verses drei bedeutende Effekte:

- eine Verklammerung der Sätze 3 und 4,
- eine Zweiteilung des *Requiems* sowie
- eine deutliche Hervorhebung der beiden Aussagen »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« und »In euch lebe die bildende Kraft [...]«.

4. Satz

Zusätzlich zur Zerteilung der Dialogpartie setzt Schumann eine musikalische Zäsur zwischen dem 3. und 4. Satz. Dadurch ist der 4. Satz als Beginn des zweiten Teils des *Requiems* zu betrachten. Die musikalische Zäsur entsteht durch den auffällig anderen Charakter des 4. Satzes. Zum einen bildet dieser mit der Tempoanweisung »Feierlich, doch nicht zu langsam« überschriebene Satz einen Kontrast zum lebhaften dritten Satz und zum anderen überrascht der Beginn des 4. Satzes mit einer Besonderheit in der Besetzung. So lässt Schumann den Rest der im 3. Satz bereits begonnenen Dialogpartie zunächst nur von den Männerstimmen des Chores (vgl. Abschnitt 5.2.4) vortragen, bevor

sie vom gesamten Chor noch einmal wiederholt wird (vgl. die Gegenüberstellung in Tabelle 5.6). Im Anschluss daran erfolgt nochmals eine Zäsur, die optisch durch einen Doppelstrich markiert wird. Im anschließenden Abschnitt (ab Takt 166 der Vertonung), der mit der Tempoangabe »Etwas bewegter« überschrieben ist, findet sich abermals – wie in Abschnitt C – eine dichte Dialogstruktur. Hier verknüpft Schumann die dritte und letzte Klage der Kinder (»Aber ach, wir vermissen sie hier [...]«) mit der Aussage des Chores »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!«, auf die er hier noch ein letztes Mal zurückgreift. Dadurch ergibt sich als weitere Besonderheit, dass die Sätze 3 und 4 mit den gleichen Worten des Chores enden.

Durch die zahlreichen Textwiederholungen und die kleinteilige Textstrukturierung erreicht Schumann in seiner Vertonung einen sehr intensiven Dialog zwischen den Kindern und dem Chor, der den Schmerz der Kinder und den tröstenden Zuspruch des Chores erlebbar werden lässt: Die HörerInnen können mitfühlen, wie der Chor versucht, die Trauer der Kinder, denen es schwerfällt Mignon zurückzulassen, zu mildern und sie zum Voranblicken zu animieren statt in Vergangenenem zu verharren.

Textvorlage	Vertonungstext
»In euch lebe die bildende Kraft, die das Schönste, das Höchste hinauf, über die Sterne das Leben trägt.«	<p>Chor TB »In euch lebe die bildende Kraft, die, das Schönste, das Höchste, hinauf über die Sterne das Leben trägt.«</p>
Knaben	<p>Chor SATB »In euch lebe die bildende Kraft, die, das Schönste, das Höchste, hinauf über die Sterne das Leben trägt.«</p>
»Aber ach! wir vermissen sie hier, in den Gärten wandelt sie nicht, sammelt der Wiese Blumen nicht mehr.	<p>Solo S I, II + A I »Aber ach! wir vermissen sie hier,«</p>
Laßt uns weinen, wir lassen sie hier!	<p>Chor SATB »Schaut hinan!«</p>
Laßt uns weinen und bei ihr bleiben!«	<p>Solo S I, II + A I »In den Gärten wandelt sie nicht;«</p>
	<p>Chor SATB »schaut hinan,«</p>
	<p>Solo S I, II + A I »wir vermissen sie hier,«</p>
	<p>Chor SATB »mit den Augen des Geistes hinan!«</p>

Textvorlage	Vertonungstext
	Solo S I, II + A I »wir vermissen sie hier, in den Gärten wandelt sie nicht,«
	Chor SATB »schaut hinan!«
	Solo S I, II »sammelt der Wiese Blumen nicht mehr.«
	Chor SATB »schaut hinan! schaut hinan!«
	Solo S II »Lasst uns weinen!«
	Chor SATB »schaut hinan!«
	Solo A I »Wir lassen sie hier!«
	Chor SATB »schaut hinan!«
	Solo S I, II »Lasst uns weinen, wir lassen sie hier!« <i>parallel zum »hier!«</i> Chor B »schaut«
	Solo S I, II »lasst uns weinen, weinen und bei ihr bleiben,« <i>parallel dazu</i> Chor SATB »(schaut) hinan, schaut hinan, mit den Augen des Geistes hinan,«
	Solo S I »lasst uns weinen«
	Solo S I, II »lasst uns weinen und bei ihr bleiben!« <i>parallel dazu</i> Chor SATB »schaut hinan, schaut hinan!«

Tabelle 5.6: Gegenüberstellung von Textvorlage und Vertonungstext im 4. Satz

5. Satz

Nach dem 4. Satz folgt abermals ein Einschnitt. So ist der gesamte erste Teil des 5. Satzes als Zäsur innerhalb des *Requiem für Mignon* zu betrachten. Die hier präsentierte Aussage hebt Schumann gleich in mehrfacher Weise her-

vor: Zum einen wird der 5. Satz als einziger Satz von einem instrumentalen Zwischenspiel eingeleitet und zum anderen lässt Schumann die 19-taktige Textpassage zu Beginn des Satzes von einem Solo-Bass singen. Auch wenn er die Textpassage ansonsten vollständig und vorlagengetreu übernimmt, weicht Schumann dennoch von der Romanvorlage ab, da die Passage dort ebenfalls dem Chor zugewiesen ist. Als dritte Besonderheit nimmt Schumann an dieser Stelle abermals das Tempo aus der Vertonung (»Die Viertel wie vorher die Halben«), wodurch die Wirkung der gesungenen Passage – wie schon bei der vom Männerchor vorgetragenen Passage im 4. Satz – erhöht wird.

Der 5. Satz erhält aufgrund der genannten Besonderheiten eine herausgehobene Position innerhalb der Vertonung, denn das Bass-Solo wird eingesetzt, um die Rückkehr der Kinder ins Leben zu bewirken. Nach einer erneuten Zäsur (Takt 252) richten die Kinder ihren Blick nach vorn und wenden sich mit den Worten »Auf, wir kehren in's Leben zurück!« wieder dem Leben zu.

Textvorlage	Vertonungstext
Chor »Kinder! Kehret ins Leben zurück! Eure Tränen trockne die frische Luft, die um das schlängelnde Wasser spielt. Entflieht der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist das Los der Lebendigen.«	Solo B »Kinder, kehret in's Leben zurück! Eure Tränen trockne die frische Luft, die um das schlängelnde Wasser spielt. Entflieht der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist der Lebendigen Loos, Tag und Lust und Dauer ist der Lebend'gen Loos!«
Knaben. »Auf, wir kehren ins Leben zurück. Gebe der Tag uns Arbeit und Lust, bis der Abend uns Ruhe bringt und der nächtliche Schlaf uns erquicket.«	Solo S I, II + A I, II »Auf, wir kehren in's Leben zurück, auf, wir kehren in's Leben zurück! Gebe der Tag uns Arbeit und Lust, bis der Abend uns Ruhe bringt,« Solo S I »und der Schlaf uns erquicket,« Chor SATB »und der Schlaf uns erquicket,« Solo S I »und der Schlaf uns erquicket,« Chor SAT »und der Schlaf uns erquicket.«

Tabelle 5.7: Gegenüberstellung von Textvorlage und Vertonungstext im 5. Satz

6. Satz

Der 6. Satz untermauert diese Entscheidung durch einen breit auskomponierten und vom gesamten Orchester begleiteten Chorsatz. Dabei wird die folgende Chorphartie mehrfach wiederholt:

»Kinder! eilet in's Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande begegn' euch die Liebe mit himmlischem Blick und dem Kranz der Unsterblichkeit!«

Die erste Wiederholung ist mit dem Buchstaben D, die zweite mit dem Buchstaben E überschrieben (vgl. Tabelle 5.8). Durch die mehrfachen Wiederholungen erfährt der Schluss eine starke Gewichtung, die durch eine weitere Besonderheit in Abschnitt E zusätzlich gesteigert wird. Darin verankert Schumann nochmals den Einwurf der Kinder »Auf! wir kehren in's Leben zurück! Auf!« und weicht damit von der Textvorlage ab.

Textvorlage	Vertonungstext
Chor »Kinder! Eilet ins Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande begegn' euch die Liebe mit himmlischem Blick und dem Kranz der Unsterblichkeit!«	Chor SATB »Kinder! eilet in's Leben hinan! Kinder! eilet in's Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande, in der Schönheit reinem Gewande begegne euch die Liebe mit himmlischem Blick und dem Kranz der Unsterblichkeit!«
	D
	Chor SATB »Kinder! eilet in's Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande begegn' euch die Liebe mit himmlischem Blick, die Liebe, die Liebe mit himmlischem Blick« Chor A »und dem Kranz der Unsterblichkeit,« Chor B »und dem Kranz der Unsterblichkeit!« Chor S »und dem Kranz der Unsterblichkeit!« Chor T »und dem Kranz der Unsterblichkeit!«

Textvorlage	Vertonungstext
	<p>Chor SATB »und dem Kranz der Unsterblichkeit!«</p>
	<p>E</p> <p>Chor SATB »Kinder! eilet in's Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande beegn' euch die Liebe, die Liebe mit himmlischem, himmlischem Blick«</p> <p>Chor SATB »und dem Kranz der Unsterblichkeit, dem Kranz«</p> <p><i>parallel dazu Solo S I, II.</i> »Auf! wir kehren ins Leben zurück! Auf!«</p> <p>Chor SATB »der Unsterblichkeit, der Unsterblichkeit. Auf! Kinder! eilet in's Leben, in's Leben, in's Leben, in's Leben hinan! Auf, auf, auf, auf, auf!«</p>

Tabelle 5.8: Gegenüberstellung von Textvorlage und Vertonungstext im 6. Satz

Außerdem lässt Schumann das *Requiem* mit dem Aufruf »Auf! Kinder! eilet in's Leben hinan! Auf, auf, auf, auf, auf!« enden (vgl. Tabelle 5.8), den er aus vorangegangenen Textbausteinen selbst zusammensetzt. Hierdurch ergibt sich sowohl eine Rahmung innerhalb des gesamten 6. Satzes, der mit der Aussage »Kinder! eilet in's Leben hinan!« beginnt und endet, als auch eine Rahmung innerhalb des Abschnitts E, der den Schluss des *Requiem*s bildet. Innerhalb dieses Rahmens im Abschnitt E wird die Aussage »Kinder! eilet in's Leben hinan!« erneut zentral hervorgehoben.

Kennzeichnend für den Schluss des *Requiem*s ist die Loslösung von der Mignon-Figur, deren Bildnis zunehmend verblasst. Indem Schumann weder die Trauerrede des Abbés noch den Gesang der Jünglinge vertont, gibt er seinem *Requiem für Mignon* eine eigene Wendung. Durch das Hervorheben der Kinder unterstreicht er eine lebensbejahende und in die Zukunft gerichtete Haltung und stellt das Leben über den Tod.

Schwerpunktbildungen im Vertonungstext

Der Vergleich zwischen der Textvorlage und dem Vertonungstext hat gezeigt, dass Schumann die Textpassagen der Romanvorlage in kleinere Einheiten aufteilt. Dabei verschränkt er v. a. in den Sätzen 3 und 4 einzelne Dialogpartien gezielt miteinander, sodass sie nicht länger als reine Textblöcke hintereinander stehen, sondern direkten Bezug auf die Aussagen des jeweils anderen Dialogpartners nehmen (vgl. dazu etwa den Abschnitt C im 3. Satz oder den 4. Satz).

Modifikationen der Textvorlage sind an einigen sehr entscheidenden Stellen zu erkennen. Diese finden sich hauptsächlich im zweiten Teil des *Requiem*s. So hat die Aufspaltung der Dialogpartie zwischen dem 3. und dem 4. Satz zur Folge, dass die beiden Hauptaussagen (»Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« und »In euch lebe die bildende Kraft [...]«) mehr Gewicht erhalten und zentral hervorgehoben werden. V. a. die Aussage »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« wird von Schumann bis zum Schluss des *Requiem*s immer wieder aufgegriffen, wodurch sie eine Steigerung erfährt. Darüber hinaus wird durch die Teilung der Dialogpartie eine *Zweiteilung der Vertonung* erzielt, die die Romanvorlage nicht erkennen lässt. Durch die *zunehmenden Textwiederholungen*, die mit dem Abschnitt C des 3. Satzes eingearbeitet werden, erfährt der zweite Teil eine deutlich stärkere Gewichtung. Hier setzt Schumann durch die gezielte Betonung bestimmter Aussagen und sprachlicher Bilder – oder sogar durch das Weglassen von Textpassagen – eigene Schwerpunkte innerhalb des Vertonungstextes. Diese Vorgehensweise gipfelt im Schluss des *Requiem*s, das bei Schumann vorzeitig endet, und zwar mit einer Aussage, die er durch die neue Verbindung zuvor genannter Textbausteine quasi selbst »formuliert«. Diese Form der Textbehandlung findet sich nur im 6. Satz der Vertonung.

Weitere Eingriffe in die Textvorlage lassen sich auf den Ebenen der *Textstrukturierung* und *Textpräsentation* erkennen. Bspw. vertont Schumann nicht jede Dialogpartie des Wechselgesangs einzeln, sondern fasst bestimmte Partien zusammen, wodurch das *Requiem* nicht aus neun Abschnitten besteht, wie es sich entsprechend der Textvorlage anbieten würde (vgl. Abschnitt 5.1.1), sondern aus sechs durchnummerierten Sätzen (vgl. dazu Abschnitt 5.2.2), die sich zu drei größeren Sinneinheiten zusammenfassen lassen.

Die ersten beiden Sätze stellen (gemeinsam mit der Szenenbeschreibung, die als ganz wesentlicher Bestandteil des Werks zu betrachten ist) eine Art Einleitung dar, in der die HörerInnen zunächst über den Gegenstand der Handlung und die handelnden Personen in Kenntnis gesetzt werden. Der Solo-Bass, der in der Vertonung eine Sonderrolle einnimmt, wird hier noch nicht vorgestellt –

nicht zuletzt ein Grund, weshalb sein plötzliches Auftreten im 5. Satz Rätsel aufgibt.³³⁴

Die Sätze 3 und 4 lassen sich trotz der mehrfach erwähnten Textsplitting der zugrunde liegenden Dialogpartie des Chores als *eine* Sinneinheit auffassen. In jedem Satz wird eine der beiden Hauptaussagen zentral herausgearbeitet. Beide Sätze weisen im jeweils zweiten Teil eine enge Verknüpfung der Dialogpartien des Chores und der Kinder auf, wodurch sich eine Parallelität in der Anlage ergibt. Diese wird zusätzlich dadurch verdeutlicht, dass beide Sätze mit der gleichen Aussage enden. Inhaltlich versucht der Chor in beiden Sätzen, die trauernden Kinder zur Rückkehr ins Leben zu bewegen.

Den Schlussteil bilden schließlich die Sätze 5 und 6. Sein Beginn ist durch die musikalische Zäsur am Anfang des 5. Satzes deutlich markiert. Die Aussage des durch die Besetzung besonders hervorgehobenen Bass-Solos bewirkt die Umkehr der Kinder. Inhaltlich weisen beide Sätze eine direkte Adressierung an die Kinder auf, die sich in Form mehrfacher Imperative äußert. Durch die Ansprache »Kinder« zu Beginn des 5. Satzes und am Schluss des 6. Satzes entsteht eine Rahmung der beiden Sätze.

Wie sich zeigt, sind Schumanns Eingriffe in die Textvorlage nicht auf einer rein reproduzierenden, sondern auf einer inhaltlich-interpretierenden Ebene anzusiedeln. So ist das Wiederholen bestimmter Textpassagen und damit auch bestimmter Aussagen – ebenso wie die Entscheidung, bestimmte Textpassagen nicht mehrfach zu wiederholen und damit anderen unterzuordnen – eine Entscheidung, die einem vorangegangenen Interpretationsprozess durch den Komponisten unterliegt. Das Ergebnis dieses Prozesses spiegelt sich in der Hervorhebung bestimmter Textelemente sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene wider. Im Folgenden wird herausgestellt, welche Aussagen und sprachlichen Bilder Schumann durch seine eigene Textstrukturierung hervorhebt.

Flügelbild (3. Satz)

Die fortschreitende Ablösung von der Textvorlage führt zu einer deutlichen Schwerpunktsetzung im 3. Satz. So wird die gesamte (reine) Chorpartie von Beginn des 3. Satzes bis zum Ende des Abschnitts B von der Aufforderung »Seht die mächtigen Flügel doch an!« eingerahmt. Durch gezielte Textwiederholungen kehrt dabei v. a. das Bild der Flügel innerhalb dieser Abschnitte allein

334 Zur Funktion und Deutung des Bass-Solos vgl. die Ausführungen in Abschnitt 5.2.4.

zehnmal wieder (vgl. den Vertonungstext in Tabelle 5.4). Daneben werden auch das »reine Gewand« (fünfmal) und die »schöne, würdige Ruh'« (dreimal) hervorgehoben.

Mit Einsatz des Abschnitts C wird die Hervorhebung des Flügelbilds durch die dialogische Struktur sogar noch gesteigert, da es nun zum Gesprächsgegenstand zwischen dem Chor und den Kindern wird. Das Wort »Flügel« wird hier noch fünf weitere Male aufgegriffen.

Bildende Kraft, Augen des Geistes (4. Satz)

Im 4. Satz werden zwei Aussagen gezielt hervorgehoben:

1. »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« und
2. »In euch lebe die bildende Kraft, die das Schönste, das Höchste, hinauf über die Sterne das Leben trägt.«

Indem Schumann diese ursprünglich zusammengehörigen Aussagen splittet, entwickelt er eine Rahmung des 4. Satzes. Dies geschieht dadurch, dass die Aussage »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« bereits am Schluss des 3. Satzes erklingt und damit wie eine Überleitung zur zweiten Aussage am Anfang des 4. Satzes wirkt. Zusätzlich wird sie auch am Schluss des 4. Satzes noch einmal vollständig wiederholt. Im zweiten Teil des 4. Satzes, der – wie bereits erwähnt – dialogisch angelegt ist, kehrt die Aussage (teilweise in verkürzter Form) noch zehnmal wieder, ohne dabei mit der zweiten Aussage verbunden zu werden. Die zehnmahlige Wiederkehr der Aufforderung stellt eine Parallele zu den ersten beiden Abschnitten im 3. Satz dar, wodurch ebenfalls die Verbindung der beiden Sätze gestärkt wird und wiederum eine Art Rahmung entsteht.

Durch die Textstrukturierung wird damit die zweite Aussage separat und zentral zu Beginn des 4. Satzes präsentiert. Sie wird zweimal vollständig wiederholt und dabei zunächst vom Tenor und Bass des Chores und im Anschluss vom gesamten Chor vorgetragen.

Leben, Kinder, Liebe, Kranz der Unsterblichkeit (5. und 6. Satz)

Im Gegensatz zur Romanvorlage fordert in Schumanns Vertonung die Stimme eines Einzelnen (repräsentiert durch den Solo-Bass) die Kinder auf, sich wieder dem Leben zuzuwenden. Hierdurch scheint es nun, als habe die Aufforderung des nicht näher bestimmten Subjekts (Solo-Bass) ihren Entschluss, ins Leben zurückzukehren, herbeigeführt.

Wie schon im 3. und 4. Satz des *Requiem*s werden durch die vielen Wiederholungen, die Schumann innerhalb des 6. Satzes anbringt, bestimmte Bilder hervorgehoben. Im Bass-Solo ist es zunächst der Aspekt des Lebens, der gleich zu Beginn der Aufforderung akzentuiert wird. Damit hängt auch der

vom Solisten erwähnte Tag/Nacht-Kontrast zusammen, der auf zwei Seiten des Lebens anspielt. Die Nacht wird vom Solo-Bass als die zu meidende Seite des Lebens dargestellt und symbolisiert die melancholisch-depressive Stimmung, in der sich die vier Kinder gerade befinden. Die Kinder greifen die vom Solo-Bass erwähnten Bilder auf, bezeichnen die Nacht jedoch als »erquickende«, also positiv belegte Tageszeit.

Spätestens im 5. Satz wird die inhaltliche Schwerpunktverschiebung deutlich. Es steht nun nicht mehr die verstorbene Mignon im Mittelpunkt, sondern die noch lebenden Kinder. Der thematische Schwerpunkt des Lebens wird auch im 6. Satz innerhalb der Chorpartie deutlich hervorgehoben. Am besten lässt sich dies am Ende des *Requiem*s erkennen, das Schumann mit (s)einem Aufruf an die Kinder enden lässt, ihr Leben zu leben. Gleichzeitig formuliert er durch mehrfache Wiederholung seinen Wunsch, dass das Leben ihnen wohlwollend gegenüberstehen und sie eine ideale und immerwährende Liebe (»begegn' euch die Liebe mit dem Kranz der Unsterblichkeit«) erfahren mögen.

5.2.3 Tonartenplan

Schumanns Umgang mit der Textvorlage des *Requiem*s für Mignon hat bereits gezeigt, wie er in diesem Werk eine eigene Struktur anlegt. Dies geschieht mithilfe der erwähnten Textstrukturierung und -präsentation, der gezielten Schwerpunktsetzung und durch das Einfügen von Rahmungselementen, die entscheidend strukturbildend sind. Auf Basis dieser Struktur entfaltet sich die Aussage von Schumanns Werk. Auf inhaltlicher Ebene kommt dem Tonartenplan eine große Bedeutung zu, der – quasi hintergründig – Inhalte vermittelt oder unterstreicht. Dieser ergibt sich im Detail nur dann, wenn er nicht anhand der sechs Sätze ermittelt wird, sondern unter Einbezug der bereits mehrfach erwähnten zusätzlich eingefügten Abschnitte. Hierzu zählen diejenigen fünf Abschnitte, die durch Großbuchstaben als solche markiert sind (vgl. hierzu bspw. den Abschnitt C, dargestellt in Abbildung 5.3).

Hierbei handelt es sich um Probebuchstaben, deren fortlaufende Zählung sich von Abschnitt A in Nr. 1 bis Abschnitt E in Nr. 6 über das gesamte *Requiem* erstreckt. Wenn also nicht nur die sechs Sätze, sondern die markierten elf Abschnitte zur Ermittlung der formalen Werkstruktur einbezogen werden, ergibt sich ein Aufbau, der mit den *Liedern und Gesängen* op. 98a vergleichbar ist: wieder liegt eine ungerade Zahl an Abschnitten vor, durch die sich – zunächst formal – in der Mitte der Vertonung eine Art »Zentrum« ergibt, hier bestehend aus dem Abschnitt C im 3. Satz (vgl. Abbildung 5.4).

Abbildung 5.3: Ausschnitt aus Schumanns *Requiem für Mignon* op. 98b, 3. Satz, Abschnitt C: »Ach! Die Flügel heben sie nicht ...«³³⁵

Die Analyse in Abschnitt 5.2.2 hat gezeigt, dass dem Abschnitt C der Vertonung eine besondere Bedeutung zukommt, weil Schumann hier

- a) erstmals den Wechselgesang zwischen dem Chor und den Kindern in Form einer dialogischen Struktur umsetzt,
- b) zunehmend die Vorgaben der Textvorlage zugunsten einer kleinteiligeren Struktur verlässt und
- c) am Ende des Abschnitts die Aussage »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« durch die Absplittung von der ursprünglichen Dialogpartie zentral hervorhebt.

Der Tonartenplan zeigt nun sehr deutlich, dass das »Zentrum« auch inhaltlich von Bedeutung ist, da es die Zweiteilung des *Requiem*s unterstreicht. Im ersten Teil (1. bis 3. Satz) treten die Tonarten c-Moll, Es-Dur und C-Dur auf, der zweite Teil (4. bis 6. Satz) steht dann fast ausschließlich in der Tonart F-Dur, mit Ausnahme des 5. Satzes, der damit nicht nur aufgrund der Besetzung durch den Solo-Bass hervorsteht, sondern auch aufgrund der Tonart. So steht er als einziger Satz im zweiten Teil in der Tonart C-Dur. Es ergeben sich also zwei Teile, von denen der erste auf den Tonarten c-Moll und C-Dur basiert und der zweite auf der Tonart F-Dur. Der Wechsel zwischen beiden findet zwischen

335 Schumann: Requiem für Mignon op. 98b, NL Schumann 9.

dem 3. und dem 4. Satz statt, also genau der Stelle innerhalb der Vertonung, an der Schumann zwei sehr zentrale Aussagen herausarbeitet.

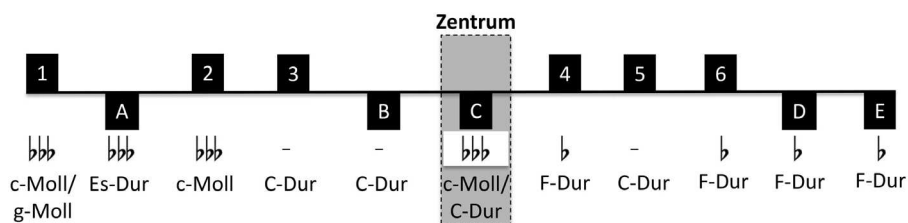


Abbildung 5.4: Tonartenplan des *Requiem*s und Zentrum in c-Moll

Inhaltlich entspricht der Tonartenplan dem Verlauf des *Requiem*s. Dabei sind den Klagen der Kinder die Moll-Tonarten zugeordnet, wohingegen der Chor die Partien in Dur übernimmt. Hierin spiegeln sich die verschiedenen Grundeinstellungen der beiden Dialogpartner deutlich wider. Eine Ausnahme bildet lediglich die erste Chorpartie zu Beginn des *Requiem*s, die in der Tonart c-Moll steht (1. Satz, T. 1–5). Die Kinder setzen zu Beginn des *Requiem*s zunächst in g-Moll ein, bevor sie in die Tonart c-Moll wechseln, die anschließend die Grundtonart ihrer drei Klagen bildet. Der Sinneswandel der Kinder wird harmonisch durch eine allmähliche Loslösung von dieser Tonart ausgedrückt. Ihre Motivation, ins Leben zurückzukehren und Mignon zurückzulassen, zeigt sich in einem harmonischen Wechsel von c-Moll nach C-Dur.

Insgesamt wird das *Requiem* von Moll nach Dur geführt. Die einzelnen Sätze gehen dabei durch Modulationen fließend ineinander über. Der Wechsel von Moll nach Dur drückt den inneren Prozess der Kinder aus, die hin- und hergerissen sind. Musikalisch besonders eindrucksvoll umgesetzt sind die Stimmungsschwankungen der Kinder in ihrem Einwurf im 4. Satz (»Aber ach, wir vermissen sie hier [...]«, T. 166–222). Nicht wissend, für welche Seite sie sich entscheiden sollen, »wandert« ihr Gesang durch die Tonarten und kehrt in den Takten 173 bis 175 noch einmal nach c-Moll zurück. Anschließend wendet sich auch diese letzte Klage immer mehr zur Tonart F-Dur, in der sie schließlich endet.

Als ob dieser Abschluss und dieses nur teilweise Überzeugtsein der Kinder noch einmal bekräftigt werden müsste, folgt der vollständig in C-Dur stehende 5. Satz mit dem Bass-Solo und dem Entschluss der Kinder, ins Leben zurückzukehren. Wie eine Bestätigung des Entschlusses, der zuvor so schwer gefallen war, wirkt schließlich der in F-Dur stehende letzte 6. Satz des *Requiem*s.

5.2.4 Besonderheiten in der Besetzung

Auf musikalischer Ebene setzt Schumann neben dem Tonartenplan auch die Besetzung als Erzählelement ein. So werden einige Textpassagen und Abschnitte durch Besonderheiten in der Besetzung gezielt hervorgehoben. Die ersten beiden Sätze, die als Introdution gelten können, sind sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene schlicht gehalten. Schumann lässt das *Requiem* mit einer sehr kurzen instrumentalen Einleitung beginnen, bei der die Instrumente den markierten Impetus der in Takt 3 einsetzenden Chorstimmen SATB bereits vorzeichnen. Der 1. Satz ist mit der Tempoanweisung »Langsam feierlich« überschrieben. Nacheinander fragt zunächst der Chor im Pianissimo »Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?«, worauf die vier Solisten (S I, II und A I, II) ihre Antwort gemeinsam vortragen (T. 7–14). Durch den Wiederaufgriff der Tonart g-Moll wird die umschreibende Antwort der Kinder (»Einen müden Gespielen ...«) auf harmonischer Ebene bereits präzisiert, denn g-Moll ist im Liederzyklus op. 98a eine Tonart, die der Mignon-Figur zugewiesen ist (vgl. hierzu Abschnitt 4.2.3). Nach einer musikalischen Zäsur heißt der Chor den »Erstling der Jugend« – wieder wird Mignon nicht namentlich benannt – in Abschnitt A willkommen (T. 15–37). Begleitet wird dieser erste Satz von Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Posaunen, Streichern und Pauken.

Nach diesem Auftakt wirkt der 2. Satz kontrastierend. Nur die Oboen und Streicher begleiten die von zwei Solisten (S I und A I) vorgetragene erste Klage der Kinder, die auf diese Weise klar und nüchtern artikuliert wird. Erst am Ende wird sie durch ein Crescendo in den Instrumentalstimmen, die plötzlich einsetzenden Hornstimmen und den Tenor des Chores, der die Aussage »Seht die mächtigen Flügel doch an!« beim ersten Erklingen solistisch präsentiert, quasi übertönt. Der Übergang in den betont fröhlichen und lebhaften 3. Satz erfolgt unmittelbar. Die Hauptaussage des Satzes – »Seht die mächtigen Flügel doch an!« – wird allein dreimal solistisch vom Tenor vorgetragen. Beim zweiten und dritten Erklingen wird der Tenor nur von den Fagotten und Hörnern begleitet (T. 63–65 und T. 67–69), wodurch die Aussage zusätzlich herausgestellt wird.

Der Übergang zum Abschnitt B des 3. Satzes weist ebenfalls eine Besonderheit auf. So lässt Schumann in Takt 71 – zwei Takte vor Beginn des Abschnitts B – erstmals die Harfe erklingen. Auf diese Weise erhält der zweite Abschnitt des 3. Satzes eine andere Klangfarbe als der erste Abschnitt, der ansonsten auf den gleichen Textbausteinen beruht und ebenfalls als reiner Chorsatz angelegt ist. Der Wechsel zwischen den beiden Abschnitten wird mithilfe der Dreiklangsbrechungen für die HörerInnen eindrucksvoll umgesetzt (vgl. Abbildung 5.5).

Da die Harfe einen »ad libitum«-Vermerk trägt, stellt sich dieser Effekt jedoch nur bei entsprechender Besetzung ein.

The image shows a musical score for the Requiem für Mignon op. 98b, 3. Satz. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Harfe (ad libitum), Violine I., Violine II., Bratsche., Sopran., Alt., and Tenor. The Bass staff is shared by the Tenor and Bass parts. The harp part begins with a rest, then enters with a melodic line marked *f* and *sf*. The string parts (Violins and Bratsche) provide harmonic support. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) enter with the lyrics: "Bin-de vom Haupt! seht die mäch-ti-gen Flü-gel doch an!". The Soprano part has a *f* dynamic marking. The Alto and Tenor parts have *f* and *fp* markings. The Bass part has a *f* marking. The word "getheilt" is written above the harp part. The word "C H O R" is written vertically between the Soprano and Alto staves.

Abbildung 5.5: *Requiem für Mignon* op. 98b, 3. Satz, Einsatz der Harfe vor Abschnitt B (T. 71–72)³³⁶

Die Abschnitte B und C des 3. Satzes werden von der Harfe musikalisch untermauert, wobei jedoch nur der Abschnitt B von ausschweifenden Klangbrechungen bestimmt ist (T. 71–82). In Abschnitt C lässt Schumann die Harfe durch den Wechsel zu einfachen Dreiklangsbrechungen stärker in den Hintergrund treten. Dies geschieht zugunsten des Wechselgesangs zwischen den Solisten und dem Chor, der im Abschnitt C (T. 90–125) im Vordergrund steht. Der dem gesamten Abschnitt innewohnende zarte Charakter löst sich gegen Ende – ab Takt 120 – auf. Der Chorpart endet mit einem gewaltigen Crescendo, das die Aussage »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« untermauert. Am Schluss des Satzes löst sich die Harfenbegleitung mit einer drei Oktaven umfassenden Dreiklangsbrechung in C-Dur auf (vgl. Abbildung 5.6).

336 Die Abbildung basiert auf der frei zugänglichen Ausgabe der alten Robert-Schumann-Gesamtausgabe, Leipzig 1881 (Schumann: Requiem für Mignon op. 98b, S. 13). Diese Ausgabe dient, wenn nicht anders angegeben, als Grundlage für alle weiteren Abbildungen in Bezug auf op. 98b.

The image shows a page of a musical score for the Requiem für Mignon, op. 98b, specifically the ending of the 3rd movement, measures 119-125. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, it is labeled 'Pauken in C. F.' (Timpani in C major). Below that are the strings: Violine I, Violine II, Bratsche (Violoncello), Violoncell, and Contrabass. The woodwinds include Harfe (ad libitum) and Horns (Hörner). The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal parts are singing the text: 'mit den Augen des Geistes hinan!'. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *f*, and *p* again. The tempo is indicated as 'etwas bewegter' (somewhat more moving). The score is in 3/4 time and features a variety of musical textures, including tremolos in the strings and sustained chords in the woodwinds.

Abbildung 5.6: *Requiem für Mignon* op. 98b, Ende des 3. Satzes, T. 119–125

Nach dieser deutlichen Hervorhebung der Aussage »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!«, folgt nun die Weiterführung des Textes mit gänzlich anderem Charakter. Im Gegensatz zu der im 3. Satz hervorgerufenen flirrenden Atmosphäre (Harfenklänge, Tremolo in den Streichern und ausgehaltene Akkorde maßgeblich in den hohen Bläserstimmen) entfaltet der zu Beginn des Satzes erklingende Hymnus³³⁷ der Männerstimmen eine gewichtige Wirkung. Die Textpassage »In euch lebe die bildende Kraft ...« (4. Satz, T. 126–145) wird zunächst einmal vollständig von den Tenor- und Bassstimmen des Chores vorgetragen, die – in ganz typischer Instrumentierung für Sakrales – von den Posaunen, Fagotten, Hörnern und Pauken begleitet werden. Der Satz ist mit der Tempoanweisung »Feierlich, doch nicht zu langsam« überschrieben. Es überwiegen halbe Noten, wodurch die Aussagen sehr klar und deutlich dargeboten werden. Bis zur Zäsur in Takt 166 wird der Satz vom ganzen Orchester (mit Ausnahme der Harfe) begleitet. Nach der Zäsur wird das Tempo »etwas bewegter«. Drei Solisten (S I, II und A I) tragen die Klage »Aber ach!

337 Vgl. Nowak: Die Exequien Mignons und die ästhetische Reflexion der Liturgie in der Musik, S. 268f.

wir vermissen sie hier ...« (T. 166–177) vor und werden dabei lediglich von den Streichern begleitet. Der Chor unterbricht die Klage durch mehrfache, im *forte* stehende Aufrufe »Schaut hinan, mit den Augen des Geistes hinan« (T. 170–171, T. 174–175 sowie T. 177–180). Diese Aufrufe erhalten auf instrumentaler Ebene Unterstützung durch die Holzbläser. Ab Takt 178 tragen nur noch die Sopran-Solisten die weitere Klage vor (»Wir vermissen sie hier, in den Gärten wandelt sie nicht, sammelt der Wiese Blumen nicht mehr«, T. 180–191). Begleitet werden sie dabei von den Klarinetten und den Streichern. Die sich anschließende Klage der Sopran-Solisten (T. 207–222) im zaghaften *piano* erklingt ab Takt 207 parallel zu den Chorstimmen, die ihren Text im *forte* vortragen. Das macht es den Solisten schwer, sich gegenüber den mächtigeren Stimmen zu behaupten. Es findet eine Überlagerung der Stimmen statt, wodurch die Klage schließlich im Gesang des Chores untergeht.

Der 5. Satz ist durch eine achttaktige instrumentale Überleitung deutlich vom 4. Satz getrennt. Flöten, Oboen und Klarinetten beenden den 4. Satz des *Requiem*s in F-Dur. Nach einem Tonartwechsel nach C-Dur (T. 231) setzt schließlich der Solo-Bass ein und fordert die Kinder auf, »in's Leben zurückzukehren«. Die Aussagen des Basses werden gleich mehrfach hervorgehoben durch

- a) die instrumentale Hinleitung,
- b) die Umbesetzung in den Vokalstimmen (Bass-Solo statt Chor),
- c) den Wechsel der Tonart und
- d) die Minderung des Tempos (»die Viertel wie vorher die Halben«). Ruhig und kräftig trägt der Bass seine Mitteilung an die Kinder vor und wird dabei von ruhigen Streicherklängen und gelegentlichen Motiveinwürfen durch die jeweils ersten Solo-Flöten, -Oboen, -Klarinetten und -Fagotte begleitet. Schumann selbst vermerkt in seiner Komposition keine Vorgaben dazu, wem dieses Bass-Solo zuzuordnen ist.³³⁸

Der an das Solo im 5. Satz anschließende Teil, in dem wieder die Kinder zu Wort kommen (T. 252–275), ist von gänzlich anderem Charakter. Die fanfarenartige Überleitung der Solo-Trompeten gibt hier bereits einen sehr markierten Impetus vor, der sowohl von den vier Gesangsstimmen (S I und II, A I und II) als auch von den übrigen Bläserstimmen, der Harfe und den Streichern aufgegriffen wird. Von der Trauer der Kinder ist nichts mehr zu spüren. Es scheint beinahe, als sei diese durch die wirksamen Worte des Basses aufgehoben worden. Das Tempo wird wieder angezogen (»Etwas schneller«) und durch die punktierten Rhythmen erhält der vorgetragene Text einen sehr bestimmten

338 Vgl. hierzu die Überlegungen zu den Kommentarfunktionen in Abschnitt 5.2.5.

und zielgerichteten, jedoch keinesfalls mehr unsicheren und schwankenden Charakter. Die hier präsentierten Rhythmen werden im 6. Satz aufgegriffen, in dem der Chor, der in den letzten sieben Takten des 4. Satzes bereits bestärkend den Gesang der Kinder unterstützt, die Kinder nochmals in ihrem Entschluss bestätigt. Etwas breiter, nicht mehr so markiert, aber immer noch lebhaft, wiederholt der Chor noch mehrfach unisono die abschließenden beschwörenden Worte »Kinder! eilet in's Leben hinan!«. Am Ende des *Requiem*s flicht Schumann den Aufruf »Auf!«, der nach der Textvorlage den Kindern zugeordnet ist, mehrfach in die Aussagen des Chores ein. Der erste dieser hinzugefügten »Auf!«-Rufe trägt einen *sforzato*-Vermerk (T. 370, dargestellt in Abbildung 5.7). Auch die fünfmalige Wiederholung des Wortes »Auf!« ganz am Schluss des *Requiem*s ist in der Romanvorlage nicht zu finden. Im Gegensatz zu dem zuvor beschriebenen ersten Aufruf haben aber die Aufrufe am Schluss durch die breite Vertonung und das Verklingen im *pianissimo* nichts Aufforderndes mehr (vgl. Abbildung 5.8), wodurch das *Requiem* am Schluss quasi musikalisch ausgeblendet wird.

The image shows a musical score for the final section of the Requiem for Mignon, Op. 98b, measures 369-381. The score is for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string quartet (Violoncell, Contrabass). The lyrics are: "keit. Auf! Kin - der! ei - let in's Le-ben, in's Le-ben, in's Le-ben, in's Le - ben hin - an! Auf, ___". The music features a dynamic range from *sf* (sforzato) to *p* (piano). The string parts include a "geteilt" (divided) section at the end.

Abbildung 5.7: *Requiem für Mignon* op. 98b, Schlusssatz, T. 369–381

The image shows a musical score for the final section of the Requiem für Mignon op. 98b. It is arranged for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string quartet (Violoncell, Contrabass). The lyrics are "auf, auf, auf, auf!". The music is in a minor key and features a gradual decrescendo (dim.) throughout. The string quartet part includes fortissimo (pp) markings at the end. The score is numbered 382-394.

Abbildung 5.8: *Requiem für Mignon* op. 98b, Schlussatz, T. 382–394

5.2.5 Kongruenz der Erzählumgebungen – op. 98b und op. 98a

Die zuvor herausgestellten Analyseergebnisse zur Textauswahl und Textbehandlung, zur begrifflichen Schwerpunktsetzung im Vertonungstext, zur Werkarchitektur (inklusive des Tonartenplans) und zu den Besonderheiten in der Besetzung des *Requiem für Mignon* op. 98b lassen erkennen, wie Schumann textliche, musikalische und strukturelle Elemente nutzt, um eine eigene Erzählumgebung zu konstruieren. Inwiefern diese der konstruierten Erzählumgebung im Liederzyklus op. 98a ähnelt und damit den Status der beiden Werke als »Zwei-Werke-Einheit« untermauert, soll nachfolgend ausgeführt werden.

Die Erzählumgebung des Liederzyklus op. 98a wurde in Abschnitt 4.2.4 beschrieben. Als wesentliche Elemente wurden dabei zwei Erzählstränge – die Erzählstränge »Mignon« und »Harfner« – und ein separates Erzählelement (Philines Lied *Singet nicht in Trauertönen*) identifiziert. Es hat sich herausgestellt, dass die Handlung innerhalb eines abgesteckten Rahmens präsentiert wird. Der Liederzyklus op. 98a ist symmetrisch angelegt: In der Mitte der neun Lieder lässt sich ein »Zentrum« ausmachen, in dem Mignons Geheimnis thematisiert wird.

Das *Requiem für Mignon* op. 98a zeigt eine vergleichbare Anlage. Wiederum wird zunächst ein Rahmen abgesteckt, in dem sich das Erzählte entfalten kann. Diese »Umgebung« wird mithilfe der Opuszahl markiert, die eine deutliche Trennung vom Liederzyklus op. 98a vorgibt. Innerhalb dieses Rahmens legt Schumann eine Struktur an, die zwar auf den Vorgaben der Textvorlage

basiert, jedoch von Schumann selbst eingebrachte Akzente trägt. Diese strukturellen Eingriffe zeigen sich sowohl in der formalen Anlage des *Requiem*s als auch in der Verschränkung von Aussagen auf inhaltlicher Ebene.

Formale Anlage der Erzählumgebung op. 98b

Formal betrachtet ist das *Requiem für Mignon* entweder zwei- oder dreiteilig angelegt. Für eine *Zweiteilung* sprechen die Aufteilung der musikalischen Abschnitte und der zugrunde liegende Tonartenplan. Die übergeordneten sechs Sätze des *Requiem*s werden durch die Einfügung von mit Großbuchstaben bezifferten Abschnitten aufgelöst, sodass sich eine Gesamtanzahl von elf Abschnitten ergibt. Diese Aufteilung lässt die Herausbildung eines »Zentrums« zu, das – wie auch im Liederzyklus op. 98a – von inhaltlicher Bedeutung für die Gesamtaussage des Werks ist: Hier beginnen sich die Kinder von ihrer »Gespelin« Mignon zu lösen. Harmonisch umgesetzt wird die Zweiteilung durch einen Tonartenwechsel. Nachdem der erste Teil des *Requiem*s von den Tonarten c-Moll, g-Moll, Es-Dur und C-Dur bestimmt war, findet mit dem 4. Satz ein Wechsel zur Tonart F-Dur statt (vgl. Abbildung 5.9), die – mit Ausnahme des 5. Satzes – den gesamten zweiten Teil bestimmt.

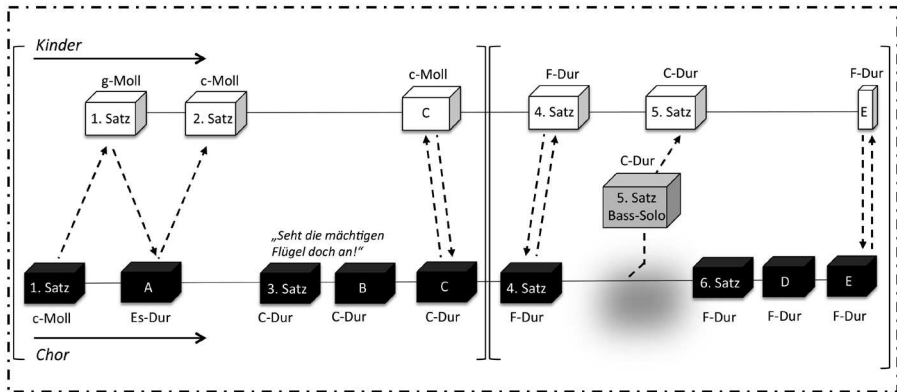


Abbildung 5.9: Zweiteilige Anlage des *Requiem für Mignon* op. 98b

Noch mehr Argumente sprechen jedoch für eine *Dreiteilung* des Werkes (dargestellt in Abbildung 5.10). Diese Dreiteilung des *Requiem*s – und die damit formal parallele Anlage wie im Liederzyklus op. 98a – ergibt sich über die inhaltliche Zusammengehörigkeit der Sätze und die Verklammerungen, die Schumann u. a. mithilfe der Textverteilung vornimmt. Von besonderem Interesse sind die Rahmungsstrukturen, die durch das gezielte Verteilen von

Textbausteinen entstehen (vgl. Abschnitt 5.2.2). So können die ersten beiden Sätze als Introdution gelten und stellen den ersten Teil des *Requiem*s dar. Schumann greift hier die inhaltliche Positionierung der beiden Dialogpartner auf und verstärkt sie musikalisch durch die Aufteilung der Sätze. Dabei werden die Anfangsfrage des Chores und die Vorstellung Mignons (die namentlich jedoch nicht genannt wird) durch die Kinder in einem Abschnitt zu Beginn der Vertonung verklammert. Anschließend folgt in Abschnitt A die Willkommensheißung der Toten durch den Chor, woraufhin die Kinder noch einmal separat im 2. Satz ihre Trauer formulieren. Die musikalische Umsetzung ist betont schlicht und schnörkellos. Auf Ebene der Textverteilung zeigen sich kaum Wiederholungen. Demgegenüber sind die Sätze 3 und 4 sehr breit vertont und bilden den zweiten Teil des *Requiem*s. Das stilistische Element der Wiederholung wird nun gezielt verwendet, um bestimmte Aussagen herauszustellen und ihnen eine entsprechende Gewichtung zukommen zu lassen. Dies gilt in besonderem Maße für den Abschnitt C des 3. Satzes, in dem Schumann erstmals die Dialogpartien des Chores und der Kinder so verdichtet, dass die Gesprächssituation auch musikalisch beeindruckend umgesetzt wird.

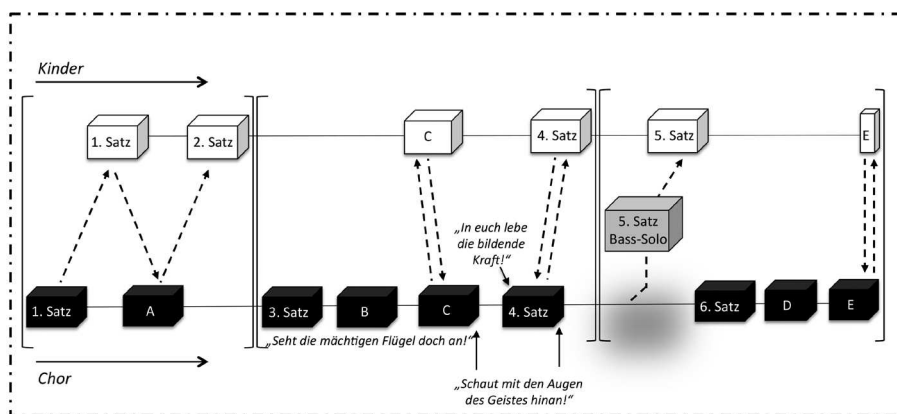


Abbildung 5.10: Dreiteilige Anlage des *Requiem*s für Mignon op. 98b

Das Verfahren der dialogischen Verknüpfung durch Textsplittungen und Wiederholungen wird im 4. Satz fortgesetzt. Nachdem die Aussage »In euch lebe die bildende Kraft ...« von den Männerstimmen des Chores vorgetragen wurde, folgt in einem – durch eine Zäsur abgesetzten – zweiten Teil des Satzes wiederum eine dialogische Verknüpfung. Inhaltlich wirkt der Chor auch hier auf die Kinder ein und versucht, sie zu beruhigen. Für die Gesamtaussage des *Requiem*s von besonderem Interesse ist, dass diese musikalisch so zentral aus-

gearbeiteten Sätze durch Schumanns Textbehandlung beide mit der Aussage »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« enden und sich damit von der Textvorlage entfernen.

Mit dem Bass-Solo im 5. Satz beginnt der dritte und damit letzte Teil des *Requiems*. Die Zäsur zwischen dem 4. und 5. Satz wird – wie in Abschnitt 5.2.4 beschrieben – dadurch erwirkt, dass auf musikalischer Ebene alles verändert wird: Es erfolgt ein Tonartenwechsel, das Tempo wird um die Hälfte reduziert, die Aussage wird solistisch statt chorisch präsentiert und im Vorfeld durch eine musikalische Überleitung vorbereitet. Durch diese einmalige Summe der Veränderungen wird die zu Beginn des 5. Satzes präsentierte Aussage als eine besondere hervorgehoben. Die vom Solo-Bass angesprochenen Kinder stehen im Mittelpunkt des 5. und 6. Satzes. Bis zum Schluss des *Requiems* werden diese durch die Aussagen »Kinder! kehret in's Leben zurück!« und »Kinder! eilet in's Leben hinan!« imperativisch adressiert.

Dialogische Struktur Wie bereits erwähnt, weist das *Requiem* eine dialogische Erzählstruktur auf. Diese ist zwar durch den Wechselgesang der Textvorlage bereits vorgegeben, wird jedoch im Detail erst von Schumann herausgearbeitet. Der Dialog findet zwischen dem Chor und den Kindern statt. Die verschiedenen Ansichten der beiden Dialog»partner« (hiermit ist die jeweilige Gruppe gemeint) werden auch harmonisch umgesetzt. So sind den Kindern im ersten Teil des *Requiems* zunächst die Moll-Tonarten zugeordnet. Erst mit Beginn ihres Stimmungsumschwungs findet ein Wechsel zu den Dur-Tonarten statt (vgl. Abbildung 5.9). Demgegenüber wird dem Chor lediglich zu Beginn der Vertonung einmal eine Moll-Tonart zugewiesen (als Reminiszenz an Mignon). Seine restlichen Dialogpartien stehen in Dur. Aus den beiden Dialogsträngen heraus fällt das Bass-Solo im 5. Satz des *Requiems*, da es keinem der beiden Stränge eindeutig zugeordnet werden kann. Es wird daher nachfolgend als separates Erzählelement behandelt. Zusammenfassend besteht die Erzählstruktur des *Requiems* also aus folgenden Bestandteilen:

1. dem »Dialogstrang Kinder«,
2. dem »Dialogstrang Chor« sowie
3. dem Bass-Solo, als separates Erzählelement.

Die beiden Dialogstränge sind in Abbildung 5.10 linear dargestellt. Die Sonderstellung des Bass-Solos wird durch die eingerückte Positionierung hervorgehoben. Da der dem Solo zugrunde liegende Text in der Romanvorlage dem Chor zugewiesen ist, wird die ursprüngliche Position durch einen Schatten dargestellt. Bisher zeigen sich rein formal folgende Parallelen zum Liederzyklus op. 98a:

- Dreiteiligkeit des Aufbaus,
- zwei Erzählstränge,
- ein separates Erzählelement und
- die dialogische Struktur.

Tonarten Wie im Abschnitt zur formalen Anlage bereits angeklungen, liegt dem *Requiem für Mignon* ein Tonartenplan zugrunde, der den inhaltlichen Verlauf nachzeichnet. So zeigt sich beispielsweise innerhalb der erwähnten Erzählstränge eine harmonische Entwicklung, die der Thematik entspricht: Der Chor möchte die in ihrer Trauer gefangenen Kinder beruhigen und sie dazu bringen, sich wieder dem Leben zuzuwenden.

Darüber hinaus lassen sich einige Stellen erkennen, an denen durch den Aufgriff bestimmter Tonarten Inhalte in das *Requiem* eingebracht werden, die sich nicht explizit dem Text entnehmen lassen. Die Wahl der Tonarten ist damit als *Textergänzung* zu betrachten. Dies zeigt sich unmittelbar zu Beginn des *Requiem*s: Zum einen greift Schumann mit der Anfangstonart c-Moll auf die dominante Tonart im Zentrum des Liederzyklus zurück. Zum anderen nennen die Kinder – wie bereits erwähnt – den Namen der Toten zu Beginn nicht, doch lässt Schumann in der Musik eine Antwort auf die Frage anklingen, indem er in den Klagen der Kinder auf das Mignon-typische c-Moll und g-Moll zurückgreift (vgl. die Sopran- und Alt-Soli in Abbildung 5.11). Das g-Moll in der ersten Klage versiegt jedoch und weicht der Tonart c-Moll. Diese bestimmt die weiteren Klagen der Kinder, die sich als »Gespielen« Mignons bezeichnen.

The image shows a musical score for the beginning of the Requiem, T. 7-12. The score includes parts for Violin I and II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violoncello, and Contrabass. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are marked 'I. u. II. Soli' and 'pp'. The lyrics are: 'Einen mü - den Ge - spie - len; brin - gen wir euch; lasst ihn un - ter euch; ruh'n, bis das Jauchzen himmlischer Ge -'. The instrumental parts feature dynamics like 'ten.' and 'fp'.

Abbildung 5.11: Reminiszenz an Mignon in g-Moll zu Beginn des *Requiem*s, T. 7–12

Zugleich kann der ausschließliche Gebrauch der Tonart c-Moll als Zeichen für das Verharren bei Mignon stehen. Erst in dem Moment, als sich die Kinder von ihr zu lösen beginnen (Satz 4, T. 166–222), wird es durch andere Tonarten abgelöst.

Eine weitere Verbindung zum Liederzyklus op. 98a wird dadurch hergestellt, dass das *Requiem für Mignon* ebenfalls von Moll nach Dur geführt wird. Darüber hinaus lässt die formale Anlage – bei entsprechender Zählung der markierten elf Abschnitte (vgl. Abschnitt 5.2.3) – im *Requiem* ebenfalls die Herausbildung eines »Zentrums« zu, repräsentiert durch den C-Teil des 3. Satzes. Die für das im Zentrum des Liederzyklus op. 98a stehende Mignon-Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* charakteristische Führung von c-Moll nach C-Dur findet sich auch im »Zentrum« des *Requiem*s: So tragen die Kinder ihre Klage in c-Moll vor, wohingegen die Chorpartie langsam von G-Dur über f-Moll und B-Dur nach C-Dur geführt wird (T. 92–123). Das für die Klagen der Kinder zunächst charakteristische c-Moll versiegt hier und tritt im weiteren Verlauf des *Requiem*s nicht wieder auf. Eine Gegenüberstellung der Tonarten von op. 98a und op. 98b zeigt Abbildung 5.12. Markiert sind hier auch die angesprochenen Zentren.

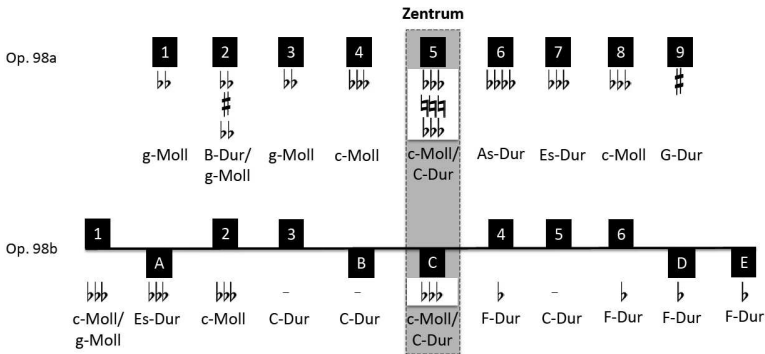


Abbildung 5.12: Gegenüberstellung der verwendeten Tonarten in op. 98a und b

Zum Ende des *Requiem*s hin nimmt die Verwendung der Moll-Tonarten ab. Der 6. Satz steht schließlich mit F-Dur in einer Tonart, die im op. 98a gar nicht aufgegriffen wurde. Hierin besteht – neben der gemeinsamen Ausbildung eines Zentrums – eine weitere Parallele zum Liederzyklus op. 98a: So endet das letzte Lied *So laßt mich scheinen, bis ich werde* in der Tonart G-Dur, die zuvor in keinem der Lieder und Gesänge vorkam.

Inhaltlicher Verlauf

Schumann gibt seiner Vertonung den Titel *Requiem für Mignon*. Dieser charakterisierende Titel ist als *paratextuelles Element* zu begreifen. Schumann selbst gibt hier wieder einen »Fingerzeig«, und zwar stellt er einerseits deutlich den Bezug zur Textvorlage her und andererseits gibt er den Hinweis darauf, dass das *Requiem* als Weiterführung des »Erzählstrangs Mignon« aus dem Liederzyklus op. 98a zu verstehen ist.

An die Figur der Mignon, die namentlich lediglich im Titel des *Requiem*s genannt wird, wird zu Beginn durch das eingeflochtene »Mignon-Motiv« erinnert, so etwa in Abschnitt A des 1. Satzes (vgl. Abbildung 5.13), in dem der Chor Mignon als »Erstling der Jugend« willkommen heißt. Das Motiv wird sowohl in den Chor- als auch in den Instrumentalstimmen aufgegriffen und tritt entweder vollständig (unter Auslassung des letzten Sekundschriffs, vgl. bspw. die Sopranstimme des Chores in Abbildung 5.13) oder in etwas angewandelter Form (vgl. etwa die Bassstimmen) auf. Ein weiteres Mal erklingt das »Mignon-Motiv« – jedoch in zersplitterter Form – in der ersten Klage der Kinder (vgl. Abbildung 5.14). Die Erinnerung an Mignon findet also nicht nur durch die Wahl der Tonarten eine musikalische Umsetzung, sondern auch durch den Wiederaufgriff des »Mignon-Motivs«, das im Liederzyklus op. 98a eine besondere Funktion erfüllt.

Ein letztes Mal klingt das »Mignon-Motiv« in den Holzbläsern zu Beginn des 5. Satzes an (vgl. Abbildung 5.15). Die solistischen Einwürfe in den Oboen und Fagotten greifen die zwei absteigenden Terzen und den ersten absteigenden Sekundschrift des »Mignon-Motivs« auf. Gegenüber dem »Mignon-Motiv« werden aber die zweite und dritte absteigende Sekunde durch die Umkehrung ersetzt. Dieses abgewandelte Motiv wandert – jeweils solistisch vorgetragen – durch die Holzbläser und bildet damit die Kulisse für die vom Solo-Bass vorgetragene Aussage.

Chor

Sopran. *p*

Alt. *p*

Tenor. *p*

Bass. *p*

Violoncell. *p*

Contrabass. *p*

Erstling der Ju-gend in un-serm Kreise, sei will - kommen! mit Trauer willkommen, mit

Erstling der Ju-gend in unserm Kreise, sei will - kommen! mit Trauer willkommen, mit

Erstling der Ju-gend in unserm Kreise, sei will - kommen! mit Trauer willkommen, mit

Abbildung 5.13: Anklang des »Mignon-Motivs« in Abschnitt A des 1. Satzes, T. 15–20

Inhaltlich ist das *Requiem* progressiv angelegt. Ausgehend von einem dargestellten Einzelschicksal (Tod Mignons) entfaltet es sich zu einer universellen Aussage, die sich an mehrere Kinder richtet. Der Fokus wird – dem Prinzip der Verkehrung entsprechend, das im *Saal der Vergangenheit* herrscht (vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 5.1.2) – vom Tod weg hin zum Leben gelenkt. Negative Aspekte wie Verfall und Vergänglichkeit werden vom Chor »wegdialogisiert«. So gehen die Trauerklagen der Kinder in den erhebenden und tröstenden Worten des Chores unter. Der imperative Charakter am Schluss des *Requiem*s ist eine Parallele zum Schluss des Liederzyklus op. 98a: Die darin zentral herausgestellte Bitte Mignons – »So lasst mich scheinen, bis ich werde« – bildet mit ihrer Position am Ende des Liederzyklus die Ausgangsbasis für den Dialog der übrigen Kinder und des Chores in op. 98b.

ohne Dämpfer

Violine I. *pp*

Violine II. *p*

Bratsche. *p*

Sopr. I. Solo *p* Ach! wie un - gern brachten wir ihn her! *fp* Ach! und er soll hier bleiben! Lasst uns auch bleiben.

Alt I. Solo *p* *fp*

CHOR

Tenor

Bass.

Violoncell.

Contrabass.

Etwas bewegter

Abbildung 5.14: Anklang des »Mignon-Motivs« im 2. Satz, T. 38–43

Op. 98a und op. 98b sind daher als Gesamtdialog zu betrachten, da sie zwei unterschiedliche Positionen gegenüberstellen:

1. formuliert Mignon als Individuum eine Bitte an die sie umgebende Gesellschaft, die zwar auf den Tod ausgerichtet ist, aber eine für Mignon positive Wendung beinhaltet (es sei an dieser Stelle an die glückliche Verfassung erinnert, in der sie sich zum Zeitpunkt ihres Todes befindet) und
2. formuliert eine bestehende Gesellschaft (hier repräsentiert durch den Chor der Verstorbenen) eine Bitte an die Untergruppe einer anderen Gesellschaft (die Lebenden), die – basierend auf Mignons Schicksal – den Blick wieder zurück ins Leben lenken soll. Gleichzeitig wird das schicksalhafte Einzeldasein Mignons (und damit implizit auch der Charakter des Fremdartigen) – durch das Zusammengehörige der Kinder(gruppe) subtil ersetzt.

The image shows a musical score for three woodwind parts: 2 Oboes, 2 Clarinets in B-flat, and 2 Bassoons. The score is in 4/4 time and G major. The Oboe part has a 'I. Solo' marking and a dynamic of 'p'. The Bassoon part also has a 'I. Solo' marking and a dynamic of 'p'. The Clarinet part is silent.

Abbildung 5.15: Satz 5: Motivische Untermalung in den Bläserstimmen, T. 231–237

Damit ergibt sich für die Imperative am Schluss des *Requiem*s ein anderes Verständnis. Sie sind weniger als Aufforderung, sondern vielmehr als Bitte oder Wunsch des Chores zu interpretieren. Erinnert sei dabei an den wenig auffordernden Charakter der Schlusstakte am Ende der Vertonung.

Kommentierende Stimmen Eine weitere Parallele zwischen op. 98a und op. 98b besteht in der Einführung der erwähnten separaten Erzählelemente (das Lied *Singet nicht in Trauertönen* und das Bass-Solo auf die Textpassage »Kinder! eilet in's Leben hinan«). Diese sind jeweils keinem der beiden Erzähl- bzw. Dialogstränge zuzuordnen und erhalten durch die herausgehobene Position eine ganz besondere Bedeutung. Es wird jeweils der Eindruck erweckt, als würde eine Stimme von außen in das Geschehen eingreifen. Solche Konzepte sind bei Schumann nicht ungewöhnlich. Erinnert sei an dieser Stelle bspw. an die »Stimme aus der Ferne« in der Nr. 8 der *Novelletten* op. 21, die die Frage nach dem Sprecher-Ich aufwirft. Diese Frage stellt sich ebenfalls beim letzten Stück aus den *Kinderszenen* op. 15 – *Der Dichter spricht* op. 15/13 –, dem durch seine sich vom Rest des Zyklus abhebende, choralartige Anlage³³⁹ eine kommentierende Funktion zukommt. Die rein epiloghafte Funktion spricht Andreas Traub diesem letzten Stück in Ermangelung eines »epiloghaften Tons« ab.³⁴⁰ Er geht vielmehr davon aus, dass der »rätselhaft anmutende«³⁴¹ Titel des Stückes und die darin verborgene Idee mit berücksichtigt werden müssen, um

339 Wie Andreas Traub schreibt, gliedert sich das Stück *Der Dichter spricht* »in einen achttaktigen choralartigen Abschnitt mit Ansatz einer figurierten Wiederholung, ein Rezitativ und die Wiederholung des Choralabschnitts mit codaartiger Ausweitung«; zit. nach Traub: Die »Kinderszenen« als zyklisches Werk, S. 427.

340 Vgl. ebd.: »Daß es sich bei dem Stück »Der Dichter spricht« nicht um einen bloßen Epilog zu einer Reihe von Kindheitsbildern handelt, geht aus der musikalischen Struktur hervor. Sie läßt keinen epiloghaften Ton aufkommen, wie man ihn vielleicht am Schluß der »Davidsbündlertänze« op. 6 vernehmen kann [...].«

341 Vgl. ebd.

das Stück verstehen zu können. So betrachtet er »das Kunstwerk als Abspiegelung des Poetischen«³⁴², wobei sich drei Stufen ergeben:

»[D]ie erste ist die sprachliche Formulierung erfahrener Begeisterung – Dichtung –, die zweite die Überschreitung der Grenzen des Sagbaren in ein höheres Medium – Musik – und die dritte die reflektierende Ausdeutung des in der Musik Erfassten. Auf der ersten Stufe dichtet der Künstler, auf der zweiten komponiert er und auf der dritten »spricht« er: »Der Dichter spricht.«³⁴³

Diesem letzten Stück der *Kinderszenen* und dem Bass-Solo im *Requiem für Mignon* sind ihre rezitativartige Ausgestaltung gemein, durch die diese Passagen eine besondere Hervorhebung erfahren. Im Kontext des *Requiem*s ist ebenfalls nicht eindeutig geklärt, welches Subjekt hier ermahrend eingreift. Ist es Schumann selbst oder – wie bspw. Konrad vermutet³⁴⁴ – der Abbé? Festlegen lässt es sich nicht genau, wer sich hinter dem Solo-Bass verbirgt, doch liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine erwachsene Person handelt, die eine Vaterfunktion für die Kinder ausüben könnte und die sich in der Position befindet, sie anzuleiten.

Op. 98a weist durch die Einbindung des Liedes *Singet nicht in Trauertönen* op. 98a/7 einen ganz ähnlichen Eingriff auf. Bei diesem Lied, das thematisch ebenso wie durch die fröhlich markierten Rhythmen aus den anderen Liedern und Gesängen heraussticht, stellt sich insgesamt die Frage, warum Schumann es in sein op. 98a aufnahm. Es entstand als letztes der neun Lieder und Gesänge und offenbar auch erst nach der Klavierfassung des *Requiem*s.³⁴⁵ Daher ist nicht auszuschließen, dass es sich bei diesem Lied um ein bewusst gewähltes Stilelement handelt, das die beiden Werkteile inhaltlich zusätzlich miteinander verknüpft. Beide Male schaltet sich von außen eine dritte Person ein und kommentiert den »Dialog« der beiden Protagonisten (Mignon/Harfnr bzw. Chor/Kinder). Inhaltlich beziehen sich die Texte der beiden kommentierenden Figuren auf die vorherrschend melancholisch-depressive Stimmung: Während der Solo-Bass die Nacht zugunsten des Tages und damit des Lebens verlässt (»Entflieht der Nacht«), hebt die Stimme in op. 98a (Philine) die helle (positive)

342 Vgl. ebd.

343 Ebd.

344 Bezüglich der Umbesetzung äußert Ulrich Konrad die Vermutung, Schumann habe diese vorgenommen, um auch den Abbé in der Vertonung zu Wort kommen zu lassen; vgl. Konrad: *Musik und »liturgische« Inszenierung*, S. 143. Damit macht er einen Vorschlag, der sich inhaltlich an der Romanvorlage orientiert.

345 Krummacher: *Requiem für Mignon*, S. 265.

Seite der Nacht und damit das Lebensbejahende (»Singet nicht in Trauertönen«) hervor.

Insgesamt greift Schumann im *Requiem für Mignon* ganz zentrale Aspekte der *Lieder und Gesänge* op. 98a noch einmal auf. Alle inhaltlichen wie musikalischen Eingriffe verfolgen dabei ein Ziel: Das Augenmerk der Kinder vom Tod wegzulenken. Schumann setzt dabei die Rolle der Erwachsenen in der Fürsorge für die Kinder um und lässt mit dem Solo-Bass eine Vaterstimme zu Wort kommen, die in das Geschehen eingreift. Es handelt sich dabei um einen ganz maßgeblichen inhaltlichen Eingriff in die Textvorlage.

Zusammenfassung

Durch die inhaltliche Ablösung von der Romanvorlage, wie sie durch die Auslassung der Textteile am Schluss der Beerdigungszeremonie erzielt wird, und durch die motivische Umsetzung der Abkehr von Mignon erhält das *Requiem*, das ja eigentlich ein Requiem für Mignon sein soll, eine allgemeingültige und nicht ausschließlich auf Mignon beschränkte Aussage. Schumann lenkt das Augenmerk von der Mignon-Figur weg auf die noch lebenden Kinder und deren Wohl. Im Zentrum des *Requiem*s stehen die Aussagen »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« und »In euch lebe die bildende Kraft«. Diese Anforderungen bzw. diese Wünsche hebt Schumann durch die Gliederung und Schwerpunktbildung zentral hervor. Damit eröffnet er zum einen gedanklichen Spielraum für die Interpretation der als Symbol zu betrachtenden Mignon-Figur (vgl. dazu Abschnitt 7.1.2) und zum anderen formuliert er einen Vatergedanken, der sich im *Requiem* zwar vordergründig an die hier agierenden Kinder richtet, sich aber im übertragenen Sinne auch auf seine eigenen Kinder – und möglicherweise auch auf seine Kunstwerke – beziehen könnte. Darin enthalten ist der Wunsch nach einem Platz für die Kunst in ihrem Leben bzw. nach eigener künstlerischer Betätigung (»in euch lebe die bildende Kraft«), nach der Erfahrung einer idealen und immerwährenden Liebe (»begegn' euch die Liebe mit dem Kranz der Unsterblichkeit«) und der Wunsch, die Dinge mit den Augen der Seele – losgelöst von allem Vergänglichem – zu betrachten.

Insgesamt bildet Schumanns Vertonung durch die vielen Veränderungen und eigenen Schwerpunktsetzungen ein in sich abgeschlossenes, eigenständiges Werk mit einer eigenen narrativen Handlung. Die von ihm konstruierte Erzählumgebung mit allen zuvor erwähnten Elementen ist zusammenfassend in Abbildung 5.16 dargestellt.

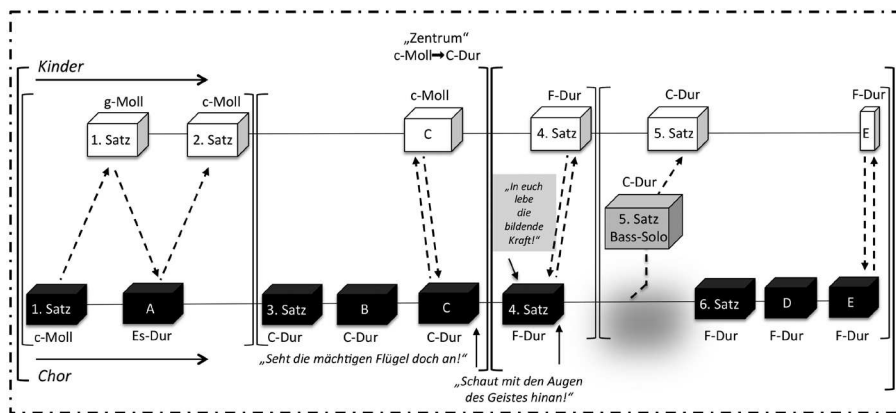


Abbildung 5.16: Konstruierte Erzählumgebung im Requiem für Mignon op. 98b

5.3 Requiem für Mignon – ein multifunktionaler Titel?

Im Konstrukt der Erzählumgebung nimmt der Titel eine besondere Funktion ein, da er dem Erzählten – wie bei einem Buch – vorangestellt wird und bei den HörerInnen bestimmte Assoziationen auslöst. Bernhard R. Appel hat im Rahmen seiner Untersuchungen zum *Album für die Jugend* op. 68 auf die Bedeutung von Kompositionsüberschriften bei Schumann verwiesen und dort hervorgehoben, dass Schumann diese ganz gezielt vergibt.³⁴⁶ In besonderem Maße gilt dies für Titel, die nicht ausschließlich aus Form- und Gattungsbezeichnungen bestehen – bspw. *Klaviersonate* Nr. 1 fis-Moll op. 11 oder *Requiem* op. 148 –, sondern mit inhaltlichen Bezügen versehen sind. Hier meldet sich der Autor Schumann kreativ zu Wort.³⁴⁷

Sein *Requiem für Mignon* hat Schumann mit einem Hybrid-Titel versehen.

346 Vgl. Appel: Robert Schumanns ›Album für die Jugend‹, S. 117: »Zwischen Bezeichnungen wie *Allegro*, *Largo Maestoso*, *Vivace* etc. einerseits und Überschriften wie *Armes Waisenkind* und *Knecht Ruprecht* andererseits bestehen aus der Perspektive des komponierten Textes keine grundsätzlichen Unterschiede. Beide Bezeichnungsformen werden vom Komponisten bewußt eingesetzt, überlegt notiert, wie jeder Notenkopf auch, und beide dienen dazu, den Modus der Interpretation zu regeln.«

347 Sprau zählt den Titel zu den paratextuellen Elementen eines Werks und versteht diesen (ebenso wie die Titelblattgestaltung) als »Äußerung des Autors Schumann«; vgl. dazu Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal, S. 310.

Dass dieser Titel offensichtlich von ihm selbst stammt, ist in den bisherigen Ausführungen mehrfach angeklungen. Es handelt sich um eine *Konstruktion*, eine Verschränkung von drei bedeutungstragenden Wörtern, die im Roman nicht vorgegeben ist.³⁴⁸ Offensichtlich hat dieser Titel – wenngleich auch noch nicht in seiner endgültigen Form – bereits zu Beginn des Vertonungsprozesses festgestanden, denn Schumann spricht schon bei der ersten Erwähnung des Werkes im *Haushaltbuch* vom »Mignon-Requiem«.³⁴⁹ Die Titelgestaltung scheint dem ersten Eindruck nach unauffällig zu sein: Wer den Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gelesen hat, weiß die Figur der Mignon einzuordnen und kennt ihr Schicksal. Die RezipientInnen können nachvollziehen, weshalb Schumanns Vertonung diesen Titel trägt. Dennoch bietet er viel Interpretationsspielraum, da sich auf den zweiten Blick eine eigentümliche Diskrepanz zwischen dem Titel und der Dramaturgie der Vertonung ergibt. Wie Schumann durch die Wahl der drei Titelbestandteile mit den Assoziationen der RezipientInnen spielt, wird nachfolgend erläutert.

Der Titelbestandteil »Requiem« enthält zunächst eine formale Abgrenzung und lässt vermuten, dass Schumann die Vorlage-Szene im Roman – die »Exequien Mignons« – nur partiell vertont. Unter »Exequien« (von lat. *exsequi* = hinausleiten) werden in der katholischen Liturgie »Trauer- und Totengedenkfeiern nach speziellen liturgischen Regeln«³⁵⁰ verstanden. Sie umfassen die gesamte kirchliche Begräbnisfeier.³⁵¹ Das Requiem, also die eigentliche Totenmesse, ist lediglich ein Teil der Exequien. Schon bei Goethe werden diese in den weltlichen Raum – repräsentiert durch den *Saal der Vergangenheit* – überführt.³⁵²

348 Vgl. die Ausführungen in Abschnitt 5.1.1.

349 Vgl. hierzu den Eintrag vom 2. Juli 1849 in Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 496.

350 Vgl. Elisabeth Th. Hilscher, Artikel *Exequien*, in: Österreichisches Musiklexikon, online abrufbar unter: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Exequien.xml [Stand: 26.5.2016].

351 Nach Ludwig Eisenhofer besteht diese aus den folgenden drei Teilen: »a) einer Prozession mit dem Leichnam vom Sterbehaus zur Kirche unter Gebet und Psalmengesang, b) der Feier des heiligen Meßopfers in der Kirche, c) der Übertragung des Leichnams aus der Kirche zum Grabe«; vgl. Eisenhofer: Grundriss der katholischen Liturgik, S. 280f.

352 Ulrich Konrad vermerkt dazu: »Die Gesellschaft nimmt [...] nicht an Exequien teil, die gemäß einer sanktionierten rituellen Ordnung durchgeführt werden, sondern an einer religiös geprägten Beisetzungszeremonie. Deren Form [...] ist gleichwohl nicht beliebig, sondern verbindet funktionale Elemente des kirchlichen Ritus wie etwa die Stellung der Kandelaber um den Aufbahrungsort, den Gesang zum Einzug oder beim Einsenken des Sarges ins Grab mit Handlungen, die, wie es heißt, gemäß den »Verordnungen des Mannes« ablaufen, »der diese stille Wohnung bereitet hat, daß jeder neue Ankömmling mit Feierlichkeit

Schumann übernimmt den von Goethe vorgegebenen Raum, wählt aber für seine Vertonung lediglich Ausschnitte der im Roman vorgegebenen Szenerie aus und konzentriert sich auf den Wechselgesang zwischen dem Chor und den Kindern, die eigentliche Beisetzung Mignons vertont er nicht.³⁵³

Über diese formale Abgrenzung hinaus weckt der Titelbestandteil »Requiem« Assoziationen bei den RezipientInnen. So lässt der Begriff »Requiem« zunächst vermuten, dass es sich um eine klassische Requiemvertonung handelt, bei der Texte der katholischen Liturgie vertont werden. Schumanns *Requiem für Mignon* löst sich jedoch von den kirchlichen Bindungen und erscheint frei von jeder Gattungstradition.³⁵⁴ Paul Thissen macht diesbezüglich auf Schumanns Pionierfunktion aufmerksam: So ist sein *Requiem für Mignon* op. 98b das erste Werk überhaupt, das mit dem Titel »Requiem« überschrieben ist, aber einen Prosatext vertont.³⁵⁵ Der Titelbestandteil ist demnach nicht als Verweis auf eine musikalische Gattung zu verstehen, vielmehr scheint es Schumann ausschließlich um die Bedeutung des Wortes »Requiem« zu gehen, das auf ein Totengedenken verweist und eine Memorialfunktion³⁵⁶ für eine Person (oder eine Sache³⁵⁷) übernimmt. Der Begriff »Requiem«, der in Schumanns Vertonung als Metapher³⁵⁸ gewertet werden kann, dient damit als Rahmungsele-

empfangen werden soll«. Mit ihrer Verbindung von mehrhöriger Komposition (»Motette«) und Ansprache (»Predigt«) steht sie auch der Tradition protestantischer Trauerfeiern nahe. Der gemeinte säkulare und ausdrücklich nicht sakrale Raum, der »Saal der Vergangenheit«, spricht eine ganz eigene architektonische Sprache, und auch seine Ausstattung ist beredt [...]« Vgl. Konrad: Musik und »liturgische«-Inszenierung, S. 125f.

353 Die Ansprache des Abbés, die Niederlegung der Verstorbenen in den Sarkophag und den Schlussgesang der Jünglinge und des Chores vertont Schumann nicht, wodurch er die gegenständlichen Aspekte des Rituals, also den Prozess der tatsächlichen Beisetzung, aus der Vertonung ausklammert, vgl. Abschnitt 5.2.2.

354 Vgl. zu dieser Einschätzung die Ausführungen Paul Thissens, der das Werk den nichtliturgischen Requiem-Vertonungen zuordnet und auf die nur noch »losen Bezüge zur Gattung« hinweist; vgl. Thissen: Das Requiem im 20. Jahrhundert, Teil 2: Nichtliturgische Requiens, S. 196ff.

355 Vgl. dazu ebd., S. 196: »Schumann dagegen war es, der mit seinem *Requiem für Mignon* op. 98b (1849) als erster einen Text vertonte – nämlich Passagen aus dem 8. Kapitel des Achten Buches aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* –, der nicht nur auf die kanonisierte liturgische Vorlage, sondern auch auf jüdisch-christliche Texte verzichtet.«

356 Vgl. Ewert: Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke, S. 526.

357 Vgl. hierzu die Überlegungen zur symbolischen Bedeutung der Mignon-Figur in Abschnitt 7.1.2.

358 Vgl. hierzu Bauer: Requiem-Kompositionen in Neuer Musik, S. 48 und Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal, S. 326.

ment. Er wird genutzt, um – durch das Hervorrufen bestimmter Assoziationen – eine Projektionsfläche zu kreieren, auf der sich schöpferische Aussagen frei – das heißt nicht gebunden an die vorgegebenen Texte der traditionellen Requiemvertonungen – entfalten können.

Rahmungsfunktion Auch inhaltlich könnte der Begriff »Requiem« zunächst als Rahmungselement interpretiert werden, da sich durch die Thematik des Todes am Schluss des op. 98 ein Kreis zu schließen scheint. Dies klingt bei Sprau an, der den Tod des Protagonisten als »das natürliche Ziel einer Erzählung«³⁵⁹ versteht. Genau dieser dramaturgische Verlauf muss jedoch bei Schumanns *Requiem für Mignon* hinterfragt werden, da sich durch den lebensbejahenden Charakter, den das *Requiem für Mignon* durch Schumanns gezielte Eingriffe in die Textvorlage erhält,³⁶⁰ eine Sinnverkehrung ergibt. So suggeriert der Titel etwas, das in Schumanns Vertonung inhaltlich nicht im Vordergrund steht.³⁶¹ Es geht zwar auch um Mignons Tod, jedoch nicht vorrangig und durchgängig. Dies wird auch durch die inhaltliche Zweiteilung der Vertonung deutlich:³⁶² Im ersten Teil stehen Mignons Tod und ihr Eintreten in die Gemeinschaft der Verstorbenen im Mittelpunkt, er ist also auf eine Figur zentriert. Der zweite Teil aber, der den ersten durch Schumanns Textverteilung (Abtrennung der Aussage »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!«) fließend ablöst, ist auf die Gruppe der Kinder zentriert. Das Bild Mignons verblasst im Verlauf des Dialoges zwischen dem Chor und den Kindern zunehmend. Stattdessen werden jene Aussagen hervorgehoben, die die Kinder trösten und sie dazu animieren, nicht rückwärts gewandt in ihrer Trauer zu verharren, sondern in die Zukunft zu schauen, sich dem aktiven Leben zuzuwenden und weiterzumachen. Diese Herauskehr des Positiven ist das Hauptmerkmal der sogenannten »Requiem idea«,³⁶³ die John Daverio als narratives Element in einigen anderen Werken Schumanns herausgestellt hat.³⁶⁴ Hiermit verbunden sind bestimmte Vorstellungen, die mit dem Übergang vom Leben zum Tod verbunden werden. Dazu gehören die Erlösungsvorstellung und die Ermunterung der Verbliebe-

359 Ebd., S. 330.

360 Vgl. dazu Abschnitt 5.2.2.

361 Vgl. die Ausführungen zur Schwerpunktbildung in Abschnitt 5.2.2.

362 Vgl. die Beschreibung der formalen Anlage der Erzählumgebung op. 98b in Abschnitt 5.2.5.

363 Vgl. auch Sprau, der diesbezüglich von einer »positiv-affirmativen Grundhaltung« spricht (Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal, S. 329).

364 Vgl. Daverio: *Crossing Paths*, S. 187.

nen.³⁶⁵ Mit dieser bestimmten Form der Schlusswendung und -wirkung setzt sich Sprau auseinander.³⁶⁶ Seinen Ausführungen muss ergänzend hinzugefügt werden, dass die »Requiem idea«, in der sich Tod und Leben vereinen, per se eine Sinnverkehrung beinhaltet, die keinen wirklich schließenden, sondern vielmehr einen öffnenden Charakter hat. Hier geht zwar etwas zu Ende, doch gleichzeitig werden die Augen für das in der Zukunft liegende Neue geöffnet.³⁶⁷ Aus dem zunächst negativ Behafteten wird etwas Positives gewonnen. Bezogen auf das *Requiem für Mignon* setzt Schumann musikalisch genau jenes *Prinzip der Verkehrung* um, das im *Saal der Vergangenheit* herrscht (in Anlehnung an Abbildung 5.1 in Abschnitt 5.1.2 ist dieser Vorgang schematisch in Abbildung 5.17 dargestellt). Die Aussagen »Kinder! kehret in's Leben zurück!« und »Kinder! eilet in's Leben hinan!«, die in Schumanns Vertonung stark hervorgehoben werden, erinnern an den Mahnspruch »Gedenke zu leben«, der den *Saal der Vergangenheit* ziert und eine Aufforderung an die Lebenden ist.³⁶⁸

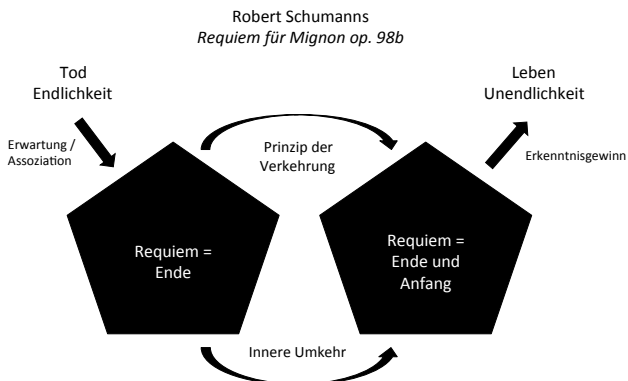


Abbildung 5.17: Prinzip der Verkehrung im *Requiem für Mignon op. 98b*

- 365 Vgl. Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal, S. 322: »Daverio wendet den Begriff der *Requiem idea* dort an, wo in Schumanns symphonischer Vokalmusik das Thema des Übergangs vom Leben zum Tod aufgegriffen wird und sich dabei mit dem Gedanken an Erlösung im Jenseits einerseits, an Tröstung der Hinterbliebenen andererseits verbindet. Entscheidend für die *Requiem idea* ist Daverio zufolge das Überwiegen einer ›affirmativen‹, optimistischen Haltung.«
- 366 Vgl. dazu das Kapitel »Requiem idea« und Schlusswirkung« in ebd., S. 330ff.
- 367 Anders als bei traditionellen Requiem-Vertonungen wird hier also nicht mehr der Tod einer Person zentral hervorgehoben, sondern das »erinnernde Weiterleben«; vgl. Ewert: Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke, S. 526.
- 368 Vgl. Abschnitt 5.1.2.

Widmungsfunktion Wie bereits erwähnt, verweist der Titelbestandteil »Requiem« per se auf ein Totengedenken und übernimmt damit eine Gedenkfunktion. Durch den Anschluss der Präposition »für« wird – zusätzlich zur Gedenkfunktion – eine Widmungsfunktion eingebracht.³⁶⁹ Diese ist personen- oder sachbezogen und beinhaltet den Sendungsgedanken eines Adressaten, hinter dem Schumann – als Urheber des Werktitels³⁷⁰ – selbst vermutet werden darf. Der Titel trägt somit – wenn er als *paratextuelles Element*³⁷¹ und damit als Äußerung des Autors Schumann betrachtet wird – Züge einer *persönlichen Widmung*.³⁷² Dies gewinnt zusätzlich an Bedeutung, weil op. 98b zu denjenigen Werken Schumanns gehört, die keinen sonstigen Widmungsvermerk tragen.³⁷³

Aus dieser Perspektive betrachtet, stellt sich erneut die Frage nach der Identität Mignons und der Bedeutung dieser Figur für Schumann. Seine Widmung verrät, welchen nachhaltigen Eindruck diese fiktive Kunstfigur auf ihn gemacht haben muss. Durch die namentliche Nennung im Titel wird darüber hinaus ein inhaltlicher Bezug zu Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hergestellt. Aus funktionaler Sicht schließt Schumann mit der Nennung eine Informati-

369 Paul Thissen beobachtet, dass eine überraschend hohe Anzahl an nicht liturgischen Requiems mit einer Widmung versehen sind; vgl. dazu seine Ausführungen zu Werken mit Gedenk- oder Widmungsfunktion, in Thissen: *Das Requiem im 20. Jahrhundert*, Teil 2: Nichtliturgische Requiems, S. 213: »Auffällig ist die Vielzahl von nicht liturgischen Requiem-Kompositionen, die dezidiert im Gedenken an eine bestimmte Person oder Personengruppe geschrieben wurden. Handelt es sich um einzelne oder mehrere Personen, ist der Titel »Requiem für ...« eher irreführend, hebt er doch den ausgesprochenen fürbittenden Charakter der Totenliturgie hervor und verweist damit in besonderer Weise auf liturgische Kontexte. Handelt es sich aber um Tiere, Sachen oder abstrakte Begriffe, ist klar, dass der Terminus »Requiem« nurmehr noch metaphorisch und rein assoziativ gebraucht wird, ein wie auch immer gearteter Gattungsbezug also kaum noch konstruierbar ist.«

370 Im Arbeitstitel war die Präposition noch nicht enthalten (siehe oben), weshalb davon auszugehen ist, dass Schumann den endgültigen Titel erst zu einem späteren Zeitpunkt – vielleicht im Zuge der Drucklegung – festgelegt hat.

371 Vgl. Sprau: *Liederzyklus als Künstlerdenkmal*, S. 311.

372 Kapp vermutet manchmal indirekt vorhandene Widmungen, wenn Werke mit einem »Dichternamen verbunden« sind (bspw. bei den *Sechs Gedichten von Lenau und Requiem* op. 90); vgl. Kapp: *Schumann nach der Revolution*, S. 376. Sprau bestätigt diese Einschätzung (Sprau: *Liederzyklus als Künstlerdenkmal*, S. 311).

373 Für einen Überblick über die Widmungsträger der Schumannschen Werke siehe Seibold: *Familie, Freunde, Zeitgenossen*. Demnach haben 68 von 148 Werken mit Opuszahl keinen Widmungsträger (vgl. ebd., S. 23). Widmungsexemplare mit handschriftlichen Widmungsvermerken sind hier nicht gemeint. Im Übrigen tragen auch das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 und die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a keinen expliziten Widmungsvermerk.

onslücke bei den RezipientInnen, da Mignon innerhalb des Vertonungstextes im *Requiem* nicht ein einziges Mal namentlich genannt wird. Die Information, dass Mignon verstorben ist, lässt sich bei einer Rezeption des gesamten op. 98 lediglich aus diesem Titel entnehmen. Des Weiteren gibt die Nennung der Mignon-Figur im Titel Anlass, noch einmal an den Anfang zurückzudenken und sie sich in Erinnerung zu rufen. Der Titel wirkt also zugleich sinnstiftend und trägt zur *Zyklizitätsbildung* bei. Wird die Rolle der Mignon im Roman abstrahiert, dann verkörpert sie symbolhaft das Wesen der Kunst. Dies wird während ihrer feierlichen Verabschiedung deutlich, bei der sie der Trauergesellschaft kunstvoll hergerichtet präsentiert wird³⁷⁴ – quasi wie ein Kunstwerk, dem durch eine »balsamische Masse«³⁷⁵ neues Leben eingehaucht wurde. Wenn Mignon also als Symbol für die Kunst gelten darf, ist Schumanns *Requiem für Mignon* dann vielleicht im übertragenen Sinne als *Requiem für die Kunst* zu deuten? So betrachtet gewinnt die zentrale Hervorhebung der Aussage »In euch lebe die bildende Kraft« eine immense Bedeutung, da sich hierin die Hoffnung auf ein Weiterleben der Kunst – und damit auch die Hoffnung der schöpfenden Instanz (Autor/Autorin), Spuren zu hinterlassen – artikuliert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Titel *Requiem für Mignon* vielschichtige Bedeutungen in sich trägt. *Inhaltlich* nimmt er Bezug auf den Roman, da Mignons Tod im Text nicht thematisiert wird. Durch die Gestaltung des Werktitels spielt Schumann mit den Assoziationen der RezipientInnen: Diese gehen mit bestimmten Vorstellungen, die der Begriff »Requiem« weckt, an das Werk heran und erfahren die verkehrende Wirkung, die es ausübt. Zugleich weist der Begriff »Requiem« dem op. 98b *formal* eine rahmende Schlussfunktion zu. Diese Schlussfunktion wird – wie die vorherigen Ausführungen gezeigt haben – de facto aufgehoben, weil mit dem Ende (Mignons Tod) ein Anfang (das Leben der Kinder) verknüpft ist und damit *Zyklizität* erreicht wird. Ebenfalls im Titel enthalten ist eine *Widmung*, die sich als persönliche Widmung des Autors Schumann deuten lässt. Der Titel ist also als paratextuelles Element zu werten, als »Fingerzeig« des Autors Schumann, der bereits hier die Richtung der Interpretation vorgibt.

374 Zur Interpretation der Mignon-Figur als lebendes Kunstwerk siehe Abschnitt 7.1.2.

375 Vgl. hierzu die Erläuterungen des Abbés: »Eine balsamische Masse ist durch alle Adern gedrunken und färbt nun an der Stelle des Bluts die so früh verblichenen Wangen. Treten Sie näher, meine Freunde, und sehen Sie das Wunder der Kunst und Sorgfalt!« (Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 3], S. 255).

6 *Liederalbum für die Jugend* op. 79

In diesem Kapitel werden Verbindungen vom *Liederalbum für die Jugend* op. 79 – dem dritten Baustein zur Drei-Werke-Einheit – zu den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a und dem *Requiem für Mignon* op. 98b herausgestellt. Ausgehend von einer Übersicht über die vertonten Gedichte und ihre Dichter in Abschnitt 6.2 werden in Abschnitt 6.3 Aufbau, Anordnung und grafische Gestaltung des *Liederalbums* analysiert. Nachfolgend werden in Abschnitt 6.4 die vier Lieder beleuchtet, die in einer (auf Goethes *Wilhelm Meister* bezogenen) inhaltlichen Verbindung zum op. 98a und b stehen. Im abschließenden Abschnitt 6.5 folgt eine Erläuterung des Albumkonzepts, das Schumann dem *Liederalbum* zugrunde gelegt haben könnte.

6.1 Steckbrief zu op. 79

Die Lieder für das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 komponierte Schumann im Frühjahr 1849 in Dresden und Kreischa. Die Erstausgabe erschien im November 1849 im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel³⁷⁶ und umfasst die in Tabelle 6.1 aufgeführten 29 Titel.³⁷⁷

376 Vgl. dazu McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 344.

377 Die Angaben beruhen auf ebd., S. 338ff. Nähere Informationen zur Werkgenese enthält der Abschnitt 2.2.2. Die neun weiteren Lieder, die Schumann zunächst ebenfalls für das *Liederalbum* komponierte, aber schließlich doch nicht aufnahm, werden im Kontext dieser Arbeit nicht näher untersucht. Hierzu zählen die Lieder *Die Ammenuhr*, *Der weisse Hirsch*, *Das Schwert*, *Deutscher Blumen-garten*, *Käuzlein* (nicht identisch mit dem Lied *Käuzlein*, das als Nr. 11 in das *Liederalbum für die Jugend* einging), *Vom Reitersmann*, *Der Rabe*, *Wiegenlied* sowie das verschollene Lied *Was fang' ich an*; vgl. McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 341f.

Nr.	Titel und VerfasserIn der Textvorlage	Länge
1	<i>Der Abendstern</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	8 Takte
2	<i>Schmetterling</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	16 Takte
3	<i>Frühlingsbotschaft</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	12 Takte
4	<i>Frühlingsgruß</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	13 Takte
5	<i>Vom Schlaraffenland</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	16 Takte
6	<i>Sonntag</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	46 Takte
7	<i>Zigeunerliedchen I</i> (Emanuel Geibel)	36 Takte
8	<i>Zigeunerliedchen II</i> (Emanuel Geibel)	24 Takte
9	<i>Des Knaben Berglied</i> (Ludwig Uhland)	17 Takte
10	<i>Mailied</i> (Christian Adolf Overbeck)	39 Takte
11	<i>Käuzlein</i> (unbekannter Verfasser)	19 Takte
12	<i>Hinaus in's Freie!</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	20 Takte
13	<i>Der Sandmann</i> (Hermann Kletke)	41 Takte
14	<i>Marienwürmchen</i> (Caroline Rudolphi)	51 Takte
15	<i>Die Waise</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	19 Takte
16	<i>Das Glück</i> (Christian Friedrich Hebbel)	75 Takte
17	<i>Weihnachtlied</i> (Hans Christian Andersen)	30 Takte
18	<i>Die wandelnde Glocke</i> (Johann Wolfgang von Goethe)	62 Takte
19	<i>Frühlingslied</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	28 Takte
20	<i>Frühlings Ankunft</i> (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)	31 Takte
21	<i>Die Schwalben</i> (Auguste von Pattberg)	19 Takte
22	<i>Kinderwacht</i> (vermutl. Melchior von Diepenbrock)	13 Takte
23	<i>Des Sennen Abschied</i> (Friedrich Schiller)	65 Takte
24	<i>Er ist's</i> (Eduard Mörike)	40 Takte
25	<i>Spinnelied</i> (unbekannter Verfasser)	11 Takte
26	<i>Des Buben Schützenlied</i> (Friedrich Schiller)	24 Takte

Nr.	Titel und VerfasserIn der Textvorlage	Länge
27	<i>Schneeglöckchen</i> (Friedrich Rückert)	25 Takte
28	<i>Lied Lynceus des Thürmers</i> (Johann Wolfgang von Goethe)	21 Takte
29	<i>Mignon</i> (Johann Wolfgang von Goethe)	81 Takte

Tabelle 6.1: Die Lieder des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 mit Angabe der jeweiligen Länge in Takten

Eine spätere Ausgabe des *Liederalbums*, die vermutlich ebenfalls im Verlag Breitkopf & Härtel erschien,³⁷⁸ zeigt eine Gliederung in die drei Abteilungen »Für Jüngere«, »Für Ältere« und »Zweistimmige Lieder«. Die drei Hefte enthielten folgende Lieder:

Heft 1 (»Für Jüngere«): *Der Abendstern, Schmetterling, Frühlingsbotschaft, Frühlingsgruß, Vom Schlaraffenland, Sonntag, Zwei Zigeunerlieder, Des Knaben Berglied, Käuzlein, Hinaus in's Freie!, Der Sandmann* und *Kinderwacht*, das auf Position 14 hinter das Lied *Der Sandmann* op. 79/13 gerückt wurde,

Heft 2 (»Für Ältere«): *Mariengewürmchen, Die Waise, Weihnachtlied, Die wandelnde Glocke, Frühlingsankunft, Des Sennen Abschied, Er ist's, Des Buben Schützenlied, Schneeglöckchen, Lied Lynceus des Thürmers* und *Mignon* sowie

Heft 3 (»Zweistimmige Lieder«): *Mailed, Das Glück, Frühlingslied, Die Schwalben* und das *Spinnelied*.³⁷⁹

6.2 Überblick über die vertonten Gedichte und ihre Dichter

In einem Brief an Emanuel Klitzsch (1812–1889) vom 19. Dezember 1849, in dem Schumann den befreundeten Zwickauer Musikdirektor um eine Rezension seines *Liederalbums für die Jugend* bittet, beschreibt der Komponist die Anlage seines *Liederalbums*:

378 Vgl. dazu McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 349.

379 Diese Aufteilung hatte Schumann offenbar selbst angeregt; vgl. dazu das Nachwort von Ulrich Mahler zum Reprint der Erstausgabe des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 von 1991 (Schumann: Liederalbum für die Jugend für Singstimme und Klavier op. 79). Die neue Ausgabe sollte damit vermutlich auf die unterschiedlichen Schwierigkeitsgrade und Besetzungen der Lieder reagieren und die Distributionsmöglichkeiten der Lieder verbessern.

»[...] Sie werden es am besten aussprechen, was ich damit gemeint habe, wie ich namentlich dem Jugendalter angemessene Gedichte, und zwar nur von den besten Dichtern, gewählt, und wie ich vom Leichten und Einfachen zum Schwierigeren überzugehen mich bemühte. Mignon schließt, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend. Möchte es Ihnen denn eine Arbeit sein, die Sie gern machten!

Von Ihnen selbst verlangt es mich bald Genaueres zu hören. So lange sah ich auch nichts von Ihren Compositionen. Sein Sie vielmals begrüßt und hören nicht auf, in der Kunst zu vergessen, was Widerwärtiges das Leben zu Zeiten bringen mag.«³⁸⁰

Schumann hat demnach solche Textvorlagen für das *Liederalbum für die Jugend* ausgewählt, die er für altersgemäß und qualitativ hochwertig hielt. Die Zielgruppe wird über das Wort »Jugendalter« bzw. »Jugend« vorgegeben, das im 19. Jahrhundert noch sowohl die Kindheit als auch das Jugendalter bis zum Übergang ins Erwachsenenalter umfasste.³⁸¹ Ebenso weit gefasst wie der Begriff der »Jugend« sind die musikalischen Schwierigkeitsgrade der im *Liederalbum* vertonten Gedichte. Von einfachen Kinderliedern ausgehend entfaltet sich das Album progressiv und schließt am Ende mit sehr komplexen Compositionen, die bereits der Kategorie »Kunstlied« zuzuordnen sind.³⁸² Wie der Brief an Klitzsch belegt, wurde das Lied *Mignon* nach Johann Wolfgang von Goethes Gedichtvorlage dabei von Schumann ganz bewusst an das Ende des *Liederalbums* gesetzt.

Das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 besteht aus insgesamt 29 Einzelliedern. Dabei werden teilweise mehrere Gedichte einzelner Dichter vertont. Die nach-

380 Brief vom 19. Dezember 1849 an Emanuel Klitzsch, zitiert nach Schumann: Briefe. Neue Folge, S. 324.

381 Das heutige Verständnis von »Jugend« begann sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts herauszubilden. Vor diesem Gesichtspunkt sollte eine voreilige Gleichsetzung der verwendeten Begriffe und ihrer jeweiligen Bedeutung vermieden werden.

382 Vgl. dazu etwa Mahlerts Einschätzung im Nachwort zum Reprint der Erstausgabe des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 von 1991 (Schumann: Liederalbum für die Jugend für Singstimme und Klavier op. 79): »Zweifelloos kann nur ein Teil des Liederalbums als familiäre Gebrauchsmusik gelten. Knüpfen die ersten Lieder an das philanthropische Kinderlied der Aufklärung an, so stellen die letzten einstimmigen Stücke subtile Kunstlieder dar.«

folgende Tabelle zeigt alle 29 Einzellieder des *Liederalbums* in alphabetischer Reihenfolge nach Textdichtern:

Andersen, Hans Christian (1805–1875)	<i>Weihnachtlied</i> op. 79/17
Diepenbrock, Melchior von (vermutl.) (1798–1853)	<i>Kinderwacht</i> op. 79/22
Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von (1798–1853)	<i>Der Abendstern</i> op. 79/1 <i>Schmetterling</i> op. 79/2 <i>Frühlingsbotschaft</i> op. 79/3 <i>Frühlingsgruß</i> op. 79/4 <i>Vom Schlaraffenland</i> op. 79/5 <i>Sonntag</i> op. 79/6 <i>Hinaus in's Freie!</i> op. 79/12 <i>Die Waise</i> op. 79/15 <i>Frühlingslied</i> op. 79/19 <i>Frühlings Ankunft</i> op. 79/20
Geibel, Emanuel (1815–1884)	<i>Zigeunerliedchen I</i> op. 79/7 <i>Zigeunerliedchen II</i> op. 79/8
Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832)	<i>Die wandelnde Glocke</i> op. 79/18 <i>Lied Lynceus des Thürmers</i> op. 79/28 <i>Mignon</i> op. 79/29
Hebbel, Christian Friedrich (1813–1863)	<i>Das Glück</i> op. 79/16
Kletke, Hermann (1813–1886)	<i>Der Sandmann</i> op. 79/13
Mörike, Eduard (1804–1875)	<i>Er ist's</i> op. 79/24
Overbeck, Christian Adolf (1755–1821)	<i>Mailed</i> op. 79/10
Pattberg, Auguste von (1769–1850)	<i>Die Schwalben</i> op. 79/21
Rudolphi, Caroline (1753–1811)	<i>Marienwürmchen</i> op. 79/14
Rückert, Friedrich (1788–1866)	<i>Schneeglöckchen</i> op. 79/27
Schiller, Friedrich (1759–1805)	<i>Des Sennen Abschied</i> op. 79/23 <i>Des Buben Schützenlied</i> op. 79/26
Uhland, Ludwig (1787–1862)	<i>Des Knaben Berglied</i> op. 79/9

unbekannte Verfasser	<i>Käuzlein</i> op. 79/11 <i>Spinnelied</i> op. 79/25
----------------------	--

Tabelle 6.2: Titel aus dem *Liederalbum für die Jugend* op. 79 in alphabetischer Reihenfolge der Textverfasser

Drei der Lieder – das *Mailed* op. 79/10, das Lied *Die Schwalben* op. 79/21 und das Lied *Kinderwacht* op. 79/22 – tragen in der Erstaussgabe den Zusatz »Fliegendes Blatt«.³⁸³ Da es noch weitere Lieder gibt, die keine Verfasserangabe aufweisen, sondern lediglich erläuternde Zusätze wie »Altes Lied« (beim *Spinnelied* op. 79/25) oder »aus des *Knaben Wunderhorn*« (beim *Käuzlein* op. 79/11 und beim *Marienwürmchen* op. 79/14) tragen, ist nicht auszuschließen, dass es sich hierbei ebenfalls um eine Art Quellenangabe oder eventuell auch eine Funktionsbestimmung handelt.

Besonders auffällig ist, dass Schumann für das *Liederalbum* allein zehn Kinderlieder von August Hoffmann von Fallersleben vertont, der damit am meisten Präsenz zugesprochen bekommt. Die am zweit- bzw. dritthäufigsten vorkommenden Dichter sind mit drei bzw. zwei Textvorlagen Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller. Je einmal zieht Schumann Textvorlagen von Hans Christian Andersen, Melchior von Diepenbrock, Emanuel Geibel, Christian Friedrich Hebbel, Hermann Kletke, Eduard Mörike, Christian Adolf Overbeck, Auguste von Pattberg, Caroline Rudolphi, Friedrich Rückert und Ludwig Uhland heran. Einen Sonderfall bilden die beiden *Zigeunerliedchen I* und *II*, die auf Textvorlagen von Geibel beruhen, da alle Strophen (bis auf die zweite Strophe des *Zigeunerliedchens II*) derselben Textvorlage entnommen

383 *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon* verzeichnet unter dem Eintrag »Flugblätter« die alternative Bezeichnung »fliegende Blätter« und »Einblattdrucke«. Daneben findet sich die Erläuterung: »Seit Erfindung der Buchdruckerkunst erscheinende, der Verbreitung einer besonderen Nachricht dienende Blätter, zum Teil illustriert.« (Brockhaus' Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon, S. 593); der Eintrag »Fliegendes Blatt« in *Meyers Konversations-Lexikon* enthält die folgende Begriffserläuterung: »Name der zahlreichen mit einem oder mehreren Gedichten bedruckten Flugblätter (meist in Klein-Oktav), die seit dem Ende des 15. Jahrh. auf Jahrmärkten etc. verkauft wurden und weite Verbreitung fanden. Sie kamen namentlich aus den Druckstätten zu Straßburg und Basel, Augsburg und Nürnberg und wurden frühzeitig von Liebhabern gesammelt und zusammengeheftet, wie die vielen Sammlungen dieser Art in Bibliotheken beweisen« (Meyer: Meyers Konversations-Lexikon, S. 373). Vgl. zur Geschichte von Liedflugschriften auch Grosch: *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*, S. 48ff.

sind.³⁸⁴ Die Textvorlagen zum Lied *Käuzlein* op. 79/11 aus *Des Knaben Wunderhorn* und zum *Spinnelied* op. 79/25 stammen von anonymen Verfassern.

Acht weitere Lieder, die zunächst im Kontext des *Liederalbums* entstanden, waren im Anfangsstadium vermutlich ebenfalls für dieses vorgesehen,³⁸⁵ fanden jedoch letztlich keine Aufnahme in das Album. Darunter sind je ein weiteres Lied von Christian Friedrich Hebbel, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben und Friedrich Rückert sowie zwei weitere Lieder von Ludwig Uhland. Wilhelm Hey ist durch die Streichung mit keiner Textvorlage im *Liederalbum* vertreten:

Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von	<i>Was fang' ich an!</i>
Hebbel, Christian Friedrich	<i>Wiegenlied</i>
Hey, Wilhelm	<i>Der Rabe</i>
Rückert, Friedrich	<i>Deutscher Blumengarten</i>
Uhland, Ludwig	<i>Der weiße Hirsch</i> <i>Das Schwert</i>
unbekannte Verfasser	<i>Ammenuhr</i> <i>Vom Reitersmann</i>

Tabelle 6.3: Liste der während des Entstehungsprozesses aussortierten Lieder in alphabetischer Reihenfolge der Textverfasser

Einige der Dichter, deren Texte Schumann für das *Liederalbum* vertonte, kannte er persönlich, darunter:

384 Vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 6.4.

385 Krischan Schulte schreibt, dass lediglich sechs Lieder ursprünglich ebenfalls für das *Liederalbum* vorgesehen waren. Dazu zählt er – unter Verweis auf die *Neue Ausgabe der sämtlichen Werke Robert Schumanns* – die Lieder *Das Schwert*, *Der weisse Hirsch*, *Die Ammenuhr*, *Deutscher Blumengarten* und *Der Rabe*; vgl. dazu Schulte: Die Textquellen des Liederalbums für die Jugend, S. 73f. Die auf dem Skizzenblatt vom 21. April 1849 (Schumann: 5 Pieces, Mus.5636-K-509) von Schumann angefertigte Auflistung an Titeln enthält jedoch neben den Liedern *Der weiße Hirsch*, *Das Schwert* und *Die Ammenuhr* auch das *Wiegenlied* und das Lied *Was fang' ich an!*. Es ist damit zumindest nicht auszuschließen, dass diese Lieder zunächst ebenfalls für das *Liederalbum* vorgesehen waren.

- Hans Christian Andersen (1805–1875),³⁸⁶
- Emanuel Geibel (1815–1884),³⁸⁷
- Christian Friedrich Hebbel (1813–1863)³⁸⁸ und
- Friedrich Rückert (1788–1866).³⁸⁹

Auch August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) lernte Schumann persönlich kennen, allerdings erst drei Jahre nach Erscheinen des *Lieder-*

- 386 Andersen und Schumann trafen einander erstmals 1844 bei der in Leipzig lebenden Sängerin Livia Frege (1818–1891); vgl. dazu folgenden Eintrag im Schumann-Portal: Ingrid Bodsch, *Hans Christian Andersen*, <http://www.schumann-portal.de/andersen-hans-christian.html> [Stand: 2. Januar 2016]. Zudem gehörten beide zum Freundeskreis des Ehepaares Friedrich Anton und Friederike Serre, die auf Schloss Maxen lebten. Bei ihnen fanden die Schumanns im Mai 1849 Zuflucht; vgl. dazu Abschnitt 2.2.2.
- 387 Den Dichter Emanuel Geibel, der wie Schumann in einem »in absentia«-Verfahren (vgl. Steiger: »Würden erfrischen immer ...«, S. 46) an der Universität Jena promoviert worden war, und Schumann trafen sich im Jahre 1846 mehrfach persönlich in Dresden, und zwar laut Hertrich: Schumann und Geibel, S. 129 am 25. April und 7. Mai 1846 im Waldschlößchen sowie am 20. und 21. Juni 1846 bei Schumanns, als Geibel ihnen zusammen mit Constanze Jacobi einen Besuch abstattete. Den Kontakt zu Geibel hatte Schumann später offensichtlich aufgrund der politischen Aktivitäten Geibels abgebrochen; vgl. dazu ebd., S. 128f.
- 388 Christian Friedrich Hebbel und Schumann trafen sich am 27. Juli 1847 persönlich in Dresden, als Hebbel den Komponisten besuchte. Laut einem Brief Hebbels an die Prinzessin Sayn-Wittgenstein vom 25. April 1859 muss Schumanns beharrliches Schweigen Hebbel allerdings so stark erschüttert haben, dass es zu keinem weiteren Treffen kam. Hebbel bezeichnet Schumann darin als einen »hartnäckigen« und »unangenehmen Schweiger«; vgl. Schnapp: Die persönlichen Beziehungen Robert Schumanns zu Hans Christian Andersen, Robert Reinick und Friedrich Hebbel, S. 62, zit. nach Seibold: Familie, Freunde, Zeitgenossen, S. 115.
- 389 Friedrich Rückerts Texte spielen eine bedeutende Rolle für Schumanns kompositorisches Werk, da über 50 seiner Kompositionen auf Texten von Rückert beruhen; vgl. dazu Hallmark: Schumann und Rückert, S. 92. Kennzeichnend ist dabei, dass sich Schumann nicht nur »phasenweise« mit Rückert beschäftigte, sondern über einen sehr langen Zeitraum. So ist seinen Tagebuchnotizen (vgl. Schumanns Tagebucheintrag vom 22. Februar 1837, in: Schumann: Tagebücher, Bd. 2, S. 31) zu entnehmen, dass Schumanns Auseinandersetzung mit Rückerts Texten spätestens 1837 ihren Anfang nahm, denn dort heißt es: »Wenig aus d. Hause gekommen. [...] Rückert.« Eine Beschäftigung mit Rückert ist bis zum Jahre 1854 nachgewiesen; vgl. Hallmark: Schumann und Rückert, S. 102. Zu einer persönlichen Begegnung kam es 1844 in Berlin; vgl. dazu Seibold: Familie, Freunde, Zeitgenossen, S. 237.

albums. Die Kontakte zu Geibel und Hoffmann von Fallersleben hatte Schumann aus politischen Gründen nicht vertieft.³⁹⁰

6.3 Aufbau, Ordnung und Gestaltung des Liederalbums

6.3.1 Zusammenstellung der Lieder

Das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 folgt einem pädagogischen Konzept.³⁹¹ Die Anordnung der 29 Einzellieder ist progressiv und geht – wie Schumann selbst schreibt – »vom Leichten und Einfachen zum Schwierigern«³⁹² über. Die Struktur des *Liederalbums* lässt sich in drei größere Komplexe einteilen, auch wenn nur der erste Komplex zu Beginn des *Liederalbums* vom Komponisten als zusammengehörige Einheit gekennzeichnet wurde. So überschrieb Schumann die zu Beginn des Albums stehenden sechs Lieder nach Texten von Hoffmann von Fallersleben mit der Überschrift »Kinderlieder«. Dazu zählen:

1. *Der Abendstern* op. 79/1,
2. *Schmetterling* op. 79/2,
3. *Frühlingsbotschaft* op. 79/3,
4. *Frühlingsgruß* op. 79/4,
5. *Vom Schlaraffenland* op. 79/5 und
6. *Sonntag* op. 79/6.

Im Anschluss folgen 23 weitere Lieder ohne Kategorisierung. Lediglich das Lied *Mignon* am Schluss des Albums entspricht von seinem »künstlerischen Niveau

390 Hoffmann von Fallersleben hatte bereits 1843 den Kontakt zu Schumann gesucht, als er diesen gemeinsam mit Ernst Heinrich Leopold Richter (1805–1876) schriftlich um die Vertonung einiger seiner Gedichte bat; vgl. dazu den im Dezember 1843 in Breslau verfassten Brief von Ernst Heinrich Leopold Richter und August Heinrich Hoffmann von Fallersleben an Robert Schumann (Richter/Hoffmann von Fallersleben, Brief vom Dezember 1843, Mus. Schu. 238). Bei dem Besuch am 7. Februar 1852 (vgl. dazu den entsprechenden Eintrag in Schumanns Tagebuch; zit. nach Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 585 sowie Poettgens: Hoffmann von Fallersleben und die Lande niederländischer Zunge, S. 761f.) brachte Hoffmann von Fallersleben Schumann das Opern-Libretto zu *In beiden Welten* und fragte ihn, ob er sich vorstellen könne, dieses zu vertonen. Schumann lehnte jedoch aus Gründen des aktuellen Zeitbezugs ab; vgl. dazu Hoffmann von Fallersleben: Mein Leben, S. 155. Zur Beziehung zwischen Schumann und Hoffmann von Fallersleben vgl. außerdem Ozawa: Am Anfang war das ›Soldatenlied‹ ...

391 Vgl. dazu Mahler: Pädagogik und Politik.

392 Vgl. dazu die Angaben in Anm. 380.

und Gehalt« her eher einem »Erwachsenenlied«. ³⁹³ Daraus zieht Jost die Schlussfolgerung, dass alle übrigen Lieder wohl der Kategorie »Jugendlied« zuzuordnen sind, wobei der Schwierigkeitsgrad jedoch nicht systematisch ansteigt. ³⁹⁴

So gesehen ergibt sich bereits hieraus eine dreiteilige Anlage des *Liederalbums* – vom »Kinderlied« über das »Jugendlied« zum »Erwachsenenlied«. Es stellt sich jedoch die Frage, ob allein das Lied *Mignon* »ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben« ³⁹⁵ richtet, oder ob sich diese Wendung bereits eher einstellt. So äußert sich Schumanns Freund und erster Rezensent des *Liederalbums* Emanuel Klitzsch besonders lobend über die beiden Lieder *Er ist's* und *Schneeglöckchen*, die ebenfalls unter den letzten Liedern des Albums zu finden sind. Seiner Ansicht nach »macht sich in ihnen schon ein bewegteres Leben bemerkbar«, in dem »das Seelische« und das »träumerische Gedankenleben« eine größere Rolle zu spielen beginnen. ³⁹⁶ Folgt man einer weiteren Feststellung Klitzschs, nach der die Lieder in erster Linie ihrem Inhalt nach progressiv angeordnet sind, ³⁹⁷ so findet sich das für das Lied *Er ist's* so typische »Unruhige, Drängende« ³⁹⁸ auch in *Des Buben Schützenlied*, das »Seelische« ³⁹⁹ bzw. eine Form von »Innenschau« ebenfalls im *Lied Lynceus des Thürmers*. Hinzu kommt, dass in den letzten Liedern des Albums thematisch die »Natur- und Lebensfreude, namentlich im Hinblick auf den nahenden Frühling« ⁴⁰⁰ hervorstechen, ganz im Gegensatz zu *Des Sennen Abschied*, in dem das Ende des Sommers sehr dominant besungen wird. Es ergibt sich hier ein Kontrast, der dazu führt, dass die letzten sechs Lieder des Albums ebenfalls als eine Einheit betrachtet werden können. Zu diesem Komplex gehören die Lieder:

- *Er ist's* op. 79/24,
- *Spinnelied* op. 79/25,
- *Des Buben Schützenlied* op. 79/26,
- *Schneeglöckchen* op. 79/27,
- *Lied Lynceus des Thürmers* op. 79/28 und
- *Mignon* op. 79/29.

393 Vgl. dazu Jung-Kaiser: »Ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend ...«.

394 Jost: Dem Jugendalter angemessen?, S. 101ff.

395 Vgl. die Angaben in Anm. 380.

396 Klitzsch: Robert Schumann, Op. 79. Liederalbum für die Jugend, S. 58.

397 Ebd., S. 57.

398 Ebd., S. 58.

399 Ebd.

400 Jost: Dem Jugendalter angemessen?, S. 107.

Neben der Thematik sind diese Lieder auch von den Anforderungen an Artikulation, Rhythmisierung und an den Stimmumfang (so wird bspw. das a'' erstmals im Lied *Er ist's* op. 79/24 an der Textstelle »ja du bist's« gefordert) eindeutig nicht mehr als Kinder- oder Jugendlieder zu bezeichnen.

Die übrigen 17 Lieder im mittleren Teil beginnen mit den beiden *Zigeunerliedchen I* und *II*, mit denen Schumann seine Arbeiten am *Liederalbum* am 21. April 1849 begonnen hatte:

- *Zigeunerliedchen I* op. 79/7,
- *Zigeunerliedchen II* op. 79/8,
- *Des Knaben Berglied* op. 79/9,
- *Mailied* op. 79/10,
- *Käuzlein* op. 79/11,
- *Hinaus in's Freie* op. 79/12,
- *Der Sandmann*, op. 79/13,
- *Marienwürmchen*, op. 79/14,
- *Die Waise* op. 79/15,
- *Das Glück* op. 79/16,
- *Weihnachtlied* op. 79/17,
- *Die wandelnde Glocke* op. 79/18,
- *Frühlingslied* op. 79/19,
- *Frühlings Ankunft* op. 79/20,
- *Die Schwalben* op. 79/21,
- *Kinderwacht* op. 79/22 und
- *Des Sennen Abschied* op. 79/23.

Es ergibt sich demnach ein Hauptteil, der die eigentlichen »Jugendlieder« enthält. Eingerahmt wird dieser durch zwei jeweils sechs Lieder umfassende zusammengehörige Einheiten (dargestellt in Abbildung 6.1). Die Gesamtanlage des *Liederalbums* ist folglich als symmetrisch zu bezeichnen. Bei dieser Anordnung der 29 Einzellieder bildet das Lied mit der Nr. 15 – *Die Waise* – das »Zentrum« des *Liederalbums*.⁴⁰¹

401 Diese Umsetzung gilt nicht für die drei Jahre später (1852) von Schumann selbst angeregte zweite Ausgabe des *Liederalbums*, in der er die Anordnung vermutlich aus Distributionsgründen leicht modifizierte. Vgl. dazu Abschnitt 6.1.

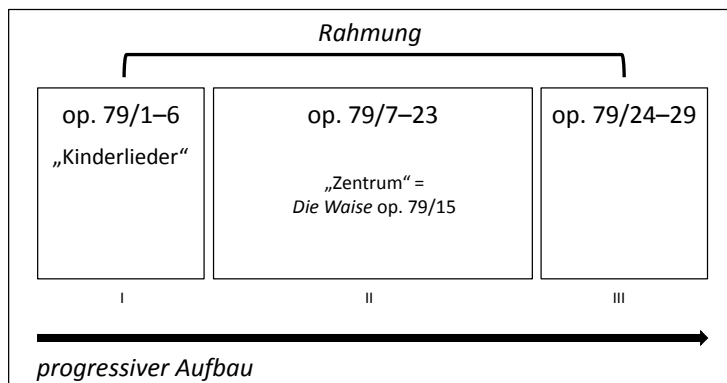


Abbildung 6.1: Aufbau des *Liederalbums für die Jugend* op. 79

6.3.2 Tonartenplan

In der Anordnung der Erstausgabe werden sowohl die Dreiteilung als auch die Ordnung des *Liederalbums* auf musikalischer Ebene durch die Wahl der Tonarten unterstrichen. Die 29 Lieder des *Liederalbums* basieren auf den folgenden acht Tonarten: Es-Dur, B-Dur/g-Moll, C-Dur/a-Moll, G-Dur, D-Dur und A-Dur. Dabei fällt eine Beschränkung auf maximal drei Vorzeichen auf. Eine übergeordnete Darstellung der Tonarten der einzelnen Lieder lässt sich der Abbildung 6.3 entnehmen. Bei der Tonartenbetrachtung stellt sich heraus, dass Schumann die vier Tonarten G-Dur, C-Dur, F-Dur und a-Moll insgesamt fünfmal verwendet. Dies betrifft die folgenden Lieder:

G-Dur *Frühlingsbotschaft* op. 79/3⁴⁰²
 Frühlingsgruß op. 79/4
 Mailied op. 79/10
 Weihnachtlied op. 79/17
 Frühlings Ankunft op. 79/20

402 Der Skizze zum Lied *Frühlingsbotschaft* op. 79/3 zufolge (vgl. dazu Schumann: 5 Pieces, Mus.5636-K-509) wurde das Lied zunächst in A-Dur statt in G-Dur komponiert. Über der Skizze findet sich eine handschriftliche Notiz Schumanns, dass das Lied »Nach G dur zu transponieren« sei. Zu einem späteren Zeitpunkt gestrichen wurde auch der in Klammern stehende Vermerk »1 oder 2stimmig«.

- C-Dur *Vom Schlaraffenland* op. 79/5
 Des Knaben Berglied op. 79/9
 Frühlingslied op. 79/19
 Die Schwalben op. 79/21
 Des Sennen Abschied op. 79/23
- F-Dur *Sonntag* op. 79/6
 Hinaus in's Freie! op. 79/12
 Marienwürmchen op. 79/14
 Kinderwacht op. 79/22
 Spinnelied op. 79/25
- a-Moll *Zigeunerliedchen I* op. 79/7
 Zigeunerliedchen II op. 79/8
 Käuzlein op. 79/11
 Der Sandmann op. 79/13
 Die Waise op. 79/15

Dabei fallen zwei Pärchen auf, deren Zusammengehörigkeit durch aufeinanderfolgende Tonarten gekennzeichnet sind. Zum einen betrifft dies die Lieder *Frühlingsbotschaft* op. 79/3 und *Frühlingsgruß* op. 79/4, die in G-Dur stehen und zum anderen die beiden *Zigeunerliedchen I* und *II*, die Schumann in a-Moll vertont. Schumann begann die Komposition der Kinderlieder mit den beiden *Zigeunerliedchen* und dem Lied *Frühlingsbotschaft* (vgl. dazu die Datierung am 21. April 1849 in Abschnitt 2.2.2). Das Lied *Frühlingsgruß* op. 79/4 entstand gemeinsam mit dem Lied *Frühlings Ankunft* op. 79/20, das wie die anderen beiden Frühlingslieder in G-Dur steht, am 27. April 1849. Das zweistimmige *Frühlingslied* op. 79/19, das Schumann zunächst mit dem Titel *König Frühling* versah (vgl. Abbildung 6.2),⁴⁰³ hebt sich nicht nur durch die Besetzung, sondern auch durch die Tonart – C-Dur – von den anderen Frühlingsliedern ab.

403 Vgl. dazu die in der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund (Schumann: Frühlingslied, Atg 3001) aufbewahrte revidierte Reinschrift, die noch den ursprünglichen Titel trägt.

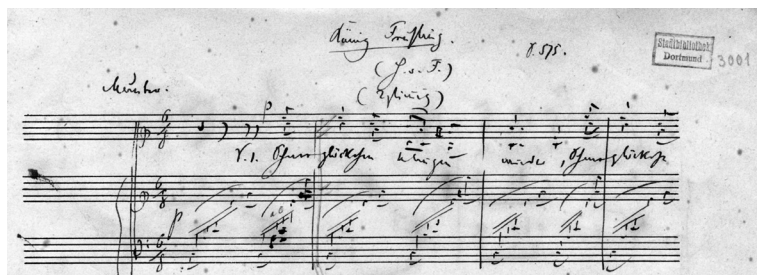


Abbildung 6.2: Ursprünglicher Titel des späteren *Frühlingslieds*, im Autograf zunächst überschrieben mit *König Frühling*

Vier weitere Tonarten – A-Dur, D-Dur, g-Moll und B-Dur – verwendet Schumann jeweils zweimal in den folgenden Liedern:

- | | |
|--------|--|
| A-Dur | <i>Der Abendstern</i> op. 79/1 |
| | <i>Er ist's</i> op. 79/24 |
| D-Dur | <i>Schmetterling</i> op. 79/2 |
| | <i>Das Glück</i> op. 79/16 |
| g-Moll | <i>Die wandelnde Glocke</i> op. 79/18 |
| | <i>Mignon</i> op. 79/29 |
| B-Dur | <i>Des Buben Schützenlied</i> op. 79/26 |
| | <i>Lied Lynceus des Thürmers</i> op. 79/28 |

Nur eine Tonart kommt lediglich ein einziges Mal vor, die Tonart Es-Dur im Lied *Schneeglöckchen* op. 79/27 im Schlusskomplex des *Liederalbums*. Das Lied erhält auf diese Weise eine Sonderposition.

Die in Abschnitt 6.3.1 herausgestellte Anordnung der Lieder in drei größeren Komplexen wird mithilfe der Tonarten insofern unterstützt, als die beiden rahmenden Komplexe jeweils in A-Dur beginnen, einer Tonart, die im Mittelteil nicht vorkommt. Die innere Abgeschlossenheit der beiden Komplexe wird durch ihre jeweiligen Tonartendispositionen unterstrichen. Die Tonarten der Lieder im ersten Komplex folgen dem Quintenzirkel abwärts von A-Dur hin zu F-Dur.

Der Beginn des Komplexes an schwierigeren Liedern am Ende des *Liederalbums* wird durch das Aufgreifen der Tonart A-Dur im Lied *Er ist's* markiert. Bis auf das letzte Lied *Mignon* stehen hier alle Lieder in Dur-Tonarten. Der im ersten Komplex angefangene abwärts gerichtete Quintenzirkel wird beginnend mit dem *Spinnelied* op. 79/25 in F-Dur über das Lied *Des Buben Schützenlied*

op. 79/26 in B-Dur bis zum Lied *Schneeglöckchen* op. 79/27 in Es-Dur indirekt fortgeführt. Die letzten beiden Lieder des Albums stehen in B-Dur (*Lied Lynceus des Thürmers* op. 79/28) und der Paralleltonart g-Moll (*Mignon* op. 79/29).

Der mittlere Komplex beginnt mit dem *Zigeunerliedchen I* in a-Moll und reicht bis zum Lied *Des Sennen Abschied* op. 79/23 in der Paralleltonart C-Dur. Im gesamten hier als Mittelteil bezeichneten Abschnitt werden – verteilt auf immerhin 17 Lieder – nur sechs Tonarten verwendet: a-Moll, C-Dur, G-Dur, F-Dur, D-Dur und g-Moll.

Auffällig ist, dass sich alle Lieder in der Tonart a-Moll in diesem Abschnitt des *Liederalbums* befinden (vgl. Abbildung 6.3). Diese Tatsache erlangt im Zusammenhang mit der Gesamtanlage des *Liederalbums* eine besondere Bedeutung, die nicht nur eine äußerliche Rahmung, sondern – wie Abbildung 6.3 zeigt – auch eine Anordnung aufweist, über die sich ein »Zentrum« ergibt. Vom Aufbau und von der Anordnung her ist op. 79 damit den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a vergleichbar (siehe dazu Abschnitt 4.2). Wenn die *Zigeunerliedchen I* und *II* separat – wie von Schumann ursprünglich angelegt – gezählt werden, ergibt sich eine Gesamtanzahl von 29 Liedern, in deren Mitte das Lied *Die Waise* op. 79/15 platziert ist.⁴⁰⁴ Wie die beiden *Zigeunerliedchen I* und *II* steht dieses Lied in a-Moll, wodurch – wie sich an späterer Stelle zeigen wird (vgl. Abschnitt 6.4) – auch inhaltlich eine Zusammengehörigkeit der Lieder hervorgehoben wird. Gleichzeitig wird die Tonart a-Moll beim Lied *Die Waise* op. 79/15 zum letzten Mal verwendet. Dies wiederum bedeutet, dass die fünf Lieder in dieser Tonart alle im ersten Teil des Mittelteils vom *Liederalbum* (s. o.) auftreten. Von den neun Liedern, die diesen Bereich ausmachen, stehen also allein fünf Lieder in der gleichen Tonart (vgl. den Tonartenplan in Abbildung. 6.3).

404 Vgl. dagegen die Ausgaben, in denen die separate Zählung der *Zigeunerliedchen I* und *II* nicht berücksichtigt wurde, wie etwa in der alten Schumann-Gesamtausgabe: vgl. dazu Schumann: Lieder-Album für die Jugend op. 79. Die beiden *Zigeunerliedchen* werden hier zwar mit »1.« und »2.« überschrieben, aber gemeinsam als »No. 7« gezählt. Das Lied *Des Knaben Berglied* op. 79/9 ist hier mit »No. 8« überschrieben.

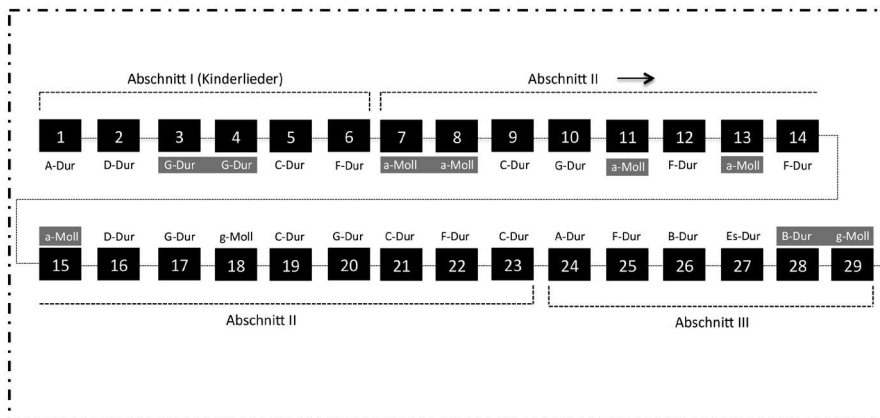


Abbildung 6.3: Tonarten des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 und Anordnung der Lieder

6.2.3 Thematische Schwerpunktbildungen

Neben den Akzenten, die durch den Tonartenplan gesetzt werden, weist das *Liederalbum für die Jugend* zudem eine ganze Reihe an thematischen Akzenten auf. Die inhaltlichen Schwerpunkte werden nachfolgend herausgestellt. Dabei wird auch auf diejenigen Textveränderungen bzw. -eingriffe Schumanns in einzelnen Gedichten eingegangen, die von nachhaltiger Auswirkung auf die Schwerpunktbildungen sind. Angesichts der Fülle des Textmaterials, das dem *Liederalbum* zugrunde liegt, erhebt dieser Abschnitt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern setzt sich zum Ziel, die Maßnahmen Schumanns exemplarisch vorzustellen. Besondere Berücksichtigung finden dabei solche Textbehandlungen, die in direktem Zusammenhang mit der Mignon-Figur stehen.

Frühlingsthematik

Den wohl auffälligsten Schwerpunkt bildet die Frühlingsthematik,⁴⁰⁵ die innerhalb des *Liederalbums* – entweder direkt in den Liedtiteln oder innerhalb der Lieder mithilfe der verwendeten sprachlichen Bilder – besonders häufig

405 Vgl. die Ausführungen Kapps, der den Frühling zu den »politisch aufgeladenen Metaphern« zählt (Kapp: Schumann nach der Revolution, S. 358f.). Am 18. März 1848 vermerkt Schumann im *Haushaltbuch*: »Völkerfrühling«, der die politische Konnotation des Begriffs »Frühling« widerspiegelt; vgl. Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 456. Laut Kapp wurde dieser Begriff »seit den 30er Jahren [des 19. Jahrhunderts] allgemein diskutiert«; Kapp: Schumann nach der Revolution, S. 359.

verwendet wird. Wie in Tabelle 6.4 dargestellt, beinhalten insgesamt 10 der 29 Lieder diese Thematik:

1. Der Abendstern	11. Das Käuzlein	21. Die Schwalben
2. Schmetterling	12. Hinaus in's Freie!	22. Kinderwacht
3. Frühlingsbotschaft	13. Der Sandmann	23. Des Sennen Abschied
4. Frühlingsgruß	14. Marienwürmchen	24. Er ist's
5. Vom Schlaraffenland	15. Die Waise	25. Spinnelied
6. Sonntag	16. Das Glück	26. Des Buben Schützenlied
7. Zigeunerliedchen I	17. Weihnachtlied	27. Schneeglöckchen
8. Zigeunerliedchen II	18. Die wandelnde Glocke	28. Lied Lynceus des Thürmers
9. Des Knaben Berglied	19. Frühlingslied	29. Mignon
10. Mailied	20. Frühlings Anknunft	

Tabelle 6.4: Lieder mit Frühlingsthematik im *Liederalbum für die Jugend* op. 79

Allein sieben der von Schumann im *Liederalbum* vertonten Gedichte von Hoffmann von Fallersleben⁴⁰⁶ behandeln thematisch den Frühling. Dazu zählen die Lieder *Frühlingsbotschaft* op. 79/3, *Frühlingsgruss* op. 79/4, *Sonntag* op. 79/6, *Hinaus in's Freie!* op. 79/12, *Die Waise* op. 79/15, *Frühlingslied* op. 79/19 und *Frühlings Anknunft* op. 79/20.

Neben diesen sieben Frühlingsliedern von Hoffmann von Fallersleben gibt es im Album noch drei weitere Frühlingslieder: Das Lied *Er ist's* von Eduard Mörike, das *Mailied* von Christian Adolf Overbeck und das Lied *Schneeglöckchen* von Friedrich Rückert. Nicht alle Lieder tragen den Hinweis auf die Frühlingsthematik bereits plakativ im Titel. Darunter fallen die Lieder *Sonntag* op. 79/6, *Hinaus in's Freie!* op. 79/12 und *Die Waise* op. 79/15 von Hoffmann von Fallersleben und das Lied *Er ist's* op. 79/24 von Mörike. Das Lied *Sonntag* ist als Beispiel für die Personifikation des Frühlings bzw. der Vorboten des Frühlings zu nennen, die im *Liederalbum* sehr häufig vorkommen und zwar nicht ausschließlich in den Textvorlagen Hoffmann von Fallerslebens, sondern ganz ausgeprägt auch in den Liedern *Er ist's* op. 79/24 oder *Schneeglöckchen* op. 79/27.

406 Zu den Textquellen, die Schumann für seine Vertonungen auf Texte von Hoffmann von Fallersleben verwendete, und zur Beziehung zwischen Schumann und dem Dichter siehe Ozawa: Am Anfang war das ›Soldatenlied‹ ... , S. 215ff. Eine umfangreiche Dokumentation der Textquellen des *Liederalbums für die Jugend* findet sich zudem bei Schulte: Die Textquellen des Liederalbums für die Jugend sowie Schulte: ›... was Ihres Zaubergreifels würdig wäre!‹

In manchen der genannten Lieder wird der Frühling offensiv herbeigerufen, wie bspw. im Lied *Frühlingsbotschaft* op. 79/3, in dem es heißt: »Frühling, stelle dich ein!« Der Kuckuck – personifiziert als »trefflicher Held« – hat den Winter zum Rückzug (»Winter räumt das Feld«) bewogen. Das Lied *Frühlingsbotschaft* steht in engem Zusammenhang mit dem direkt daran anschließenden Lied *Frühlingsgruß*, das in der Textvorlage von Hoffmann von Fallersleben den Titel *Frühlings Bewillkommnung* trägt. Der Frühling wird mit Jubel begrüßt und willkommen geheißen, es überwiegt eine überschwängliche Freude über den Einzug des Frühlings, denn mit ihm erhält auch die Fröhlichkeit wieder Einzug in das Land. Die Maxime »Kehr' in alle Herzen ein, lass doch alle mit uns fröhlich sein« beendet das Lied.

In op. 79/6 – *Sonntag* – wird der Frühling erneut thematisiert und tritt als Person in Erscheinung, die – »ein Sträusschen auf dem Hut« – »[d]ie Flur und auch den Wald« für die Menschen geschmückt hat. Der Sonntag in Form des Frühlings wird mit Freude, Frieden und Ruhe verknüpft (»Und wie er allen Freude und Frieden bringt und Ruh ...«), besonders wichtige und wertvolle Attribute in Zeiten revolutionärer Aufstände, die flächendeckend das ganze Land beherrschten.

Im Lied *Hinaus in's Freie!* op. 79/12 wird die Frühlingsthematik über den Vers »Wie blüht es im Thale, wie grünt's auf den Höhn! und wie ist es doch im Freien, im Freien so schön!« angesprochen. Eine Besonderheit, durch die der Frühling hier gezielt hervorgehoben wird, ergibt sich durch einen Eingriff Schumanns in die Struktur des Gedichts, das in der Vorlage aus vier Strophen besteht. Die eigentliche zweite Strophe, die mit den Zeilen »Es ladet der Frühling, der Frühling uns ein ...« beginnt, zieht Schumann zur ersten Strophe hinzu. Dabei streicht er die von Hoffmann von Fallersleben vorgegebene Wiederholung der Zeilen »und wie ist es doch im Freien, im Freien so schön!« Die erste Strophe besteht auf diese Weise nicht aus sechs, sondern aus acht Zeilen, wobei sich aber jeweils nur die zweite und vierte sowie die sechste und achte Zeile reimen.

Textvorlage	Text in der Vertonung Schumanns
1. »Wie blüht es im Thale, wie grünt's auf der Höhn! und wie ist es doch im Freien, im Freien so schön! und wie ist es doch im Freien, im Freien so schön!«	1. »Wie blüht es im Thale, wie grünt's auf den Höhn! und wie ist es doch im Freien, im Freien so schön!

- | | |
|---|---|
| 2. »Es ladet der Frühling,
Der Frühling uns ein:
Nach der Weidenflöte sollen
Wir springen zum Reih'n,
nach der Weidenflöte sollen
wir springen zum Reih'n.« | Es ladet der Frühling,
der Frühling uns ein,
nach der Weidenflöte sollen
wir springen zum Reih'n.« |
| 3. »Wer wollte nicht tanzen
dem Frühling zu lieb,
der den schlimmen langen Winter
uns endlich vertrieb?
der den schlimmen langen Winter
uns endlich vertrieb?« | 2. »Es ladet der Frühling,
der Frühling uns ein:
nach der Weidenflöte sollen
wir springen zum Reih'n. |
| 4. »So kommet, so kommet
ins Freie hinaus!
wann die Abendglocke läutet,
geht's wieder nach Haus,
wann die Abendglocke läutet,
geht's wieder nach Haus.« | Wer wollte nicht tanzen
dem Frühling zu Lieb',
der den schlimmen, langen Winter
uns endlich vertrieb?« |
| | 3. »Wer wollte nicht tanzen,
dem Frühling zu Lieb',
der den schlimmen, langen Winter
uns endlich vertrieb? |
| | So kommet, so kommet
in's Freie hinaus!
wann die Abendglocke läutet,
geht's wieder nach Haus!« |

Tabelle 6.5: Gegenüberstellung der Textvorlage und des Vertonungstextes bei Schumann im Lied *Hinaus in's Freie!* op. 79/12

Der Versbestandteil »Es ladet der Frühling, der Frühling uns ein: Nach der Weidenflöte sollen wir springen zum Reih'n« wird bei Schumann zu Beginn der von ihm neu konstruierten zweiten Strophe noch einmal wiederholt und mit der dritten Strophe der Textvorlage zusammengezogen, in der wiederum vom Frühling die Rede ist: »Wer wollte nicht tanzen dem Frühling zu Lieb, der den schlimmen, langen Winter uns endlich vertrieb?« Auch dieser Strophenbestandteil wird bei Schumann nochmals wiederholt und als Auftakt für die dritte Strophe der

Vertonung verwendet. Durch diese Umstrukturierungsmaßnahme hebt Schumann alle Textbestandteile, in denen der Frühling auftritt, deutlich hervor und der Mittelteil des Liedes wird im Vergleich zur Textvorlage deutlich gestreckt.

In der zweiten Hälfte des *Liederalbums* findet sich mit den Liedern *Frühlingslied* op. 79/19 und *Frühlings Ankunft* op. 79/20 ein weiteres Paar an Frühlingsliedern, das dem Paar op. 79/3 und 4 ähnelt. Wieder wird der Einzug des Frühlings thematisiert. Das zweistimmige *Frühlingslied*, das sich durch seine Besetzung von den übrigen Frühlingsliedern abhebt, war zunächst mit »König Frühling« betitelt (vgl. Abbildung 6.2).⁴⁰⁷

In keinem der anderen Frühlingslieder wird der Frühling wie hier mit Herrschaft verbunden. Der Frühling wird personifiziert und weist alle Eigenschaften eines guten Königs auf. Selbst wenn es in der dritten Strophe heißt »Der König ist erschienen, ihr sollt ihm treulich dienen ...« kann hier nicht von einer negativen Machtausübung gesprochen werden, denn, wie man weiter erfährt, ist er gütig und mild gestimmt. Gleichzeitig erfahren die HörerInnen aber, dass es sich bei diesem König nicht um einen irdischen König handelt: »Er kommt vom Sternengefilde und führt in seinem Schilde die Güte nur und Milde«. Zwar nicht direkt angesprochen, verbirgt sich hier aber vermutlich zwischen den Zeilen leise Kritik und der Wunsch nach einem friedfertigen Staatsoberhaupt.

Im Gegensatz zu den Liedern *Frühlingsbotschaft*, *Frühlingsgruß* und *Frühlingslied* weist das vierte der betitelten Frühlingslieder *Frühlings Ankunft* op. 79/20 eine etwas zurückhaltendere Grundstimmung auf. Obwohl auch hier die Freude über den Frühling durchscheint, beginnt das dreistrophige Lied in getrübler Stimmung. Von Trauer ist die Rede, die bis vor Kurzem noch die Welt beherrscht haben muss. Das Bild der »zerrissnen Wolken« vermittelt zwar die Vorstellung der Auflösung einer dicken Wolkenschicht, suggeriert jedoch zugleich ein Bild der Zerstörung.

Von dem mühsamen Regenerationsprozess der Natur berichtet die zweite Strophe des Liedes, aus der zugleich hervorgeht, dass nicht alle Elemente des Frühlings mit lauter Verkündung verbunden sind. Das Lied endet mit einem Aufruf an das Herz, die Frühlingsanzeichen zum Anlass zu nehmen, sich mutig voranzuwagen (»o Herz, das sei dein Zeichen, werde froh und kühn!«).

407 Zur Titelherkunft und -vergabe siehe Ozawa: Am Anfang war das »Soldatenlied« ..., S. 227. Demnach fügte Schumann den Titel »König Frühling« am 12. Mai 1849 nachträglich hinzu, und zwar vermutlich auf Basis der *Funfzig Kinderlieder. Nach Original- und bekannten Weisen mit Clavierbegleitung von Ernst Richter* (1843) von Hoffmann von Fallersleben. Aussagen darüber, aus welchen Gründen Schumann den Titel später noch einmal änderte, sind nicht bekannt.

Von den bisher vorgestellten Frühlingsliedern hebt sich das Lied *Die Waise* in besonderer Weise ab. Zwar nimmt das Sprecher-Ich – hier das Waisenkind – die positive Wirkung des Frühlings auf die ganze Welt zur Kenntnis (»Der Frühling kehret wieder und Alles freuet sich ...«), doch stellt es der »Pracht« und dem »Glanz« des Frühlings in Strophe 2 die Traurigkeit des eigenen Schicksals gegenüber. Das Bild des Frühlings wird dabei zur Selbstreflexion verwendet:

1.
»Der Frühling kehret wieder,
und Alles freuet sich,
ich blicke traurig nieder,
er kam ja nicht für mich.«

2.
»Was soll mir armen Kinde
des Frühlings Pracht und Glanz?
denn wenn ich Blumen winde,
ist es zum Totdenkranz.«

3.
»Ach! Keine Hand geleitet
mich heim in's Vaterhaus,
und keine Mutter breitet
die Arme nach mir aus.«

4.
»O Himmel, gieb mir wieder,
was deine Liebe gab –
Blick' ich zur Erde nieder,
so seh' ich nur ihr Grab.«

Nur im Lied *Die Waise* wird der Frühling also direkt mit dem Schicksal einer einzelnen Person verknüpft. Der sogenannte »Lebensfrühling«⁴⁰⁸ als Blütezeit des Lebens erfährt hier eine paradoxe Gegenüberstellung. Die blühenden Blumen werden nicht mehr mit Freude und neuem Leben, sondern über die Assoziation des Grabschmucks mit Tod und Vergänglichkeit verbunden. Besonders deutlich wird hier der Gegensatz der sonst in den übrigen Liedern des *Liederalbums* analog verwendeten Begriffe »Jugend« und »Frühling« in den ersten beiden Zeilen der vierten Strophe: »Was soll mir armen Kinde des Frühlings Pracht und Glanz?« Die Zeilen spielen auf ein Schicksal an, das nicht dem eines »normalen« Kindes gleicht. Das Lied korrespondiert damit mit den beiden *Zigeunerliedchen*, die ebenfalls ein Einzelschicksal in Konfrontation mit der Umwelt (in den *Zigeunerliedchen* sind es die Soldaten, die Böses angerichtet haben, vgl. dazu Abschnitt 6.4) thematisieren.

408 Der Begriff »Lebensfrühling« wurde bereits im 19. Jahrhundert häufig als Synonym für das Jugendalter verwendet. Vgl. dazu etwa Enslin: *Lebensfrühling* oder die Ausführungen in den folgenden Abhandlungen: Ennemoser: *Der Geist des Menschen in der Natur*, S. 112; Amann/Kolland: *Das erzwungene Paradies des Alters?*, S. 292; Zizek: *Probleme und Formationen des modernen Subjekts*, S. 71.

Botenthematik

Im *Liederalbum für die Jugend* op. 79 fungieren entweder personifiziert dargestellte Tiere und Pflanzen oder Figuren als Boten. Dabei gibt es zwei Typen von Boten: 1. Frühlingsboten (Kuckuck, Nachtigall, Schneeglöckchen) und 2. Unheilsboten (Käuzlein, Lynceus der Thürmer). Eine Übersicht der entsprechenden Lieder in Schumanns *Liederalbum für die Jugend* op. 79 ist in Tabelle 6.6 dargestellt.

1. Der Abendstern	11. Das Käuzlein	21. Die Schwalben
2. Schmetterling	12. Hinaus in's Freie!	22. Kinderwacht
3. Frühlingsbotschaft	13. Der Sandmann	23. Des Sennen Abschied
4. Frühlingsgruß	14. Marienwürmchen	24. Er ist's
5. Vom Schlaraffenland	15. Die Waise	25. Spinnelied
6. Sonntag	16. Das Glück	26. Des Buben Schützenlied
7. Zigeunerliedchen I	17. Weihnachtlied	27. Schneeglöckchen
8. Zigeunerliedchen II	18. Die wandelnde Glocke	28. Lied Lynceus des Thürmers
9. Des Knaben Berglied	19. Frühlingslied	29. Mignon
10. Mailied	20. Frühlings Ankunft	

Tabelle 6.6: Lieder mit Botenthematik im *Liederalbum für die Jugend* op. 79

Im Lied *Frühlingsbotschaft* fungiert der Kuckuck als Bote bzw. Verkünder des Frühlings (vgl. dazu die weiter oben angestellten Untersuchungen). Die Verknüpfung des Kuckucks mit dem Frühling findet sich auch im *Mailied* op. 79/10 (Textanfang: »Komm lieber Mai und mache die Bäume wieder grün«) wieder. Das Lied schließt mit den Zeilen:

»O komm und bring' vor allen
 Uns viele Rosen mit!
 Bring' auch viel Nachtigallen
 Und schöne Kuckuks mit.«

Ähnlich wie das Lied *Die Waise* handelt das Lied *Käuzlein* von einem Lebewesen, dem es aufgrund äußerer Umstände nicht möglich ist, sich in seine Umwelt zu integrieren. Seine Einsamkeit resultiert aus dem Verhalten der »Eulen«, die als Gegenpole zum Kauz dargestellt werden.

Aus der zweiten Strophe lässt sich entnehmen, dass der Frühling noch keinen Einzugs gehalten hat. Als Boten des Frühlings werden allgemein Vögel genannt, wobei speziell die Nachtigall hervorgehoben wird, die schon im *Mailied* als Frühlingsbote genannt wurde. Sowohl die Nachtigall als auch der Kuckuck sind

symbolträchtige Vögel. Der Kuckuck gilt gemeinhin als »Frühlingsvogel«⁴⁰⁹, wohingegen die Nachtigall als »Botin der Liebe«⁴¹⁰ angesehen wird, deren schöner Gesang über eine schmerzlindernde Wirkung verfüge.⁴¹¹ Das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* vermerkt unter dem Stichwort »Nachtigall«, dass ihr schöner Gesang bereits seit der Antike als »glückliches Omen« gelte.⁴¹² Durch die Zeile »Vor allen lieb' ich Nachtigall« hebt das Käuzchen seine Sympathie für den Frühling hervor. Der Zwiespalt, in dem sich das Käuzchen befindet, resultiert aus der ihm zgedachten Rolle. Die Zeile »Die Kinder unten glauben, ich deute Böses an« spielt darauf an, dass der Kauz vom Volk gemeinhin für den »Todesverkünder« gehalten wird. Laut des *Handwörterbuchs des deutschen Aberglaubens* gilt er als »Unglücksbote, und zwar besonders als Todesbote«⁴¹³, dessen Ruf »gewöhnlich als Komm mit etc. gedeutet«⁴¹⁴ wird. Der Textverfasser arbeitet gezielt mit dem Gegensatzpaar »gutes Omen« versus »schlechtes Omen«. Bedeutungsvoll ist die Innenschau des Käuzchens, das nicht aus seiner Haut kann und die Verzweiflung über sein eigenes Schicksal als Unglücksbote zum Ausdruck bringt. So heißt es in den letzten Zeilen des Liedes: »wenn ich was deute, thut mir's leid, und was ich schrei', ist keine Freud'«. Dieses Lied ist also nicht positiv konnotiert, sondern gibt zu verstehen, dass etwas nicht in Ordnung ist. Die Wortwahl »etwas deuten« spielt auf eine verschlüsselte Botschaft an. Diese Anspielung wird nicht nur im Lied *Käuzlein* verwendet, sondern auch im Lied *Schneeglöckchen* op. 79/27. Dort heißt es »Schneeglöckchen läutet, was bedeutet's im stillen Hain?«. Schneeglöckchen gelten als Frühlingsblumen,⁴¹⁵ sie werden hier gezielt als Boten für den Frühling eingesetzt.

Zu den Liedern mit Botenthematik zählt auch das *Lied Lynceus des Thürmers*. Der Türmer überblickt von seinem Aussichtspunkt aus die umliegende Gegend und hat die Aufgabe, vor einer sich eventuell nähernden Gefahr zu warnen.⁴¹⁶

409 Vgl. dazu Hoffmann-Krayer/Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 5, Sp. 711.

410 Vgl. ebd., Bd. 6, Sp. 803.

411 Vgl. ebd., Sp. 802.

412 Vgl. ebd., Sp. 803.

413 Vgl. ebd., Sp. 1188.

414 Vgl. ebd., Sp. 1191f.

415 Vgl. ebd., Bd. 7, Sp. 1280.

416 Vgl. zu diesem Aspekt die späteren Ausführungen in Abschnitt 7.2.

Freiheitsthematik

Im *Liederalbum* wird die Freiheitsthematik auf mehrere Weisen thematisiert (vgl. Tabelle 6.7). So sind einige Tierlieder enthalten, in denen ausnahmslos Tiere mit Flügeln dargestellt werden. Flügel gelten als Symbol der Freiheit und Unabhängigkeit.⁴¹⁷ Als Flugtiere genannt wurden bereits der Kuckuck, die Nachtigall und der Kauz. Auch diese Lieder – die hier nicht noch ein weiteres Mal angesprochen werden – zählen bereits zu den Liedern mit Freiheits- oder kontrastierend auch der Unfreiheitsthematik (wie etwa das Lied *Käuzlein*). Darüber hinaus tritt diese Thematik in den Liedern *Schmetterling* op. 79/2, *Marienwürmchen* op. 79/14 und *Die Schwalben* op. 79/21 auf. Nicht in allen Liedern wird die Freiheitsthematik positiv dargestellt. Wenn im Lied *Käuzlein* bereits Einschränkungen der eigenen Freiheit dargestellt werden, so gilt dies ebenso für das Lied *Vom Schlaraffenland* op. 79/5. Hier werden die Flügel als zwingende Voraussetzung dargestellt, um in das beschriebene (Traum-)Land eintreten zu dürfen. Neben der Flügelsymbolik wird die Freiheit teilweise als Merkmal des Frühlings angesprochen, wie z. B. im Lied *Hinaus in's Freie!* op. 79/12. Erst wenn die Kälte des Winters vorüber ist und die Natur wieder zum Leben erwacht, halten sich die Menschen wieder vermehrt im Freien auf und können sich dadurch sinnbildlich freier bewegen. Hier wird folglich zugleich der Kontrast zwischen Freiheit und Unfreiheit dargestellt.

1. Der Abendstern	11. Das Käuzlein	21. Die Schwalben
2. Schmetterling	12. Hinaus in's Freie!	22. Kinderwacht
3. Frühlingsbotschaft	13. Der Sandmann	23. Des Sennen Abschied
4. Frühlingsgruß	14. Marienwürmchen	24. Er ist's
5. Vom Schlaraffenland	15. Die Waise	25. Spinnelied
6. Sonntag	16. Das Glück	26. Des Buben Schützenlied
7. Zigeunerliedchen I	17. Weihnachtlied	27. Schneeglöckchen
8. Zigeunerliedchen II	18. Die wandelnde Glocke	28. Lied Lynceus des Thürmers
9. Des Knaben Berglied	19. Frühlingslied	29. Mignon
10. Mailed	20. Frühlings Ankunft	

Tabelle 6.7: Lieder mit Freiheitsthematik im *Liederalbum für die Jugend* op. 79

417 Vgl. Christiane Neuen, Stichwort *Flügel*, in: *Symbollexikon*, <http://www.symbolonline.de/index.php?title=Flügel> [Stand: 10.2.2016].

Im Lied *Schmetterling* op. 79/2, dessen Originaltitel in der Textvorlage »Wie gut bin ich dir!« lautete, wird das Thema Vertrauen angesprochen. Gleich in den ersten beiden Strophen ist von der Flucht des Schmetterlings vor dem nicht näher bestimmten Sprecher-Ich die Rede:

1.

»O Schmetterling sprich,
Was fliehst du mich?
Warum doch so eilig?
Jetzt fern und dann nah?«

2.

»Jetzt fern und dann nah,
Jetzt hier und dann da
Ich will dich nicht haschen,
Ich thu dir kein Leid.«

Aus Angst vor dem Zufügen von Leid bleiben der Schmetterling und das Sprecher-Ich auf Distanz. Der Gegensatz von Ferne und Nähe prägt das gesamte Lied. Durch die im Lied beschriebene Unmöglichkeit, den Schmetterling zu binden, wird der Aspekt der Freiheit sehr deutlich hervorgehoben.

Ähnlich ist es auch im Lied *Die Schwalben* op. 79/21. Das Auf und Ab des Schwalbenflugs (und die damit verbundene Freiheit) wird in der ersten Liedstrophe erwähnt:

1.

»Es fliegen zwei Schwalben in's Nachbar sein Haus,
sie fliegen bald hoch bald nieder,
auf's Jahr da kommen sie wieder
und suchen ihr voriges Haus.«

Im Gegensatz zum unsteten Schmetterling formt sich hier eine Konstante heraus. So lassen sich die Schwalben Jahr für Jahr im gleichen Haus nieder. Wie im Lied *Schmetterling* thematisiert die zweite Strophe eine eilige Flucht. Dort heißt es:

2.

»Sie gehen jetzt fort in's neue Land,
Und ziehen jetzt eilig hinüber;
Doch kommen sie wieder herüber,
Das ist einem jeden bekannt.«

Nicht näher beschrieben wird das angesprochene »neue Land«. Durch die Flugfähigkeit der Schwalben wird aber deren Möglichkeit thematisiert, das Land, in dem sie sich aktuell befinden, jederzeit verlassen zu können.

Das Thema Freiheit ist auch Gegenstand eines der beiden Lieder, die Schumann aus Schillers Drama *Wilhelm Tell* entnimmt: *Des Buben Schützenlied* op. 79/26. Hier wird die Freiheit mithilfe eines Vogels symbolisiert. Die Weihe zählt zur Familie der Habichtarten und ist damit als Greifvogel zu klassifizieren. Die zweite Strophe der Textvorlage beinhaltet einen Vergleich zwischen der Weihe, die als »König der Lüfte« bezeichnet wird, und dem Schützen, der auf Erden frei herrscht. Dieser Vergleich wird in Schumanns Vertonung zweimal wiederholt, wodurch er sowohl das Ende des ersten Abschnitts als auch den Beginn des zweiten Abschnitts bildet. Die beiden Abschnitte sind durch ein Klavierzwischenspiel voneinander getrennt.

[1.]

»Mit dem Pfeil, dem Bogen,
durch Gebirg' und Thal
Kommt der Schütz' gezogen
Früh im Morgenstrahl.
Wie im Reich der Lüfte
König ist der Weih' –
Durch Gebirg' und Klüfte
Herrscht der Schütze frei,
Herrscht der Schütze frei.«

[2.]

»Wie im Reich der Lüfte
König ist der Weih',
Durch Gebirg und Klüfte
Herrscht der Schütze frei.
Ihm gehört das Weite;
Was sein Pfeil erreicht,
das ist seine, seine Beute,
Was da kreucht und fliegt,
Was da kreucht und fliegt.«⁴¹⁸

Das Lied *Marienwürmchen* op. 79/14 thematisiert den Aufbau von Vertrauen, womit es dem Lied *Schmetterling* gleicht. So versucht das Sprecher-Ich – wie

418 Die beiden Strophen sind nach der Vertonung Schumanns zitiert.

beim Lied *Schmetterling* – zu Beginn des Liedes zunächst, das Tier direkt anzusprechen und – unter dem Versprechen, ihm kein Leid zuzufügen – Vertrauen aufzubauen:

»Marienwürmchen, setze dich
Auf meine Hand, auf meine Hand,
Ich thu dir nichts zu Leide.«

Hier wird auf die Schönheit des Tieres angespielt, das, wie der Schmetterling, über sehr schöne Flügel verfügt:

»Es soll dir nichts zu Leide geschehn,
Will nur deine bunte Flügel sehn,
Bunte Flügel, meine Freude.«

Die Erwähnung der Flügel spielt wiederum auf die Freiheit des Tieres an, das bei herannahender Gefahr wegfliegen kann. Dieser Vorteil wird gleich im Anschluss thematisiert, wenn es heißt, dass der Marienkäfer wegfliegen soll, da sein Häuschen brennt:

»Marienwürmchen fliege weg,
dein Häuschen brennt, die Kinder schrei'n
So sehre, wie so sehre.«

Gerade diese in Kinderliedern weit verbreiteten Zeilen haben dazu geführt, dass Marienkäfer häufig mit der Warnung vor Gefahr in Verbindung gebracht werden. So heißt es im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* unter dem Stichwort »7. Warnung vor Gefahr«:

»In vielen Kinderreimen wird der M.[arienkäfer] ähnlich wie der Maikäfer vor einer Gefahr gewarnt. Er wird aufgefordert, rasch nach Hause zu fliegen, denn sein Häuschen brenne.«⁴¹⁹

Als natürlicher Feind wird in Strophe 3 die »böse Spinne« angeführt, die die Kinder des Marienkäfers einspinnt. Die Angst der Kinder vor der Gefahr und ihre eigene Hilflosigkeit sind ebenso Gegenstand des Liedes wie die Freundlichkeit der Nachbarskinder, auf deren Arglosigkeit explizit hingewiesen wird. Als einziges Interesse der Menschen am Marienkäfer wird am Ende des Liedes die Bewunderung seiner Flügel hervorgehoben, die diesen besonders machen:

»Die böse Spinne spinnt sie ein,
Marienwürmchen flieg hinein,

419 Vgl. dazu Hoffmann-Krayer/Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 5, Sp. 1696.

Deine Kinder schreien sehre,
 Marienwürmchen fliege hin
 Zu Nachbars Kind, zu Nachbars Kind,
 Sie thun dir nichts zu Leide.

Es soll dir da kein Leid geschehn,
 Sie wollen deine bunte Flügel sehn,
 Und grüß sie alle beyde.«

Verantwortung für Kinder

Ein weiterer Aspekt, der im *Liederalbum* anklingt, betrifft das Thema Verantwortung für Kinder (siehe Tabelle 6.8). Der Marienkäfer wird vor einer Gefahr zu Hause und für die Kinder gewarnt, deren Angst sich in ihrem Schreien ausdrückt.

1. Der Abendstern	11. Das Käuzlein	21. Die Schwalben
2. Schmetterling	12. Hinaus in's Freie!	22. Kinderwacht
3. Frühlingsbotschaft	13. Der Sandmann	23. Des Sennen Abschied
4. Frühlingsgruß	14. Marienwürmchen	24. Er ist's
5. Vom Schlaraffenland	15. Die Waise	25. Spinnelied
6. Sonntag	16. Das Glück	26. Des Buben Schützenlied
7. Zigeunerliedchen I	17. Weihnachtlied	27. Schneeglöckchen
8. Zigeunerliedchen II	18. Die wandelnde Glocke	28. Lied Lynceus des Thürmers
9. Des Knaben Berglied	19. Frühlingslied	29. Mignon
10. Mailed	20. Frühlings Ankunft	

Tabelle 6.8: Lieder mit der Thematik der Verantwortung für Kinder im *Liederalbum für die Jugend* op. 79

Dieser Aspekt findet sich auch in den Liedern *Kinderwacht* op. 79/22 und *Der Sandmann* op. 79/13, die inhaltlich auf diese Weise miteinander verbunden sind. Besonders das Lied *Kinderwacht* ist als Mahnung aufzufassen, auf die eigenen Kinder Acht zu geben und sie fromm zu erziehen, weil ihnen dann im Schlaf – also in Situationen, in denen sie eines besonderen Schutzes bedürfen – Schutzengel zur Seite stehen:

1.

»Wenn fromme Kindlein schlafen gehen,
an ihrem Bett zwei Englein steh'n,
decken sie zu, decken sie auf,
haben ein liebendes Auge d'rauf.«

2.

»Wenn aber auf die Kindlein steh'n,
die beiden Engel schlafen geh'n,
reicht nun nicht mehr der Englein Macht,
der liebe Gott hält selbst die Wacht.«

Das Lied *Der Sandmann* schließt sich ergänzend direkt an die hier genannte Thematik an. Es ist von frommen Kindern die Rede, deren Schlaf von Gott und den Engeln bewacht wird. Neu eingebracht wird an dieser Stelle jedoch die Person des Sandmanns, der den Kindern als Fremder Sand in die Augen streut, um sie zum Einschlafen zu bringen.

1.

»Zwei feine Stieflein hab' ich an
Mit wunderweichen Söhlchen dran;
Ein Säcklein hab' ich hinten auf,
Husch! Trippl' ich rasch die Trepp' hinauf
Und wenn ich in die Stube tret'
die Kinder beten ihr Gebet:
Von meinem Sand zwei Körnelein
streu' ich auf ihre Aeugelein,
da schlafen sie die ganze Nacht
in Gottes und der Englein Wacht!«

2.

»Von meinem Sand zwei Körnelein
streut' ich auf ihre Aeugelein;
den frommen Kindern soll gar schön
ein froher Traum vorübergeh'n. [...]«

Indirekt angesprochen wird das Thema der Verantwortung für Kinder auch in den beiden *Zigeunerliedchen* op. 79/7 und op. 79/8, in denen ein Kind von Soldaten entführt wird, sowie im Lied *Die Waise* op. 79/15, in dem die Traurigkeit eines Kinderlebens ohne Eltern thematisiert wird. In Bezug auf den Aspekt der frommen Erziehung ist zudem das Lied *Die wandelnde Glocke*

op. 79/18 zu nennen, das von einem ungezogenen Kind handelt, das sich dem Willen seiner Mutter widersetzt und sonntags statt zur Kirche zu gehen lieber im Freien spielt.

Aus den übrigen Liedern mit Kinderthematik sticht das *Weihnachtlied* op. 79/17 nach einer Textvorlage von Hans Christian Andersen hervor. Den ursprünglichen Titel, den das Gedicht bei Andersen trug – *Arme Kinder auf der Straße* – ändert Schumann zu *Weihnachtlied*. Bereits die erste Strophe des Liedes arbeitet mit einem Gegensatz. Zunächst wird die Situation des Kindes bei seiner Geburt im Stall beschrieben (»lag's auf der Krippe bei finst'rer Nacht, auf Stroh und Heu gebettet«, Strophe 1, Z. 3–4). Direkt im Anschluss an diese schutzbedürftige Situation wird mithilfe des Bildes vom Abendstern, der über dem Kind »glänzt« und des Ochsen, der sich beim Kind befindet, die Wachsamkeit über das Kind thematisiert (»doch über der Hütte glänzte der Stern, und der Ochse küsste den Fuß des Herrn«, Strophe 1, Z. 5–6). In der zweiten Strophe wird die Geburt des Jesuskindes als Trost für alle beschrieben, ebenso wie das Kindsein an sich mit dem Satz »O lasst uns wallen zum Kindlein hin, und Kinder werden in Geist und Sinn ...« (Strophe 2, Z. 5–6) positiv konnotiert wird. Eine Besonderheit besteht bei diesem Lied hinsichtlich der Besetzung der jeweiligen Schlusszeile der beiden Strophen. Das »Halleluja, Kind Jesus!« soll jeweils im *forte* von einem Chor gesungen werden.

»Ermanne Dich, Seele, die krank und matt,
vergiss die nagenden Schmerzen.
Ein Kind ward geboren in David's Stadt
zum Trost für alle Herzen.
O lasst uns wallen zum Kindlein hin,
und Kinder werden in Geist und Sinn,
Halleluja, Kind Jesus!«

Gewalt

Durch die Verwendung bestimmter Vokabeln wird innerhalb des *Liederalbums* immer wieder auf die Anwendung von Gewalt und kriegsähnliche Szenen angespielt. Die betreffenden Lieder sind in Tabelle 6.9 aufgeführt.

1. Der Abendstern	11. Das Käuzlein	21. Die Schwalben
2. Schmetterling	12. Hinaus in's Freie!	22. Kinderwacht
3. Frühlingsbotschaft	13. Der Sandmann	23. Des Sennen Abschied
4. Frühlingsgruß	14. Marienwürmchen	24. Er ist's
5. Vom Schlaraffenland	15. Die Waise	25. Spinnelied
6. Sonntag	16. Das Glück	26. Des Buben Schützenlied
7. Zigeunerliedchen I	17. Weihnachtslied	27. Schneeglöckchen
8. Zigeunerliedchen II	18. Die wandelnde Glocke	28. Lied Lynceus des Thürmers
9. Des Knaben Berglied	19. Frühlingslied	29. Mignon
10. Mailied	20. Frühlings Ankunft	

Tabelle 6.9: Lieder mit der Thematik der Gewalt im *Liederalbum für die Jugend* op. 79

Im *Zigeunerliedchen I* ist von einem Zigeunerjungen die Rede, der sich zunächst den Soldaten anschließt, dann jedoch beim Diebstahl erwischt wird und dafür gehängt werden soll. Der Seitenwechsel des Sprecher-Ichs wird durch einen Perspektivwechsel vom auktorialen Erzähler zum Ich-Erzähler ab der zweiten Strophe unterstrichen. Dadurch tritt die Polarität der beiden Gegenparteien (Soldaten und Sprecher-Ich) deutlich hervor. Auch die zweite und dritte Strophe spiegeln Gewalt wider. Das Sprecher-Ich wird gequält und geschlagen, bis es schließlich zum Gewehr greift und auf seine Peiniger schießt. Weniger konkret wird das Thema Gewalt in *Des Knaben Berglied* op. 79/9 angesprochen. Hier findet sich wieder die im *Liederalbum* so häufig verwendete Übertragung auf Naturbilder. So wird das Sprecher-Ich in *Des Knaben Berglied* mit Naturgewalten konfrontiert, die lautstark um seinen Berg (= sein Eigentum/seine Heimat) umherziehen. Das Sprecher-Ich beobachtet den »Sturm« von einer sicheren Position auf dem Berg aus und kommentiert das Geschehen mit der Bitte, sein Elternhaus zu verschonen. Erst in der vierten Strophe wird eine konkrete Gefahr für das Sprecher-Ich thematisiert, wenn nämlich ein Feuer sein »Eigentum« zu zerstören droht. Ähnlich wie im *Zigeunerliedchen I* wird das Aufbringen von Gewalt erst dann erforderlich, wenn es um die Verteidigung des eigenen Besitzes und des eigenen Lebens geht.

In *Des Buben Schützenlied* op. 79/26 wird zwar keine direkte Kriegs- oder Gewaltszenarie dargestellt, jedoch implizit durch das verwendete Bild des Schützen, der mit seiner Schusswaffe alles erjagen bzw. erbeuten kann, auf eine Form von Gewalt und Machtausübung Schwächeren gegenüber angespielt. Dies zeigt sich besonders im zweiten Abschnitt der Vertonung:

»Wie im Reich der Lüfte
 König ist der Weih',
 Durch Gebirg und Klüfte
 Herrscht der Schütze frei.
 Ihm gehört das Weite;
 Was sein Pfeil erreicht,
 das ist seine, seine Beute,
 Was da kreucht und fliegt.«

Die Freiheit des Schützen steht hier indirekt im Gegensatz zur Unfreiheit all derjenigen Lebewesen, die der Reichweite seines Pfeils nicht entkommen können und damit zu seiner Beute bzw. zum Opfer werden.

Sehnsucht nach einem anderen Land

Auch das Thema der Sehnsucht nach einem anderen Land wird in den Liedern des *Liederalbums* mehrfach angesprochen (siehe Tabelle 6.10). Im Abschnitt zur Freiheitsthematik wurde bereits darauf verwiesen, dass in der zweiten Strophe des Liedes *Die Schwalben* op. 79/21 der eilige Fortgang »in's neue Land« thematisiert wird.

1. Der Abendstern	11. Das Käuzlein	21. Die Schwalben
2. Schmetterling	12. Hinaus in's Freie!	22. Kinderwacht
3. Frühlingsbotschaft	13. Der Sandmann	23. Des Sennen Abschied
4. Frühlingsgruß	14. Marienwürmchen	24. Er ist's
5. Vom Schlaraffenland	15. Die Waise	25. Spinnelied
6. Sonntag	16. Das Glück	26. Des Buben Schützenlied
7. Zigeunerliedchen I	17. Weihnachtlied	27. Schneeglöckchen
8. Zigeunerliedchen II	18. Die wandelnde Glocke	28. Lied Lynceus des Thürmers
9. Des Knaben Berglied	19. Frühlingslied	29. Mignon
10. Mailed	20. Frühlings Ankunft	

Tabelle 6.10: Lieder mit der Thematik der Sehnsucht nach einem anderen Land im *Liederalbum für die Jugend* op. 79

Dieser Aspekt wird in zwei weiteren Liedern ebenfalls thematisiert: So wird in dem prominenten Verbindungslied *Mignon* op. 79/29 die Frage nach dem nicht näher bezifferten Land gleich zu Beginn der ersten Strophe (»Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?«) gestellt und die Sehnsucht nach einem fremden, fernen Land durchgehend thematisiert. Die plakative Frage nach der

Kenntnis bzw. nach bestimmten Eigenschaften des gemeinten Landes eröffnet hier jede der drei Liedstrophen.

Eine Idee bezüglich des Wunschlandes gibt das Lied *Vom Schlaraffenland* op. 79/5. Es beginnt mit dem Aufruf zum Aufbruch ins sogenannte »Schlaraffenland«, in dem das Leben lustig statt traurig ist. Indirekt wird hier auf einen Missstand in der aktuellen Lebenssituation hingewiesen. Nachfolgend werden in den Strophen 2 und 3 die Reize des Landes und die überquellenden Vorräte an besonderen Speisen und Getränken angepriesen. Das ganze Leben ist dort ein einziges Zuckerschlecken (Strophen 2–3, jew. V. 1–6). Erst in der vierten Strophe findet das Schwelgen ein jähes Ende, wenn auf die mehrfach wiederholte Aussage »Ei, wer möchte dort nicht sein!« die Desillusionierung folgt. Zwar habe schon so mancher versucht, in das Land zu gelangen, doch läge eine unüberwindbare Hürde – hier dargestellt durch einen Berg aus Pflaumenmus – davor, sodass der Eintritt in das Land nur unter Zuhilfenahme von Flügeln erfolgen könne. Ohne viel Fantasie lässt sich hier zwischen den Zeilen herauslesen, dass es sich beim Inhalt des Liedes um die Umkehrung von vorherrschenden Zuständen handelt und dass vermutlich die aktuelle Situation des Landes, in dem sich das Sprecher-Ich derzeit befindet, keinem solchen Paradies wie dem hier gezeichneten Schlaraffenland gleicht. Es handelt sich vielmehr um eine Flucht in Gedanken, allerdings vermutlich ohne reale Fluchtmöglichkeiten. Schumann vertont die Textvorlage wortgetreu, jedoch unter Auslassung der zweiten Strophe der Textvorlage. Diese lautet bei Hoffmann von Fallersleben:

»Alle Speisen gut gerathen,
Und das Finden fällt nicht schwer.
Gäns' und Enten gehen gebraten
Überall im Land' umher.
Mit dem Messer auf dem Rücken
Läuft gebraten jedes Schwein.
O wie ist es zum Entzücken!
Ei, wer möchte dort nicht sein!«

Auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage, warum Schumann nicht alle fünf Strophen vertont, fällt auf, dass allein diese zweite Strophe der Vorlage über einen kritischen Inhalt verfügt. Wenn nämlich das Lied insgesamt als Andeutung auf die politische Situation im Lande zu verstehen ist und dann Worte wie »Mit dem Messer auf dem Rücken | Läuft gebraten jedes Schwein« fallen, so könnte es sich dabei auch um die übertragene Wunschvorstellung handeln, die Verantwortlichen für diese Situation konkret zur Rechenschaft zu ziehen – eine politisch ernst zu nehmende Aussage, die Schumann möglicherweise nicht in seine Vertonung integrieren wollte.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich im *Liederalbum für die Jugend* viele kleinere Gruppen an Liedern finden, die thematisch eng verwandt sind. Insgesamt ergibt sich dadurch ein engmaschiges Netz, in dem bestimmte Bilder immer wieder aufgegriffen werden. Die Freiheitsthematik, die hier v. a. mithilfe der Flugsymbolik implizit ins Spiel gebracht wird, ebenso wie die damit eng verbundene Frühlingsthematik werden zusammen in insgesamt 15 Liedern thematisiert und bestimmen damit mehr als die Hälfte der Lieder des *Liederalbums für die Jugend*. Wie sich herausgestellt hat, ist auch einige Male von einem sogenannten »neuen Land« und damit verbundenen Fluchtmöglichkeiten die Rede. Als Einschränkung ergibt sich hier eine gewisse Unfreiheit, die durch mangelnde Flugfähigkeit des jeweiligen Sprecher-Ichs dargestellt wird. In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Aspekt der Unfreiheit steht das Thema Gewalt, das einige der Lieder prägt. Damit verknüpft wird der Aufruf, auf die eigenen Kinder Acht zu geben. So thematisieren einige der Lieder die wichtige und sensible Lebensphase des Jugendalters. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in den beiden *Zigeunerliedchen I* und *II* und dem Lied *Die Waise*. In diesen drei Liedern werden Einzelschicksale dargestellt, deren Leid durch das Einwirken Dritter hervorgerufen wurde. Sie stehen damit in starkem Kontrast zu den übrigen Liedern des *Liederalbums*.

6.3.4 Titelblattgestaltung

In dem von Ludwig Richter (1803–1884) gestalteten Titelblatt (siehe Abbildung 6.4) werden die zuvor herausgestellten Textmotive, die die Vertonungen grafisch ergänzen, nahezu vollständig aufgegriffen. Daher muss es für die Gesamtinterpretation des Werkes ebenfalls herangezogen werden. Richter, der damals als Professor an der Dresdner Kunstakademie lehrte, hatte auch schon das Titelblatt zum *Album für die Jugend* gestaltet⁴²⁰ und dabei Schumanns Vorstellungen sehr genau umgesetzt.⁴²¹ Um die Illustration des Titelblatts für das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 hatte Schumann Ludwig Richter am 22. Juni 1849 bei einem per-

420 Die Historie der Titelblattgestaltung des *Albums für die Jugend* op. 68 hat Bernhard R. Appel ausführlich dargelegt; vgl. hierzu die Ausführungen zum Albumkonzept des op. 68 in Appel: Robert Schumanns ›Album für die Jugend‹, S. 73ff. Vgl. zur Beziehung zwischen Robert Schumann und Ludwig Richter auch die Einführung in ihren Briefwechsel in Schumann: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Eduard Bendemann, Julius Hübner, Johann Peter Lyser und anderen Dresdner Künstlern, S. 845ff.

421 Vgl. hierzu Appel: Robert Schumanns ›Album für die Jugend‹, S. 90. Demnach erarbeitete Richter die Illustrationen zum einen auf Basis eines Klaviervortrags

sönlichen Besuch gebeten.⁴²² Ob dabei Inhalte besprochen bzw. eine Auswahl der illustrativ hervorzuhebenden Textmotive festgelegt wurden, ist nicht bekannt.⁴²³

Das von Richter gestaltete Titelblatt des *Liederalbums für die Jugend* ist – Schumanns Vorstellungen entsprechend – »einfacher, weniger figurenvoll«⁴²⁴ als beim *Album für die Jugend*, bei dem sich die Figurendarstellungen nicht auf den unteren Rand des Titelblatts beschränken, sondern den Titel quasi umranken. Darüber hinaus verzeichnet das Titelblatt des *Albums für die Jugend* über kleine Vignetten deutlich mehr Bezüge zu den enthaltenen Liedtiteln.⁴²⁵ Beim *Liederalbum für die Jugend* beschränken sich diese Bezüge auf wenige Lieder. Am auffälligsten sind die Anspielungen auf die Lieder *Des Knaben Berglied* op. 79/19, *Des Sennen Abschied* op. 79/23 und *Des Buben Schützenlied* op. 79/26, da diese als sehr aktive Figuren dargestellt werden und eindeutig zu erkennen sind. Gleichzeitig werden damit beide der im *Liederalbum* enthaltenen Vertonungen aus Schillers Freiheitsdrama *Wilhelm Tell* illustrativ berücksichtigt. Auf der Zeichnung scheinen diese beiden Figuren die friedvoll in zwei Gruppen (bestehend aus einmal zwei und einmal vier Kindern) beieinandersitzenden sechs Kinder zu beschützen. In seiner Beschreibung des Titelblatts hebt Ulrich Mahler die harmonische und friedvolle Grundstimmung der dargestellten Szenerie hervor, in der der Hirtenknabe und der Bogenschütze durch ihre Tatkraft hervorstechen:

»Jüngere und ältere Kinder, Jungen und Mädchen, lagern bzw. bewegen sich in einträchtiger Harmonie in einer anmutigen Naturszenerie. Die beiden sitzenden Gruppen verkörpern Ideale des Erwachsenenlebens: eheliche Verbundenheit und familiäre Einmütigkeit die aus einem Liederbuch singende Vierergruppe im Vordergrund, liebevolle Kindererziehung das kindliche Mutter-Kind-Paar auf der linken Seite. Gegenwart und Zukunft, Kindheit und Erwachsenenalter sind in einem friedvollen Naturzustand

- von Clara Schumann, die ihm die grafisch zu erläuternden Stücke bei einem Besuch vorspielte, und zum anderen auf Basis der Werkkommentare Schumanns.
- 422 Vgl. Schumanns Eintrag vom 22. Juni 1849 in Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 495 mit Anm. 707 und die Einführung in den Briefwechsel zwischen Schumann und Richter (Schumann: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Eduard Bendemann, Julius Hübner, Johann Peter Lyser und anderen Dresdner Künstlern, S. 847). Schumann erwähnt das Gespräch mit Richter ebenfalls in seinem Brief an Hermann Härtel vom 23. Juni 1849; zitiert nach Schumann: Leipziger Verleger I: Breitkopf & Härtel in der Manuskriptfassung.
- 423 Ebenfalls nicht zu rekonstruieren ist, ob Richter – wie beim *Album für die Jugend* op. 68 – zuvor einen Höreindruck der Lieder erhielt.
- 424 Vgl. Schumanns Brief an Hermann Härtel vom 28. Mai 1849; zitiert nach Schumann: Leipziger Verleger I: Breitkopf & Härtel in der Manuskriptfassung.
- 425 Vgl. dazu Appel: Robert Schumanns ›Album für die Jugend‹, S. 101ff.

vereint. Zu jeder der beiden besinnlich-sanften Gruppen gesellt sich als aktive Gegenfigur eine tatkräftig auftretende Knabengestalt: ein Schalmeiblasender Hirtenknabe und ein Bogenschütze.«⁴²⁶

Wie Mahlert weiter beschreibt, folgt dem Hirtenknaben ein Satyr – hier dargestellt als menschliches Mischwesen mit Ziegenbeinen und Ziegenohren –, der einen Korb mit frisch geerntetem Obst auf der Schulter trägt, von dem eine der beiden Ziegen, die den Satyr begleiten, und ein Eichhörnchen naschen. Nach der griechischen Mythologie sind Satyre Mischwesen, die Fruchtbarkeit, gutes Wachstum und eine gute Ernte symbolisieren.⁴²⁷

Der Titel selbst wird von blühenden Pflanzen umrankt. An den Zweigen hängen reife Früchte (auf der linken Seite Birnen, Pfirsiche, Äpfel; auf der rechten Seite Kirschen). Darin fliegen Insekten (Schmetterlinge, Bienen, Libellen) und Vögel umher. Auf der rechten Seite sind brütende Vögel dargestellt.

Ein kleines Detail fällt bei der Betrachtung des Titels auf. Die beiden Initialen sind in besonderer Weise verziert: Auf dem »L« des Wortes »Lieder« sitzt ein kleiner unauffälliger Vogel, der eine Krone auf dem Kopf trägt (vgl. Abbildung 6.5). Diese kleine Illustration ist zwar insgesamt unscheinbar, jedoch zentral zu Beginn des Albumtitels positioniert. Das »J« des Wortes »Jugend« ist wie eine Schwertscheide gestaltet. In besonderer Weise ausgeschmückt ist auch die Initiale des Nachnamens Schumann. Das »S« ist in Form eines kleinen Schwans dargestellt.

Wie in Abschnitt 6.3.3 dargelegt, vereint das *Liederalbum* v. a. Lieder zu den folgenden Themenschwerpunkten:

- Frühling (vs. Winter, Kälte),
- Boten,
- Freiheit (symbolisiert durch das Bild der Flügel),
- Verantwortung für Kinder,
- Gewalt sowie
- Sehnsucht nach einem anderen Land.

426 Das Zitat stammt aus dem Nachwort zum 1991 erschienenen Reprint der Erstausgabe des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 von Ulrich Mahlert in: Schumann: Liederalbum für die Jugend für Singstimme und Klavier op. 79.

427 Vgl. dazu etwa Rose: Griechische Mythologie, S. 152ff.

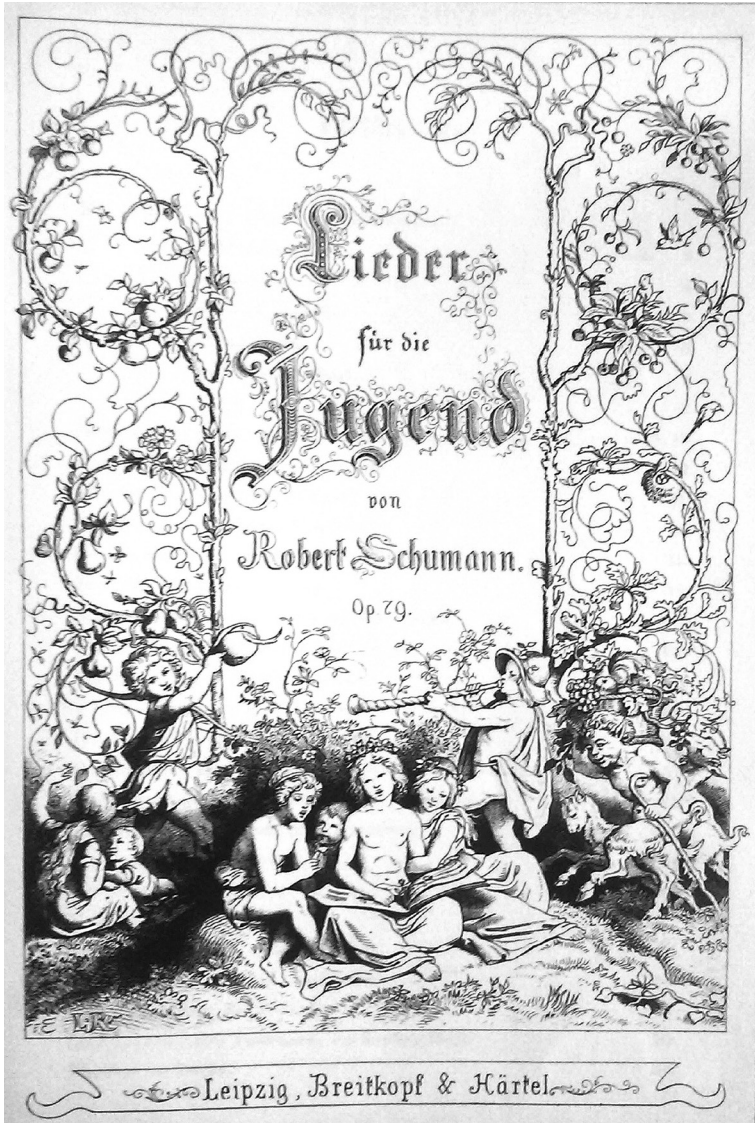


Abbildung 6.4: *Liederalbum für die Jugend* op. 79, Titelblatt der Erstausgabe 1849, gestaltet von Ludwig Richter⁴²⁸

428 Das Titelblatt und die Detailgestaltung in Abbildung 6.5 sind nach dem Reprint der Erstausgabe wiedergegeben: Schumann: *Liederalbum für die Jugend für Singstimme und Klavier* op. 79.



Abbildung 6.5: Detailgestaltung des Titels der Erstausgabe 1849

Diese Themenschwerpunkte werden fast vollständig in Richters Titelblatt-Zeichnung aufgegriffen, sei es über die reichhaltigen Frühlingsandeutungen (und die kontrastierenden Wintermetaphern), über die südlichen, reifen Früchte (als Ausdruck für die Sehnsucht nach einem anderen Land), über die Schalmei des Hirtenknaben, der damit als Bote fungiert, oder über die Darstellung der Vögel und des Schwans als Symbol für die Freiheit. Der Aspekt der Verantwortung für Kinder wird durch die beschützende Haltung des Sennen und des Schützen eingebracht. Beide werden erwachsener und kräftiger dargestellt als die übrigen sechs Kinder im Vordergrund. Gleichzeitig wird hier die Schutzfunktion für die Kunst thematisiert, die über die singende Vierergruppe im Vordergrund eingebracht wird. Das älteste der sechs Kinder hält ein Liederbuch auf dem Schoß, aus dem gemeinsam gesungen wird. Auf das Thema Gewalt wird auf dem Titelblatt ebenfalls – wengleich ganz versteckt – angespielt. Die Haltung des Bogenschützen und die Darstellung seiner Waffe nehmen hierauf Bezug, ebenso wie die Gestaltung des Wortes »Jugend« im Titel. Der dargestellte Vogel im Wort »Lieder« könnte als Anspielung auf das *Frühlingslied* op. 79/19 zu verstehen sein, das ursprünglich den Titel »König Frühling« trug.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass das Titelblatt des op. 79, das für Schumann zum Gesamtkonzept gehörte, die in den Liedern oftmals nur verschleiert ange-

deuteten Kernaussagen den Vertonungen bereits prologartig voranstellt. Ähnlich wie im *Requiem für Mignon* erfolgt dieser »Fingerzeig« auf einer anderen Ebene als der des musikalischen Textes, womit eine nicht zu unterschätzende Wirkung einhergeht: Die RezipientInnen werden auf der Ebene der Imagination abgeholt und damit ganz anders angesprochen. Damit muss das Titelblatt als für sich sprechendes (visuelles) Element – ebenso wie die sprachlichen Andeutungen auf Ebene der Musik – bei einer Gesamtinterpretation des Werks unbedingt mit berücksichtigt werden. Wird es zum rein optischen Blickfang degradiert, gehen einige hintergründig eingebrachte, aber deshalb möglicherweise umso bedeutsamere Aussagen unweigerlich verloren. Da das Titelblatt des op. 79 nicht nur das *Liederalbum* eröffnet, sondern bei Auffassung der drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b als einer Drei-Werke-Einheit sogar eine einführende Funktion für alle drei Werke übernimmt, ist die hier dargestellte Szenerie von noch bedeutenderer Relevanz, da sie den Gesamtcharakter bestimmt und die Themenvielfalt bereits fächerartig präsentiert. Das Thema Jugend ist dabei als verbindendes Element zu betrachten.

6.4 Ein Lebensweg – Mignon-Spuren im *Liederalbum*

Bei einem Blick auf die Titel der 29 Lieder des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 fällt auf, dass nur zwei Titel konkrete Namen von Figuren beinhalten.⁴²⁹ Hierbei handelt es sich um die beiden Schlusslieder, das *Lied Lynceus des Thürmers* op. 79/28 und *Mignon* op. 79/29. Mithilfe dieser beiden Figuren wird auf die beiden literarischen Werke verwiesen, aus denen sie stammen: *Faust II* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Mit diesen Figuren sind bestimmte Charaktereigenschaften oder Funktionen verknüpft, die bei Kenntnis der Werke sofort vor den inneren Augen der RezipientInnen aufscheinen.

Da Schumann quasi beiden Liedern eine Klammer-Funktion zuweist,⁴³⁰ kann diese Besonderheit in der Titelvergabe als »Fingerzeig« aufgefasst werden. Der Frage, inwiefern die Einbindung des Türmerliedes Inhalte des *Faust II* auf das *Liederalbum* projiziert, kann an dieser Stelle nicht ausführlich nachgegangen werden. Hervorzuheben ist jedoch, dass mit der Funktion des Türmers, dessen ursprüngliche Aufgabe es ist, die Umgebung von einem Turm aus zu überwachen und vor Gefahr zu warnen (er ist »zum Schauen bestellt«), eine Botschaft verknüpft ist, die möglicherweise in direktem Zusammenhang mit der Mignon-Figur steht oder aber im übertragenen Sinne auf einen der angesprochenen The-

429 Auf die Funktion der allegorischen Figur des Sandmanns wird an anderer Stelle einzugehen sein.

430 Zur besonderen Funktion des Türmerliedes vgl. Abschnitt 2.2.2.

menschwerpunkte des *Liederalbums für die Jugend* – die Verantwortung für Kinder – anspielt. Bezogen auf diesen Aspekt scheint Schumann mit der Mignon-Figur, auf die in Kindertagen nicht genug Acht gegeben wurde, ein Exempel zu statuieren. Wer nun der Meinung ist, dieser Aspekt von Mignons Geschichte sei nicht Gegenstand des *Liederalbums*, der unterliegt einem Irrtum. Die Analyse des formalen Aufbaus zeigt zunächst eine ähnlich symmetrische Anlage wie in op. 98a und op. 98b. Wiederum ergibt sich durch die ungerade Zahl von 29 Liedern – bei einer separaten Zählung der beiden *Zigeunerliedchen*⁴³¹ – ein sogenanntes »Zentrum«: das Lied Nr. 15. Dieses trägt ausgerechnet den Titel *Die Waise* und spielt damit inhaltlich auf Mignons Schicksal an, die ihre Eltern verloren hat bzw. im Falle ihres Vaters verloren zu haben glaubt.



Abbildung 6.6: Das Lied *Die Waise* op. 79 / 15 im »Zentrum« des *Liederalbums*

Im Roman wird Mignon quasi zweimal ihrer »Heimat« beraubt. Als bekannt wird, dass sie im Inzest gezeugt wurde, wird sie erst zu Pflegeeltern am Lago Maggiore gegeben⁴³² und dort später entführt. Im Roman heißt es explizit, dass es aus Gründen der Nachlässigkeit – mit heutigen Worten durch Verletzung der Aufsichtspflicht – zu diesem Vorfall kam.⁴³³ Nach ihrer Entführung lebte

431 Vgl. Anm. 169.

432 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Bd. 3], S. 272: »Man hatte das Kind schon lange von ihr [Sperata] weggenommen und zu guten Leuten unten am See gegeben, und in der mehrern Freiheit, die es hatte, zeigte sich bald seine besondere Lust zum Klettern. Die höchsten Gipfel zu ersteigen, auf den Rändern der Schiffe wegzulaufen und den Seiltänzern, die sich manchmal in dem Orte sehen ließen, die wunderlichsten Kunststücke nachzumachen war ein natürlicher Trieb.«

433 Ebd., S. 273: »[...] und ob es gleich von ihren Pflegeeltern höchst unanständig und unzulässig gehalten wurde, so ließen wir ihr doch soviel als möglich nachsehen. Ihre wunderlichen Wege und Sprünge führten sie manchmal weit, sie verirrete sich, sie blieb aus und kam immer wieder. Meistenteils, wenn sie zurückkehrte, setzte sie sich unter die Säulen des Portals vor einem Landhause in der Nachbarschaft; man suchte sie nicht mehr, man erwartete sie. Dort schien sie auf den Stufen auszuruhen, dann lief sie in den großen Saal, besah die Statuen, und wenn man sie nicht besonders aufhielt, eilte sie nach Hause. Zuletzt ward denn doch unser Hoffen getäuscht und unsere Nachsicht bestraft. Das Kind blieb aus,

Mignon bei einer »zigeunerartigen« Truppe,⁴³⁴ über die genauen Umstände ihrer Entführung werden die LeserInnen jedoch im Unklaren gelassen,⁴³⁵ wodurch die LeserInnen selbst bestimmte Vorstellungen von der Entführung entwickeln. Dieser Interpretationsspielraum wird in Schumanns Vertonung durch die beiden *Zigeunerliedchen* ausgefüllt, die inhaltlich auf diese Entführungsszene anspielen. Inwiefern sich Schumann hier durch das Einfügen von Texten sogar selbst als Autor zu Wort meldet, werden die nachfolgenden Einzeluntersuchungen zu den Liedern zeigen.

Ein weiteres Lied, das Romaninhalt transportiert, ist das Lied *Er ist's* op. 79/24. Es birgt einen von Schumann eingebrachten Hinweis auf Mignons Vater, den Harfner, der mithilfe eines Harfenklangs wie ein Schatten in Erscheinung tritt und eine Ahnung hervorruft, ohne konkret fassbar zu sein.

Zusammenfassend stehen also die folgenden fünf Lieder des *Liederalbums* in inhaltlicher Verbindung zur Mignon-Figur:

- die *Zigeunerliedchen I* und *II*,
- das Lied *Die Waise*,
- das Lied *Er ist's* und
- das Schlusslied *Mignon*.

Die Analyse der Werkarchitektur des *Liederalbums* in den Abschnitten 6.3.1 und 6.3.2 hat gezeigt, dass alle fünf Lieder an bedeutenden Positionen des Albums stehen (vgl. Abbildung 6.7). In ihnen wird der in op. 98a und op. 98b fortgeführte »Erzählstrang Mignon« aufgebaut.

man fand seinen Hut auf dem Wasser schwimmen, nicht weit von dem Orte, wo ein Gießbach sich in den See stürzt. Man vermutete, daß es bei seinem Klettern zwischen den Felsen verunglückt sei; bei allem Nachforschen konnte man den Körper nicht finden.«

434 Die Figur der Mignon wurde seit Erscheinen des Romans oftmals als »Zigeuner«-Figur interpretiert. Ihre scheinbare Heimatlosigkeit, ihr vagabundenartiges Umherziehen mit verschiedenen Truppen, ihre Naturverbundenheit und ihr fremdartiges Wesen haben ihren Beitrag zu dieser Deutung geleistet. Thematisch behandelt wird dieser Aspekt u. a. bei Langehegermann: Die »schöne Zigeunerin« in der deutschen Literatur und Brittnacher: Traumwissen und Prophezeiung.

435 Im Roman heißt es lediglich: »Nun ging die Unterhaltung mit dem Entrepreneur wegen des Kindes an, das unserm Freunde für dreißig Taler überlassen wurde, gegen welche der schwarzbärtige, heftige Italiener seine Ansprüche völlig abtrat, von der Herkunft des Kindes aber weiter nichts bekennen wollte, als daß er solches nach dem Tode seines Bruders, den man wegen seiner außerordentlichen Geschicklichkeit den großen Teufel genannt, zu sich genommen habe« (Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 163).

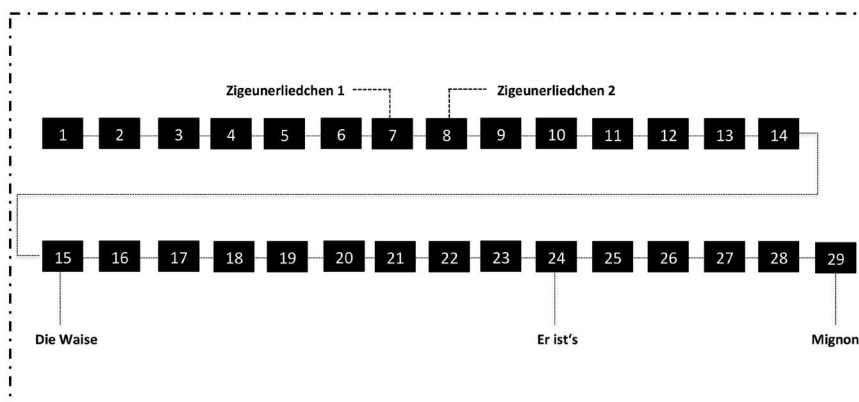


Abbildung 6.7: »Transport«-Lieder für Roman-Inhalte im *Liederalbum für die Jugend*

Nachfolgend werden die genannten Lieder mit Ausnahme des Liedes *Mignon*, dessen inhaltliche Ausrichtung und formale Anlage bereits in den Untersuchungen zum Liederzyklus op. 98a (vgl. Kapitel 4) besprochen wurde, vorgestellt.

Zigeunerliedchen I op. 79 / 7 und Zigeunerliedchen II op. 79 / 8

Die in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden verwahrte Kompositionsskizze zu den beiden *Zigeunerliedchen* und dem Lied *Frühlingsbotschaft* trägt von allen Kompositionen für das Liederalbum die früheste Datierung (21. April 1849). Aus diesem Grunde ist davon auszugehen, dass Schumann seine Arbeit an dem neuen Album mit diesen Liedern begann.⁴³⁶

Das Autograf zeigt auf der oberen Hälfte die Skizzen zu den beiden *Zigeunerliedchen*, die von Schumann nummeriert worden sind. Beide Skizzen geben lediglich die erste Strophe der Lieder wieder. Wann die jeweils restlichen Strophen hinzukamen, lässt sich anhand der Skizze nicht rekonstruieren. Auch die Ego-Dokumente Schumanns geben keine Auskunft darüber, wann die Auswahl der Strophen stattfand. Beim ersten *Zigeunerliedchen*, das aus drei Strophen besteht, scheint sich nachträglich noch eine Planänderung ergeben zu haben. Auf dem Skizzenblatt vermerkt Schumann hinter dem 2. System noch »4 Verse« (vgl. Abbildung 6.8). Das heutige erste *Zigeunerliedchen* umfasst drei Stro-

436 Vgl. zu dieser Einschätzung auch Geck: *Frühlingsbotschaft*, S. 10.

phen, die der insgesamt 30 Strophen umfassenden Textvorlage Geibels⁴³⁷ entnommen sind. Die Idee zur Komposition des zweiten *Zigeunerliedchens* könnte sich aus der unmittelbaren Arbeit am *Zigeunerliedchen I* entwickelt haben.

Die Grundlage für das zweite *Zigeunerliedchen* bildet eine vierte weitere Strophe aus derselben Textvorlage. Zu den zwei folgenden Strophen dieses Liedes vermerkt Schulte:⁴³⁸

»Der Text des *Zigeunerliedchens I* und die erste Strophe des *Zigeunerliedchens II* entstammen zweifelsohne Geibels *Volksliedern und Romanzen der Spanier*, die auch den beiden Liederzyklen *Spanisches Liederspiel* und *Spanische Liebeslieder* (opp. 74 und 138) zugrunde liegen. Die Strophen 2 und 3 sind jedoch nicht in dieser Quelle enthalten; hier ist eine Eigendichtung Schumanns anzunehmen.«

Die von Schulte so bezeichnete »Strophe 3« ist jedoch eine Wiederholung der ersten Strophe, sodass hier gar nicht nach der Quelle gesucht werden muss. Auch hier greift Schumann wieder auf das Prinzip der Rahmung zurück. Es ist davon auszugehen, dass der auf diese Weise eingerahmten Strophe 2 eine besondere inhaltliche Bedeutung zukommt, zumal sie Mignons Entführung aus ihrem Elternhaus thematisiert, das sich möglicherweise in Italien befindet. Ist schon im Mignon-Lied *Kenntst du das Land?* von einem Land vermutlich jenseits der Alpen die Rede, womit Italien gemeint sein könnte, so wird dieses Bild an dieser Stelle wieder aufgegriffen. Die ersten beiden Verszeilen könnten sich inhaltlich auf die Alpen beziehen bzw. noch präziser auf die Gegend um den Lago Maggiore, in der Mignon aufwuchs:

»Wo die Berge hoch sich thürmen
An dem Saum des Himmels dort
Aus dem Haus, dem schönen Garten
Trugen sie bei Nacht mich fort.«

437 Geibel: *Volkslieder und Romanzen der Spanier*, S. 89–94. Die 30 Strophen sind bereits bei Geibel mit dem Titel *Zigeunerliedchen* überschrieben.

438 Vgl. Schulte: *Die Textquellen des Liederalbums für die Jugend*, S. 83. Die These, dass es sich bei den Strophen 2 und 3 um eine Eigendichtung handele, hat Schulte bereits in einer früheren Publikation aufgestellt; vgl. dazu Schulte: › ... was Ihres Zaubergreifels würdig wäre!«, S. 81.



Abbildung 6.8: Auszug des Skizzenblatts vom 21. April 1849⁴³⁹ mit Skizzen zu den *Zigeunerliedchen I und II*

Bei der Analyse des op. 98a wurden die für die Figur des Harfners typischen Arpeggienklänge als »Harfner-Charakteristik 1« bezeichnet (vgl. Abschnitt 4.2.4). Im *Liederalbum für die Jugend* kommen Arpeggien nicht häufig vor, doch das *Zigeunerliedchen II* ist eines der wenigen Lieder, in denen Schumann sie verwendet. Hier hat das Klavier jeweils zu Beginn einer Strophe vier arpeggierte Akkorde zu spielen.

439 Vgl. Schumann: 5 Pieces, Mus.5636-K-509. Eine vollständige Abbildung des Skizzenblatts findet sich in Abschnitt 2.2.2.

Langsam.

Je - den Mor - gen, in der Frü - he, wenn mich weckt das Ta - ges - licht, mit_ dem

Was - ser mei - ner Au - gen wasch' ich dann mein An - ge - sicht. Wo die Ber - ge hoch sich thürmen an dem

Abbildung 6.9: »Harfner-Charakteristik 1« zu Beginn der Strophen im *Zigeunerliedchen II*⁴⁴⁰

Mithilfe der zarten Arpeggien-Klänge werden die Textpassagen »Jeden Morgen in der Frühe« und »Wo die Berge hoch sich thürmen« besonders hervorgehoben. Auf diese Weise kann sich der Text auf der Klangkulisse entfalten, die durch die im *piano* ausgeführten Arpeggienklänge entsteht. Genau an diesen Textstellen finden sich inhaltliche Anspielungen auf das Schicksal Mignons und ihre geografische Herkunft. Ähnlich wie in op. 98a wird hier die familiäre Verbindung zwischen Mignon und dem Harfner auf Ebene der Musik angedeutet.

Bei den übrigen Textpassagen unterstützt die Klavierbegleitung die Singstimme, die Melodie wird dabei teilweise unisono von Singstimme und Klavier vorgetragen, die abwärts gerichteten Triolenbewegungen bei der Textstelle »mit dem Wasser meiner Augen wasch' ich dann mein Angesicht« bzw. »aus dem Haus, dem schönen Garten tragen sie bei Nacht mich fort« werden als Gegen-

440 Die Abbildung basiert auf dem Notentext der alten Schumann-Gesamtausgabe, Leipzig 1882 (Schumann: Lieder-Album für die Jugend op. 79, S. 10). Wenn nicht anders angegeben, dient diese Ausgabe als Grundlage für alle weiteren Abbildungen in Bezug auf op. 79.

bewegungen umgesetzt, die stetig in Terzen und innerhalb in Sekunden abwärts schreiten, um schließlich auf einem a-Moll-Akkord zu enden (vgl. Abbildung 6.10). Innerhalb dieser Bewegung klingt entfernt das »Mignon-Motiv« an, das in Abschnitt 4.2.4 beschrieben wurde.

dort, aus dem Haus, dem schönen Garten tra-gen sie bei Nacht mich fort.

Abbildung 6.10: »Mignon-Motiv« im *Zigeunerliedchen II*

Die Waise op. 79 / 15

Die Waisenkind-Thematik scheint Schumann generell interessiert zu haben. Auch im *Album für die Jugend* op. 68 gibt es ein Klavierstück, das den Titel »Armes Waisenkind« trägt.⁴⁴¹ Diese Thematik ist inhaltlich auf das Engste mit der Mignon-Figur aus Goethes *Wilhelm Meister* verbunden, die zunächst entführt wird und bei einer Schauspielergesellschaft in dem Glauben aufwächst, ihre Eltern seien beide verstorben.

Durch die zentrale Stellung des Liedes *Die Waise* wird eine Korrespondenz mit den Mignon-Liedern in op. 98a hervorgehoben. Wie schon das Stück *Armes Waisenkind* im *Album für die Jugend* (und die beiden *Zigeunerliedchen*) vertont Schumann das Lied *Die Waise* in a-Moll. Beide tragen die Tempoanweisung »Langsam« und stehen im 2/4-Takt. Ebenso wie neun weitere Lieder des *Liederalbums* op. 79 basiert das Lied *Die Waise* auf einer Textvorlage von Hoffmann von Fallersleben. Schumann erstellt aus der fünfstrophigen Textvorlage ein vierstrophiges einstimmiges Lied, das in der vierten Strophe mit einem kurzen zweitaktigen Klaviernachspiel endet.

Bis auf die Auslassung der vierten Strophe von Hoffmann von Fallerslebens

441 Das Stück ist im Inhaltsverzeichnis der Ausgabe von Schubert & Comp. mit »Arme Waise« betitelt. Sowohl das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 als auch das *Album für die Jugend* op. 68 beinhalten somit je ein Lied bzw. Klavierstück mit dem Titel »Mignon« und »Die Waise« bzw. »Armes Waisenkind«.

Textvorlage, die den Tod von Mutter und Vater definitiv festlegt, nimmt Schumann keine weiteren Texteingriffe oder -änderungen vor. Der Text der gestrichenen Strophe lautet:

»Ich sah sie beide scheiden,
mit ihnen schied mein Glück.
Bei mir blieb nur das Leiden
In dieser Welt zurück.«

Die hier getroffene Festlegung stimmt nicht mit dem Inhalt des Romans überein. Mignon geht zwar davon aus, dass ihre Eltern verstorben sind, doch kann ihr davon nur berichtet worden sein, da ihre Eltern getrennt wurden und sie selbst bei Pflegeeltern aufwuchs. An späterer Stelle im Roman wird die Thematik des fehlenden Vaters in einem Dialog zwischen Wilhelm, Felix und Mignon noch einmal angesprochen. Auch Felix weiß zu diesem Zeitpunkt nicht, dass Wilhelm sein Vater ist.⁴⁴² Besondere Bedeutung erlangt diese Textstelle durch das direkt im Anschluss folgende Mignon-Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* (vgl. zur Analyse Kapitel 4). Die LeserInnen erhalten hier eine Ahnung, dass Mignons Geheimnis im Zusammenhang mit ihrem Vater stehen könnte.

Anders als die vierte Strophe vertont Schumann aber die dritte Strophe, die zum Romaninhalt passt und Mignons Schicksal beschreibt. Dort heißt es:

»Ach! Keine Hand geleitet
mich heim in's Vaterhaus,
und keine Mutter breitet
die Arme nach mir aus.«

Es ist daher davon auszugehen, dass die Strophenauswahl einem inhaltlichen Leitgedanken folgt.

Schumanns Vertonung des Liedes *Die Waise* lässt sich durch die vierstrophige Anlage in zwei Abschnitte von jeweils zwei Strophen teilen. Im ersten Teil wird der Frühling positiv konnotiert und ein weiteres Mal deutlich hervorgehoben.⁴⁴³ Der Frühling als Ereignis für alle wird als Kontrast zum Einzelschicksal und Leid des Waisenkindes verwendet. Positive Bilder wie Freude, Pracht, Glanz und Blumen dienen der Charakterisierung des Frühlings, der bunt und

442 Vgl. dazu folgende Textstelle im 16. Kapitel des 5. Buches in Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 2], S. 262: »Felix war sehr lustig beim Abschiede und als man ihn fragte: was er wolle mitgebracht haben, sagte er: Höre! bringe mir einen Vater mit.«

443 Vgl. Abschnitt 6.3.3.

lebendig neues Leben verspricht. Als Verbindungselement zwischen den beiden Teilen wird das Bild der Blumen eingesetzt, das zwar im Kontext des Frühlings zunächst positiv belegt ist, dann aber durch das Waisenkind mit dem Tod in Verbindung gebracht wird (»denn wenn ich Blumen winde, ist es zum Todtenkranz«) und damit den Übergang zum zweiten Teil des Liedes bildet, der die Strophen 3 und 4 umfasst. Diese Strophen thematisieren das Leid des Waisenkindes. Die dritte Strophe beginnt mit einem Seufzer »Ach!«, wie sie auch in den Mignon-Liedern und Harfner-Gesängen in op. 98a mehrfach vorkommen.⁴⁴⁴ Die gesamte Strophe umschreibt das Schicksal Mignons. Inhaltlich wird hier die in das zweite *Zigeunerliedchen* durch Schumann selbst eingeflochtene Entführungsthematik (vgl. die von ihm selbst hinzugedichtete Strophe 2 im *Zigeunerliedchen II* op. 79/8) noch einmal aufgegriffen (»keine Hand geleitet mich heim in's Vaterhaus«). Insgesamt bleibt der zweite Teil thematisch beim Tod und spiegelt die innere Verzweiflung des Sprecher-Ichs wider:

»O Himmel, gib mir wieder,
was deine Liebe gab –
Blick' ich zur Erde nieder,
so seh' ich nur ihr Grab.«

Die inhaltliche Verbindung des Liedes *Die Waise* op. 79/15 mit der Mignon-Thematik in den *Liedern und Gesängen* op. 98a wird auch musikalisch deutlich. Zwar lässt Schumann das »Mignon-Motiv« hier nicht in seiner ursprünglichen Form erklingen (vgl. dazu die Analyse in Abschnitt 4.2.4), doch zeigt sich hier – ähnlich wie bei den Liedern *Kennst du das Land?* und *Nur wer die Sehnsucht kennt* – eine überwiegend abwärtsgerichtete Melodieführung. Zu Beginn des dritten Verses jeder Strophe findet sich in der Klavierbegleitung eine Phrase, die dem »Mignon-Motiv« ähnelt (vgl. die in Abbildung 6.11 dargestellte Abwärtsbewegung in den Takten 4 bis 6: e''–f''–d''–c''–h'–a'). Im Vergleich zum »Mignon-Initial« wird die zweite Terz ausgespart. Hinzu kommt eine Auftakt-Achtel. Der Schwerpunkt der Phrase liegt auf dem f'' in Takt 5.

444 Vgl. dazu die wiederkehrenden Verszeilen »Ach! der mich liebt und kennt | Ist in der Weite« im Mignon-Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt* op. 98a/3 oder den Harfner-Gesang *Wer sich der Einsamkeit ergibt* op. 98a/6, der mit dem Seufzer »Wer sich der Einsamkeit ergibt, | ach! der ist bald allein« beginnt und mit einem weiteren Seufzer (»ach! werd' ich erst einmal | einsam im Grabe sein ...«) endet.

sich, ich bli - cke trau - rig nie - der, er
Glanz? denn wenn ich Blu - men win - de, ist

Abbildung 6.11: Abgewandeltes »Mignon-Motiv« im Lied *Die Waise*, Takt 4–6

Wie sich gezeigt hat, korrespondiert das Lied *Die Waise* mit der Mignon-Thematik. Mignons Geheimnis hängt eng mit ihrer Herkunft und ihrem Elternhaus zusammen. Durch Aussparung der vierten Strophe der Textvorlage werden Inhalte, die der Romanvorlage nicht folgen, unterdrückt. Durch die Positionierung des Liedes genau in der Mitte des *Liederalbums* (Nr. 15 von 29 Liedern) wird Mignons Schicksal ins »Zentrum« gerückt. Hierin besteht eine Parallele zum op. 98a.

Er ist's op. 79 / 24

Das Lied *Er ist's* nach der Textvorlage von Eduard Mörike ist das vierte der Lieder, die einen Bezug zur Mignon-Figur aufweisen. Hier besteht jedoch eine Besonderheit, da dieser Bezug nicht in der Textvorlage vorhanden ist, sondern erst von Schumann durch musikalische Gestaltung mit einer sinntragenden Bedeutung angereichert wird. So enthält das Lied, in dem die Frühlingsthematik im Vordergrund steht, eine Textstelle, die inhaltlich zum Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* passen könnte. »Horch, von fern ein leiser Harfenton!« heißt es darin plötzlich und unvermittelt. Der Ausruf wird durch einen Gedankenstrich vom Rest des Gedichts abgesetzt und unterstreicht damit die neue Information:

»Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte,
Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.

– Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's,
Frühling, ja du bist's!
Dich hab' ich vernommen!«

Die Klänge der Harfe werden an dieser Stelle als Anzeichen des Frühlings gedeutet. Die Aussage »Dich hab' ich vernommen!« bezieht sich auf das unmittelbar Gehörte. Plötzlich wird der einziehende Frühling damit ganz konkret, im Gegensatz zum Beginn des Gedichts, der den Frühling lediglich erahnen lässt (vgl. v. a. die Verse 3 und 4).

Eine Besonderheit ergibt sich bei diesem Gedicht hinsichtlich des Titels, der sich auf den Vers »Frühling, ja du bist's!« reimt. Der besagte Vers ist innerhalb des Gedichts reimlos und daher als Waise bzw. Waisenvers zu bezeichnen. Erst im Zusammenhang mit dem Titel vervollständigt sich der Reim. Sollte Schumann das Gedicht unter diesen Aspekten gezielt ausgewählt haben, würde sich hierin ein weiterer inhaltlicher Bezug zur Geschichte der Mignon-Figur auf tun. Schumann unterstreicht die im Gedicht enthaltene Erkenntnis »Ja du bist's« bzw. »Er ist's« (mit der Mörike auf den Frühling anspielt) mit einem Arpeggienklang (siehe Abbildung 6.12).

Diese Arpeggienklänge wurden im op. 98a ausführlich als Charakteristiken des Harfners beschrieben (vgl. dazu Abschnitt 4.2.4). Daher deutet die an dieser Stelle musikalisch so untermalte Aussage quasi als musikalischer Fingerzeig auf die Verwandtschaft zwischen Mignon und dem Vater hin. Diese Interpretation erschließt sich jedoch ausschließlich bei einer Gesamtbetrachtung der drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b. So betrachtet ist dies eine von Schumann vorgenommene Bedeutungsanreicherung eines gegebenen Textes, die nicht etwa in Mörikes Gedicht bereits enthalten oder von Mörike so gedacht gewesen ist.

- im Tempo.

The image shows a musical score for the song 'Er ist's' by Robert Schumann. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics 'schon, wol - len balde kommen, horch, ein Har - fen - ton! Früh - ling, ja du'. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic and includes arpeggiated figures. The second system continues the vocal line with lyrics 'bist's, ja _____ du bist's, du bist's! Dich - hab' ich ver - nommen, ja du bist's!'. The piano accompaniment continues with arpeggiated figures, marked with *f* and *p* dynamics, and includes the instruction 'Schneller.'.

Abbildung 6.12: Arpeggienklänge in der Klavierbegleitung des Liedes *Er ist's* op. 79 / 24

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 neben seiner bestimmten thematischen Ausrichtung, die sich in den in Abschnitt 6.3.3 herausgestellten Themenschwerpunkten widerspiegelt, auch semantische Bezüge zur Figur der Mignon aufweist. Unter der Annahme, dass Schumann die textlichen Anknüpfungen (erinnert sei an die Hinzufügung der eigenen Strophe im *Zigeunerliedchen II* und das Unterdrücken bestimmter Inhalte durch Auslassen von Strophen, wie im Lied *Die Waise*) und die Bedeutungsanreicherungen mithilfe der Musik (wie im Lied *Er ist's*) bewusst vorgenommen hat, ergibt sich inhaltlich eine Verknüpfung mit der Erzählumgebung in op. 98a. Diese wird auch formal gestärkt durch die Kongruenz der symmetrischen Anordnung, die die Herausbildung eines »Zentrums« erlaubt, in dem – ähnlich wie in op. 98a und op. 98b – eine Kernaussage besonders hervorgehoben wird. Im *Liederalbum* findet die Waisenkindthematik eine zentrale Berücksichtigung. Diese könnte inhaltlich auf die Mignon-Figur anspielen, ebenso wie die Botschaft, auf die Kinder Acht zu geben, die in den beiden *Zigeunerliedchen* anklingt. Werden die inhaltlichen Bezüge als ergänzende

Hinweise auf das Schicksal der Mignon-Figur gedeutet, so ergibt sich unter Einbeziehung sämtlicher Mignon-Informationen in den Werken op. 79, op. 98a und op. 98b und ausschließlich bei einer Betrachtung als Drei-Werke-Einheit ein linear dargestellter Lebensweg von der Kindheit bis zum Tod der Figur, der sich am Roman orientiert.

6.5 Schumanns Albumkonzept im *Liederalbum für die Jugend* op. 79

Eine feststehende Definition des Begriffs »Album« in der Weise, wie Schumann ihn verwendet, findet sich bislang nicht.⁴⁴⁵ Wie Kruse vermerkt, leitet sich der Begriff »Album« aus dem Lateinischen für »das Weiße« ab.⁴⁴⁶ »Album« bedeutet im Lateinischen aber auch »weiße Tafel für Aufzeichnungen«⁴⁴⁷. Weiterhin ist im Duden eine der folgenden Erläuterungen nachzulesen:

»1. einem Buch ähnlicher Gegenstand mit meist unbedruckten stärkeren Seiten, Blättern, auf denen Fotografien, Briefmarken, Postkarten u. a. zum Aufbewahren befestigt werden.«⁴⁴⁸

Ein Hauptmerkmal des Albums besteht folglich darin, dass das Buch (also die äußere Form) bereits existiert und nach und nach mit Inhalten gefüllt wird. Gleichzeitig kann aber die Reihenfolge der einzelnen Einträge in einem solchen Buch im Nachhinein nicht mehr verändert werden. Ein weiteres entscheidendes Kriterium für Alben besteht in der Erinnerungsfunktion. Es handelt sich meistens um Sammlungen an Erinnerungen (wie etwa bei Fotoalben), die aus Einträgen oder Sammlungsobjekten einer bestimmten Person bestehen, die diese für sich selbst oder andere zusammenstellt. Die Anordnung in Alben kann variieren. Folgende Ordnungsoptionen bzw. Granularitäten wären denkbar:

- alphabetisch (z. B. nach Liedtiteln bei CD-Alben o. Ä.),
- chronologisch, um Erinnerungen möglichst getreu in der Reihenfolge ihres Vorkommens wiederzugeben,
- thematisch, um Zusammengehörigkeit zu fixieren,

445 Mit den Begriffen »Album« und »Stammbuch« hat sich Matthias Kruse auseinandergesetzt. Der Schwerpunkt seiner Betrachtung liegt dabei auf dem Begriff des »Stammbuchs«; vgl. dazu Kruse: Album und Albumblatt, S. 1–5. Untersuchungen zu Schumanns Album-Konzept am Beispiel des *Albums für die Jugend* op. 68 finden sich bei Jung-Kaiser: Robert Schumanns Album für die Jugend (op. 68), S. 15–21 und Appel: Robert Schumanns ›Album für die Jugend‹, S. 73–100.

446 Vgl. dazu Kruse: Album und Albumblatt, S. 1.

447 Vgl. dazu den Eintrag *Album*, in: Duden, online verfügbar unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Album> [Stand: 10. März 2016].

448 Vgl. dazu ebd.

- nach Schwierigkeitsgraden (z. B. kontinuierlich ansteigend) oder
- in Form einer Gruppierung (z. B. für Kinder, Jugendliche, Erwachsene etc.).

Wie verhält es sich nun bei Schumanns *Liederalbum für die Jugend*? Nach den eben genannten Kriterien wäre der Begriff »Album« für dieses Werk genau genommen nicht ganz zutreffend. Die 29 Einzellieder wurden – wie Abschnitt 2.2.2 zeigt – nicht in der Reihenfolge komponiert, in der sie später publiziert wurden. Vielmehr handelte es sich im Vorfeld um eine Sammlung von Liedkompositionen auf einzelnen, losen Notenblättern, die erst zu einem späteren Zeitpunkt strukturierend zusammengefügt wurden. Dies wiederum bedeutet, dass der Albumcharakter hier nicht von Anfang an bestand. Es ist davon auszugehen, dass das Album-Konzept für Schumann ein weiteres Hilfsmittel zur Strukturierung darstellt, bspw. in Abgrenzung zum (Lieder-)Zyklus. Während der Zyklus bereits vorgibt, in welcher Weise die Strukturierung zu erfolgen hat (etwa durch gedankliche Geschlossenheit), lässt das Album hier gewisse Freiräume. Der Liederzyklus könnte so gesehen eine Sonderform des Albums sein.

Wie auch schon dem *Album für die Jugend* liegt dem *Liederalbum für die Jugend* ein »ganzheitlicher pädagogischer Ansatz unter Verwendung von Wort, Ton und Bild«⁴⁴⁹ zugrunde. Eine weitere Gemeinsamkeit mit dem *Album für die Jugend* op. 68 besteht in dem progressiven Aufbau des *Liederalbums*, der von sehr leichten Kinderliedern zu schwierigen und anspruchsvollen Kunstliedern übergeht. Ferner zeigt sich hier eine gewisse thematische Eingrenzung bei der Auswahl der Textvorlagen (vgl. dazu Abschnitt 6.3.3), die auf musikalischer Ebene durch die Wahl der Tonarten unterstützt wird (vgl. dazu die Abschnitte 6.3.1 und 6.3.2).

Die Auswahl der Lieder zeigt eine Begrenzung auf bestimmte thematische Schwerpunkte. Die Themen Frühling (vs. Winter), Freiheit (symbolisiert durch das Bild der Flügel), Verantwortung für die Kinder, Gewalt und Sehnsucht nach einem anderen Land scheinen nicht unbeeinflusst von den politischen Umbruchzeiten zum Zeitpunkt der Entstehung des *Liederalbums* (Frühjahr 1849) zu sein. So kann das *Liederalbum für die Jugend* als historisches Dokument gelten: Es zeigt die Liedauswahl eines Künstlers, der u. a. auf die Gefahren der Zeit aufmerksam macht und die Warnung ausspricht, auf die Kinder Acht zu geben. Im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion, die für Alben charakteristisch ist, sei hier noch einmal an den Anfang dieses Kapitels und auf Schumanns Brief an seinen Freund Klitzsch verwiesen, der mit der Bitte endet, Klitzsch möge nicht aufhören »in der Kunst zu vergessen, was Widerwärtiges

449 Vgl. Jost: Dem Jugendalter angemessen?, S. 101.

das Leben zu Zeiten bringen mag.«⁴⁵⁰ Diese Äußerung kann in zweierlei Weise verstanden werden: Entweder als Aufforderung, trotz der politischen Situation künstlerisch tätig zu sein bzw. sich durch künstlerische Betätigung abzulenken oder als Aufforderung, aktuelle Ereignisse mithilfe der Kunst zu verarbeiten, sie also in die Kunst einfließen zu lassen. Vielleicht ist es eine Mischung aus beidem: sich von den äußeren Ereignissen künstlerisch nicht aufhalten zu lassen, sondern es vielmehr zuzulassen, dass diese in die Kunst(werke) einfließen, wodurch sie ihre Spuren im jeweiligen Kunstwerk hinterlassen und es auf diese Weise zu einem Zeitdokument machen. Schumanns Selbstaussagen, dass er »alles Merkwürdige der Zeit [...] musikalisch wieder aussprechen muß«⁴⁵¹, dass er der Musik »von den Schmerzen und Freuden, die die Zeit bewegen, [...] erzählt«⁴⁵² und dass seine »Musik stark in der Gegenwart wurzelt«⁴⁵³ zeugen beispielhaft von seinem Bewusstsein als Autor, der seine schöpferischen Gedanken auch aus dem alltäglichen Leben gewinnt und der sich als »Medium« zwischen Leben und Kunstwerk betrachtet.

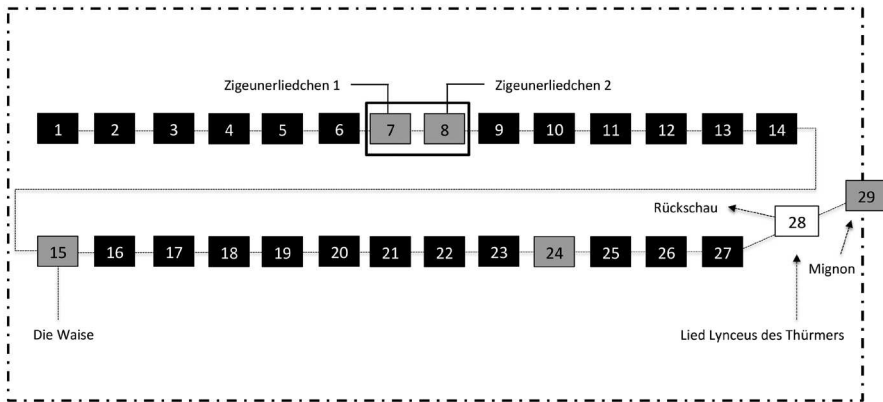
Aus dieser Perspektive betrachtet ist es nicht abwegig, dass Schumann im *Liederalbum für die Jugend* zeithistorische Ereignisse verarbeitet, die der Nachwelt als Zeugnis erhalten bleiben sollen. Sein *Album für die Jugend* op. 68 präsentiert mit seiner musikpädagogischen Ausrichtung (v. a. auch in Kombination mit den im Anhang veröffentlichten *Musikalischen Haus- und Lebensregeln*) ein rundes und in sich abgeschlossenes Konzept.

450 Vgl. Anm. 380.

451 Brief an Clara Wieck vom 14. April 1838, vgl. Schumann: Braut- und Ehebriefwechsel von Clara und Robert Schumann, Bd. 1, S. 295. Der Brief wurde am 14. April 1838 begonnen und über mehrere Tage geschrieben. Die zitierte Textstelle stammt vom 16. April 1838.

452 Brief an Franz Brendel vom 17. Juni 1849, vgl. Schumann: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner, S. 279.

453 Vgl. ebd.

Abbildung 6.13: Besondere Positionen im *Liederalbum für die Jugend*

Dem *Liederalbum für die Jugend* fehlt eine solche Abgeschlossenheit. Besonders das am Ende stehende *Mignon*-Lied wirkt seltsam, da es stilistisch und inhaltlich nicht recht zu den übrigen Liedern passt, sondern den Übergang zu den *Liedern und Gesängen aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a bildet, deren Bestandteil es ebenfalls ist. Diese Sonderposition ist in Abbildung 6.13 durch die Positionierung des Liedes auf der Werkgrenze dargestellt. Auf die besondere Funktion des *Liedes Lynceus des Thürmers* ist ebenfalls hingewiesen worden. Ausgehend von der Position des Türmers könnte es als Rückschau-Element betrachtet werden und als Warnung vor einer Gefahr. Die herausgestellten *Mignon*-Spuren innerhalb des *Liederalbums* (vgl. dazu die Ausführungen zu den *Zigeunerliedchen I* op. 79/7 und *II* op. 79/8, dem Lied *Die Waise* op. 79/15 und dem Lied *Er ist's* op. 79/24 in Abschnitt 6.4) wie auch die ganzheitliche Strukturierung des Albums zeugen von einer übergeordneten Sinneinheit, die sich erst dann erschließt, wenn es gemeinsam mit den Werken op. 98a und op. 98b betrachtet und gedeutet wird.

7 Werkform-Schöpfung und künstlerische Selbstaussage Schumanns

Die Analysen in den Kapiteln 4, 5 und 6 haben gezeigt, dass es einheitsstiftende Verbindungen zwischen den drei Werken gibt. Zusammengehalten werden sie durch die Mignon-Figur, die Schumann zur Protagonistin seiner sich in den drei Werken entfaltenden, neuen Geschichte erhebt. Wie herausgestellt werden konnte, hat Schumann in allen drei Werken Maßnahmen ergriffen, um sich als Autor sichtbar zu machen. Es ist daher davon auszugehen, dass er seine neue Geschichte bewusst konstruiert hat. Die nachfolgenden Abschnitte vermitteln Erkenntnisse, die sich – ausgehend von diesen Überlegungen – in Bezug auf die Gesamtkonzeption der Drei-Werke-Einheit und Schumanns Selbstverständnis als deren Urheber ergeben.

7.1 Die Drei-Werke-Einheit – ein »Musikalischer Bildungszyklus«

7.1.1 Drei Werke, ein Erzählstrang und eine neue Protagonistin

Wie die vorangegangenen Analysen der drei Werke op. 98a, op. 98b und op. 79 verdeutlicht haben, sind diese in mehrerlei Hinsicht miteinander verbunden. Dabei zeigen sich formale, thematisch-motivische und inhaltliche Gemeinsamkeiten. Nur wenn die drei Werke im Zusammenhang betrachtet werden, ergibt sich für die RezipientInnen ein schlüssiges Gesamtbild. Dies gilt in erster Linie für die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a und ihre seltsame Figurenkonstellation. Sowohl die musikalische Umsetzung als auch die scheinbar zusammenhanglosen Texte Mignons, Philines und des Harfners stellen HörerInnen wie InterpretInnen vor erhöhte Anforderungen. Eine genaue Kenntnis des Romans ist für einen erfolgreichen Rezeptionsprozess notwendig, aber nicht hinreichend. Im Zentrum des op. 98a steht die Erwähnung des Geheimnisses um die Figur Mignon. Wer bzw. was ist sie?

Goethe gibt eine Auflösung dieses Geheimnisses um Mignon am Ende seines Romans. Dabei wird enthüllt, dass sie aus Italien stammt, dort als Inzest-Kind

geboren wurde, bei Pflegeeltern aufgewachsen ist, schließlich entführt wurde und dann ihre weitere Kindheit bei einer »zigeunerartigen« Truppe⁴⁵⁴ verbracht hat. Der Harfner entpuppt sich als ihr leiblicher Vater.

Schumann hingegen löst in der Drei-Werke-Einheit keine Details um Mignons Geheimnis direkt auf. Den zentralen Aspekt des inzestuösen Ursprungs der Mignon-Figur lässt er sogar vollständig aus. Allerdings spielt Schumann innerhalb der Drei-Werke-Einheit auf verschiedene Aspekte aus Mignons Lebenslauf an.

So thematisiert das Lied *Die Waise* in op. 79 den Verlust der Eltern und des Elternhauses aus der Sicht Mignons. Ergänzend dazu arbeitet Schumann im Lied *Er ist's* die Andeutung ein, dass es sich bei dem Harfner um Mignons leiblichen Vater handeln könnte. Mignons Leben bei den »Zigeunern« wird mit Hilfe der beiden *Zigeunerliedchen* eingebracht und das Lied *Mignon* gibt schließlich einen Hinweis auf Mignons Heimatland Italien. Damit verarbeitet Schumann in op. 79 wesentliche Aspekte von Mignons Kindheit und ihrer Herkunft.

Mit dem Lied *Mignon* am Ende des *Liederalbums* erfolgt der Übergang zum Jugendalter und der damit verbundenen schwierigen und problembehafteten Auseinandersetzung mit der Welt, die im Liederzyklus op. 98a thematisiert wird. Offenbar widmet Schumann op. 98a Mignons Jugend. Das »Scharnier«-Lied *Mignon* op. 79/29 bzw. *Kennst du das Land?* op. 98a/1, dessen doppelte Verwendung eine detailgetreue Umsetzung der Textstelle im Roman darstellt,⁴⁵⁵ markiert den Übergang zum weiteren Handlungsverlauf im op. 98a. In diesem Teil der Drei-Werke-Einheit kommen u. a. die Themen Sehnsucht, Einsamkeit und soziale Isolation (*Kennst du das Land?* op. 98a/1 und *Nur wer die Sehnsucht kennt* op. 98a/3) sowie die Nennung des eigenen Geheimnisses (*Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* op. 98a/5) als Selbstreflexion zur Sprache. Das am Ende des Liederzyklus op. 98a stehende Mignon-Lied *So laßt mich scheinen, bis ich werde* op. 98a/9 lässt bereits Mignons Tod erahnen. Mignons gescheiterter Lebensweg (einschließlich ihres frühzeitigen Todes) findet seinen Abschluss im *Requiem für Mignon* op. 98b.

Dieser neue »Erzählstrang Mignon« ist nur dann plausibel, wenn alle drei Werke linear⁴⁵⁶ betrachtet werden. Er definiert die Drei-Werke-Einheit inhaltlich. Damit stellt sich der Liederzyklus op. 98a als Mittelteil einer neuen Geschichte dar, deren Autor Schumann ist. Durch die Verklammerung zu den

454 Vgl. Anm. 434.

455 Vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 4.2.4.

456 Der Begriff »linear« meint die Reihenfolge op. 79, op. 98a und op. 98b.

Werken op. 79 (am Anfang) und op. 98b (am Ende) stellen die drei Werke die Biografie Mignons dar (siehe Abbildung 7.1).

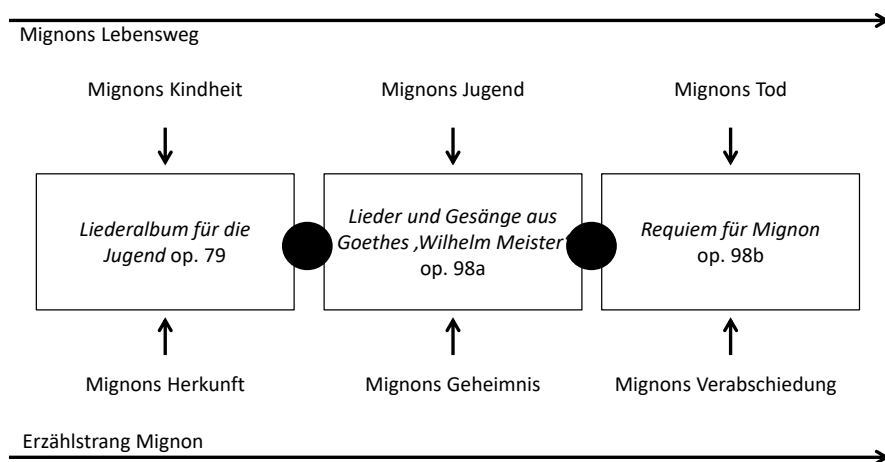


Abbildung 7.1: Erzählstrang »Mignon« in den Werken op. 79, op. 98a und op. 98b

Jedem einzelnen dieser drei Werke hat Schumann zusätzlich einen eigenen Charakter gegeben. Op. 79 zeichnet sich durch seine Progressivität (ansteigender Schwierigkeitsgrad der Lieder) aus,⁴⁵⁷ mit dem die kindlich-adoleszente Entwicklung formal unterstrichen wird. Op. 98a stellt die Bezüge zu den lyrischen Einlagen des Romans her. Wie die Analysen in Kapitel 4 gezeigt haben, unterlegt Schumann die lyrischen Texte aus dem Roman nicht einfach nur mit Musik, sondern bettet sie in eine von ihm konstruierte Erzählumgebung ein, in der die Ebenen Text und Musik als gleichwertige Erzählelemente zusammengeführt werden. Dadurch erhalten sie neue Bezüge untereinander – es entstehen ein dichtes semantisches Netz und eine Dialogstruktur zwischen Mignon und dem Harfner, die zwar im Roman nicht miteinander ins Gespräch kommen, aber geistig dennoch verbunden sind. Ihre innere Verbundenheit wird über die melancholische Grundstimmung und die thematische Ausrichtung ihrer Lieder und Gesänge verdeutlicht. Durch die Positionierung der Mignon-Lieder am Anfang, in der Mitte und am Ende des Liederzyklus wird der neue Erzählstrang schon innerhalb des op. 98a sichtbar.⁴⁵⁸ Op. 98b verlässt die Gattung Lied. Wie op. 98a zeigt es einen intensiven Dialog zwischen Chor und Solisten

457 Vgl. Abschnitt 6.5.

458 Vgl. Abschnitt 4.2.4.

und wird im Gegensatz zu den vorangegangenen Liedern orchestral begleitet. Schumanns Titelbildung beinhaltet ein »Spiel« mit den Assoziationen der RezipientInnen. Im Gegensatz zur erwarteten Trauerstimmung verleiht Schumann dem *Requiem für Mignon* einen lebensbejahenden Charakter.⁴⁵⁹

7.1.2 Die neue Protagonistin – Interpretation der Mignon-Figur

Durch die Konnotation als Symbol für die Kunst, die der Mignon-Figur bereits innewohnte, bevor Schumann sie aus Goethes Romankontext herauslöste, wird auf einen übergeordneten Sinnzusammenhang verwiesen. Damit birgt die Figur der Mignon den Schlüssel zur Interpretation von Schumanns Drei-Werke-Einheit.

Schon Friedrich Schlegel bezeichnete Mignon in seiner Rezension des Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als »innerste Springfeder des sonderbaren Werks«⁴⁶⁰ und wies ihr damit eine besondere Bedeutung für den Roman zu. Dadurch, dass Mignon im Roman ausschließlich über den Protagonisten Wilhelm beschrieben und interpretiert wird – ihre Verbindung also sehr eng ist –, wird Mignon zum wesentlichen Bestandteil jener Lebensphase, in der sich Wilhelm sehr intensiv mit der Kunst und speziell dem Theater auseinandersetzt. Der Punkt in seinem Leben, an dem sich Wilhelm letztlich von der professionellen Beschäftigung mit der Kunst abwendet, ist mit dem Tod Mignons verbunden. Mit ihrem Tod erlischt auch Wilhelms Wille, sich einem Leben mit der Kunst und für die Kunst zu widmen. Bei Mignon handelt es sich demnach um eine als individuelle Figur dargestellte Wesensabspaltung Wilhelms, die sich über ihre Abhängigkeit von Wilhelm und seiner Gedankenwelt definiert.

Mignons Hauptcharakteristikum ist ihre Künstlichkeit: Sie hat einen künstlichen Namen, ist künstlerisch aktiv, bewegt sich blitzschnell und ruckartig und hat ein mechanisches, quasi automatenhaftes Wesen.⁴⁶¹ Diese Künstlichkeit wird über den gesamten Roman hinweg forciert dargestellt und gipfelt schließlich in der Darstellung ihres Todes und ihrer Beisetzung. Immer wieder hervorgehoben werden ihre schwächelnde Gesundheit und ihr schwaches Herz, das schließlich für ihren frühen Tod verantwortlich ist. Mignon stirbt in dem Moment, als sie als Engel verkleidet endlich einen Zustand der Zufriedenheit und des inneren Einklangs mit sich selbst erreicht hat. Am Ende wird sie zu

459 Vgl. Abschnitt 5.3.

460 Schlegel: Über Goethes Wilhelm Meister, S. 130.

461 Vgl. dazu Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, S. 68.

einem »lebendigen Kunstwerk«⁴⁶² erhoben und als solches beigelegt. Der Tod (dargestellt durch Mignon) wird dabei ins Leben verkehrt. In übergeordneter Bedeutung wird auf diese Weise dem gewachsenen »Kunstwerk Mignon«, das zu Lebzeiten nicht überlebensfähig war, nach dem Tod künstlich Leben eingehaucht und so ein Weiterleben in der Erinnerung ermöglicht.

In diesem Zusammenhang kommt dem *Saal der Vergangenheit*, in dem Mignon ihre letzte Ruhestätte erhält,⁴⁶³ eine besondere Bedeutung zu. Hier herrscht das Prinzip der Verkehrung: Alles in ihm – einschließlich des Mottos »Gedenke zu leben« – ermahnt die Lebenden, die Gegenwart zu leben und die Vergänglichkeit als Bestandteil des Lebens anzunehmen. Die Kunst aber soll im Herzen der Lebenden fortwirken.

Sowohl das Motto als auch das Prinzip der Umkehrung setzt Schumann im Schlussteil seiner Drei-Werke-Einheit in Musik um: So arbeitet er die Aussage »Kinder! Eilet ins Leben hinan!« am Schluss des *Requiem für Mignon* (vgl. dazu Abschnitt 5.2.2) durch Textkürzung gezielt heraus. Die andere bedeutende Aussage des *Requiem*s – »In euch lebe die bildende Kraft« – umschließt er mit zwei klanggewaltigen Chorsätzen. Wie in Abschnitt 5.2.2 herausgearbeitet wurde, lenkt er auf diese Weise den inhaltlichen Schwerpunkt der Vertonung vom Aspekt des Todes gezielt weg und auf den des Lebens hin. Durch die Auslassung des eigentlichen Akts der Beisetzung Mignons und die Ausdeutung der genannten Textbestandteile gerät Schumanns Vertonung zur Ermahnung für jedes einzelne der lebenden Kinder. Darüber hinaus wird die Aufforderung, die Kunst zu ehren und ihr einen Platz im Leben einzuräumen, zu einer bedeutenden Aussage der Drei-Werke-Einheit. Nur dann kann sich die Kunst frei entfalten und weiterleben.

In diesem Zusammenhang bekommt das Bild der Flügel, das Schumann im *Requiem* breit ausarbeitet und auch im *Liederalbum für die Jugend* durch die Textauswahl häufig einbringt,⁴⁶⁴ eine besondere Bedeutung, denn es versinnbildlicht die künstlerische Freiheit. Das Engelskostüm, das Mignon am Ende ihres Lebens trägt, erinnert durch die großen Flügel entfernt an ein »Flügel-

462 Vgl. dazu die Beschreibung des Leichnams, die der Abbé im 8. Buch des 8. Kapitels gibt: »Aber wenn die Kunst den scheidenden Geist nicht zu fesseln vermochte, so hat sie alle ihre Mittel angewandt, den Körper zu erhalten und ihn der Vergänglichkeit zu entziehen. Eine balsamische Masse ist durch alle Adern gedrungen und färbt nun an der Stelle des Bluts die so früh verblichenen Wangen. Treten Sie näher, meine Freunde, und sehen Sie das Wunder der Kunst und Sorgfalt!« (Vgl. Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 3], S. 255).

463 Eine Beschreibung findet sich in Abschnitt 5.1.2.

464 Vgl. dazu Abschnitt 6.3.3 zur thematischen Schwerpunktbildung im *Liederalbum für die Jugend*.

kleid«, das in Schumanns Gedankenwelt generell eine bedeutende Rolle spielte. Dies zeigt sich an einer Äußerung, die Schumann im Kontext der Entstehung der *Kinderszenen* op. 15 an seine damalige Verlobte Clara Wieck richtete:

»Und daß ich es nicht vergeße, was ich noch componirt – War es wie ein Nachklang von Deinen Worten einmal, wo Du mir schriebst, »ich käme Dir auch manchmal wie ein Kind vor« – Kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleid und hab da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und »Kinderszenen« genannt habe.«⁴⁶⁵

Das Bild des Flügelkleids scheint Schumann demnach – in Anlehnung an die übliche Kinderkleidung des 19. Jahrhunderts, deren Zuschnitt entweder am Rücken oder an den Ärmeln an Flügel erinnern ließ⁴⁶⁶ – direkt mit Kindheit, kindlicher Freiheit und kindlicher Fantasie zu verbinden.⁴⁶⁷ Damit werden Kindheit, kindliche Fantasie und Freiheit zu thematischen Schwerpunkten der Drei-Werke-Einheit. In Kombination mit der Mahnung, auf die Kinder zu achten (die ebenfalls im *Liederalbum für die Jugend* artikuliert wird), entfaltet Schumanns Drei-Werke-Einheit daher auch einen Auftrag zur Wertevermittlung. Die zentral hervorgehobene Aussage »In euch lebe die bildende Kraft« spielt auf den Stellenwert einer ästhetischen Bildung an, die erforderlich ist, um der Kunst bzw. den geschaffenen Kunstwerken ein Weiterleben zu ermöglichen, denn Kunstwerke werden nur durch die aktive Auseinandersetzung derer, die sich für sie interessieren, am Leben erhalten. In diesem Zusammenhang erklärt sich die besondere Ausprägung der Schlusszene in Schumanns Drei-Werke-Einheit: Die Schlussfunktion des *Requiem*s wird aufgehoben, weil mit dem Tod das Leben und mit dem Ende ein Anfang verknüpft werden. Roe-Min Kok bezeichnet Schumanns *Requiem* aufgrund dieses Effekts und weil Schumann Mignon mit neuem Leben füllt, statt sie zu beerdigen, als »Antirequiem«.⁴⁶⁸

465 Brief an Clara Wieck vom 17. März 1838; zit. nach: Schumann: Braut- und Ehebriefwechsel von Clara und Robert Schumann, Bd. 1, S. 260.

466 Vgl. dazu den Eintrag in Johann Christoph Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*: »Das Flügelkleid, [...] ein Kleid kleiner Kinder weiblichen Geschlechtes, wo von dem Rücken zwey breite Streifen wie Flügel herab hängen«; Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, S. 228.

467 Das Bild der »Flügel« wird bspw. auch in die *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling* op. 37 von Clara und Robert Schumann in Form eines Liedes mit dem Titel »Flügel! Flügel! um zu fliegen« eingearbeitet.

468 Kok: *Who Was Mignon? What Was She?*, S. 102: »No martyr to be mourned, but herald of immortality in death – that is how Schumann envisioned Mignon. In this sense, his *Requiem* for her is an antirequiem; it does not lay her to rest,

Damit weist sie bereits auf die übergeordnete Funktion des *Requiem*s hin: So ist der Akt des »neuen Leben Einhauchens« symbolisch zu verstehen und an die RezipientInnen adressiert, denn wenn Kunstwerke nicht beständig durch die Beschäftigung mit ihnen mit neuem Leben gefüllt bzw. zu neuem Leben erweckt werden, dann verschwinden sie aus dem Gedächtnis der Menschheit. Schumanns *Requiem für Mignon* kann damit auch als *Requiem für die Kunst* gedeutet werden, denn es fordert die RezipientInnen nicht zuletzt aufgrund der vielen Deutungsmöglichkeiten immer wieder (zyklisch) dazu auf, sich mit den Inhalten auseinanderzusetzen.

In Goethes Roman wird Mignons Körper als »Kunstwerk« beigesetzt. Um ihn zu einem Kunstwerk zu machen, wird ihm von einem Schöpfer bildlich gesprochen künstliches Leben eingehaucht.⁴⁶⁹ Auf dieser Szene aufbauend entwickelt Schumann eine »Vision«, die symbolhaft innerhalb der Drei-Werke-Einheit Ausdruck findet. Ausgehend vom *Requiem für Mignon*, dessen Titelgestaltung – wie in Abschnitt 5.3 erläutert – sowohl eine Gedenk- als auch eine Widmungsfunktion beinhaltet, setzt das *Requiem* einen ständigen Kreislauf in Gang. Durch die Nennung Mignons als Widmungsträgerin des *Requiem*s (ohne in diesem selbst namentlich in Erscheinung zu treten) werden die RezipientInnen aufgefordert, noch einmal an den Anfang der Drei-Werke-Einheit (*Liederalbum für die Jugend*) zurückzudenken und sich ihre Figur in Erinnerung zu rufen. Auf diese Weise entfaltet sich der Kreislauf (Zyklus) ihres Lebens immer wieder neu. Mignon stirbt durch diese zyklische Beschäftigung mit ihr nie, sondern bleibt der Nachwelt in Erinnerung. Deutet man die Figur der Mignon als Symbol für ein einzelnes Kunstwerk, dann nutzt Schumann hier den Rahmen der Drei-Werke-Einheit, um den Lebenskreislauf dieses Kunstwerks von der Geburt bis zum Tod darzustellen. Nach dem Tod muss es quasi »eigenständig« weiterleben – wie ein Kind, das von seinem Vater ins Leben entlassen wird und dessen Spuren in sich trägt. Die Drei-Werke-Einheit von Schumann stellt am Beispiel des Symbols Mignon die Beziehung eines geistigen Urhebers bzw. eines Autors zu seinem Werk dar. Erweitertes Deutungspotenzial ergibt sich in diesem Zusammenhang, wenn diese Beziehung als »Vater-Kind-Beziehung« betrachtet wird – eine Vorstellung von Autorschaft, die seit dem 16. Jahrhundert nachgewiesen ist.⁴⁷⁰ Vor diesem Hintergrund ist die *Vater-*

but infuses her with new life. In his funeral music she lives on – and on and on and on: an exulting, unexpected end for this enigmatic child.«

469 Vgl. Anm. 375.

470 Vgl. Calella: Musikalische Autorschaft, S. 117ff. Calella bezieht sich dabei auf Antonio Gardano, der im Kontext von Drucklegung und Urheberschaft auf die Metaphern »Kind« (Druckerzeugnis) und »Vater« (Autor) zurückgreift: »Das

Kind-Beziehung von Mignon und dem Harfner, auf die Schumann in seiner Drei-Werke-Einheit immer wieder anspielt, neu zu bewerten. Sie impliziert Schumanns *Selbstverständnis als Urheber bzw. Autor*, der Mignon bzw. ihren symbolischen Anteil (die Kunst) zur Protagonistin seiner Drei-Werke-Einheit erhebt und sich selbst als Vater dieses Kunstwerks zu erkennen gibt. Als solcher regt er die RezipientInnen an, sich mit Mignons Entwicklung (*Liederalbum für die Jugend* op. 79), ihrer Auseinandersetzung mit ihr fremden Weltbereichen (*Liederalbum für die Jugend* op. 79, *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a) und ihrer »Läuterung« (*Requiem für Mignon* op. 98b) immer wieder gedanklich auseinanderzusetzen.

7.1.3 Bildungsanspruch

Wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, liegt Schumanns Drei-Werke-Einheit ein didaktisches Konzept zugrunde, das inhaltlich auf die immerwährende Beschäftigung mit Kunst und auf ein Verstehen von Kunst durch die Kunst abzielt. Diese didaktische Konzeption wird nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene umgesetzt, wodurch die Drei-Werke-Einheit einen ganzheitlichen Bildungsanspruch erheben kann.

In allen drei Werken setzt sich Schumann mit dem Kindheits- und Jugendalter auseinander. Nur im *Liederalbum für die Jugend* op. 79 benennt Schumann dabei die Zielgruppe bereits im Titel, wobei die Gruppe der RezipientInnen sicherlich nicht nur auf diese beschränkt ist. De facto ist gerade das *Liederalbum für die Jugend* – wie auch das *Album für die Jugend* op. 68 (vgl. dazu Abschnitt 6.5) – von seiner primären Ausrichtung her für das Musizieren in privaten Kreisen gedacht. Eine Rezeption erfolgt dabei natürlich nicht ausschließlich über die Kinder und Jugendlichen, sondern gleichermaßen über die Eltern, die a) die pädagogische Auswahl an Musikstücken treffen und b) durch das gemeinsame Musizieren mit ihren Kindern ebenfalls an der Rezeption beteiligt sind. Gerade im Kontext der Liedrezeption kommt dem Liedgut und den Liedtexten, die innerhalb einer Familie gesungen werden, eine besondere Bedeutung zu, weil

Druckerzeugnis wird zu einem Kind, der Autor zum Vater – und da ein Kind nicht mehrere Väter haben kann, so muss die Vaterschaft festgelegt werden« (vgl. Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, S. 455). Diese metaphorische Verklammerung findet sich auch noch in Roland Barthes wegweisendem Aufsatz *Der Tod des Autors*: »Der Autor ernährt vermeintlich das Buch, das heißt, er existiert vorher, denkt, leidet, lebt für sein Buch. Er geht seinem Werk zeitlich voraus wie ein Vater seinem Kind«; vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 189.

auf diese Weise bestimmte Inhalte und Werte in die Gedankenwelt der ganzen Familie getragen werden.

Gegenüber der Vermittlung einzelner Liedformen und Liedtexte – wie es im *Liederalbum für die Jugend* der Fall ist – besteht die Funktion der *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a und des *Requiem für Mignon* op. 98b in der Vermittlung der Inhalte eines großen epischen Prosawerks. Eine Gemeinsamkeit der drei Werke besteht zum einen in der Übertragung literarischer Texte in die Musik und zum anderen in der Übertragung einer zentralen poetischen Idee aus einem rein literarischen in ein musikalisch-literarisches Werk.

Über den Vermittlungsaspekt hinaus lassen sich die drei Werke einem übergeordneten Konzept zuordnen, auf das Ute Jung-Kaiser aufmerksam macht. Demnach verfolgte Robert Schumann mit seinem kulturpädagogischen Konzept u. a. das Ziel der »Repoetisierung der Kunst«. ⁴⁷¹ Durch die Verbindung mit den *Wilhelm-Meister*-Vertonungen in op. 98 weist das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 keine reine musikpädagogische Konzeption mehr auf, sondern eine übergeordnete, kulturpädagogische Konzeption mit didaktischem Schwerpunkt auf der Bildung der InterpretInnen und der RezipientInnen. Diese Konzeption zeigt sich u. a. in der Aneinanderreihung verschiedener Lied- bzw. Vokalformen.

Enzyklopädie der Vokalformen

Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* handeln vom Bildungsweg des Protagonisten Wilhelm, der sich in besonderer Weise für das Theater interessiert und Schauspieler werden möchte. Bis zu seiner endgültigen Abkehr vom Theater setzt sich Wilhelm sehr intensiv mit diesem Thema auseinander und studiert die verschiedenen existierenden Theaterformen. Von Wilhelms prägendster Kindheitserfahrung – dem Spiel mit dem Puppentheater – ausgehend, werden im Laufe des Romans Seiltänzer, eine Laienschauspielgruppe, die Form des Stegreiftheaters und schließlich eine Wandertruppe professioneller Schauspieler vorgestellt. Im dritten Buch des Romans werden Wilhelms Erfahrungen mit den Werken Shakespeares beschrieben, den Wilhelm zu seinem größten Vorbild erhebt. Nach einer Diskussion über Bearbeitungs- und Aufführungsprobleme von Werken innerhalb der Theatergruppe erfolgt schließlich im fünften Buch des Romans die Inszenierung des *Hamlet*. Shakespeares Stücke scheinen Wilhelm »ein Werk eines himmlischen Genius zu seyn, der sich den Menschen

471 Jung-Kaiser: Robert Schumanns Album für die Jugend (op. 68), S. 15.

nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen«. ⁴⁷² Immer wieder wird Wilhelms Traum beschrieben, »Schöpfer eines künftigen National-Theaters« ⁴⁷³ zu werden. Durch die Präsentation der unterschiedlichsten Formen und Ausprägungen der Schauspielkunst bietet der Roman folglich so etwas wie eine »Enzyklopädie der Theaterformen« ⁴⁷⁴.

Bei einer linearen Betrachtung der drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b zeigt sich, dass Schumann dieses »enzyklopädische« Prinzip auf seine Vertonungen überträgt. Der Tendenz vom »Einfachen zum Schwierigeren« ⁴⁷⁵ folgend, präsentiert er die unterschiedlichsten Lyrikformen und schafft damit etwas, das – analog zur Romanvorlage – einer »Enzyklopädie der Vokalfomen« ähnelt. Ausgehend von sehr schlichten Kinderliedern zu Beginn des *Liederalbums* steigert Schumann den thematischen wie musikalischen Schwierigkeitsgrad zunehmend. Dabei leitet er von der »einfachen« Kindheit ins »schwierigere« Erwachsenenleben über. Die Wegführung vom Kindheitsalter zur Adoleszenz geht einher mit einer schrittweisen Entwicklung vom einfachen Strophenlied über etwas anspruchsvollere, variierte Strophenlieder bis hin zum artifiziellement ausgearbeiteten durchkomponierten Kunstlied. Viele der Lieder im zweiten Komplex ⁴⁷⁶ sind für Jugendliche wegen der hohen stimmlichen Anforderungen kaum singbar. ⁴⁷⁷ Eine Sonderposition nimmt dabei das an letzter Stelle stehende *Mignon*-Lied ein, das die mit Abstand höchsten Anforderungen an die Gesangsstimme stellt. Die Schwierigkeit des Liedes resultiert aus großen Intervallsprüngen, dem geforderten Stimmumfang und der eigenwilligen Verschiebung metrischer Taktstrukturen.

Darüber hinaus finden sich hier neben Sololiedern ebenso Lieder für zwei bzw. drei Singstimmen. Im *Weihnachtlied* op. 79/17 ist ein Choreinsatz vorgesehen, der den Schluss des Liedes effektiv verstärkt. Schumann führt die Kinder und Jugendlichen auf diese Weise an das Musizieren im Ensemble heran.

472 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre [Bd. 1], S. 309.

473 Vgl. ebd., S. 46.

474 Für die Anregung, die im Roman präsentierten Theaterformen als quasi enzyklopädische Darstellung zu begreifen, danke ich Herrn Dr. Simon Bunke, der diesen für mich sehr gewinnbringenden Gedankengang in einem seiner an der Universität Paderborn gehaltenen Seminare zu Goethes Romanen geäußert hat.

475 Robert Schumann an Emanuel Klitzsch, Brief vom 19. Dezember 1849, zitiert nach Schumann: Briefe. Neue Folge, S. 324.

476 Vgl. dazu die Übersicht in Abschnitt 6.3.1.

477 Diese Einschätzung teilt auch Jost (Jost: Dem Jugendalter angemessen?).

Die sich anschließenden *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a sind von Schumann für ein weibliches Sprecher-Ich und ein männliches Sprecher-Ich mit Begleitung des Klaviers komponiert und stellen in vokaltechnischer Hinsicht ebenfalls sehr hohe Anforderungen an die InterpretInnen. Die in Abschnitt 4.2 dargestellte dialogische Struktur führt Schumann im *Requiem für Mignon* fort. Auf diese Weise entsteht ein Bogen, der vom einfachen Strophenlied im *Liederalbum für die Jugend* bis hin zur öffentlichkeitsbezogenen Konzertmusik im *Requiem* viele verschiedene Vokalformen umfasst.

Schon die *Lieder und Gesänge aus Goethes »Wilhelm Meister«* op. 98a zeigen im Vergleich zum *Liederalbum* einen deutlich höheren Kunstcharakter und werden um die Vokalform der Ballade erweitert. Auffällig ist hier der durch die Gegenüberstellung von Liedern für weibliches und Gesängen für männliches Sprecher-Ich entstehende Dialog. Es ergibt sich eine Erzählsituation, die zwei unterschiedliche Redehaltungen – die direkte, persönliche Ansprache in den kunstvollen Liedern des weiblichen Sprecher-Ichs einerseits und die monologischen, deklamatorisch vorgetragenen Sprechgesänge des männlichen Sprecher-Ichs andererseits – einander gegenüberstellt. Die Frage, weshalb Schumann das im Roman von Mignon und dem Harfner als Duett vorgetragene Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt* als Solo-Lied vertonte, bleibt offen. Ein möglicher Grund könnte darin bestehen, dass Schumann den zweiten Band der *Gedichte* der Goethe-Ausgabe als Textvorlage verwendete,⁴⁷⁸ es könnte aber auch sein, dass eine solche Umsetzung die geschaffene dialogische Struktur aufgeweicht hätte.

V.a. Schumanns Wahl von Lied- und Gesangsformen mit publikumsaffinen Eigenschaften, wie sie für das Musiktheater üblich sind,⁴⁷⁹ bilden eine Besonderheit des op. 98a. Philines singspielartiges Lied *Singet nicht in Trauertönen* op. 98a/7 und die arienartig ausgestalteten, dramatischen Lieder Mignons haben hierzu den deutlichsten Bezug. Eine besondere Rolle nimmt das Lied *Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen* op. 98a/5 ein, das eher »eine Scene als ein Lied«⁴⁸⁰ darstellt und damit der »dramatischen Bühnenmusik«⁴⁸¹ zuzuordnen ist. Die Gesänge des Harfners zeichnen sich mehr durch Sprechgesang als durch wirklichen Gesang aus. Diese Besonderheit hängt mit dem Wandel der Liedästhetik in der Mitte des 19. Jahrhunderts⁴⁸² zusammen und kann mit

478 In diesem Band ist das Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt* Mignon zugeordnet; vgl. Goethe: *Gedichte* [Bd. 2], S. 118.

479 Vgl. Schmierer: *Geschichte des Liedes*, S. 128.

480 Bischoff: *R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister* [Teil 2/2], S. 563.

481 Vgl. Mahlert: *Fortschritt und Kunstlied*, S. 158.

482 Vgl. die Ausführungen in Schmierer: *Geschichte des Liedes*, S. 126ff.

Schumanns Bemühungen »die artifizielle Liedkomposition aus der ›heimlichen‹ Sphäre privater Zirkel hinauszuführen und ihr den Weg in den Konzertsaal zu bahnen«⁴⁸³ erklärt werden.⁴⁸⁴

7.1.4 Eine neue Werkform: Der »Musikalische Bildungszyklus«

Zusammenfassend ist zu erkennen, dass Schumann in seiner Drei-Werke-Einheit zentrale Merkmale der literarischen Werkform des Bildungsromans (vgl. Abschnitt 3.1) musikalisch umsetzt. Dazu zählen:

- die Entwicklung und Bildung eines Individuums, das sich am Übergang vom Adoleszenz- zum Erwachsenenalter befindet,
- die Auseinandersetzung dieses Individuums mit ihm fremden Weltbereichen,
- die formale und inhaltliche Rahmung des Bildungswegs des Protagonisten sowie
- der gesamtheitliche Bildungsanspruch.

Im Zentrum eines Bildungsromans stehen die Entwicklung und Bildung eines Individuums oder einer Protagonistin bzw. eines Protagonisten. Dies ist auch in Schumanns Drei-Werke-Einheit umgesetzt: Er weist Mignon durch gezielte Maßnahmen die Rolle der Protagonistin zu und setzt ihren Werdegang ins Zentrum seiner Drei-Werke-Einheit. Dies erschließt sich den RezipientInnen jedoch ausschließlich bei einer linearen Betrachtung der drei Werke und unter Berücksichtigung der von Schumann vorgegebenen Hinweise auf die Verklammerung der Werke. Analog zum Bildungsroman wird Mignons Lebensweg über mehrere Jahre dargestellt, von der Kindheit bis zum Übergang vom Adoleszenz- zum Erwachsenenalter (vgl. die Abschnitte 7.1.1 und 7.1.2). Anders als

483 Mahler: Fortschritt und Kunstlied, S. 140: »Aus dem schlichten, ›populären‹, aber durchaus nicht kunstfremden Singen, das sich auf das umgangsmäßige Musizieren breiter bürgerlicher Kreise einläßt und sein Niveau zu heben sucht, wird eine anspruchsvollere Art des Gesangs entfaltet, für die Schumann 1849 einen Platz im öffentlichen Konzert des gebildeten Publikums erhofft haben mag. Auf die fortschrittsgemäße Absicht, die artifizielle Liedkomposition aus der ›heimlichen‹ Sphäre privater Zirkel hinauszuführen und ihr den Weg in den Konzertsaal zu bahnen, deutet manches in der Kompositionsweise des Wilhelm Meister-Zyklus. Seine musikalische Sprache verweist häufig auf die aktuelle zeitgenössische Bemühung um einen insbesondere für das musikalische Theater geforderten wortgeprägten deutschen Vertonungsstil.«

484 Zum »Eintritt« des Liedes in den Konzertsaal vgl. auch Schmierer: Geschichte des Liedes, S. 337ff.

die Protagonisten in Bildungsromanen stirbt Mignon am Ende. Das Element der Entwicklung wird mithilfe der progressiven Anlage (steigende Schwierigkeitsgrade etc.) eingebracht.

Ein weiteres kennzeichnendes Merkmal von Bildungsromanen besteht in der »Auseinandersetzung einer zentralen Figur mit verschiedenen (ihr fremden) Weltbereichen«⁴⁸⁵. Das Fremde und die Auseinandersetzung damit wohnt der Protagonistin der Drei-Werke-Einheit bereits inne: Aufgrund der Entführung lebt sie in einem ihr fremden Land und bei fremden Menschen, aufgrund ihrer Mentalität muss sie sich immer wieder mit »ihr fremden Weltbereichen«, die kein Heimatgefühl und kein Verständnis aufkommen lassen, auseinandersetzen.

Inhaltlich wie formal verläuft Mignons Bildungsweg in Schumanns Vertonung in einem festgelegten Rahmen. Auf inhaltlicher Ebene ist dieser durch den (mitzudenkenden) Romankontext vorgegeben, aus dem ersichtlich wird, dass Mignon wegen ihrer Herzerkrankung eine reduzierte Lebenserwartung hat. Ihr Lebensweg läuft durch das gewaltsame Entreißen aus ihrer familiären Umgebung entsprechend den Gattungsmerkmalen des Bildungsromans diametral zu ihrer Herkunft. Auf formaler Ebene findet sich in Schumanns Vertonung eine minutiös umgesetzte Rahmenbildung, die durch die Anordnung verschiedener Elemente und mithilfe gezielt angelegter Tonartenpläne erreicht wird. So haben alle drei Werke eine äußere Rahmung gemeinsam, innerhalb derer sich bestimmte Erzählstränge entfalten. Jedes der drei Werke weist darüber hinaus durch eine symmetrische Anlage ein »Zentrum« auf, das entweder Aufschluss über die Protagonistin (op. 79 und op. 98a) oder die zentrale Aussage (op. 98b) gibt (vgl. dazu die Abschnitte 4.2, 5.2 und 6.3).

Neben diesen ersten drei Aspekten muss ein Bildungsroman auch einen Bildungsanspruch erfüllen. Schumann erwirkt diesen auf mehreren Ebenen, und zwar

- auf Ebene der InterpretInnen (Kinder wie Erwachsene),
- auf Ebene aller weiteren RezipientInnen sowie
- auf Ebene des Werks selbst.

Auf die Ebene der InterpretInnen wurde bereits in Abschnitt 7.1.3 eingegangen. Über die Zielgruppe der Kinder hinausgehend enthält die Drei-Werke-Einheit eine konkrete Aufforderung an alle Erwachsenen, ihre Kinder zu lenken und sie mit der Kunst vertraut zu machen. Hiermit wird ein Kreislauf in Gang gesetzt,

485 Vgl. Jacobs/Krause: Der deutsche Bildungsroman, S. 271.

bei dem Kinder das in der Kindheit vermittelte Bildungsgut in ihrer späteren Rolle als Eltern an eigene Kinder weitergeben. Der Grundstein für Kunst und Kunstverständnis wird somit bereits in der Kindheit gelegt und verankert.

Wie Rolf Selbmann festgehalten hat (vgl. dazu Abschnitt 3.1), kann aus einem wirklichen Bildungsroman ein moralisch-didaktischer Nutzen gezogen werden, der sich positiv auf die Bildung der LeserInnen bzw. der RezipientInnen auswirkt. Diese steht – neben der Bildung der Protagonistin/des Protagonisten – folglich ebenfalls im Fokus eines Bildungsromans. Die Drei-Werke-Einheit op. 79, op. 98a und op. 98b verlangt ihren RezipientInnen eine aktive Auseinandersetzung mit den drei Werken ab. Damit handhabt Schumann es wie Goethe, der im Gespräch mit Eckermann einmal äußerte, er wolle seine LeserInnen »gleich einem ungelösten Problem [...] zu wiederholter Betrachtung immer wieder«⁴⁸⁶ anregen. Die RezipientInnen sollen sich ihr Verständnis von Kunst über die Kunst selbst erschließen und sich aktiv mit ihr auseinandersetzen.

Der Aspekt der Bildung kann darüber hinaus noch anders gedeutet werden. Nicht nur die RezipientInnen werden »gebildet«, sondern auch das (Kunst-)Werk selbst. Bereits Schlegel sprach in seiner Rezension des *Wilhelm Meister* von der Konstruktion einer Form und damit vom Bildungsprozess eines Kunstwerks.⁴⁸⁷ Zwar steht in den *Lehrjahren* selbst eigentlich die Bildung des Protagonisten Wilhelm Meister im Vordergrund, doch ist sich die Forschung seit Erscheinen des Romans bis heute nicht einig, worin die Bildung Wilhelms genau besteht. So ist in diesem Kontext v. a. interessant, dass hier eine, wie auch immer geartete, Konstruktion von Charakterbildung mit einer Bildung von Form verbunden wird und diese ein nicht zu trennendes Ganzes bilden. Liisa Saariluoma führt dieses Phänomen auf die Entwicklung der Kunstautonomie zurück:

»Das Prinzip der neuen Ästhetik der Kunstautonomie [...], wonach ein Kunstwerk in seiner inneren Struktur und seinem individuellen Ganzen erfasst werden soll, ähnelt dem Prinzip der immanenten Interpretation der

486 Vgl. Goethes Aussage vom 13. Februar 1831 gegenüber Eckermann, in der er sich über das Verhältnis des Werkganzen zu den Werkteilen seines *Faust* äußert: »[...] kommt es bei einer solchen Komposition bloß darauf an, daß die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als ein Ganzes immer inkommensurabel bleibt, aber eben deswegen, gleich einem unaufgelösten Problem, die Menschen zu wiederholter Betrachtung immer wieder anlockt« (Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, S. 404).

487 Vgl. Schlegel: Über Goethes Wilhelm Meister, S. 131ff.

Erfahrungen eines Individuums. Der formale Zusammenhang besteht darin, dass sowohl ein Individuum – das eigentlich nur in seinen Handlungen und Erfahrungen zu entdecken ist – als auch ein Kunstwerk ein individuelles, organisches Ganzes sind.«⁴⁸⁸

Es geht demnach um einen organischen, individuellen und mehrschichtigen Formungsprozess, an dessen Ende ein neu gebildetes Kunstwerk steht. Dieses ist so angelegt, dass »die Entdeckung des Ganzen [...] jeweils von den Einzelheiten«⁴⁸⁹ ausgeht und sich dabei in einer Art Wechselwirkung »das Zusammenspiel des Ganzen«⁴⁹⁰ herausbildet. Nur wenn op. 79, op. 98a und op. 98b also als ein organisches Ganzes betrachtet werden, liegt genau dieses Charakteristikum vor. Schumann hätte demnach mit seiner Drei-Werke-Einheit ein eben solches Kunstwerk geschaffen, bei dem die Bildung der Protagonistin und des Werkes sogar unmittelbar miteinander verknüpft sind.

Schumann setzt folglich mit seiner Drei-Werke-Einheit die wesentlichen Merkmale des Bildungsromans sowohl inhaltlich als auch musikalisch um und tritt dabei als Autor eigenständig in Erscheinung. Da sich zusätzlich zyklizitätsstiftende Elemente⁴⁹¹ innerhalb der drei Werke ausmachen lassen, wird vorgeschlagen, die hier geschaffene Form der Werke-Einheit analog zum Bildungsroman als »Musikalischen Bildungszyklus« zu bezeichnen.

7.2 Der »Musikalische Bildungszyklus« als künstlerische Selbstaussage

Die Entscheidung, seiner Drei-Werke-Einheit diese – auf Mignon bezogene – (und keine andere) inhaltliche Ausrichtung zu geben und damit Goethes Bildungsroman mit einem musikalischen Äquivalent – der neu gebildeten Werkform des Musikalischen Bildungszyklus – zu begegnen, ist als bewusste Entscheidung Schumanns und seine künstlerische Idee zu betrachten. Schumann macht sich in mehrerlei Weise als die *die Geschichte formende Instanz* sichtbar, und zwar durch

- die Auswahl der Texte und deren Zusammenstellung,

488 Saariluoma: Erzählstruktur und Bildungsroman, S. 217.

489 Ebd.

490 Vgl. ebd.

491 Vgl. die Abschnitte 4.3, 5.2.5, 5.3, 6.4 und 6.5.

- das gezielte Herausarbeiten von Aussagen (z. B. durch Unterdrücken und Hinzufügen von Inhalten),⁴⁹²
- die formale Einheitsbildung, die sich in der Konstruktion der Erzählumgebungen (Gesamtanlage, Anordnung, Tonartenpläne) zeigt,
- die übergeordnete inhaltliche Einheitsbildung, die durch die Darstellung des Lebenswegs der Kunstfigur Mignon erzeugt wird,
- die Verwendung von paratextuellen Elementen (Widmung, Titelgestaltung) und
- das gezielte Einarbeiten von Kommentaren.⁴⁹³

Folglich darf die Interpretation dieser »neuen« Geschichte nicht mehr nur auf Goethe und seine Ideenwelt bezogen, sondern muss v. a. auf diejenige Schumanns bezogen werden, weil Schumann darin seine eigene Interpretation der von Goethe erfundenen Mignon-Figur verarbeitet und diese dadurch mit einer eigenen Bedeutung belegt. Zur Darstellung von Mignons Lebensweg, der in den lyrischen Einlagen des Romans nicht vollständig bzw. nur unklar skizziert ist und daher Raum für Auslegungen durch die RezipientInnen (zu denen auch Schumann zählt) bietet, nutzt Schumann unterschiedliche Texte. Durch seine Auswahl bzw. teilweise sogar durch Eigendichtungen (*Zigeunerliedchen II*)⁴⁹⁴ werden Lebensstationen Mignons im *Liederalbum für die Jugend* gezielt eingearbeitet.

Die dargelegte inhaltliche Ausrichtung von Schumanns Musikalischem Bildungszyklus lässt diesen ebenso zu einer Reflexion über Kunst und Künstlertum werden wie Goethes Bildungsroman. Da Schumann durch seine explizit ausgelebte Autorenrolle außerdem Spuren »von sich«⁴⁹⁵ in der Werke-Einheit hinterlassen hat – hierzu zählen »autobiografische« Anspielungen, die eigene Wahrnehmung als schaffender Künstler sowie Gedanken über die Kunst und ihren Stellenwert in der Gesellschaft – und diese durch die Publikation öffentlich kommuniziert, wird das Konstrukt der Werke-Einheit zugleich zu einer künstlerischen Selbstaussage.

492 Vgl. die Abschnitte 4.2.2, 5.2.2, 6.3.3 und 6.4.

493 Vgl. Abschnitt 5.2.5.

494 Vgl. Abschnitt 6.4.

495 Diese Spuren führen dazu, dass sich die RezipientInnen bei der Rezeption der drei Werke als Drei-Werke-Einheit ein bestimmtes Bild vom Autor konstruieren. Hierbei handelt es sich nicht um eine (Re-)Konstruktion des realen Autors Schumann, sondern um eine Annäherung, quasi die Generierung eines »Subsets« der gesamten Künstlerpersönlichkeit Robert Schumann. Vgl. zum Begriff des »impliziten Autors« Heinen: Das Bild des Autors sowie zur Theorie des Autorkonstrukts Heinen: Literarische Inszenierung von Autorschaft.

Schaffung einer neuen Erzähler-Instanz

Voraussetzung für die Formulierung einer künstlerischen Selbstaussage ist, dass sich der Künstler innerhalb seines Werks in irgendeiner Form zu Wort meldet. Innerhalb seiner Drei-Werke-Einheit macht Schumann auf dreierlei Weise auf sich als »Person« aufmerksam, und zwar

- a) durch »handwerkliche« Spuren,
- b) durch die Neubesetzung der Erzähler-Instanz und
- c) durch »autobiografische« Anspielungen.

Seine »handwerklichen« Spuren sind in den vorangegangenen Abschnitten bereits offengelegt worden. Bislang unbeantwortet geblieben ist jedoch die Frage, wer die Geschichte eigentlich erzählt. So fehlt in Schumanns Drei-Werke-Einheit die Figur des Protagonisten Wilhelm, die in Goethes Roman als Bezugsinstanz des auktorialen Erzählers fungiert und über die alles dargestellt und »vorgefiltert« wird (bspw. Empfindungen, Wahrnehmungen und auch die Übersetzungen der Mignon-Lieder). Bei der Rezeption wird zusätzlich deutlich, dass die Instanz des Erzählers scheinbar nicht besetzt ist. Es scheint keine übergeordnete, die Handlung zusammenhaltende Instanz zu geben. Allerdings meldet sich in den – quasi »außerhalb« der Handlung stehenden – Liedern bzw. Soli mit Kommentarfunktion⁴⁹⁶ jeweils eine nicht näher benannte Stimme zu Wort und greift lenkend in das Geschehen ein. Diese »Stimmen« geben einen Hinweis darauf, dass es doch einen Erzähler gibt, der namentlich unerkannt bleiben soll, aber den Handlungsverlauf begleitet und sich punktuell einbringt. Demnach liegt hier eine Mischung zwischen einem expliziten Erzähler (overt narrator)⁴⁹⁷ und einem verborgenen Erzähler (covert narrator)⁴⁹⁸ vor, der – in Ergänzung der Ausführungen Chatmans – auch als »impliziter Erzähler« bezeichnet werden könnte. Dieser tritt homodiegetisch in Erscheinung, das heißt in Form verschiedener Figuren innerhalb der Erzählung.⁴⁹⁹ Von den drei Figuren, auf die dies zutrifft, sind lediglich die Figur Lynceus des Türmers und die Figur der Philine namentlich benannt. Welche Figur sich hinter dem Bass-Solisten im *Requiem für Mignon* verbirgt, ist unklar.

Bei der weiterführenden Betrachtung der Drei-Werke-Einheit drängt sich die Frage auf, ob Schumann nicht nur mit den Rollen des Autors und des Erzählers

496 Diese stellen entweder eine Rückschau, eine Ermunterung oder eine Handlungs-aufforderung dar, vgl. hierzu die Ergebnisse in Abschnitt 5.2.5.

497 Der Begriff »overt narrator« stammt von Seymour Chatman; vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 219.

498 Vgl. zum Begriff des »covert narrator« ebd., S. 197.

499 Zur Definition der homodiegetischen Erzählung vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 159ff.

spielt, sondern möglicherweise auch mit der Rolle des Protagonisten. Durch die zahlreichen biografischen Parallelen und die starke Identifikation Schumanns mit der Person des Wilhelm Meister wird die fiktive Person Wilhelm Meister quasi mit der »realen« Person Robert Schumann »überschrieben«. Damit setzt sich Schumann selbst an die Stelle des ehemaligen Protagonisten. So gesehen füllt Mignon die Rolle der für die RezipientInnen offensichtlichen (expliziten) Protagonistin aus (vgl. Abschnitt 7.1.2) und Schumann ergänzt das Gesamtbild durch seine Teilnahme als »impliziter Protagonist«. Implizit, weil er selbst innerhalb der Drei-Werke-Einheit nicht offiziell als solcher benannt wird. Durch diesen stilistischen Eingriff erzeugt Schumann eine neue Bezugsebene: Die ursprüngliche Bezugsebene »Wilhelm Meister – Mignon« im Bildungsroman wird analog durch die Bezugsebene »Robert Schumann – Mignon« im Musikalischen Bildungszyklus ersetzt.

Diese Mehrfachfunktion Schumanns bleibt nicht ohne Auswirkungen auf die Deutung der Drei-Werke-Einheit, da durch die unterschiedlichen Rollen als Autor, Erzähler und Protagonist auch unterschiedliche Teile der Persönlichkeit Robert Schumann (Erfahrungen, Empfindungen, Ansichten, Botschaften etc.) in die Werke-Einheit mit einfließen.

Autobiografische Anspielungen

Die auffallende Parallelität der Lebensläufe von Wilhelm Meister und Robert Schumann untermauert die über die Rollenverteilung hergeleitete These, dass Schumann als impliziter Protagonist in Erscheinung tritt.

Wie der Romanheld Wilhelm sieht sich auch Schumann in jungen Jahren vor die Situation gestellt, sich zwischen dem Ergreifen eines bürgerlichen Berufes und einem Leben als Künstler entscheiden zu müssen. Obwohl bei beiden der Drang zum Künstlerischen überwiegt, schlagen sie zunächst aus rationalen Gründen (Einflüsse der Elterngeneration⁵⁰⁰) einen Existenz sichernden Weg ein: Wilhelm beginnt eine Ausbildung zum Kaufmann, Schumann ein Jura-Studium. Beide brechen diesen Weg noch während der Ausbildung ab, um sich doch dem Künstlertum zuzuwenden. Weitere Parallelen zwischen den beiden bestehen in ihrer tiefen Auseinandersetzung mit dem Wesen der Kunst und ihrer Rolle in der Gesellschaft sowie ihrem fortwährenden Einsatz, der Kunst einen Platz in der Gesellschaft zu verschaffen. Schumanns und Wilhelms Bildungsgänge gleichen sich auch in ihrem wenig stringenten Verlauf. Beide müssen erst zahlreiche Hürden im Leben wie in der Liebe meistern, bevor sie ihren

500 Ebenso wie es bei Wilhelm im Roman der Fall ist, wird Schumann von der Elterngeneration (zunächst seiner Mutter, später Friedrich Wieck) darauf hingewiesen, dass er als Künstler keine gesicherte Existenz aufbauen könne.

eigenen Weg finden und – zumindest kurzzeitig (ausgelöst durch das Finden der richtigen Partnerin und die anschließende Heirat) – einen Zustand des harmonischen Ausgleichs mit der Welt erreichen. An diesem Punkt scheiden sich die Lebenswege: Während Wilhelm Meisters Lehrjahre beendet sind, das Erproben seiner künstlerischen Talente abgeschlossen ist und er schließlich doch nicht den Beruf des Schauspielers ergreift, hält Schumann an seiner Entscheidung fest und bleibt Künstler. Wie Janz bereits feststellte, führt Schumanns Bildungsgang damit »in eine ganz andere Richtung [...] als der des Protagonisten im *Wilhelm Meister*«⁵⁰¹.

Neben diesen äußerlich rahmenden Parallelen im Lebensweg finden sich weitere autobiografische Elemente innerlicher Natur in der Darstellung des Werdegangs Mignons. Dabei fällt im Roman zunächst die sofortige Zuneigung Wilhelms zu Mignon auf. Dieser schätzt das Mädchen mit seiner außergewöhnlichen künstlerischen Begabung zum Zeitpunkt ihres Kennenlernens auf etwa zwölf Jahre. Damit ist Mignon ungefähr so alt wie Clara Wieck, als Schumann sie zu Zeiten seiner Klavierausbildung bei ihrem Vater Friedrich Wieck kennenlernte.

Schumann als Vater Manche Aussagen und Schwerpunktbildungen der Drei-Werke-Einheit können auch auf Schumanns Rolle als Vater bezogen werden. Wie sich herausgestellt hat, vertont Schumann einen wesentlichen Teil von Mignons Biografie nicht, und zwar ihren Inzest-Ursprung, der im Roman zentral als Mignons Geheimnis hervorgehoben wird und dessen »Enthüllung« am Ende das Geheimnis um diese Figur löst. Dadurch, dass Schumann diesen Teil der Geschichte unberücksichtigt lässt, »reduziert« er das Geheimnis auf die rätselhafte Vater-Kind-Beziehung zwischen Mignon und dem Harfner und hebt diese mittels textlicher und musikalischer Anspielungen zentral hervor. Durch die Erwähnung im Zentrum seiner Drei-Werke-Einheit bildet sie die sinnstiftende Kulisse sowie die Haupthandlung im Erzählstrang Mignon. Damit erfährt der thematische Schwerpunkt der Verantwortung für die (eigenen) Kinder, der bereits im *Liederalbum für die Jugend* op. 79 anklingt (vgl. dazu Abschnitt 6.3.3), eine inhaltliche Abrundung am Ende des Musikalischen Bildungszyklus. Dabei wird sozusagen anhand der Mignon-Figur ein Exempel statuiert.

Dass der Fokus am Schluss des *Requiems für Mignon* auf die noch lebenden Kinder gerichtet wird, ist ein markantes Merkmal von Schumanns Vertonung (vgl. Abschnitt 5.2.2). Dabei werden die Aussagen »Auf! Kinder! kehret in's Leben zurück!« durch den solistischen Vortrag und »Auf! Kinder! eilet in's

501 Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«, S. 262.

Leben hinan!« durch mehrfache Wiederholungen hervorgehoben. Beide Formulierungen könnten von einem Erziehungsberechtigten stammen. So scheint es, als meldete sich Schumann hier in seiner Rolle als Vater zu Wort, um die Kinder anzuleiten und sie wieder auf den richtigen Weg zu lenken.

Abstrakter betrachtet besteht eine (meist durch die Künstler selbst ernannte) Vater-Kind-Beziehung zwischen dem Künstler und seinen Werken.⁵⁰² Wird diese in Schumanns Drei-Werke-Einheit durchgängig präsente Beziehung als Beziehung des Künstlers zu seinem Kunstwerk gedeutet, so hebt Schumann hier ein grundsätzliches Selbstverständnis des Künstlers als geistigem Schöpfer seiner Werke in den Mittelpunkt. Hinter dem Bass-Solisten am Schluss des *Requiem für Mignon* könnte sich daher der Künstler in der Rolle des Vaters verbergen, der eine Art Zwiegespräch mit seinen »Kindern« – seien es nun seine eigenen Kinder, seine schöpferischen Werke oder ganz allgemein die heranwachsende Jugend – führt.

Künstlerische Selbstaussage

Durch die »autobiografischen« Anspielungen erhält die Drei-Werke-Einheit einen persönlichen Bezug. Es sind Schumanns Ansichten über Kunst und Künstlertum, die durch seine Interpretation des *Wilhelm-Meister*-Romans in die Drei-Werke-Einheit einfließen und sie zu einem Teil seiner Autobiografie werden lassen. Es entsteht der Eindruck, als nutzte Schumann die Vertonungen, um mithilfe der symbolischen Figur Mignon ein Stück aktuelle Zeitgeschichte in Bezug auf die Kunst festzuschreiben. Mignon verkörpert die Kunst und den kunstliebenden Geist eines jeden schaffenden Künstlers. Es stellt sich die Frage, ob Mignon auch symbolhaft als Muse im Sinne einer schöpferischen Inspirationsquelle gedeutet werden kann. Goethes Darstellung als »Wesensabspaltung« Wilhelms spräche dafür. Mignon wäre damit ein künstlerischer Quell, der im Innersten des Künstlers lebt. In der Vertonung ihrer Sehnsucht, ihrer Einsamkeit und ihres Fremdheitsgefühls spiegelt sich die Isolation des Künstlers wider, die sich auf persönliche Wahrnehmungen, aber auch auf die Position im gesellschaftlichen Gefüge beziehen kann.

In der Vertonung des symbolhaften Todes der Mignon-Figur äußert sich die Angst des schaffenden Künstlers: Zum einen in Bezug auf den möglichen Tod seiner Inspiration und seines Schöpfergeistes und damit verbunden seiner eigenen Existenz als Künstler, zum anderen in Bezug auf das Weiterleben seiner bereits geschaffenen Kunstwerke. Darüber hinaus schwingt übergeordnet auch die Sorge um das Weiterleben der Kunst im gesellschaftlichen Kontext generell mit.

502 Vgl. Abschnitt 7.1.2.

Mignon wird am Ende als »lebendiges Kunstwerk« beigesetzt und erhält damit eine sinntragende Bedeutung als Symbol für die Verbindung von Kunst und Leben im Sinne eines ganzheitlichen Systems. Indem Schumann die Exequien Mignons nicht vorlagengemäß vertont und die eigentliche Beisetzung unterdrückt (vgl. Abschnitt 5.3) und darüber hinaus den inhaltlichen Schwerpunkt so verschiebt, dass die Thematik des Weiterlebens anstelle der Thematik des Todes und der Vergänglichkeit im Vordergrund steht (vgl. Abschnitt 5.2.2), weist das Werk über sich hinaus.⁵⁰³ An dieser Stelle äußert sich der Wunsch des schaffenden Künstlers, sein Werk möge (losgelöst von ihm selbst) weiterleben (vgl. Abschnitt 7.1.2).

Verstärkt wird dieser Wunsch durch die zentrale Hervorhebung der Textstelle »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!«, die Schumann gezielt in das Zentrum des *Requiem*s verschiebt (vgl. Abschnitt 5.2.2), sowie die des Flügelbildes, das zu Beginn des Zyklus im *Liederalbum für die Jugend* op. 79 bereits in 13 von 29 Liedern bildhaft aufscheint (vgl. den Abschnitt »Freiheitsthematik« im Abschnitt 6.3.3). Am Schluss der Drei-Werke-Einheit erhält es noch einmal zentrale Bedeutung, als Mignon das Flügelkleid, das sie zum Zeitpunkt ihres Todes trägt und in dem sie schließlich beigesetzt wird, nicht mehr ablegen will. Ganz unabhängig von der Mignon-Figur, die lediglich als Symbol zu betrachten ist, steht der »Lebensweg eines Kunstwerks« im Zentrum der Drei-Werke-Einheit. Dieses Kunstwerk wird vom Künstler zum Leben erweckt (so wie Mignon überhaupt erst durch Wilhelms Aufmerksamkeit Teil der Romanhandlung wird, wird sie auch in Schumanns Vertonung erst durch den Komponisten selbst ins Zentrum gesetzt), begleitet ihn eine Zeit lang und muss dann eigenständig weiterleben. Durch Schumanns Hervorhebung der Textpassagen »Schaut mit den Augen des Geistes hinan!« und »In euch lebe die bildende Kraft« am Ende des Musikalischen Bildungszyklus wird die Sorge des Künstlers um den Stellenwert seiner eigenen Kunst, aber auch der Kunst in der Gesamtheit deutlich. Schon Immanuel Kant hat die Existenz der »bildenden Kraft«⁵⁰⁴ als zwingende Voraus-

503 Vgl hierzu auch Janz, der die Zusammenführung der Werke op. 79 und op. 98 als »abgeschlossenen Lebensgang von der Geburt bis über den Tod hinaus« interpretiert (Janz: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?«, S. 265).

504 Den Begriff der »bildenden Kraft« verwendet Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft*: »Ein organisiertes Wesen ist also nicht bloß Maschine: denn die hat lediglich *bewegende* Kraft; sondern es besitzt in sich *bildende* Kraft und zwar eine solche, die es den Materien mitteilt, welche sie nicht haben (sie organisiert): also eine sich fortpflanzende bildende Kraft, welche durch das Bewegungsvermögen allein (den Mechanism) nicht erklärt werden kann« (Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 65, S. 479–880, hier: S. 737f.). Seine Aussage ist insofern problematisch, da er den Begriff der »bildenden Kraft« nicht näher beschreibt. Nach Ina Goy

setzung für den sich entwickelnden *Bildungstrieb* (innerhalb der Gesellschaft) bestimmt.⁵⁰⁵ Diese Kraft soll in den Menschen *leben* und ihr aktives Handeln *lenken*, ist aber – wie Ina Goy herausstellt – nicht auf das »Hervorbringen von Materie« ausgerichtet, sondern als »sich fortpflanzende«⁵⁰⁶ bzw. sich »selbst erhaltende«⁵⁰⁷ Kraft zu verstehen.⁵⁰⁸

Sollte Schumann den Begriff der »bildenden Kraft« im Sinne Kants ausgelegt haben, so hätte er am Schluss der Drei-Werke-Einheit die Forderung nach dem »In-Gang-Halten« dieser Kraft gezielt herausgestellt. Durch die direkte Verbindung mit der Lebensphase der Kindheit und Jugend, das die Drei-Werke-Einheit inhaltlich zusammenhält, hebt Schumann zum einen Kinder und Jugendliche als Hauptträger dieser Kraft hervor und zum anderen die Verantwortung der Eltern, deren Aufgabe im Hervorbringen bzw. Weitergeben dieser Kraft besteht. Dies wiederum impliziert die Bedeutung der RezipientInnen für das Weiterleben von Kunstwerken.

kann er als »regulative Maxime der menschlichen Urteilskraft« gedeutet werden; vgl. Goy: Kants Theorie der Biologie, S. 73.

505 Kant unterscheidet zwischen der »bildenden Kraft«, der er einen rein mechanischen Charakter zuweist, und dem von Johann Friedrich Blumenbach eingebrachten Begriff »Bildungstrieb«, der sich erst bei vorhandener Bildungskraft entfalten kann; vgl. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 81, S. 479–880, hier S. 800: »Denn daß rohe Materie sich nach mechanischen Gesetzen ursprünglich selbst gebildet habe, daß aus der Natur des Leblosen Leben habe entspringen und Materie in die Form einer sich selbst erhaltenden Zweckmäßigkeit sich von selbst habe fügen können, erklärt er [Johann Friedrich Blumenbach] mit Recht für vernunftwidrig; läßt aber zugleich dem Naturmechanismus unter diesem uns unerforschlichen *Prinzip* einer ursprünglichen *Organisation* einen unbestimmbaren, zugleich doch auch unverkennbaren Anteil, wozu das Vermögen der Materie (zum Unterschiede von der ihr allgemein beiwohnenden, bloß mechanischen *Bildungskraft*) von ihm in einem organisierten Körper ein (gleichsam unter der höheren Leitung und Anweisung der ersteren stehender) *Bildungstrieb* genannt wird.«

506 Goy: Kants Theorie der Biologie, S. 77.

507 Ebd.

508 Vgl. ebd.: »Kant sagt nicht, dass die bildende Kraft die Materie hervorbringt, sondern nur, dass sie einer schon vorhandenen Materie etwas mitteilt, was die Materie selbst nicht hat, die organisierende Form. Kant beschreibt die bildende Kraft nicht als eine ›fortpflanzende‹ Kraft, sondern als eine ›sich fortpflanzende Kraft‹, was eher eine Kraft suggeriert, die sich oder etwas, was sie hervorbringt, in etwas anderem ausbreitet, oder auch eine Kraft suggeriert, die sich selbst erhält, aber nicht eine Kraft, die der Fortpflanzung von Nachkommen dient.« Bei Goy findet sich auch ein Verweis auf weiterführende Literatur zu Kants Theorem der bildenden Kraft (vgl. ebd., Anm. 33). Goy macht zugleich auf die Unstimmigkeiten in den bislang existierenden Deutungen aufmerksam, die die Fassbarkeit des Begriffs erschweren.

Schumanns Drei-Werke-Einheit stellt folglich sowohl die Beziehung vom Künstler zu seinem bzw. seinen Kunstwerk(en) in den Mittelpunkt als auch den Umgang von RezipientInnen mit diesem bzw. diesen Kunstwerk(en). Auf diese Weise wird sein Musikalischer Bildungszyklus zu einer Darstellung des Wirkungskreislaufs »Künstler – Kunstwerk – RezipientIn«, in welchem dem *Kunstwerk* als Verbindungselement zwischen Künstler und RezipientIn eine besondere Bedeutung zukommt.

Abschließend stellt sich die Frage, worin Schumanns Beweggründe gelegen haben könnten, gerade 1849 – in unmittelbarem Kontext der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche – eine solche Aussage über Kunst und Künstlertum zu verfassen und anschließend der Öffentlichkeit zu übermitteln. Sah er möglicherweise die Kunst bzw. ihren Stellenwert innerhalb der Gesellschaft in Gefahr?

Neben den bisher genannten, personenzentrierten Interpretationsansätzen bietet Schumanns Drei-Werke-Einheit auch Deutungspotenzial als historisches Zeitdokument. Dabei kann v. a. das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 für sich betrachtet als historisches Zeugnis in Bezug auf die revolutionären Ereignisse im Frühjahr 1849 gelten – und zwar nicht nur auf Basis der Quellen, die die unmittelbare Betroffenheit Schumanns im Hinblick auf die gewaltträchtigen Auseinandersetzungen eindrücklich widerspiegeln, sondern v. a. im Hinblick auf die Inhalte der Lieder. Wie sich herausgestellt hat, weist das *Liederalbum für die Jugend* keine große Themenbreite auf, sondern vereint Lieder zu wenigen ausgewählten Themenschwerpunkten. Frühling, neues Leben, Freiheit, Verantwortung von Eltern gegenüber Kindern, aber auch Gewalt, Fremdheitsgefühle und die Sehnsucht nach einem anderen Land (vgl. dazu Abschnitt 6.3.3). Dies alles sind Themen, die vor dem politischen Umbruch und Schumanns eigener Situation zu dieser Zeit relevant sind. Es hat sich gezeigt, dass das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 durch die Auswahl der genannten Inhalte eine thematische Einheit bildet und dass diese Lieder bei Weitem nicht von so friedlichem Charakter sind, wie es auf den ersten Blick scheint. So enthält das Album einige Lieder, in denen das Thema Gewalt konkret angesprochen wird (*Zigeunerliedchen I*, *Des Knaben Berglied* und *Des Buben Schützenlied*),⁵⁰⁹ Lieder, die bewusst *keine* »heile Welt« illustrieren (bspw. das Lied *Die Waise* oder das Lied *Käuzlein*) und mehrfach Lieder, in denen Verbindungen von zunächst harmlos erscheinenden Tier- oder Vogelbildern mit Flucht-Szenarien verbunden werden (vgl. hierzu bspw. die Lieder *Schmetterling*, *Marienwürmchen* oder auch *Die Schwalben*).

Eine besondere Funktion kommt dem *Lied Lynceus des Thürmers* zu,

509 Vgl. die Ausführungen in Abschnitt 6.3.3.

das thematisch aus den 29 Liedern des *Liederalbums für die Jugend* hervorsticht, da es sich keinem der erwähnten inhaltlichen Schwerpunkte zuordnen lässt und als einziges die Thematik des Wachehaltens und Warnens behandelt. Das Lied hat – wie bereits erwähnt – eine Kommentarfunktion. In ihm reflektiert der Türmer, also ein männliches Sprecher-Ich, bisher Geschehenes. Die Aufgabe des Türmers bestand darin, die Umgebung vom höchsten Turm der Stadt aus zu überwachen und die Menschen vor herannahender Gefahr zu warnen. Dass Schumann ausgerechnet dieses Lied an den Schluss seines *Liederalbums für die Jugend* setzt,⁵¹⁰ ist möglicherweise kein Zufall: Zwar singt Lynceus von seiner bevorzugten Position und seiner glücklichen Lage, doch wer Goethes *Faust II* kennt, weiß, dass er wenig später in »grüliches Entsetzen« ausbricht, als er die Idylle, auf die er sonst herabgesehen hat, in Flammen aufgehen sieht (»Was sich sonst dem Blick empfohlen, mit Jahrhunderten ist hin.«) und das Ausmaß der Zerstörung als erster erkennt (»Sollt ihr Augen dies erkennen! Muß ich so weitsichtig sein!«). Auch wenn die Warnung nicht explizit ausgesprochen wird, sind dann allein die Textwahl und die enthaltene Konnotation als implizite Warnung vor Zerstörung zu deuten? Oder fürchtete Schumann möglicherweise, ähnlich wie Lynceus nicht rechtzeitig vor der nahenden und bereits erahnten Gefahr gewarnt zu haben?

Eine Deutung wird dann möglich, wenn die Drei-Werke-Einheit insgesamt als Reflexion des Künstlers Robert Schumann über die Kunst aufgefasst wird. Die Charaktere Mignons und des Harfners verkörpern symbolisch eine Kunst, die nicht gedeiht, da sie – im übertragenen Sinne – entweder durch begrenzte Lebensfähigkeit (Mignon) oder aus Gründen der (sozialen) Isolation und des Unverständnisses zugrunde geht (Harfner). Den Ausführungen Martin Gecks zufolge wurden in der Zeit um 1848/49 auch in Bezug auf die Kunst rege Fortschrittsdiskussionen geführt.⁵¹¹ Dabei ging es – wie Geck hervorhebt – nicht um ästhetischen, sondern vielmehr um einen bildungspolitischen »Fortschritt«⁵¹² und das Etablieren einer aus dem Volk erwachsenden »demokratischen Musikkultur«⁵¹³. Nicht von ungefähr kommt die Charakterisierung der Kunst als »Kind des Volkes«, die Hermann Hettner in seiner Rezension von Richard Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* verwendet.⁵¹⁴ Zugleich spricht er

510 Zur »Schlussfunktion« des Liedes vgl. Abschnitt 2.2.2.

511 Vgl. Geck: Zwischen Romantik und Restauration.

512 Vgl. ebd., S. 30.

513 Vgl. ebd., S. 30ff.

514 Vgl. Hettner: Schriften zur Literatur, S. 288: »Die Kunst ist ein Kind des Volkes. Nur wo Glück und Freiheit ist [sic!], vermag sie zu leben. Mögen Fürsten und Herren sie noch so huldreich beschützen, eine Kunst, die nicht unmittelbar aus dem Volke herauswächst, ist ohne Wert, ohne Dauer, ohne Einfluß. Nichts ist in

davon, dass die Kunst nur dort zu leben vermöge, »wo Glück und Freiheit«⁵¹⁵ sind, und drückt in Anbetracht der damals aktuellen gesellschaftlichen »Krise« seine Hoffnung auf die Entstehung einer »neuen Kunst«⁵¹⁶ aus. Schumanns Drei-Werke-Einheit bietet also durchaus den Anschluss an die damals kursierenden kunstästhetischen Diskussionen. Unter diesem Blickwinkel erfährt die Bedeutung des *Liederalbums für die Jugend* op. 79 für die Drei-Werke-Einheit eine neue Wertigkeit und könnte als symbolischer »Geburtsort« Mignons betrachtet werden, der durch die Volkslieder die Nähe zum Volk suggeriert. Dieser Ansatz kann nur zu Ende gedacht werden, wenn Mignons Tod im Sinne Schumanns nicht als Untergang, sondern als Hoffnung des Künstlers auf das Weiterleben der Kunst interpretiert wird. Der persönliche Bezug wird anhand der von Schumann selbst eingebrachten Widmung im Titel des *Requiem für Mignon* deutlich, das unter Einbezug der letztgenannten Ausführungen im übertragenen Sinne auch als *Requiem für die Kunst* gedeutet werden kann.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Schumanns Drei-Werke-Einheit als ganzheitliche künstlerische Selbstaussage verstanden werden kann. Sein Selbstverständnis als Künstler führt dazu, dass er Goethes Bildungsroman nicht einfach nur liest und repetierend in Musik umsetzt, sondern dem Konzept des Bildungsromans mit einem Äquivalent auf musikalischer Ebene begegnet: dem Musikalischen Bildungszyklus. Dieser ermöglicht es ihm, sein übergeordnetes Verständnis der im Roman getroffenen Aussagen über Kunst und Künstlertum in sein eigenes Kunstwerk einzubringen und in die Öffentlichkeit zu kommunizieren. Dabei spielt das Prinzip des Zyklischen eine wesentliche Rolle, da es zum einen auf formaler Ebene als Gestaltungselement dient und zum anderen auf inhaltlicher Ebene genutzt wird, um das Wirkungsprinzip des Lebens darzustellen. Hierin zeigt sich nicht nur, wie stark Kunst und Leben für Schumann miteinander verknüpft waren, sondern auch, wie er sich eigene Möglichkeiten erarbeitete, um innerhalb seiner Werke auf seine Person aufmerksam zu machen. Damit bleiben nicht nur die Werke des Künstlers, sondern auch die Künstlerpersönlichkeit Schumann in Erinnerung.

der Tat kurzsichtiger, nichts unsittlicher als Servilität bei Gelehrten und Künstlern. Es ist kein Zweifel, die Krisis, deren Anfänge wir gegenwärtig durchleben, ist eine Wiedergeburt der Menschheit, und mit der neuen Menschheit wird auch eine neue Kunst entstehen.«

515 Vgl. ebd.

516 Vgl. Hettner: Schriften zur Literatur, S. 288.

8 (K)Eine rätselhafte Verbindung – Fazit und Ausblick

Schumanns drei Werke op. 79, op. 98a und op. 98b als eine Einheit zu begreifen, ist *eine* Möglichkeit, um sich einem Verständnis der drei Kompositionen zu nähern. So sind die vorangegangenen Untersuchungen als Ausdruck einer spezifischen Sichtweise auf denkbare künstlerische Intentionen zu betrachten. Zugleich stellen die Untersuchungsergebnisse ein Interpretationsangebot dar, das sich aus einer Kontextualisierung der drei genannten Werke und unter der Annahme fließender Werkgrenzen ergibt.

Dabei hat sich gezeigt, dass die drei Werke offenbar durch eine einheitsstiftende schöpferische Grundidee miteinander verbunden sind, die »handwerklich« nachweisbar und ideell nachvollziehbar ist. Diese Idee beschränkt sich zunächst vordergründig auf die Figur der Mignon, weitet sich durch deren symbolische Konnotation jedoch schnell zu einem übergeordneten Konzept aus, das thematisch auf Kunst und Künstlertum ausgerichtet ist und zugleich Schumanns Selbstverständnis als Künstler widerspiegelt. Durch eine kombinierte Betrachtungsweise von Text und Musik wurden Hinweise herausgearbeitet, die darauf schließen lassen, dass Schumann dem Konzept des Bildungsromans mit einem musikalischen Äquivalent – dem Musikalischen Bildungszyklus – begegnet. Dieser spricht die folgenden kunstbezogenen Themen an:

- das (zerbrechliche) Wesen der Kunst (hauptsächlich dargestellt durch die fiktive Figur der Mignon),
- die Entstehung von Kunstwerken (dargestellt durch den Bildungsprozess),
- den Lebenszyklus von Kunstwerken (dargestellt durch das Element des Zyklischen),
- den Stellenwert der Kunst in der Gesellschaft (dargestellt durch die Auseinandersetzung Mignons mit ihr verschiedenen Weltbereichen),
- die Bedeutung der RezipientInnen für das Weiterleben von Kunstwerken (dargestellt durch die Hervorhebung der Aussage »In euch lebe die bildende Kraft«) sowie
- die persönliche Bindung des Künstlers zu seinen Kunstwerken (dargestellt durch Schumanns Selbstinszenierung).

Als Konstruktionsgerüst für den Musikalischen Bildungszyklus nutzt Schumann erneut das Prinzip des Zyklischen, hier allerdings unter Überwindung bestehender Werk- und Gattungsgrenzen, wodurch die in Abschnitt 2.1 genannten und hauptsächlich aus dem Jahre 1840 stammenden Zyklus-Modelle eine nochmalige Erweiterung erfahren. Es zeigt sich dabei, dass das Abstecken von Erzähleinheiten nicht zwangsläufig an Werkgrenzen gebunden sein muss, sondern dass sogar verschiedene Werke einander »wechselseitig erhellen«⁵¹⁷ und einen übergeordneten Zyklus bilden können.

Durch das Formen des Musikalischen Bildungszyklus tritt Schumann erneut in seiner »Rolle als Gestalter«⁵¹⁸ in Erscheinung und macht sich als die Geschichte formende Instanz persönlich sichtbar. Dabei zeigt sich nicht nur äußerlich – anhand klarer »handwerklicher« Arbeitsspuren (Titelvergabe, Gestaltung etc.) –, sondern auch »innerlich« eine Thematisierung der »Funktion Autor«⁵¹⁹, die aus der Werke-Einheit erwächst und durch die immer wieder anklingende Vater-Kind-Beziehung sogar zu einer der Hauptaussagen des Musikalischen Bildungszyklus wird. Schumann arbeitet die Beziehung vom Künstler zu seinem Werk zentral heraus, projiziert durch seine multifunktionale Rolle als Autor, Erzähler und impliziter Protagonist zugleich »autobiografische« Anspielungen in die von ihm erzählte Geschichte und verleiht dieser Beziehung so einen sehr persönlichen Charakter, der den Verdacht nahelegt, dass Schumann selbst der eigentliche Protagonist der hier erzählten Geschichte ist.

Das Selbstverständnis, mit dem Schumann innerhalb der Drei-Werke-Einheit als geistiger Schöpfer der »von ihm« erzählten Geschichte auftritt, spricht für sich. Er »entkernt« Goethes Geschichte um Mignon und reichert sie hintergründig mit einer, auf seiner Interpretation beruhenden, neuen Bedeutung an. Dabei konstruiert er – gezielt lenkend – ein Bild von sich und seinem Künstler-Sein und beeinflusst auf diese Weise die Wahrnehmung Dritter. Ob dies nun in voller Absicht oder zufällig geschieht, ist nicht nachvollziehbar, doch lassen sich Indizien des gezielten Steuerns in Bezug auf die Wahrnehmung der eigenen Rolle ebenfalls in anderen Werken Schumanns nachweisen.⁵²⁰ Sowohl durch diese gezielte Einflussnahme als auch durch den strategischen Ausbau zyklisch angelegter Erzählformen reiht sich die neue Werkform-Schöpfung des Musika-

517 Finscher: Artikel »Zyklus«, Sp. 2528.

518 Grotjahn: Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann, S. 87.

519 Vgl. ebd., S. 83.

520 Vgl. hierzu die in Abschnitt 1.3 dargelegten Ausführungen Grotjahns.

lische Bildungszyklus in das »systematisch aufgebaute Œuvre«⁵²¹ Schumanns ein. Diese neue Werkform ist Ausdruck einer lebendigen Kunst, die aufseiten der RezipientInnen eine aktive Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk fordert und – wie Goethes Bildungsroman – zu »wiederholter Betrachtung«⁵²² anregt. Die Komponente des Rätselhaften, das niemals eine eindeutige »Lösung« zulässt, bildet in diesem Zusammenhang die ideale Antriebskraft.

Die zuvor genannten Ergebnisse zeigen, dass v. a. die *Wilhelm-Meister*-Vertonungen Schumanns neu bewertet werden müssen. Es stellt sich heraus, dass das generelle »Problem« dieser Vertonungen zwar in dem sich permanent öffnenden Vergleich mit Goethes Roman besteht, dass aber genau dieser Vergleich auch den Schlüssel zur Erkennung des Konzepts beinhaltet. Somit wird Schumanns Musikalischer Bildungszyklus zum Produkt des aktiven Rezipierens eines literarischen und künstlerischen Zeugnisses. Der Künstler Schumann setzt sich darin beispielhaft mit dem Kunstwerk eines Dritten auseinander und verarbeitet genau diesen Prozess der Auseinandersetzung innerhalb seines eigenen Kunstwerks. Damit wird dieses Kunstwerk zum Ausdruck künstlerischen Denkens und Arbeitens und vermittelt als solches die von Schumann implizit eingebrachte künstlerische Selbstaussage.

Ausblick und weiterführende Forschungsfragen

Unter dem zuvor dargestellten Blickwinkel erscheinen die von Schumann eingebrachten Verbindungen zwischen den drei untersuchten Werken weniger rätselhaft. Viele der eingangs formulierten Fragen, die sich bei einer Einzelbetrachtung der drei Werke stellen, entfalten unter dem Deutungshorizont »Musikalischer Bildungszyklus« eine Interpretationsperspektive, die sich in das Gesamtwerk Schumanns nahtlos einfügen würde und als weitere Verkörperung seines Selbstverständnisses als Künstler in der für ihn typischen Doppelrolle als Musiker und Schriftsteller gelten könnte. Dabei ist die Frage, ob Schumann möglicherweise selbst der eigentliche Protagonist seiner konstruierten Werke-Einheit ist, unbeantwortet geblieben. Dass hier eine Form künstlerischer Selbstinszenierung vorliegt, ist herausgestellt worden, doch bleibt der Grad der Inszenierung fraglich. Würde die genannte These, nach der Schumann selbst der eigentliche Protagonist seines Musikalischen Bildungszyklus ist, weiter verfolgt werden, so könnte die Frage aufgeworfen werden, wie viel von Schumanns Biografie tatsächlich in dem hier inszenierten »Bildungsgang«

521 Grotjahn: Zyklicität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann, S. 88.

522 Vgl. Anm. 486.

steckt. So ist etwa die Figur des Harfners noch nicht näher auf weitere Komponenten von Schumanns Persönlichkeit (z. B. die Parallele der melancholisch-depressiven Gemütslage) untersucht worden. Wird die Rolle des Harfners damit vielleicht ebenfalls »neu besetzt«? In der Konsequenz erklängen innerhalb der Drei-Werke-Einheit sogar verschiedene »Stimmen« der Künstlerpersönlichkeit Schumann, die unterschiedliche Sichtweisen auf eine Sache darböten. Ungewöhnlich für den Künstler Schumann wäre dies nicht – erinnert sei nur an Schumanns früheres »Spiel« mit seinen Alter Egos Florestan und Eusebius.

Weiteres Deutungspotenzial bietet sicherlich die Figur der Mignon, die – egal wie viele Annäherungsversuche es gibt – immer »unfassbar« bleibt. Eine Möglichkeit besteht darin, sie als »Wesensabspaltung« Schumanns zu deuten. Stellt sie aber möglicherweise seine Muse dar? Wie wäre in diesem Zusammenhang ihr Tod zu deuten? Weist der Künstler selbst an dieser Stelle indirekt auf eine nachlassende Schöpferkraft hin? Innerhalb der Untersuchungen wurden die nicht von der Hand zu weisenden Parallelen zwischen der Mignon-Figur und der jungen Clara Wieck angesprochen. Ohne die erforderlichen schriftlichen Zeugnisse, die einen Nachweis über eine solche Zuschreibung erbringen würden, muss es jedoch bei einer Vermutung bleiben, ob hier auf Clara Wieck, eine weitere Person aus Schumanns Leben als junger Erwachsener (z. B. seine zeitweilige Verlobte Ernestine von Fricken oder seine Geliebte Christiane Apitzsch?) oder überhaupt keine Person aus dem realen Umfeld Schumanns angespielt wird.

Die vorangegangenen Untersuchungen haben einmal mehr gezeigt, dass »das Konzept der Zyklichkeit eng mit dem Konzept eines Autors«⁵²³ verbunden zu sein scheint. In Anbetracht der Tatsache, dass Schumann das Prinzip des Zyklischen offensichtlich konsequent weiterentwickelte, stellt sich ganz generell die Frage, ob seine späteren Werke noch weitere solcher »grenzüberschreitenden« Zyklus-Modelle enthalten. Die hier vorliegende Untersuchung ist bewusst auf die drei genannten Werke beschränkt worden. Unberücksichtigt blieb dabei die Frage nach weiteren Werken, die a) in unmittelbarer Nähe zu den drei Werken entstanden und b) »Anschlusspotential« an die drei Werke in sich tragen, wie etwa das *Lied Lynceus des Thürmers*, das über die gemeinsame Textvorlage auf die *Szenen aus Goethes ›Faust‹* WoO 3 verweist, mit deren Komposition Schumann 1849 ebenfalls stark beschäftigt war. Gibt es möglicherweise zwischen diesen Werken ebenfalls engere Verbindungen? Welches Konzept von Autorschaft liegt hier zugrunde?

523 Grotjahn: Zyklichkeit und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann, S. 79.

Nicht zuletzt besteht v. a. in Bezug auf das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 weiterer Forschungsbedarf, um dessen Bedeutung als historisches Zeitdokument – u. a. im Kontext der Drei-Werke-Einheit – bemessen zu können. Es wurde aufgezeigt, dass es über ein eingegrenztes Themenspektrum verfügt, dessen semantische Verzweigung Anklänge an die 1849 aktuellen Umbruchszeiten aufweist. Noch nicht untersucht wurde, ob sich solche Anklänge zugleich auf Ebene der Musik finden. Es wäre zu untersuchen, ob die Werke-Einheit ebenfalls als »Kommentar zum Revolutionsgeschehen« bewertet werden kann. Damit würde sie sich in eine Reihe von Werken einfügen, denen Kapp eine solche Funktion attestiert.⁵²⁴ Darüber hinaus bietet sicherlich das Netz der DichterInnen, deren Texte Schumann für sein *Liederalbum* vertonte, Anlass für tiefere Untersuchungen. So bescheinigt Struck einigen Werken Schumanns aus dieser Zeit gerade aufgrund der literarischen Auswahl eine »zeitgeschichtlich-politische Dimension«⁵²⁵. Im Hinblick auf das *Liederalbum für die Jugend* stellt sich die Frage nach der Motivation für die Auswahl der Texte. Gibt es vielleicht – ganz unabhängig von der Textauswahl – einen Zusammenhang zwischen den ausgewählten DichterInnen, der auf persönlicher Ebene zu suchen ist? Enthält das *Liederalbum* eventuell ebenfalls politische Anspielungen, die im Kontext der Zensur verschleiert werden mussten?⁵²⁶ Um diesbezüglich eine Gesamteinschätzung vornehmen zu können, wären zunächst weitere, interdisziplinäre Untersuchungen der Beziehungen Schumanns zu den TextverfasserInnen des *Liederalbums für die Jugend* sowie zu deren jeweiligen politischen Einstellungen erforderlich.

Einige der genannten weiterführenden Forschungsfragen werden vielleicht eines Tages beantwortet werden, andere nicht. Denkbar wäre auch, dass sie gar nicht eindeutig beantwortbar sein sollen, denn gerade durch das Uneindeutige, das Rätselhafte und das geheimnisvoll Verborgene, das naturgemäß ergründet werden möchte, dreht sich der Lebenszyklus des Kunstwerks immer weiter. Ebenso wie sein geistiger Schöpfer bleibt es dadurch in lebendiger Erinnerung. Die Beschaffenheit der Drei-Werke-Einheit op. 79, op. 98a und op. 98b schließt nicht aus, dass Schumann genau diesen Wirkungseffekt erzielen wollte.

524 Hierzu zählt er bspw. das *Adventlied*, die Motette *Verzweifle nicht im Schmerzenthal*, die *Romanzen und Balladen für Chor* etc.; vgl. Kapp: Schumann nach der Revolution, S. 329.

525 Vgl. Struck: Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben, S. 269.

526 So vermerkt Kapp bspw. in Bezug auf Ludwig Uhland, dass allein die Textauswahl eines der, wie er schreibt, »prominentesten Vertreter der Linken in der Paulskirche« (Kapp: Schumann nach der Revolution, S. 396), eine »unüberhörbare Botschaft« sei; ebd., S. 396.

ANHANG

A Chronik zu op. 79, op. 98a und op. 98b aus dem Jahre 1849

Datum	Ereignis
21. April	3 Kinderlieder ⁵²⁷ <i>Zigeunerliedchen I und II</i> (op. 79/7 und op. 79/8) <i>Frühlingsbotschaft</i> (op. 79/3)
22. April	Einige Kinderlieder ⁵²⁸
23. April	3 Kinderlieder ⁵²⁹
26. April	Kinderlieder ⁵³⁰ <i>Hinaus in's Freie</i> (op. 79/12) <i>Der Sandmann</i> (op. 79/13) <i>Marienwürmchen</i> (op. 79/14)
27. April	2 Kinderlieder ⁵³¹ <i>Frühlingsgruß</i> (op. 79/4) <i>Frühlings Ankunft</i> (op. 79/20)
29. April	<i>Er ist's</i> (op. 79/24) ⁵³²

527 Vgl. dazu Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 489.

528 Vgl. dazu ebd.

529 Vgl. dazu ebd.

530 Die am 26. April 1849 entstandenen »Kinderlieder« können rückwirkend bestimmt werden, da die entsprechenden Kompositionsskizzen mit Datierungsvermerken erhalten geblieben sind. Es handelt sich dabei um die Lieder *Hinaus in's Freie* op. 79/12, *Der Sandmann* op. 79/13 und *Marienwürmchen* op. 79/14; (vgl. dazu McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 346). Diese drei Lieder bleiben auch im *Liederalbum* in unmittelbarer Nähe zueinander stehen.

531 Anhand der Datierungsvermerke auf den Autografen (Schumann, [Zwei Lieder], NL Schumann 22) können die beiden Lieder bestimmt werden. Es handelt sich dabei um das Lied op. 79/4 *Frühlingsgruß* und das Lied op. 79/20 *Frühlings Ankunft*; vgl. dazu die Angaben in McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 345 und 347.

532 Die Komposition des Liedes ist nicht im *Haushaltbuch* vermerkt, doch weist das erhalten gebliebene Autograf (Schumann: *Des Buben Schützenlied* [...], Ms. 336) einen Datierungsvermerk auf.

	<i>Deutscher Blumengarten</i> (–) ⁵³³
30. April	Kinderlieder ⁵³⁴
	<i>Vom Reitersmann</i> (–)
1. Mai	<i>Schneeglöckchen</i> (op. 79/27) ⁵³⁵
2. Mai	Kinderlieder ⁵³⁶
3.–9. Mai	Dresdener Mairevolution
3. Mai	Vermerk Schumanns: »die R e v o l u t i o n hier« ⁵³⁷
	<i>Des Buben Schützenlied</i> (op. 79/26) ⁵³⁸
	<i>Des Sennen Abschied</i> (op. 79/23)
5. Mai	Robert, Clara und Marie Schumann fliehen nach Maxen (bis auf die Tochter Marie bleiben alle Kinder zurück)
	<i>Frühlingslied</i> (op. 79/19), Kopftitel zunächst »König Frühling« ⁵³⁹
8. Mai	<i>Die wandelnde Glocke</i> (op. 79/18) ⁵⁴⁰
9. Mai	Der Aufstand in Dresden wird beendet
11. Mai	Umzug nach Kreischa ⁵⁴¹
12. Mai	<i>Mignon</i> (op. 79/29=op. 98a/1)
	<i>Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen</i> (op. 98a/5) ⁵⁴²
13. Mai	<i>Sonntag</i> (op. 79/6) ⁵⁴³
15. Mai	Probe bei Kantor Schurig (op. 79) ⁵⁴⁴
17. Mai	Probe bei Kantor Schurig (op. 79) ⁵⁴⁵

533 Die Komposition des Liedes ist ebenfalls nicht im *Haushaltbuch* vermerkt, laut McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis, S. 346 trägt das Autograf aber einen Datierungsvermerk, durch den es auf den 29. April 1849 datiert werden kann.

534 Diesem Datum kann lediglich das Lied *Vom Reitersmann* eindeutig zugeordnet werden, das Schumann nicht in das *Liederalbum* aufnahm.

535 Die Komposition des Liedes *Schneeglöckchen* vermerkt Schumann nicht im *Haushaltbuch*. Es kann jedoch anhand des Datierungsvermerks auf dem Autograf (Schumann: *Das Glück* [...], Ms. 333) auf den 1. Mai 1849 datiert werden.

536 Diesem Eintrag lassen sich keine der Liedkompositionen konkret zuordnen.

537 Vgl. dazu Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 490.

538 Das Autograf (Schumann: *Des Buben Schützenlied* [...] Ms. 336) trägt folgenden Datierungsvermerk: »d. 3ten Mai 1849/Revolution in D.[resden]«.

539 Vgl. den Datierungsvermerk und die Titelgestaltung in der revidierten Reinschrift (Schumann: *Frühlingslied*, Atg 3001).

540 Vgl. dazu Schumann: Tagebücher, Bd. 3, S. 491.

541 Vgl. ebd.

542 Vgl. ebd.

543 Vgl. ebd.

544 Vgl. ebd., S. 492.

545 Vgl. ebd.

18. Mai Abschrift der Lieder (op. 79) für Livia Frege⁵⁴⁶
20. Juni *Nur wer die Sehnsucht kennt* (op. 98a/3)⁵⁴⁷
21. Juni *So laßt mich scheinen, bis ich werde* (op. 98a/9)⁵⁴⁸
23. Juni *Lied Lynceus des Thürmers* (op. 79/28)⁵⁴⁹
27. Juni Schumann vermerkt: »Immer im Ordnen des Liederalbums«⁵⁵⁰
28. Juni Probe op. 79⁵⁵¹
30. Juni *Der Sänger* (= *Ballade des Harfners* (op. 98a/2))⁵⁵²
1. Juli »Philine« = *Singet nicht in Trauertönen* (op. 98a/7)⁵⁵³
2. Juli *Requiem [für Mignon]* (op. 98b)⁵⁵⁴
3. Juli *Requiem [für Mignon]* (op. 98b) beendet⁵⁵⁵
6. Juli *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* (op. 98a/4)
Wer sich der Einsamkeit ergiebt (op. 98a/6)⁵⁵⁶
7. Juli *An die Thüren will ich schleichen* (op. 98a/8)⁵⁵⁷
Vermerk im *Projectenbuch*: »Sämtliche Stücke aus W. Meister sind in eine Sammlung zu vereinigen«⁵⁵⁸
12. Juli Beginn der Instrumentierung des *Requiem* [für Mignon]⁵⁵⁹
9. September Instrumentierung des *Requiem* für Mignon (op. 98b)⁵⁶⁰
10. September Instrumentierung des *Requiem* für Mignon⁵⁶¹
Abschluss der Instrumentierung des *Requiem* für Mignon⁵⁶²

546 Vgl. ebd., S. 492.

547 Vgl. ebd., S. 495.

548 Vgl. ebd.

549 Vgl. ebd.

550 Vgl. ebd.

551 Vgl. ebd.

552 Vgl. ebd., S. 496.

553 Vgl. ebd.

554 Vgl. ebd.

555 Vgl. ebd.

556 Vgl. ebd., S. 497.

557 Vgl. ebd.

558 Vgl. Schumann: *Projectenbuch*, 4871; VII C, 8 – A 3), [S. 55].

559 Vgl. dazu Schumann: *Tagebücher*, Bd. 3, S. 497.

560 Vgl. ebd., S. 502.

561 Vgl. ebd.

562 Vgl. ebd., S. 503.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Verzeichnis der verwendeten Autografe

- Schumann, Robert: *2 Pieces. Sketches*, SLUB Dresden, Mus. 5636- B-500, <http://digital.slub-dresden.de/id378704842> (CC-BY-SA 4.0).
- Schumann, Robert: *5 Pieces*, Skizzen, SLUB Dresden, Mus. 5636- K-509, <http://digital.slub-dresden.de/id378707094> (CC-BY-SA 4.0).
- Schumann, Robert: *Das Glück [op. 79/16], Die Schwalben [op. 79/21], Schneeglöckchen [op. 79/27]*, Skizzen, Bibliothèque nationale de France Paris, Ms. 333.
- Schumann, Robert: *Des Buben Schützenlied [op. 79/26], Er ist's [op. 79/24]*, Skizzen, Bibliothèque nationale de France Paris, Ms. 336.
- Schumann, Robert: *Die Lieder der Mignon aus Göthe's Wilhelm Meister für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte*, Widmungsabschrift für Clara Brockhaus, Dresden 1850, Robert-Schumann-Haus Zwickau, 10512– A1/A3.
- Schumann, Robert: *Frühlingslied*, revidierte Reinschrift, Stadt- und Landesbibliothek Dortmund, Atg 3001.
- Schumann, Robert: *Projectenbuch*, Robert-Schumann-Haus Zwickau, 4871;VII C, 8–A3.
- Schumann, Robert: *Requiem für Mignon* op. 98b, [teilaufgrafe Partitur], Dresden 1849, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, NL Schumann 9, urn:nbn:de:hbz:5:1-26337 (CC-BY 1.0).

Verzeichnis der verwendeten Notendrucke

- Schumann, Robert: *Album für die Jugend* op. 68, hg. von Michael Kube, Wien 2013 (Wiener Urtext Edition (UT 50252)).
- Schumann, Robert: *Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's* op. 98a [...] Hg. von Kazuko Ozawa und Matthias Wendt, Bd. 1: *Noten*, Mainz 2009 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI: *Lieder*, Bd. 6).
- Schumann, Robert: *Lieder-Album für die Jugend* op. 79, hg. von Clara Schumann, Leipzig 1882 (*Robert Schumann's Werke*, Serie XIII: *Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte*, Nr. 20).
- Schumann, Robert: *Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon aus Goethe's Wilhelm Meister für Gesang und Pianoforte*, Leipzig 1851 (*Handexemplare der Erstdrucke der Kompositionen*, Bd. 17), Robert-Schumann-Haus Zwickau, 4501–DE1/A4.

- Schumann, Robert: *Liederalbum für die Jugend für Singstimme und Klavier op. 79*, hg. von Ulrich Mahlert, Reprint der Erstausgabe Leipzig 1849, Wiesbaden 1991.
- Schumann, Robert: *Liederalbum für die Jugend op. 79*, Leipzig 1849 (*Handexemplare der Erstdrucke der Kompositionen*, Bd. 12), Robert-Schumann-Haus Zwickau, 4501–D1/A4.
- Schumann, Robert: *Liederalbum für die Jugend op. 79, Ausgabe in 3 Abteilungen, für Jüngere, für Ältere sowie zweistimmige Lieder*, Leipzig 1852.
- Schumann, Robert: *Requiem für Mignon op. 98b*, hg. von Clara Schumann, Leipzig 1881 (*Robert Schumann's Werke*, Serie IX: *Größere Gesangwerke mit Orchester oder mehreren Instrumenten*, Nr. 6).

Verzeichnis der verwendeten Handexemplare Schumanns

- Goethe, Johann Wolfgang: *Gedichte* [Bd. 1], Stuttgart u. a. 1827 (*Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 1), Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,1 – A4/C1.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Gedichte* [Bd. 2], Stuttgart u. a. 1827 (*Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 2), Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,2 – A4/C1.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Bd. 1], Stuttgart u. a. 1828 (*Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 18), Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,18 – A4/C1.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Bd. 2], Stuttgart u. a. 1828 (*Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 19), Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,19 – A4/C1.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Bd. 3], Stuttgart u. a. 1828 (*Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 20), Robert-Schumann-Haus Zwickau, 6068,20 – A4/C1.

Sonstige Primärliteratur

- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Heinz Schlaffer, München 1986 (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 19).
- Geibel, Emanuel: *Volkslieder und Romanzen der Spanier im Versmasse des Originals*, verdeutscht durch Emanuel Geibel, Berlin 1843.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Tag- und Jahreshefte 1801*, Stuttgart u. a. 1830 (*Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 31).
- Goethe, Johann Wolfgang und Johann Friedrich Reichardt: *Briefwechsel*, hg. von Volkmar Braunbehrens, Gabriele Busch-Salmen und Walter Salmen, Weimar 2002.

- Goethe, Johann Wolfgang und Friedrich Schiller: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Siegfried Seidel, Bd. 1: *Briefe der Jahre 1794–1797*, München 1984.
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich: *Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Bd. 5, Hannover 1868.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, in: *Immanuel Kant, Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie, Werke III*, hg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt am Main 1996, S. 479–880.
- Klitzsch, Emanuel: *Robert Schumann, Op. 79. Liederalbum für die Jugend*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 32 (1850), Nr. 13, S. 57–59.
- Litzmann, Berthold: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, 7. Aufl., Bd. 2: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig 1925.
- Richter, Ernst Heinrich Leopold und August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: *Brief vom Dezember 1843 an Robert Schumann*, SLUB Dresden, Mus.Schu.238, <http://digital.slub-dresden.de/id1665808306> (CC-BY 1.0).
- Schumann, Robert: *Braut- und Ehebriefwechsel von Clara und Robert Schumann*, hg. von Anja Mühlenweg, Bd. 1: *März 1831 bis September 1838*, Köln 2012 (*Schumann Briefedition*, Serie I, Bd. 4).
- Schumann, Robert: *Braut- und Ehebriefwechsel von Clara und Robert Schumann*, hg. von Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg und Sophia Zeil, Bd. 4: *Februar 1840 bis Juli 1856*, Köln 2014 (*Schumann Briefedition*, Serie I, Bd. 7).
- Schumann, Robert: *Brief vom 19. Dezember 1849 an Emanuel Klitzsch*, Robert-Schumann-Haus Zwickau, 8396-A2 a/75.
- Schumann, Robert: *Briefe. Neue Folge*, hg. von Friedrich Gustav Jansen, 2., vermehrte und verbesserte Aufl., Leipzig 1904.
- Schumann, Robert: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Eduard Bendemann, Julius Hübner, Johann Peter Lyser und anderen Dresdner Künstlern*, hg. von Renate Brunner u. a., Köln 2014.
- Schumann, Robert: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner*, hg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge, Köln 2014 (*Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 5).
- Schumann, Robert: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883*, hg. von Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein und Thomas Synofzik, Köln 2015.
- Schumann, Robert: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern IV: Barth, Baumgärtner, Brockhaus, Constantin, Fischer, Fleischer, Günther, Hartmann, Herrmann, Hirsch, Keil, Kistner, Leo, Löschke, Probst, Schubert, Senff, Spehr, Stark, Stoll, Spehr, Wunder*, hg. von Petra Dießner u. a., Köln 2010 (*Schumann Briefedition*, Serie III: *Verlegerbriefwechsel*, Bd. 4).

-
- Schumann, Robert: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in West- und Süddeutschland*, hg. von Hrosvith Dahmen und Thomas Synofzik, Köln 2008 (*Schumann Briefedition*, Serie III, Bd. 5).
- Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, 5. Aufl., Bd. 1, Leipzig 1914.
- Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, Bd. 2, Leipzig 1914.
- Schumann, Robert: *Jugendbriefe von Robert Schumann*, nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, Leipzig 1886.
- Schumann, Robert: *Leipziger Verleger I: Breitkopf & Härtel*, hg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann hg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann, Manuskriptfassung (*Schumann Briefedition*, Serie III, Bd. 1).
- Schumann, Robert: *Tagebücher*, hg. von Georg Eismann, Bd. 1: 1827 – 1838, Leipzig 1971.
- Schumann, Robert: *Tagebücher*, hg. von Gerd Nauhaus, Bd. 2: 1836 – 1854, Leipzig 1987.
- Schumann, Robert: *Tagebücher*, hg. von Gerd Nauhaus, Bd. 3: *Haushaltbücher, Teil II (1847–1847)*, Leipzig 1982.

Sekundärliteratur

- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 2, Leipzig 1796.
- Amann, Anton und Franz Kolland: *Das erzwungene Paradies des Alters? Weitere Fragen an eine kritische Gerontologie*, 2. Aufl., Wiesbaden 2014.
- Andraschke, Peter: *Schumann und Eichendorff. Zur Rezeption von Schumanns Liederkreis op. 39*, in: *Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposium am 13. und 14. Juni 1991 im Rahmen des 4. Schumann-Festes*, hg. von Matthias Wendt, Mainz 1993 (*Schumann Forschungen*, Bd. 4), S. 159–172.
- Appel, Bernhard R.: *Poesie und Handwerk. Robert Schumanns Schaffensweise*, in: *Schumann-Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart u. a. 2006, S. 140–193.
- Appel, Bernhard R.: *Robert Schumanns ›Album für die Jugend‹. Einführung und Kommentar*, Mainz u. a. 2010.
- Appel, Bernhard R.: *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise*, Mainz u. a. 2010.
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000.
- Bauer, Hans-Günther: *Requiem-Kompositionen in Neuer Musik. Vergleichende Untersuchungen zum Verhältnis von Sprache der Liturgie und Musik*, Diss., Tübingen 1984.
- Bischoff, Ludwig: R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister [Teil 1/2], in: *Rheinische Musikzeitung* 2 (1851), Nr. 19, S. 561–563.
- Bischoff, Ludwig: R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister [Teil 2/2], in: *Rheinische Musikzeitung* 2 (1851), Nr. 20, S. 569–572.
- Bolze, Lothar: *Serres und ihre Freunde*, Dresden 2000.
- Brendel, Franz: *Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845), Nr. 29, S. 121–123.
- Brittnacher, Hans Richard: *Traumwissen und Prophezeiung. Zigeunerinnen als Hüterinnen mantischer Weisheit*, in: *Traum-Diskurse der Romantik*, hg. von Peter-André Alt und Christiane Leiteritz, Berlin u. a. 2005.
- Brockhaus, Friedrich Arnold: *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon*, 5. Aufl., Bd. 1, Leipzig 1911.

- Burger-Güntert, Edda: *Robert Schumanns ›Szenen aus Goethes Faust‹. Dichtung und Musik*, Freiburg im Breisgau u. a. 2006 (*Rombach Wissenschaften*, Bd. 140, Reihe Litterae).
- Caella, Michele: *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel 2014.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative structure in fiction and film*, Ithaca, New York 1978.
- Daverio, John: *Crossing Paths. Schubert, Schumann and Brahms*, New York u. a. 2002.
- Daverio, John: *The Song Cycle. Journeys through a romantic landscape*, in: *German Lieder in the nineteenth century*, hg. von Rufus Hallmark, New York 1996.
- Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze*, 2., erweiterte Aufl., Leipzig 1907.
- Dommer, Arrey von: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicons von H. Ch. Koch*, Heidelberg 1865.
- Draheim, Joachim: *Liederalbum für die Jugend für eine und mehrere Singstimmen und Klavier op. 79*, in: *Robert Schumann – Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hg. von Helmut Loos, Laaber 2005, S. 40–47.
- Eidler, Arnfried: *Robert Schumann*, München 2009.
- Eidler, Arnfried: *Robert Schumann und seine Zeit*, 3. überarb. und erw. Aufl., Laaber 2008.
- Eidler, Arnfried: *Schumann, Robert*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Auflage, Kassel 2006 (*Personenteil*, Bd. 15), Sp. 257–321.
- Engbrecht, Hans Heinrich: *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 89–109.
- Eisenhofer, Ludwig: *Grundriss der katholischen Liturgik*, 2. und 3. verbesserte Aufl., Freiburg im Breisgau 1926.
- Ennemoser, Joseph: *Der Geist des Menschen in der Natur, oder die Psychologie in Übereinstimmung mit der Naturkunde*, Stuttgart u. a. 1819.
- Enslin, Karl: *Lebensfrühling. Gedichte für die Jugend*, Leipzig 1859.
- Ewert, Hansjörg: *Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke*, in: *Schumann-Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart u. a. 2006, S. 479–530.
- Finscher, Ludwig: *Artikel ›Zyklus‹*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, 2., neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1998 (*Sachteil*, Bd. 9).
- Finson, John W.: *Robert Schumann. The book of songs*, Cambridge u. a. 2007.
- Gebhardt, Armin: *Robert Schumann. Leben und Werk in Dresden*, Marburg 1998.
- Geck, Karl Wilhelm: *›Frühlingsbotschaft‹. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden ersteigerte kostbares Schumann-Autograf*, in: *SLUB-Kurier* 1/97 1997, S. 10–11, URL: http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/7158/Heft%201_97.pdf.

- Geck, Martin: *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs 1848–1871*, Stuttgart 2001.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, hg. von Jochen Vogt, München 1994.
- Giesecke, Michael: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt am Main 1991.
- Goy, Ina: *Kants Theorie der Biologie*, Berlin 2017.
- Graevenitz, Gerhart von: *Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie*, Tübingen 1973, URL: <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2008/5190>.
- Grönke, Kadja: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werkeinheit*, Mainz 2002.
- Grosch, Nils: *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*, Münster u. a. 2013 (*Populäre Kultur und Musik*, Bd. 6).
- Grotjahn, Rebecca: *Das Komponieren von Gedichten. Schumanns Liederzyklus Myrthen*, in: *Schumann-Studien* 11, Sinzig 2015, S. 107–130.
- Grotjahn, Rebecca: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, in: *Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hg. von Helmut Loos, Leipzig 2010, S. 69–89.
- Gutjahr, Ortrud: *Einführung in den Bildungsroman*, Darmstadt 2007.
- Hallmark, Rufus: *Schumann und Rückert*, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes*, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz u. a. 1993 (*Schumann Forschungen*, Bd. 3), S. 91–118.
- Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*, 3. Aufl., Stuttgart 1987.
- Heinen, Sandra: *Das Bild des Autors. Überlegungen zum Begriff des ›impliziten Autors‹ und seines Potentials zur kulturwissenschaftlichen Beschreibung von inszenierter Autorschaft*, in: *Sprachkunst* 2002, Nr. 33, S. 329–345.
- Heinen, Sandra: *Literarische Inszenierung von Autorschaft. Geschlechtsspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik*, Trier 2006.
- Hertrich, Ernst: *Schumann und Geibel*, in: *Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposium am 13. und 14. Juni 1991 im Rahmen des 4. Schumann-Festes*, hg. von Matthias Wendt, Mainz u. a. 1993 (*Schumann Forschungen*, Bd. 4), S. 122–131.
- Hettche, W. und R. Selbmann (Hg.): *Goethe und die Musik*, Würzburg 2012.
- Hettner, Hermann: *Schriften zur Literatur*, Berlin 1959.
- Hoffmann-Krayer, Eduard und Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 5, Berlin u. a. 1933.
- Hoffmann-Krayer, Eduard und Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, Berlin u. a. 1934.

- Hoffmann-Krayer, Eduard und Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 7, Berlin u. a. 1935.
- Hofmann, Kurt: *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann*, Tutzing 1979 (*Musikbibliografische Arbeiten*, Bd. 6).
- Hofmann, Renate: *Julius Stockhausen als Interpret der Liederzyklen Robert Schumanns*, in: *Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts. Bericht über das 7. Internationale Schumann-Symposium am 20. und 21. Juni 2000 im Rahmen des 7. Schumann-Festes Düsseldorf*, hg. von Matthias Wendt, Mainz u. a. 2005 (*Schumann Forschungen*, Bd. 9), S. 34–36.
- Höltge, Christian: *Text und Vertonung. Untersuchungen zu Wort-Ton-Verhältnis und Textausdeutung in deutschsprachigen Liederzyklen mit Klavierbegleitung*, Frankfurt am Main 1992 (*Europäische Hochschulschriften*, Bd. 78).
- Jacobs, Jürgen und Markus Krause: *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1989.
- Janz, Bernhard: ›Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?‹ Zur Bedeutung der Mignon-Gestalt im Schaffen Robert Schumanns, in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, hg. von Peter Ackermann, Tutzing 1996 (*Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 24), S. 254–266.
- Jestremski, Margret: *Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW). Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs*, Kassel u. a. 2011.
- Jost, Peter: *Dem Jugendalter angemessen? Die ›Jugendlieder‹ Nr. 7–28*, in: *Schumanns Albumblätter*, hg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse, Hildesheim u. a. 2006, S. 1–140.
- Jung-Kaiser, Ute: ›Abnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend ...‹ – Ein Lied für Erwachsene? Mignon Nr. 29, in: *Schumanns Albumblätter*, hg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse, Hildesheim u. a. 2006, S. 111–123.
- Jung-Kaiser, Ute: *Ins Land, wo die Zitronen blüh'n? ›Ach, wer da mitreisen könnte!‹ Literar- und musikhistorische Addenda zu einem Sehnsuchtstopos*, in: *Fluchtpunkt Italien. Festschrift für Peter Ackermann*, hg. von Johannes Volker und Ralf-Olivier Schwarz, Hildesheim u. a. 2015, S. 11–26.
- Jung-Kaiser, Ute: *Robert Schumanns Album für die Jugend (op. 68) – ›segensreiche Beispiele bildenswerter Kinder- und Jugendliteratur*, in: *Schumanns Albumblätter*, hg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse, Hildesheim u. a. 2006, S. 15–70.
- Kapp, Reinhard: *Schumann nach der Revolution. Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materialien, Fragen*, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, Mainz u. a. 1993 (*Schumann Forschungen*, Bd. 3), S. 315–415.
- Keller, Wolfgang: *Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung von Wolfgang Keller*, München 1972.
- Kieß, Martina: *Poesie und Prosa. Die Lieder in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹*, Frankfurt am Main 1987.

- Kittler, Friedrich A.: *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*, in: Kaiser, Gerhard und Kittler, Friedrich A.: *Dichtung als Sozialisationsspiegel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen 1978, S. 13–124.
- Kok, Roe-Min: *Who Was Mignon? What Was She? Popular Catholicism and Schumann's Requiem, Op. 98b*, in: *Rethinking Schumann*, hg. von Roe-Min Kok und Laura Tunbridge, Oxford 2011, S. 88–108.
- Konrad, Ulrich: *Musik und ›liturgische‹ Inszenierung. Robert Schumanns Requiem für Mignon op. 98b*, in: *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Frankfurt am Main u. a. 2009 (*Bonner Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 8), S. 125–162.
- Krone, Sabine: *Popularisierung der Ästhetik um 1800 – das Gespräch im Künstlerroman*, Berlin 2016.
- Krummacher, Friedrich: *Requiem für Mignon. Goethes Worte in Schumanns Musik*, in: *Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt*, Halle 1995, S. 261–287.
- Kruse, Matthias: *Album und Albumblatt – eine Einführung*, in: *Schumanns Albumblätter*, hg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse, Hildesheim u. a. 2006, S. 1–14.
- Landfester, Ulrike: *Die Wilhelm Meister-Romane*, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, 3. Aufl., Bd. 6, Stuttgart u. a. 2009.
- Lange-Kowal, Ernst Erwin: *Langenscheidt Wörterbuch Französisch*, Teil 1: *Französisch-Deutsch*, Berlin u. a. 1982.
- Langehegermann, Silvie: *Die ›schöne Zigeunerin‹ in der deutschen Literatur. Goethes Mignon als Musterbeispiel der Zigeunerfigur im 19. Jahrhundert*, Hamburg 2014.
- Loos, Helmut: *Vorwort*, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, Leipzig 2011.
- Mahlert, Ulrich: *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, München u. a. 1983 (*Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 13).
- Mahlert, Ulrich: *Pädagogik und Politik. Zu Schumanns Lieder-Album für die Jugend op. 79*, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, Saarbrücken 1998 (*Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft/Neue Folge*, Bd. 8), S. 154–162.
- Martini, Fritz: *Der Bildungsroman*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35 (1961), S. 44–63.
- Mayeda, Akio: *›Kennst du das Land?‹ Zur Musik der Dichtung und zur Poesie der Musik*, in: *Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*, hg. von Andreas Ballstaedt, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak, Schliengen 2003, S. 234–263.
- Mayer, Gerhart: *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1992.
- McCorkle, Margit L.: *Robert Schumann. Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis*, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, München 2003.

- Meine, Sabine und Rebecca Grotjahn (Hg.): ›Dahin! ...‹ *Musikalisches Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten*, Hildesheim 2011 (*Jahrbuch Musik und Gender*, Bd. 4).
- Mende, Wolfgang: ›... nie hätte ich den Sachsen soviel Mut zugetraut ...‹. *Robert und Clara Schumann und die Revolution*, in: *Clara und Robert Schumann in Dresden – eine Spurensuche*, hg. von Hans-Günter Ottenberg, Köln 2014, S. 129–150.
- Meyer, Joseph: *Meyers Konversations-Lexikon*, 4. Aufl., Bd. 6, Leipzig 1988.
- Miller, Norbert: *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*, München 2009.
- Moennighoff, Burkhard: *Paratext*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Jan-Dirk Müller, unter Mitarb. von Georg Braungart u. a., 3. Aufl., Bd. 3: P–Z, Berlin u. a. 2007.
- Nowak, Adolf: *Die Exequien Mignons und die ästhetische Reflexion der Liturgie in der Musik*, in: *Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*, hg. von Andreas Ballstaedt, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak, Schliengen 2003, S. 264–275.
- Ozawa, Kazuko: *Am Anfang war das ›Soldatenlied‹ ... Die Beziehung zwischen Robert Schumann und August Heinrich Hoffmann von Fallersleben*, in: *Schumann-Studien*, Bd. 8, Sinzig 2006, S. 215–235.
- Ozawa, Kazuko und Matthias Wendt (Hg.): *Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's op. 98a [...] Bd. 2: Kritischer Bericht*, Mainz 2009 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI: *Lieder*, Bd. 6).
- Poettgens, Erika: *Hoffmann von Fallersleben und die Lande niederländischer Zunge. Briefwechsel, Beziehungsgeflechte, Bildlichkeit*, bearb. v. Horst Lademacher, Bd. 2, Münster u. a. 2014 (*Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas*, Bd. 25).
- Richts, Kristina: *Robert Schumanns Lieder und Gesänge aus J. W. von Goethes ›Wilhelm Meister‹ op. 98a. Untersuchungen zur Zyklizität des Werkes*, Magisterarbeit, Paderborn 2011.
- Rose, Herbert J.: *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*, 2. Aufl., London 2007.
- Saariluoma, Liisa: *Erzählstruktur und Bildungsroman. Wielands ›Geschichte des Agathon‹, Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹*, Würzburg 2004.
- Sams, Eric: *The songs of Robert Schumann*, 2. Aufl., London 1975.
- Schanze, Helmut und Krischan Schulte (Hg.): *Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen*, Mainz u. a. 2002 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII: *Supplemente*, Bd. 2).
- Schlaffer, Hannelore: *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980.
- Schlegel, Friedrich: *Über Goethes Wilhelm Meister*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Hans Behler und Hans Eichner, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken 1 (1796–1801)*, hg. von Hans Eichner, München u. a. 1967, S. 126–146.
- Schmierer, Elisabeth: *Geschichte des Liedes*, Laaber 2007.
- Schnapp, Friedrich: *Die persönlichen Beziehungen Robert Schumanns zu Hans Christian Andersen, Robert Reinick und Friedrich Hebbel*, Diss., München 1922.

- Schulte, Krischan: ›... was Ihres Zaubergriffels würdig wäre!‹ *Die Textbasis für Robert Schumanns Lieder für Solostimmen*, Mainz u. a. 2005 (*Schumann Forschungen*, Bd. 10).
- Schulte, Krischan: *Die Textquellen des Liederalbums für die Jugend*, in: *Schumanns Albumblätter*, hg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse, Hildesheim u. a. 2006, S. 73–84.
- Schwab, Heinrich W.: *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814*, Regensburg 1965 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 3).
- Seibold, Wolfgang: *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke*, bearb. v. Gerd Nauhaus, Sinzig 2008 (*Schumann-Studien*; Sonderband 5).
- Selbmann, Rolf: *Der deutsche Bildungsroman*, 2., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart u. a. 1994.
- Sprau, Kilian: *Liederzyklus als Künstlerdenkmal. Studie zu Robert Schumann, Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München 2016.
- Steiger, Günter: ›Würden erfrischen immer ...‹ *Bemerkungen zur Jenaer Promotion von Robert Schumann 1840*, in: *5. Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1980. 5. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung*, Zwickau 1980, S. 42–55.
- Steinecke, Hartmut: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwicklung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen Realismus*, Bd. 2, Stuttgart 1976.
- Steinig, Martina: ›Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder ...‹ *Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik*, Berlin 2006 (*Literaturwissenschaft*, Bd. 3).
- Struck, Michael: *Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? Bemerkungen zum Glück von Edenhall op. 143 und zur Fest-Ouverture op. 123*, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes*, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz. u. a. 1993 (*Schumann Forschungen*, Bd. 3), S. 265–313.
- Tadday, Ulrich (Hg.): *Der späte Schumann*, München 2006 (*Musik-Konzepte/Sonderband*).
- Tewinkel, Christiane: *Lieder*, in: *Schumann-Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart u. a. 2006, S. 400–457.
- Thissen, Paul: *Das Requiem im 20. Jahrhundert*, Teil 2: *Nichtliturgische Requien*, Sinzig 2011.
- Traub, Andreas: *Die ›Kinderszenen‹ als zyklisches Werk*, in: *Musica* 35 (1981), Nr. 5, S. 424–428.

- Turchin, Barbara: *Schumann's Song Cycles. The Cycle within the Song*, in: *Nineteenth Century Music* 8 (1985), S. 231–244.
- Uhlig, Theodor: *Kammer- und Hausmusik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 35 (Nov. 1851), Nr. 1851, S. 219–221, url: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527892-2>.
- Voßkamp, Wilhelm: *Ein anderes Selbst. Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2004.
- Zilkens, Udo: *Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann*, Köln-Rodenkirchen 1996.
- Zizek, Boris: *Probleme und Formationen des modernen Subjekts. Zu einer Theorie universaler Bezogenheiten*, Wiesbaden 2012.

»Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik«, herausgegeben von Rebecca Grotjahn

Band 1 Rebecca Grotjahn (Hg.): **Deutsche Frauen, deutscher Sang. Musik in der deutschen Kulturnation**, ISBN 978-3-86906-026-2, 196 S.

Band 2 Cornelia Bartsch, Rebecca Grotjahn und Melanie Unseld (Hg.): **Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth. Rock Blaster, Bridge Builder, Road Paver: The Composer Ethel Smyth**, ISBN 978-3-86906-068-2, 264 S.

Band 3 Freia Hoffmann, Markus Gärtner und Axel Weidenfeld (Hg.): **Musik im sozialen Raum. Festschrift für Peter Schleuning zum 70. Geburtstag**, ISBN 978-3-86906-155-9, 328 S.

Band 4 Marleen Hoffmann, Joachim Iffland und Sarah Schaubeger (Hg.): **Musik 2.0. Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart**, ISBN 978-3-86906-307-2, 184 S.

Band 5 Andreas Fucker, Joachim Iffland und Cornelia Kohle (Hg.): **Lippes Grüner Hügel. Die Richard-Wagner-Festwochen in Detmold 1935–1944**, ISBN 978-3-86906-312-6, 168 S.

Band 6 Irmlind Capelle und Maren Goltz (Hg.): **Wilhelm Berger (1861–1911). Komponist – Dirigent – Pianist. Vorträge der Tagung 2011, veranstaltet von der Sammlung**, ISBN 978-3-86906-491-8, 204 S.

Band 7 Karin Martensen: **Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des Ring des Nibelungen**, ISBN 978-3-86906-506-9, 564 S.

Band 8 Marion Gerards, Martin Loeser und Katrin Losleben (Hg.): **Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven**, ISBN 978-3-86906-311-9, 352 S.

Band 9 Maren Goltz und Herta Müller (Hg.): **Königin und Täubchen. The Queen and the Chick. Die Briefe von Cosima Wagner an Ellen Franz/Helene von Heldburg. Cosima Wagner's correspondence with Ellen Franz/Helene von Heldburg**, ISBN 978-3-86906-507-6, 464 S.

Band 10 Jeroen van Gessel: **Die Praxis der Oper. Das Straßburger Stadttheater 1886–1944**, ISBN 978-3-86906-713-1, 612 S.

Band 11 Daniela Glahn: **Johanna Kinkel. Bilder einer Autorschaft**, ISBN 978-3-86906-856-5, 340 S.

Band 12 Hans-Walter Schmuhl: **Zwischen Göttern und Dämonen. Martin Stephani und der Nationalsozialismus**, ISBN 978-3-96233-054-5, 356 S.