

---

# Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland

## INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophisch-Historischen Fakultät  
der Ruprecht-Karls-Universität  
Heidelberg

vorgelegt von  
Heike Jacobsen

Gutachter:  
Prof. Dr. D. Redepenning  
Prof. Dr. D. Borchmeyer

---

---

---

---

## **Titel: Robert Schumanns Chorbballaden nach Texten von Ludwig Uhland**

Einleitung	4
<hr/>	
1 <i>Der Königsson</i> , op. 116	7
1.1 Analyse der Textvorlage	7
1.1.1 Entstehung und Textbearbeitung	7
1.1.2 Drei Interpretationen des Balladentextes	12
1.1.2.a <i>Der Königsson</i> als christliche Allegorie	12
1.1.2.b <i>Der Königsson</i> als politische Allegorie	13
1.1.2.c <i>Der Königsson</i> als romantische Allegorie	15
1.1.3 Zum politischen Zeitbezug nach 1848	20
<hr/>	
1.2 Schumanns Auseinandersetzung mit der Uhlandschen Ballade	27
1.2.1 In seinen Worten	27
1.2.2 In seiner Tonsprache	29
<hr/>	
1.3 Zum Poetischen in Schumanns Ästhetik	46
1.3.1 Balladenton	46
1.3.2 Musik als Sprache der Seele	50
<hr/>	
1.4 Zum Schumannschen Spätwerk	52
1.4.1 Die Problematik der Frage nach dem Spätwerk	52
1.4.1.a Die Rolle von Schumanns Krankheit	52
1.4.1.b Spätstilkennzeichen im <i>Königsson</i> , op. 116	55
<hr/>	
2 Vergleichende Analyse zum <i>Sängers Fluch</i> , op. 139, und <i>Glück von Edenhall</i> , op. 143	59
<hr/>	
3 Schumanns Chorbballaden im historischen Kontext	64
3.1 Textbearbeitungen, Schumanns Umsetzung der drei Uhlandschen Balladen	64
3.2 Die Chorbballaden – Kommentar zur Revolution von 1848?	66
3.3 Schumanns Spätstil	69
3.4 Poesie als Bewußtseinsstrom – „Eine neue poetische Zukunft“	72
<hr/>	
Anhang	74
Ältere Textfassung des <i>Königssohns</i> von Ludwig Uhland	74
Textsynopse <i>Der Königsson</i>	76
Textsynopse <i>Des Sängers Fluch</i>	81
Textsynopse <i>Das Glück von Edenhall</i>	92
Literatur	96

---

---

## **Dank**

Mein herzlicher Dank gilt zuallererst meinen Eltern für unermüdliche geduldige Zuwendung und Unterstützung und vor allem meinem Vater, der kurz vor Fertigstellung des Textes unerwartet diese Welt verlassen hat.

Für Zuspruch, freundschaftlichen Rat und sanften Zwang in unseren gemeinsamen Arbeitscamps danke ich meiner Freundin Susanne Bach und ihrem Mann Manfred Pütz. Für verständnisvolle freundschaftliche Begleitung, wohlthuende Gespräche, Spaziergänge, Motorradtouren und auch computertechnische Unterstützung gilt mein Dank meinen Freunden: Helen Barr, Jutta Benedum, Beate Fassold, Lilli und Frieder Hermann, Heike Krüger, Boris Latsch, Renate Meyer, Ralph Nickles, Anja Pohnsner, Udo Richter, Els Scheid-Petersen, Peter Steiner, Roger Schenk und Iris Walther.

Den freundlichen Mitarbeitern des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar und der Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Düsseldorf danke ich für die Einsichtnahme in Handschriften- und Korrespondenzbestände Ludwig Uhlands und Robert Schumanns.

Herrn Professor Akio Mayeda danke ich für die freilassende Betreuung. Mein besonderer Dank gilt Frau Professor Redepenning und Herrn Professor Borchmeyer für kurzfristige und konkrete Betreuung, sachliche Kritik, Rat und Engagement.

## **Heike Jacobsen**

---

# Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland

## Einleitung

Die bis heute kontrovers diskutierten Chorballaden Robert Schumanns nach Texten von Ludwig Uhland sind unter mehreren Gesichtspunkten von besonderem Interesse: Der Entstehungszeitpunkt in den 1850er Jahren, also den letzten Lebensjahren Schumanns, wirft vor allem zwei Fragestellungen auf:

1. Die zeitliche Nähe zur gescheiterten Revolution von 1848/49 legt nahe zu untersuchen, inwieweit Schumann von den historischen Ereignissen beeindruckt war und inwiefern die Chorballaden als sein künstlerischer Kommentar zum Zeitgeschehen aufgefaßt werden können.

Diese Fragestellung ergibt sich sowohl aus der Gattung der groß besetzten Chorballade selbst, die in der wirkungsorientierten Simplizität der musikalischen Sprache Schumanns einen demokratischen Impetus transportiert, als auch daraus, daß Schumann für drei von vier Chorballaden auf Textvorlagen Ludwig Uhlands zurückgreift, welcher sich zeit seines Lebens für die Abschaffung der Erbmonarchie und das allgemeine Wahlrecht einsetzte. Nach der gescheiterten Revolution, in einer Zeit der Bespitzelungen und Zensur, einen bekanntermaßen demokratisch orientierten Dichter für die Vertonung von Chorballaden auszuwählen – das scheint mir bereits eine Botschaft Schumanns an seine Zeitgenossen zu sein, die im folgenden herausgearbeitet werden soll.

Obwohl die vierte Chorballade Schumanns *Vom Pagen und der Königstochter* (op. 140, nach Texten von Emanuel Geibel) die Macht der Liebe und der Musik im weiteren Sinne über bestehende Standesgrenzen und Herrschaftsstrukturen hinweg thematisiert, beschränkt sich die vorliegende Arbeit aus oben genannten Gründen bewußt auf die Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland und hier im besonderen auf die exemplarische Analyse des *Königsohns*. Es wird anhand dieses Beispiels nicht nur demonstriert, daß Schumann der politischen Grundidee Uhlands auch nach dem Scheitern der Revolution nahegestanden und deshalb diese Textvorlage gewählt hat, die Ergebnisse aus der Detailanalyse des Königsohns erweisen sich auch im Vergleich mit den anderen beiden Uhland-Balladen als verallgemeinerbar.

2. Als Werke der letzten Arbeits- und Lebensjahre Schumanns sind die Chorballaden vor allem auch hinsichtlich der Frage interessant, ob in ihnen Kennzeichen des sogenannten Spätstils Schumanns auszumachen sind, wenn es überhaupt möglich ist, diesen zu definieren und zeitlich einzugrenzen. Hierbei soll die Gratwanderung zwischen der Berücksichtigung von Schumanns Erkrankung einerseits und einer dennoch vorurteilsfreien Beurteilung der Qualität und Aussage der späten Kompositionen andererseits versucht werden.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand der Fragestellungen zum historischen Kontext, zum Spätstil und zu Schumanns Ästhetik einer musikalischen Poetik zu einer Revidierung und Rehabilitation eines Schumann-Bildes beizutragen, das ihn in die Nische des spießbürgerlichen, geisteskranken Komponisten von kleinformatigen Werken drängt. Vielmehr sollen die Chorballaden als Werke der letzten Lebensjahre von großformaler Anlage unvoreingenommen betrachtet und in ihrer bis in die Gegenwart reichenden Gesellschaftsutopie eines durch die Kunst befruchteten Geisteslebens gewürdigt werden.

In diesem Sinne schließt sich die Arbeit auf der einen Seite an die musikwissenschaftliche Diskussion um den Einfluß von Schumanns Krankheit auf die Qualität der Kompositionen der letzten Lebensjahre an. Der Tendenz zu einer von vorneherein pejorativen Beurteilung der späten Werke, wie sie beispielsweise Wörner, Schnebel, Ostwald oder Rauchfleisch äußern, steht hierbei die völlige Leugnung eines Zusammenhangs zwischen biographisch-gesundheitlicher Krise und künstlerischem Werk z.B. bei Lippmann und Forchert entgegen.

Die mit der Frage nach dem Spätstil einhergehende differenzierte Betrachtungsweise der späten Kompositionen Schumanns führt z.B. bei Demmler, Appel, Kapp und Struck zur Feststellung eines aus demokratischen Motiven herrührenden Strebens nach Allgemeinverständlichkeit und Öffentlichkeitswirksamkeit.

Diesem Aspekt möchte die vorliegende Arbeit auf der anderen Seite weiter nachgehen, indem aufgezeigt wird, wie nicht nur die Tendenz zum Populären, sondern bereits die Auswahl von Uhlandschen Balladen als Textvorlage, die umfassenden Textbearbeitungen und deren musikalische Umsetzungen im Duktus von Volkslied und Hymnus sowie die balladenübergreifende poetische Aussage zur Macht der Poesie über bestehende Herrschaftsstrukturen Schumann als politisch Stellung beziehenden und als seiner Ästhetik einer musikalischen Poetik bis in die letzten Lebensjahre voller Idealismus treu gebliebenen Tondichter ausweisen. Zentrales Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es, am Beispiel der Chorballaden – mit dem „mikroperspektivischen“ Fokus auf die erste Ballade, den *Königsohn*, und unter Hinzuziehung bisher wenig beachteter Quellen – Schumann abseits von einer ästhetischen Abwertung und Pathologisierung des Spätwerks als gleichermaßen dem musikdramatischen Realismus wie der romantischen Idee einer Synthese von Poesie und Musik nahestehenden Komponisten und politisch wachen Gesellschaftsutopisten zu würdigen.

---

Kernstück der vorgelegten Arbeit ist die detaillierte und interdisziplinäre Untersuchung der Chorballade *Der Königssohn* – nicht nur, weil m.W. bisher weder von germanistischer noch musikwissenschaftlicher Seite eine ausführliche Analyse der Textgrundlage bzw. ihrer musikalischen Umsetzung vorliegt, sondern auch, weil diese erste Ballade des Uhland-Zyklus in nuce die wesentlichen Elemente der anderen Chorbballaden enthält:

- die mögliche Lesart als politische Allegorie
- die zentrale Idee der Befreiung des Menschen durch die Poesie bzw. die Macht des Gesangs
- das aus der Sinfonieweise Schumanns herzuleitende Motiv des aufsteigenden Terzgangs, das mit dem semantischen Feld von Aufbruch, Aufblühen, (politischem) Frühling konnotiert wird
- die Technik der korrespondierenden Motivvariation, die innerhalb der Reihungsform formal verbindet und zugleich musikalische Bilder erzeugt.

Die 1851 als erste im Zyklus entstandene Chorballade wird im ersten Teil ausführlich besprochen, um im zweiten Teil *Des Sängers Fluch* und *Das Glück von Edenhall* zum Vergleich heranzuziehen und im dritten Teil die Fragestellungen zusammenfassend auf alle drei Chorbballaden zu erstrecken.

Kapitel 1.1.1 zeigt anhand von Schumanns Korrespondenz mit dem Textbearbeiter, wie bereits seine genauen Vorstellungen zur Änderung der Textvorlage Rückschlüsse ziehen lassen auf folgendes:

- Einteilung der Strophen nach seiner szenischen Vorstellung des Handlungsschauplatzes und nach dem Prozeß der inneren Entwicklung des Protagonisten
- Dramatisierung der Textvorlage und Natürlichkeit im Sprachduktus
- Personifizierung des Volkes durch Einfügung von Chören.

In Kapitel 1.1.2 interpretiere ich die Textvorlage als christliche, romantische und politische Allegorie, um so einen Verständnishintergrund zu bieten, auf dem untersucht werden kann, inwieweit Schumann vor dem Hintergrund seiner Zeit den Uhlandschen Text übereinstimmend mit oder abweichend von den sich anbietenden Lesarten aufgefaßt und musikalisch umgesetzt hat. Die Lesart als christliche Allegorie erweist sich hier als am wenigsten gewichtig, vielmehr steht in Schumanns musikalischer Interpretation der Texte die politische und romantische Aussage im Vordergrund.

Hierzu stellt Kapitel 1.1.3 einen Exkurs zum politischen Zeitgeschehen nach 1848 dar. Es wird anhand von Schumanns Tagebucheinträgen ausgewertet, inwiefern er das Zeitgeschehen mit Interesse verfolgt hat, und aufgezeigt, worin sein ideelles Bestreben und politisches Engagement als in der Öffentlichkeit wirksamer Komponist bestand. Die Bedeutung des Laienchorwesens und der Sängerfeste als Nische demokratischer Gesinnungen unter den Augen der Zensur bietet im Zusammenhang mit Schumanns Bemühen um große, repräsentative Vokalwerke, die aus seinen kompositorischen Erfahrungen der Lieder- und Sinfonieweise hervorgehen, einen wichtigen Interpretationshintergrund der vorliegenden Arbeit.

Die Kapitel 1.2.1 und 1.2.2 beleuchten Schumanns Auseinandersetzung mit dem *Königssohn* in seinen Worten und in seiner Vertonung. Hierbei wird in Anlehnung an Schumanns Auffassung, daß poetische Musik die Phantasie des Hörers anregen und sein Bewußtsein in einen poetischen Nachschöpfungsprozeß führen soll, der Versuch unternommen, die musikalische Analyse auf einer bildhaft-imaginativen Deutungsebene des Märchenstoffs durchzuführen. Da ich der Auffassung bin, daß Schumanns Chorbballaden nicht nur eine szenische Vorstellung der Handlung zugrunde liegt, sondern sie ebenso seelische Entwicklungsprozesse und Bewußtseinsebenen der auftretenden Personen erlebbar machen, versuche ich, musikalische Gestaltungsebenen wie Besetzung, harmonische Entwicklung oder Motivik als bedeutungstragende Tonsprache – mit Schumanns Worten als „Sprache der Seele“ – zu interpretieren -, eine Vorgehensweise, die intendiert, den „poetischen Bewußtseinszustand“, von dem Schumann spricht, erlebend mitzuvollziehen.

Hierbei schließe ich mich an Akio Mayedas Forschung zur Mottotechnik bei Schumann an, der am Beispiel der ersten Sinfonie aufzeigt, wie Schumann musikalische Kernmotive (hier die aufsteigende Terz mit nachfolgend absteigender Quinte) als poetische Topoi einsetzt.<sup>1</sup> Sowohl im *Königssohn* als auch im *Sängers Fluch* erhält die aufsteigende Terz als motivisches Versatzstück nach meiner These bedeutungstragende Symbolfunktion und wird daher nicht nur im Zusammenhang mit der Untersuchung von monothematischen Motivkorrespondenzen als Spätstilkennzeichen, sondern auch als positiv konnotiertes Motto an exponierter Stelle im Balladentext betrachtet.

Kapitel 1.3.1 zeigt auf, wie Schumanns Liebe zur Literatur und sein kompositorischer Entwicklungsweg über Lied und Sinfonie bei gleichzeitiger innerer Beschäftigung mit Opernplänen zur Chorballade geführt haben und was als balladentypisch bzw. Balladenton anzusehen ist.

---

<sup>1</sup> Mayeda, Akio, Robert Schumanns Weg zur Symphonie, Zürich/Mainz 1992.

---

Darüber hinaus wird in Kapitel 1.3.2 dargestellt, daß dem Poesiebegriff Schumanns in seiner Anforderung an die innere Bewußtseinsaktivität des Rezipienten zukunftsweisende Qualität innewohnt.

Der Frage nach dem Schumannschen Spätwerk wird in Kapitel 1.4.1a, das die Rolle von Schumanns Krankheit in ihrer Auswirkung auf sein künstlerisches Wirken einzuordnen versucht, und in Kapitel 1.4.1b, das den *Königsohn* unter Berücksichtigung des Forschungsstandes auf sogenannte Spätstilkennzeichen hin betrachtet, nachgegangen.

Nach einer mit den anderen beiden Chorballaden nach Ludwig Uhland, *Des Sängers Fluch* und *Das Glück von Edenhall*, vergleichenden Besprechung in Kapitel 2 soll abschließend in den Kapiteln 3.1, 3.2, 3.3 und 3.4 der Aspekt der Textbearbeitung, der politischen Aussage der Balladen als Kommentierung Schumanns zur gescheiterten Revolution von 1848, der Einordnung in das Spätwerk und des Poetischen als Bewußtseinsstrom balladenübergreifend zusammengefaßt und Schumanns Intention herausgearbeitet werden.

Im Anhang führe ich gegenüberstellend eine erhellende Synopse der Textvorlagen von Ludwig Uhland<sup>2</sup> und der von Schumann bearbeiteten Textfassungen durch. Die von Schumann vorgenommenen Eingriffe in den Balladentext sind zur besseren Übersicht fett hervorgehoben.

Die vorliegende Arbeit möchte den Versuch unternehmen, durch ein exemplarisches, werkimmanentes Interpretationsverfahren, das sowohl politische Konnotationen herausarbeitet als auch die Idee der Märchenballade als musikalische Sprache der Seele berücksichtigt, zu verallgemeinerbaren Ergebnissen zu gelangen, die Schumanns Chorballaden in größere zeitgeschichtliche Zusammenhänge einzuordnen vermögen.

Dieser eng gezogene Rahmen bietet keinen Raum für eine ausführliche Analyse aller vier Chorballaden.

Des weiteren wird hier von germanistischer Seite bewußt nicht auf eine Diskussion der literarischen Chortheorien des deutschen Idealismus, die Schumann möglicherweise durch seine Beschäftigung mit Schiller bekannt waren, näher eingegangen. Die Funktion des Chors bei Schumann ergibt sich aus der Werkinterpretation selbst.

Von musikwissenschaftlicher Seite bleibt die ausführliche Darstellung spezifischer musikalischer Topoi aus politischen Liedern der Französischen Revolution – wie z.B. Fanfarenmotivik und heroischer Tonfall – offen, deren Einfluß etwa auf Ludwig v. Beethoven, Schumanns großes Vorbild, und somit wiederum auf Schumann selbst aufgezeigt werden könnte. In ihrem heroischen Duktus wären diese politisch konnotierten Topoi Schumanns poetischer und zugleich politisch aussagekräftiger Musiksprache vergleichend gegenüberzustellen. Hier läge ein tiefer erforschenswerter Ansatz für weiterführende Betrachtungen.

<sup>2</sup> Die Texte der drei Balladen werden in der Gegenüberstellung mit Schumanns Bearbeitung aus den 1850er Jahren zitiert aus: Gedichte von Ludwig Uhland, Stuttgart/Tübingen, 1843, Cotta'scher Verlag.

# 1 *Der Königssohn*, op. 116

## 1.1 Analyse der Textvorlage

### 1.1.1 Entstehung und Textbearbeitung

Die Chorballade *Der Königssohn* op.116<sup>3</sup> entstand als erste der drei Balladen nach Texten von Ludwig Uhland. In seinem Haushaltbuch 3 vermerkt Robert Schumann an drei aufeinanderfolgenden Tagen im April 1851 sein Komponieren an der Ballade: „25. ‚Königssohn‘ v. Uhland. 26. ‚Königssohn‘. 27. ‚Königssohn‘ [...] (fertig bis auf den letzten Schluß)“.<sup>4</sup>

Am 3. Mai 1851 schreibt er aus Düsseldorf an seinen Textbearbeiter Moritz Horn: „Ich habe vor Kurzem die Ballade: *Der Königssohn* von Uhland, für Solostimmen, Chor, und Orchester componiert, – doch auch nur bis zum Schluß, der geändert werden müßte. Vielleicht kennen Sie das Gedicht, oder können es sich doch verschaffen. Zur besseren musikalischen Wirkung müßte nämlich der Sänger nach den Worten – und wird nicht satt der Herrlichkeit und Fülle – selbst singend auftreten, aber nicht sterben, sondern im Preise seiner Heilung und der eben angeschauten Pracht – und der Chor zum Schluß in den Preis einstimmen. Es brauchen dies im Ganzen nicht mehr als 3 vierzeilige Verse zu sein.“<sup>5</sup> [Hervorhebungen von R.Schumann]

Moritz Horn antwortet daraufhin am 29. Mai 1851 aus Chemnitz:

„Verehrtester Herr! Ich habe mich bemüht, den Sinn der Ballade zu entziffern und insbesondere über das Erscheinen des Sängers, das in den frühern Gedichten nicht vorbereitet ist, nachgedacht. Meine Idee ist nun diese: ‚Ich habe‘, spricht d. Sänger ‚gewartet wohl manche Jahre auf die Wiedergeburt des Reiches. Man hat mir gesagt, daß die Finsterniß meiner Augen weichen werde, wenn der Thron neu erglänzt, wenn der Anmuth sich die Kraft vermählt. Ein junger Held hat alles tapfer bestanden, die Königin erlöst aus des Zaubers Bande, das Seegenslicht, das geboren wurde, als ihr beide den Thron bestiegen hat mir die Binde der Finsterniß vom Auge genommen, mir u dem Reich bricht ein neuer Morgen an. Heil euch!‘ – Sollten Sie diese Auffassung nicht ganz unrichtig finden würde ich diese in Dichtung einzukleiden versuchen.“<sup>6</sup>

Mit diesem Vorschlag erklärt sich Robert Schumann am 9.6.1851 brieflich einverstanden und konkretisiert seine Vorstellungen folgendermaßen:

„Auch für Ihre Mittheilung über den Schluß der Uhland'schen Ballade meinen Dank! Ich bin ziemlich ganz damit einverstanden. Nach den Worten – ‚und wird nicht satt der Herrlichkeit und Fülle‘ müßte der Sänger anstimmen, und zwar nach der musikalischen Anlage des Stückes, das ich schon fertig habe, vier Verse im selben Metrum, wie Uhland Nro. 8 singen, dem sich dann ein allgemeiner Chor, der auch in einem andern Versmaße geschrieben sein könnte, und auch den Preis des Königspaares zum Inhalt hätte, anschloße. Wär' es möglich, daß Sie sich im Sprachausdruck, der freilich sehr eigenthümlich, der Weise Uhland's etwas nähern wollten, so wär dies sicher zum Besten des Ganzen.“<sup>7</sup> [Hervorhebungen von R. Schumann]

Diese Korrespondenz zur Bearbeitung der Uhlandschen Textvorlage wurde ausführlich zitiert, weil sie zeigt, daß es Schumann vor allem um eine Neugestaltung des Schlusses ging. Die letzte Strophe der Uhlandschen Ballade, Strophe 34, spricht aus einer epischen Erzählerhaltung heraus. Die Stimmung der Strophe erscheint innig-verklärt („Licht und Seligkeit“) und – da das Schwanenlied des in Strophe 32 eingeführten alten Sängers sein letztes Lied ist – sogar verhalten-melancholisch. Hätte Schumann diesen Schluß ausgestaltet, ließe sich vermuten, er hätte das Alt-Solo der Erzählerin bis zum Schluß durchkomponiert, um die Ballade im lyrisch-feierlichen Dolce-Ton der Nr. 6 mit einem Orchesternachspiel – unter Einbeziehung der Harfe – verklingen zu lassen.

Daraus ergäbe sich das Folgende:

1. Die Redehaltung bliebe episch-distanziert,
2. der Klang, der auf Streicher und Harfe reduziert sein könnte, wäre eher intim und
3. die Stimmung, in die der Hörer entlassen würde, lyrisch-introvertiert.

<sup>3</sup> Robert Schumann's Werke, hrg. von Clara Schumann, Neue Ausgabe Leipzig 1967, Serie 9, Nr. 10, S. 101-174.

<sup>4</sup> Nauhaus, Gerd (Hrg.), Robert Schumann, Tagebücher Band III, Haushaltbücher Teil 2 1847-1856 (= Haushaltbuch 3), Leipzig 1982, S. 559.

<sup>5</sup> Jansen, F. Gustav (Hrg.), Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, Leipzig 1886, 2. Aufl. 1904, S. 340.

<sup>6</sup> Brief Moritz Horns an Robert Schumann, Chemnitz, 29. Mai 1851, Abschrift aus der Correspondenz Bd. 23, Nr. 4205, Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf.

<sup>7</sup> Erler, H. (Hrg.), Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert, 2 Bde., Berlin 1887, Bd. 2, S. 148.

Schumanns Intention ist in allen drei Punkten gegenteilig:

1. Die Person des Sängers soll „selbst singend“ auftreten, die epische Textvorlage muß demnach dramatisiert werden,
2. die Besetzung wird mindestens um den Chor erweitert, was auf einen „großen“, wirkungsvollen Klang schließen läßt, und
3. da der Sänger „nicht sterben“ soll, liegt der Schwerpunkt Schumanns auf der positiven Botschaft des Preisgesangs „des Königspaares“, der – durch den Chor verstärkt – dem Hörer eine Projektionsfläche zur begeisterten Identifikation bietet.

Zum einen verwirklicht Schumann hierdurch sein Ideal eines zur höchsten Schlußwirkung gesteigerten Chorwerkes, das er an anderer Stelle so formuliert:

„Alles bloß Erzählende und Reflectirende wäre möglichst zu vermeiden, überall die dramatische Form vorzuziehen [...] Gelegenheit zu Chören geben Sie mir, wo Sie können. Sie kennen wohl Händels Israel in Egypten; es gilt mir als das Ideal eines Chorwerkes [...] Auch Doppelchöre geben Sie mir, namentlich in den Schlußsätzen der Abtheilungen [...] Der Choral dürfte als höchste Steigerung nicht eher als zum Schluß erscheinen, als Schlußchor.“<sup>8</sup> (Gerade über die „schlagendste Wirkung“<sup>9</sup> des *Königssohns* berichtete Schumann nach der Aufführung voller Stolz.)

Zum anderen legt die Umformung des Schlusses in einen extravertierten, dramatisierten Preisgesang von Sänger und Volksschören gegenüber dem Königspaar in seiner positiven, begeisternden Stimmung eine zeitgeschichtliche Interpretation der Uhlandschen Textvorlage Schumanns nahe, auf die ich in den Kapiteln 1.1.3 (*Zum politischen Zeitbezug nach 1848*) und 3.2 (*Die Chorbalden – Kommentar zur Revolution von 1848?*) näher eingehen werde.

Es gilt nun zu überprüfen, ob die aus der Korrespondenz zwischen Schumann und Horn ersichtliche erste Anlage mit der endgültigen Textfassung übereinstimmt.

Die Chorbaldade ist folgendermaßen gegliedert:

- Nr. 1 entspricht Nr. 1: Str. 1-3 bei Uhland,
- Nr. 2 entspricht Nr. 2 und 3: Str. 4-13 bei Uhland,
- Nr. 3 entspricht Nr. 4 und 5: Str. 14-19 bei Uhland,
- Nr. 4 entspricht Nr. 6: Str. 20-24 bei Uhland,
- Nr. 5 entspricht Nr. 7: Str. 25-29 bei Uhland,
- Nr. 6 entspricht Nr. 8: Str. 30-34 bei Uhland.

Schumanns großformale Gliederung in sechs statt acht Nummern entsteht durch die musikalische Zusammenfassung von Uhlands Nr. 2 und 3 und Nr. 4 und 5 zu jeweils einem Handlungsabschnitt:

- Nr. 1: (T. 1-59) Gespräch des alten Königs mit seinen drei Söhnen und Aufbruch des Königssohns,
- Nr. 2: (T. 60-199) Schiffbruch und Rettung des Königssohns,
- Nr. 3: (T. 200-263) Dialog zwischen Königssohn und Fischer und Plan des Königssohns,
- Nr. 4: (T. 264-338) Sieg über die königlichen Tiere und Anerkennung durch das Volk (Zäsur bei T. 293: Heilsgesang),
- Nr. 5: (T. 339-464) Erlösung der Drachenjungfrau und Erlangung eines eigenen Königreiches (Zäsur bei T. 387: Heilsgesang),
- Nr. 6: (T. 465-587) Verklärung und Preis des jungen Königspaares durch Sänger und Volk (Zäsur bei T. 542: Heilsgesang).

Die Zusammenfassung der Strophen 4 bis 13 zu Nr. 2 bei Schumann erklärt sich aus der Einheit der Szene, die den Bogen vom sorglosen Beginn der Seereise des Königssohns über den Schiffsuntergang im Gewitter, der vom Fischer beobachtet und kommentiert wird, bis zum glücklichen Überleben des Königssohns und seinem Gespräch mit dem Fischer spannt. Weniger offensichtlich erscheint zunächst die Strukturierung der Strophen 14 bis 19 zu einem Abschnitt, der Nr. 3, bei Schumann, da die Strophen 14 und 15 den Dialog zwischen Fischer und Königssohn fortsetzen, also auch in die Meeresszenarie integriert sein könnten. Die Strophen 16 bis 19 hingegen schildern in direkter Rede den Plan des Königssohns, sich den Löwen und den Adler als Insignien der Königswürde zu erjagen. Die Einteilung Schumanns beruht also nicht nur auf einer äußerlichen szenischen Vorstellung des Schauplatzes der Handlung, sondern folgt hier eher der inneren, seelischen Entwicklung des Protagonisten, der eine Evolution nicht ohne Involution

<sup>8</sup> Brief an R. Pohl, Düsseldorf 14.2.1851. In: Jansen, S. 336f. Die Wirkung des Schlußchores in Beethovens 9. Sinfonie war sicher mit entscheidend für seine Meinung, „daß Beethovens letztes Werk sein bestes war“. (Brief an Theres Schumann, Leipzig 10.9.1836. In: Jansen, S. 83.)

<sup>9</sup> Brief an Fr. Whistling, Düsseldorf 25.5.1852. In: Erler, Briefe Bd. II, S. 173f.



durchlaufen kann. Nach der Dramatik der Nr. 2, die für den Königssohn mit der trügerischen Hoffnung, ein ohne Selbstverdienst erlangtes, rein naturgegebenes Reich bereits gefunden zu haben, endet („Doch nun gebar die zweite Mutter, Das starke Meer, mich wieder. In Riesenarmen wiegte sie Mich selbst und meine Brüder. Die Andern all ertrugen's nicht, Mich brachte sie hier zum Strande. Zum Reiche wohl erkor sie mir All diese weiten Lande.“), dient Nr. 3 der Rückschau, Introspektive und dem gedanklichen Vorgriff des Königssohns auf zukünftige Taten zur Erlangung der Königswürde. Die träumerische Stimmung des ins Wasser sinnenden Königssohns bildet hier für den Hörer als Mitte der Ballade einen Ruhepol.

Die anderen Großabschnitte entsprechen der Einteilung der Uhländischen Textvorlage.

Die aus dem Briefwechsel zwischen Schumann und Horn hervorgehenden Gestaltungswünsche Schumanns betreffen, wie bereits festgestellt, nur den Schluß der Ballade. Das Libretto der Chorballade weist aber auch in anderen Strophen Umarbeitungen des Textes auf:

In der 1. Strophe (Nr. 1, T. 24) wird zum ersten Mal – wenn auch geringfügig – in die Textvorlage eingegriffen. Die Elision bei Uhland: „wie sinkende Sonn“ wird in Schumanns Fassung rückgängig gemacht: „wie sinkende Sonne“. Dies entspricht dem Synkopenrhythmus des Orchestervorspiels, das in leicht abgewandelter Form wiederholt wird, während der Chor die erste Strophe singt. Das Aussingen des Wortes „Sonne“ auf den ersten und zweiten Schlag mit folgender Viertelpause und Viertelauftakt erklingt somit parallel zum Orchester, das eine Viertel, eine Halbe, eine Viertel spielt. Umgekehrt läßt sich mit Einsetzen des Chores bewußtmachen, daß das Orchestervorspiel bereits ganz aus dem natürlichen Sprachrhythmus heraus gestaltet ist.

In der 3. Strophe (Nr. 1, T. 43) setzt Schumann eine Elision, die bei Uhland nicht vorgegeben ist: „die alte rost'ge Krone!“ statt: „die alte rostige Krone“. Eine rhythmische Begründung ist an dieser Stelle nicht auszumachen, lediglich die o-/e-Assonanz tritt so deutlicher hervor.

In der 6. Strophe (Nr. 2, T. 78ff.) streicht Schumann die Inquitformel „Er spricht: [...]“ und läßt den Königssohn in direkter Rede beginnen. Eine Einführung in die wörtliche Rede würde hier unnötigerweise die Aufmerksamkeit auf die Erzählerfigur lenken, während so das unmittelbare Miterleben des Hörers in der musikalischen Gegenwart bleibt. Die epische Redehaltung wird dramatisiert. Durch das Fehlen zweier Silben im alternierenden Versmaß stellt Schumann die Semantik des Textes an dieser Stelle besonders heraus – bekräftigt durch die Epipher „Das ist mein Königreich“ mit Repetio „mein Königreich!“ Der affirmative Ton (in T. 84f. musikalisch hervorgehoben durch crescendo zum f und Trompetenfanfaren) trägt entscheidend zur Dramatik der Katastrophe in der darauffolgenden Gewitterszene bei.

Auch in den Strophen 7 und 8 (Nr. 2, T. 90-127) benutzt Schumann das Stilmittel der Geminatio und Epipher zur Dramatisierung der Textvorlage. Der Text, der vom Chor gesungen wird, erhält eine zeitliche Dehnung der zeitdekkenden Epik Uhlands, durch die der Vorgang des Gewitters und Schiffsuntergangs als in Raum und Zeit stattfindender Prozeß veranschaulicht wird. Die Verswiederholungen vermitteln dem Hörer den Eindruck, das Gewitter komme aus verschiedenen Raumesrichtungen. Die Repetition der Schlußverse „Verschlungen ist der Königssohn Sammt seinem lust'gen Reiche“ dient einerseits als Kommentar des Chores, andererseits wird der Vorgang des Versinkens in den Wellen durch die Epipher „Verschlungen, verschlungen!“ realistisch erlebbar gemacht.

Noch entscheidender werden die Strophen 14 und 15 bearbeitet (Nr. 3, T. 200-216), indem Schumann das Vorbild des vierversigen Strophengefüges völlig verläßt, um den bei Uhland strophig abwechselnden Dialog zwischen dem Fischer und dem Königssohn noch realitätsnaher in lebhafter Rede und Gegenrede aufzulösen.

Zum Vergleich:

#### Uhland

„Fischer.  
Was spähest du nach der Angel  
Vom Morgen bis zur Nacht,  
Und hast mit aller Mühe doch  
Kein Fischlein aufgebracht?

Jüngling.  
Ich angle nicht nach Fischen!  
Ich sah in Meeresschacht,  
Wohl jeder Angel allzutief,  
Viel königliche Pracht.“

#### Schumann

„Fischer  
Was spähest du nach der Angel  
Vom Morgen bis zur Nacht?

Jüngling  
Ich angle nicht nach Fischen!

Fischer  
Was spähest du, und hast mit  
aller Müh'  
Kein Fischlein aufgebracht?

Jüngling  
Ich sah im Meeresschacht,  
Wohl jeder Angel allzu tief,  
Viel königliche Pracht.“

Die Elision von „Mühe“ zu „Müh“ erweist sich als rhythmisch logisch, um den rhythmischen Fluß von punktiertes Achtel, Sechzehntel, zwei Achteln und zwei Vierteln („Müh“ fällt hierbei auf eine Achtel, T.210) nicht zu unterbrechen. Die Veränderung der Präposition „in Meeresschacht“ zu „im Meeresschacht“ paßt den Text dem natürlichen Sprachgefühl an.

Die Elision in Strophe 19 (Nr. 3, T. 245) auf „fah'n“ ist im Vergleich zum Ende der Nr. 3 eher unwesentlich. Schumann verdoppelt den Schlußvers und wiederholt (unter Auslassung des „Doch“) die ganze Strophe nochmals. Der dritte Teil, der durch den Dialog zwischen Fischer und Königssohn und den Plan des Königssohns ein eher retardierendes Moment enthält, wird so schon durch die Textbearbeitung gegen Schluß hin dynamisiert, vom Vorstellungsbereich bekräftigend herübergeführt und greift damit der Stimmung von Nr. 4 voraus, in der die aktive Umsetzung in die Tat zur ersten Anerkennung der Königswürde des Königssohns durch das Volk führt.

Die vierte Nummer endet mit einem längeren Heilsgesang des Chors, der eine stärkere Bearbeitung der Uhlandschen Textvorlage erforderlich gemacht hat. Wieder wird der Text durch Geminatio ganzer Verse, Epiphora und Duplicatio erweitert. In Str. 24 (Nr. 4, T. 293-314) heißt es bei Uhland: „Da drängt sich alles Volk herzu Mit Jubel und Gesange: ‚Heil uns! er ist's, der König ist's, Den wir erharrt so lange.‘“ Vom epischen Erzählen der Handlung wechselt Uhland in den letzten beiden Versen zur wörtlichen Rede des Volkes. Schumann komponiert – musikalisch logisch – diesen „Jubel und Gesang“ breit und anschaulich aus, wie die Textbearbeitung zeigt: „Da drängt sich alles Volk herzu Mit Jubel und Gesange: Heil uns! Er ist's, der König ist's, Heil uns, der König ist's, Heil uns, der König ist's, Heil, Heil uns, der König ist's, Heil, Heil uns, der König, Den wir erharrt so lange. Heil, Heil uns, der König ist's, Der König, der König, der König ist's, Der König, der König!“

Dieser Chor wird – in ausgedehnter Form – nochmals am Ende der Nr. 5 (T. 397-464) nach der Erlösung der Drachjungfrau und der Erlangung der Königswürde zwischen Uhlands Strophen 29 und 30 von Schumann eingefügt. Der Aufbau dieses umfangreichen Heilsgesangs durch das Volk gliedert sich in vier Abschnitte: A, B, C, A', wobei B und C ganz wiederholt werden. Der Text ist aus Str. 24 entnommen und auf 30 Verse erweitert. Wiederum erhält der Chor die dramatische Funktion der Personifizierung des Volkes, das bei Uhland hier nicht auftritt. Der Einschub des Volkschors in diese Szene ist daher als interpretierender Zusatz Schumanns zur Nr. 5 aufzufassen und weist – da er an dieser Stelle noch nicht die Funktion eines Schlußchors hat – bereits durch die Textbearbeitung auf seine Deutung der Ballade hin.

Das Libretto läßt somit folgende Arten der Textbearbeitung erkennen, die nicht in Schumanns Korrespondenz mit Moritz Horn Erwähnung finden:

1. Elision – ist motiv-logisch bzw. klanglich begründet,
2. Streichung der Inquitformel – dient der Dramatisierung,
3. Ineinanderfügen von abwechselnden Dialogstropfen – evoziert eine realistische, natürliche Lebhaftigkeit des Gesprächs, dramatisiert den Text,
4. Textwiederholungen mittels Geminatio, Epiphora, Duplicatio – dienen der Dramatisierung und Veranschaulichung, wirken begeisternd, affirmativ und sind an dieser Stelle als interpretierende Hervorhebung durch Schumann aufzufassen,
5. Einfügung von ganzen Textblöcken (Volkschor) – bietet dem Hörer eine Projektionsfläche zur Identifikation, dramatisiert die Szene und weist auf Schumanns Deutung des Balladentextes hin.

Die Strophe 34 („Er greifet in sein Saitenspiel, Das ist gar hell erklingen, Er hat in Licht und Seligkeit Sein Schwanenlied gesungen.“), die letzte Strophe der Uhlandschen Textvorlage, entfällt in der Textbearbeitung durch Schumann und Moritz Horn, wie bereits aus der Korrespondenz ersichtlich wurde. Schumann führt den Gesang des Sängers in 29 Versen – abwechselnd und im Verein mit dem Chor – aus. Der Chor kommentiert zunächst in zwei Versen das Geschehen: „Welch' Wunder enthüllt dem Auge sich, Welch' gleichenloses Wunder!“, um dann als direkt redendes Volk (entsprechend der Strophe 31: „Viel stolze Ritter stehn umher, Die Schwerter in den Händen; Sie können ihre Augen nicht Vom lichten Throne wenden.“) zu fungieren. Das Geschehen wird somit veranschaulicht und dramatisiert; der großangelegte Schlußchor bildet die höchste Steigerung der Ballade, die für den Hörer von „schlagendster Wirkung“ ist.

Horn führt Schumanns Wunsch aus, den Sänger selbst auftreten zu lassen, der „im Preise seiner Heilung und der eben angeschauten Pracht“ zusammen mit dem „Chor zum Schluß“ singt. Der Text verknüpft das bis zur Str. 32 nicht vorbereitete Auftreten eines alten blinden Sängers mit dem vorangegangenen Inhalt der Ballade, der Entwicklung des Königssohns zum neuen König, indem der Preisgesang auf die Taten, die zur Erlangung der Königswürde geführt haben, zurückverweist: „Gepriesen sei der Königssohn, Der selbst sich erkämpft den Herrscherthron; Gepriesen sei sein hold Gemahl, Das er kühn befreit aus Zaubers Qual.“ Auch die Heilung des blinden Sängers „durch die eben angeschaute Pracht“ wird als Anlaß zum Preisgesang anfangs formuliert: „In Dunkel war das Aug' gehüllt, Die Sonne leuchtet wieder; Euch bring' ich, Hohe, wonn' erfüllt, Den Dank der ersten Lieder! Geblendet von der neuen Pracht, Wo berg' ich meine Blicke! Schliesst, Augen, euch, dass nicht die Nacht Von Neuem euch umstricke.“

Die Erwähnung des „Schwanenlieds“, das Schumann zunächst unterdrücken wollte, findet dennoch indirekt Eingang in den Text: „Nun das Auge geschaut die höchste Pracht, Nun sing' ich mein letztes, mein schönstes Lied [...]“ Durch den begeisterten Duktus des Schlußchores im Verein mit dem Sänger, der abschließend singt: „Heil, Heil, Heil, Heil, Heil dem Herrscherpaar, Gepriesen sei das Herrscherpaar, sei das Herrscherpaar! Heil, Heil, Heil, Heil!“<sup>10</sup>, endet die Chorballade ausdrücklich positiv gestimmt. Entscheidend ist an dieser Stelle nicht, ob der Sänger sein „letztes Lied“ singt, sondern das Gewicht liegt auf der jubelnden Anerkennung des jungen Königspaares durch das Volk – die Uhlandsche Betonung des Vergänglichen durch den Schwanengesang wird bei Schumann in Affirmation des Zukünftigen gewandelt.

In den beiden zitierten Briefen schlägt Schumann vor, den Sänger zunächst „vier Verse im selben Metrum wie Uhland Nro. 8 singen“ zu lassen, dem sich dann der Chor anschließen sollte. Insgesamt sollte der Schluß auf „im Ganzen nicht mehr als 3 vierzeilige Verse“ begrenzt werden. Hier weicht die endgültige Fassung von der ersten Disposition ab. Zunächst wird vor das Auftreten des Sängers ein Kommentar des Chors über zwei Verse eingeschoben. Der Sänger beginnt mit acht statt vier Versen im selben Metrum wie Uhlands Textvorlage. Dann folgt eine Überleitung von zwei Versen, die das eigentliche Lied ankündigt, in einem anderen Versmaß. Der folgende Gesang läßt sich wiederum in vier Teile gliedern:

- A – Sänger,
- B – Sänger und Chor abwechselnd,
- A' – Sänger und Chor vereint,
- C – Sänger und Chor.

Der Schluß der Chorballade ist also wesentlich umfangreicher, als in der ersten Anlage geplant war. Zusammen mit dem ausführlichen Heilsgesang am Ende der Nr. 5 und dem erweiterten Heilstext der Str. 24 verschiebt sich der Schwerpunkt in Schumanns Libretto gegenüber Uhlands Textvorlage. Die Nr. 6, die von langen Chören eingerahmt wird, erscheint besonders stark gewichtet. Michael Jarczyk stellt in seiner Untersuchung der Chorballade im 19. Jahrhundert am Beispiel von op. 139 und op. 140 zu Recht Schumanns Bestrebungen zur Dramatisierung der Textvorlage heraus.<sup>10</sup> Es muß aber darüber hinaus ein Bestreben zur Verlagerung enthusiastischer Textpassagen in breit ausgeführte Volkschöre festgehalten werden, die

1. den Hörer zur Identifikation anregen,
2. Schumanns Ideal einer Volkstümlichkeit und Klarheit im Ausdruck entsprechen<sup>11</sup> und
3. den Schwerpunkt des Balladentextes interpretierend auf die Konsequenz der Erlösungstat des Königssohnes und die begeisterte Anerkennung durch das Volk hin verlagern.

Im politischen Kontext seiner Zeit zeigt sich hierin bereits allein durch die Umformung der Textvorlage ein möglicher Deutungsansatz der Uhlandschen Ballade durch Schumann, der in den Kapiteln 1.1.3 und 3.2 deutlicher herausgearbeitet wird. In jedem Fall kann aufgrund der voranstehenden Betrachtung der Textbearbeitung Arnfried Edlers Aussage (die sich dem tradierten Vorurteil anschließt, daß Schumanns Verhalten während der Revolution von 1848 und nach ihrem Scheitern von „der resignierenden Abkehr und Gleichgültigkeit gegenüber dem ‚Weltlauf‘“<sup>12</sup> geprägt war) nicht zugestimmt werden, der behauptet, daß nach 1848 „eine Reduktion an kritischer Haltung Schumanns gegenüber seinen Textvorlagen zu konstatieren“<sup>13</sup> ist.

Da bisher m.W. in der germanistischen Sekundärliteratur keine Deutung des Balladentextes *Der Königssohn* gegeben wurde, möchte ich in Kapitel 1.1.2 zunächst drei eigene mögliche Interpretationsansätze aufzeigen, vor deren Hintergrund dann in Kapitel 1.2 Schumanns musikalische Umsetzung des Balladentextes beleuchtet wird, um schließlich festzustellen, wie Schumann im Kontext seiner Zeit Uhlands Text aufgefaßt haben mag, welche Schwerpunkte er übereinstimmend mit oder abweichend von Uhlands Aussage – soweit ich sie sehe – setzt und welche Intention Schumanns sich nach meiner Analyse durch seine musikalische Umsetzung des Uhlandschen Textes in eine Chorballade ausspricht.

<sup>10</sup> Jarczyk, Michael, Die Chorballade im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung, Diss. Berlin 1977, z.B. S. 59: „Ebenso, wie die Textbearbeitung unter dem Gesichtspunkt der ‚Dramatisierung‘ sich vollzog, wirkte auch auf kritische Betrachter die formale Anlage der Musik theatralisch-opernhaft hergerichtet.“

<sup>11</sup> Vgl. z.B. Schumanns Brief an R. Pohl, Düsseldorf 25.6.1851: „Das Oratorium [Luther] müßte ein durchaus volkstümliches werden, eines, das Bauer und Bürger verstände - dem Helden nach, der ein so großer Volksmann war. Und in diesem Sinne würde ich mich auch bestreben, meine Musik zu halten, also am allerwenigsten künstlich, complicit, contrapunktisch, sondern einfach, eindringlich, durch Rhythmus und Melodie vorzugsweise wirkend [...]“

<sup>12</sup> Edler, Arnfried, Robert Schumann und seine Zeit, o.O. u. J., S. 223.

<sup>13</sup> Ebd. S. 106f.

### 1.1.2. Drei Interpretationen des Balladentextes

Im folgenden versuche ich, drei Interpretationsansätze zu entwerfen, die den Text unter dem Blickwinkel der christlichen, politischen und romantischen Allegorie beleuchten. Die Veröffentlichung der altenglischen Balladensammlung *Reliques of Ancient English Poetry* des Bischofs Thomas Percy (1765), die auf eine Manuskriptsammlung aus dem 16. Jahrhundert zurückgeht, und das Aufgreifen des Interesses an weiteren Sammlungen von Volksgut in Deutschland in Herders *Volksliedern* (1778), Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (1805) und in den aus mündlichen Überlieferungen zusammengetragenen *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm (1812-15), gaben den Anstoß zu einer Fülle von dichterischen Nachahmungen bzw. Neugestaltungen im volkstümlichen Ton bei Bürger, Goethe, Mörike, Fouqué, Uhland u.a.<sup>14</sup> Korff definiert das sich in der Dichtung der Romantik aussprechende Lebensgefühl als:

- Hinwendung zur „Wunderwelt des christlich-germanischen Mittelalters“,
- „Eindringen des Übernatürlichen, Wunderbaren und Märchenhaften“ und
- „Verwurzelung des deutschen Gegenwartsmenschen in der Geschichte seines Volkstums und seiner Kultur“<sup>15</sup> und faßt als wesentlich zusammen „drei Grundzüge, die nur miteinander Romantik sind [...] Nur wo alle drei Grundzüge zusammen vorhanden sind, der christliche, der nationale und der historische, stehen wir vor romantischer Dichtung.“<sup>16</sup>

Die Durchdringung von christlich-biblischen Motiven im *Königssohn* mit dem märchentypischen Stoff und der – durch den im Bild des Königssohns geschilderten Initiationsweg der freien Individualität – mittransportierten Thematisierung politisch-demokratischer Aussagen rechtfertigt eine Interpretation des Textes als miteinander verwobene christliche, politische und romantische Allegorie. Der Deutlichkeit halber möchte ich diese drei Interpretationsmodelle getrennt voneinander skizzieren.

Eine weitere Problematik der Analyse ergibt sich aus dem Eindruck, der *Königssohn* entziehe sich einer eindeutigen Einordnung in die drei wesentlichen Kunstballadentypen der numinosen Ballade, der Ideenballade oder des Erzählgedichts.<sup>17</sup> Die Bilder, die sich in einem zeitlich linearen Fluß des Geschehens entwickeln und das Magische (Entzauberung des Drachens) in die Dimension der Wirklichkeit einbeziehen, weisen den *Königssohn* als märchenhafte Ballade, als Märchen in Versform aus.<sup>18</sup> Auch der inhaltliche Aufbau der Erzählung folgt dem dreigliedrigen Märchenschema:

1. Ausgangssituation mit spannungsvoller Erwartung (der Königssohn verläßt sein Vaterhaus, um sich selbst ein Reich zu suchen),
2. Mittelstück ( Schifffahrt, Untergang und Rettung, Bezähmen der wilden Tiere<sup>19</sup>) und
3. Schluß (Erlösung der Drachenjungfrau und Finden des neuen Königreiches).

Ich möchte daher den *Königssohn* als Märchenballade<sup>20</sup> bezeichnen und auf der Ebene der metaphorischen bzw. symbolischen Sprache die von Uhland verwendeten Bilder als Märchenbilder interpretieren.

#### a. Der *Königssohn* als christliche Allegorie

„Als der Praetext gilt vom Mittelalter bis in die ironisch gebrochenen Allegorien der Moderne die Bibel als das autoritative und heilige Buch.“<sup>21</sup>

Setzt man die Bibel als Praetext zur allegorischen Deutung der Ballade voraus, lassen sich zahlreiche Assoziationen an das Neue Testament herstellen, die hier locker aneinandergesetzt angemerkt sein sollen.

<sup>14</sup> Vgl. Moser, Hugo, Sage und Märchen in der deutschen Romantik. In: Steffen, H. (Hrg.), Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, Göttingen 1967, S. 253-276, über die von Herder ausgehende „romantische Hochschätzung des Volkes“ s. S. 253f. und S. 255

<sup>15</sup> Korff, H.A., Geist der Goethezeit, Bd. III Frühromantik, Darmstadt 1977, S. 12.

<sup>16</sup> Korff, H.A., Geist der Goethezeit, Bd IV Hochromantik, Darmstadt 1977, S. 8.

<sup>17</sup> Nach Braak, Ivo, Poetik in Stichworten, Unterägeri, 7. Aufl. 1990, S. 164ff.

<sup>18</sup> „Das Märchen führt aus der wirklich vorstellbaren Welt unversehens und bruchlos in die magische Welt.“ Braak, Ivo/Neubauer, Martin, Poetik in Stichworten, Unterägeri, 7. Aufl. 1990, S. 215.

<sup>19</sup> „Im Mittelstück muß die Hauptfigur in der Regel 3 Abenteuer oder 3 Aufgaben lösen, ehe die Wende eintritt.“ Ebd.

<sup>20</sup> Auch Michael Struck bezeichnet den *Königssohn* als „in Handlung und Atmosphäre eher ‚märchenhaft [...]‘“. Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? In: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 265-315, S. 268.

<sup>21</sup> Kurz, Gerhard, Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen, 2. verb. Aufl. 1988, S. 42.

Zunächst fällt die märchentypische<sup>22</sup> Wiederholung der symbolischen Zahl 3 auf, die als heilige Zahl auf die Trinität deutet: 3 Söhne, 3 Schiffe, 3 Tiere, 3 Küsse. Das Beherrschen des wilden Pferdes durch den Königssohn verweist auf das Bild des Reiters in der Apokalypse.<sup>23</sup> Der Fischer erinnert an die Jünger Jesu, die Fischer waren und zu denen er sagte: „Folgt mir nach; ich will euch zu Menschenfischern machen!“<sup>24</sup> Das Motiv des Kampfes mit dem Drachen verweist auf die Apokalypse, in der Michaels Kampf gegen den Drachen geschildert wird<sup>25</sup>, wobei hier der Drache durch die Liebe (drei Küsse) des Königssohns erlöst wird<sup>26</sup> – ein weiteres heilsgeschichtliches Motiv. Die heiligen Tiere Löwe und Adler symbolisieren in Dantes *Die göttliche Komödie* als Doppeltier Löwenadler, d.h. Greif, sogar den Christus selbst: „Wohl tausend Wünsche, heiß wie Flammen, zogen Die Augen nach den glanz erfüllten Augen Mir hin, die fest nur auf dem Greifen ruhten. Gleich wie die Sonn im Spiegel, also strahlte das Doppeltier darinnen, bald die einen Und bald die anderen Gebärden zeigend.“<sup>27</sup> Das Bild des Volkes, das den verheißenen König bejubelt, „den wir erharrt so lange“, läßt an Jesu Einzug nach Jerusalem denken: „Die Menge aber, die ihm voranging und folgte, rief laut: Hosanna dem Sohn Davids! Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn! Hosanna in der Höhe!“<sup>28</sup> Und schließlich verweist der Schluß der Märchenballade, der das Motiv des Lichtes (Str. 30-34 bzw. Nr. 6 bei Schumann) besonders hervorhebt, auf die Verklärung Jesu<sup>29</sup> ebenso wie auf seinen Ausspruch „Ihr seid das Licht der Welt“<sup>30</sup> und läßt sich im Zusammenhang mit dem neuen Reich des Königs als Allegorie auf das neue Jerusalem aus der Apokalypse lesen: „Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde [...] Und er führte mich im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir, wie die heilige Stadt Jerusalem aus dem Himmel von Gott herabkam, erfüllt von der Herrlichkeit Gottes [...] Und die Stadt braucht weder Sonne noch Mond, damit es hell in ihr wird; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihr Licht ist das Lamm. Und die Völker werden im Licht dieser Stadt leben; und die Könige auf Erden werden ihre Herrlichkeit in sie bringen [...]“<sup>31</sup>

Indem so der Leser durch die textinterne Bildlichkeit angeregt wird, verschiedene Korrespondenzen zur Bibel als allegorischen Praetext herzustellen, läßt sich der *Königssohn* als heilsgeschichtliche Typologie deuten: Der Sohn geht in die Welt, erlebt – symbolisch gesehen – Todeskampf und Wiedergeburt und erlöst durch die Liebeskraft seines Herzensmutes das verzauberte Tier, den Drachen. Die Ballade endet verklärt „in Licht und Seligkeit“. Die Allegorie des Lichtes als Wesen Gottes verspricht die biblisch gesicherte Heilsgewißheit der Erlösung der liebenden Seele in die Sphäre des Lichts und der Liebe und eröffnet damit die eschatologische Dimension des Textes.

### **b. Der Königssohn als politische Allegorie**

„Nachdenklich stimmt es, daß die politische Rhetorik von der Antike bis heute im wesentlichen auf dieselben basalen [sic] Metaphern zurückgreift: Organismus, Familie, Schiff [...] Die Schiffsmetaphorik entwirft den Staat als eine hierarchische Ordnung, in der jedem ein fester Platz zugewiesen ist [...]“<sup>32</sup>

<sup>22</sup> Vgl. Ivo Braak/Martin Neubauer, S. 215.

<sup>23</sup> Vgl. Die Offenbarung des Johannes, 6, 7-8: „Als das Lamm das vierte Siegel öffnete, hörte ich die Stimme des vierten Lebewesens rufen: Komm! Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm saß, heißt ‚der Tod‘; und die Unterwelt zog hinter ihm her. Und ihnen wurde die Macht gegeben über ein Viertel der Erde, Macht zu töten durch Schwert, Hunger und Tod und durch die Tiere der Erde.“

<sup>24</sup> Die Bibel, Matthäus 4, 19-20.

<sup>25</sup> S. in Kap. 1.2.2 zur St.-Georgs-Legende.

<sup>26</sup> Der Stoff der Erlösung einer Drachenjungfrau geht zurück auf „Reysen und Wandschaft des [...] Johannis de Montevilla aus Engelland [...] Zu Cöln [...] M.DC‘, denn er [Uhland] weist in seinem Brief an Kerner vom 7.8.1811 auf die ‚schöne Kunde von einer Drachenjungfrau‘ in Montevilla S. 20 hin“. Frösche, H./Scheffler, W. (Hrg.), Ludwig Uhland, Werke, Anm. 247, S. 584.

<sup>27</sup> Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, übers. von Philalethes, München o.J., Das Fegefeuer, 31. Gesang, Vers 118-122, S. 250.

<sup>28</sup> Die Bibel, Matthäus 21, 9-13.

<sup>29</sup> Die Bibel, Matthäus 17, 2: „Da wurde er vor ihnen verklärt, und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden weiß wie das Licht.“

<sup>30</sup> Die Bibel, Matthäus 5, 14.

<sup>31</sup> Die Bibel, Offenbarung 21/22.

<sup>32</sup> Kurz, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 2. Aufl. 1988, S. 25.

Berücksichtigt man die literarische Tradition der Schiffsmetaphorik als politische Allegorese, eröffnet sich eine weitere Lesart der Märchenballade. Der Königssohn verläßt das alte Reich, die durch den Vater vorgegebenen Strukturen, und begibt sich auf Seereise: „Gieb mir drei Schiffe! So fahr' ich hin Und suche nach einem Throne!“ (Str. 3). Die vom alten König ausbedungenen Schiffe tragen jedoch nicht mehr, d.h., sie halten den entfesselten Elementen nicht stand: Der Königssohn erleidet Schiffbruch.<sup>33</sup> Mit anderen Worten: Die alte Ordnung ist untergegangen.

Erst durch das Gespräch mit dem Fischer, d.h. dem einfachen Mann des Volkes<sup>34</sup>, faßt der Königssohn den Plan, die wilden Tiere zu besiegen und so die Königswürde durch eigene Kraft zu erwerben. Er wird vom Volk erwartet, als König anerkannt und bejubelt: „Da drängt sich alles Volk herzu Mit Jubel und Gesange: ‚Heil uns! Er ist's, der König ist's, [...] Den wir erharrt so lange‘“ (Str. 24). Schließlich gelingt es ihm, den Drachen zu entzaubern und mit seiner Königin ein neues Reich zu begründen: „Die herrliche, gekrönte Braut Hat er am Herzen liegen, Und aus den alten Trümmern ist ein Königsschloss gestiegen“ (Str. 29).

Das Bild des Drachenbändigers konnte zur Entstehungszeit der Ballade von Uhlands Zeitgenossen durchaus auch in bezug auf die Fremdherrschaft Napoleons über Deutschland gesehen werden, wie eine ältere Fassung der Ballade noch deutlicher nahelegt:

Hier begegnet der Königssohn einem Sänger, der ihm von einem Räuber berichtet, der den König gefangengenommen und sich seines Throns bemächtigt hat. Der Königssohn gelangt ins Schloß, erregt den Zorn des Thronräubers durch einen Trinkspruch auf dessen Tod und wird in ein Verlies geworfen. Er soll mit einem Drachen kämpfen, aber das Ungeheuer legt sich ihm gezähmt zu Füßen und erkennt ihn als seinen Herrn an. Schließlich gelingt es dem Königssohn, den Räuber zu erdolchen, woraufhin die Ritter jauchzend ausrufen: „Nun ist *der rechte Drach'* erlegt! Heil ihm, dem Drachenbändiger!“ Er befreit den alten König, der ihm seine Tochter zur Gemahlin gibt.<sup>35</sup>

Dieser Vergleich zwischen dem Thronräuber als „rechtem Drachen“ und Napoleon mag heute weit hergeholt und zu eng gefaßt interpretiert erscheinen, läßt sich aber im Sinne der politischen Allegorie mitdenken.

Der Schluß der Ballade entwirft das verheißungsvolle Bild eines neuen Königreiches, von dem es heißt: „Der König und die Königin Sie stehen auf dem Throne; Da glüht der Thron wie Morgenroth, Wie steigende Sonn' die Krone“ (Str. 30). Im Gegensatz zum alten Reich, das mit der sinkenden Sonne des Abendrots versinnbildlicht wird und dessen Glanz somit untergegangen ist, scheint mit dem neuen Königspaar eine lichtvolle Zukunft anzubrechen.<sup>36</sup>

Der neue König zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß er nicht durch eingesetzte Autorität (Erbmonarchie), sondern durch persönliche moralische Autorität und die Anerkennung des Volkes zum König wird (Wahlmonarchie). Das entspricht Uhlands eigener politischer Vorstellung, für die er sich zeit seines Lebens eingesetzt hat.

Emil Bock faßt in seiner biographischen Skizze über Uhland dessen politisches Bestreben folgendermaßen zusammen: „Uhland gehörte zu denen, die aus geistigen Interessen heraus ein großes Deutschland erstrebten, als Zusammenfassung aller derer, die durch die deutsche Sprache zu einem zusammenhängenden Organismus des Geisteslebens prädestiniert waren. Aber er wollte die Führung dieses großen Deutschland so eingerichtet wissen, daß die Freiheit des Geisteslebens gewährleistet bliebe. So war er Gegner eines Erbkaisertums, das zugleich einen Einzelstaat über die anderen zum Herrscher gemacht hätte, und trat als Verfechter des allgemeinen Wahlrechtes auf.“<sup>37</sup>

Knapp 40 Jahre später, nach seiner Wahl zum Parlamentsabgeordneten, drückt Uhland dasselbe folgendermaßen aus: „Jene Schattenseite besteht, nach meinem Dafürhalten, darin, daß der unverantwortliche, erbliche Monarch nur ein personificirter Begriff der einheitlichen und stätigen Staatsgewalt ist, ein allegorisches Wesen, eine Fiction des Regierens, keine natürliche Wahrheit. Da er nicht vermöge seiner persönlichen Eigenschaften, sondern durch das Erbfolgerecht zur Gewalt berufen ist, so müssen für den rechten Gebrauch der letztern verantwortliche Rätthe eintreten.“<sup>38</sup> Der Untergang der alten Ordnung durch entfesselte Gewalten, die „das Schiff sinken lassen“, und die Begründung des neuen Reiches auf den Säulen persönlicher – nicht erblicher – Autorität des Königs und der jubelnden Zustimmung des Volkes bilden die mögliche Lesart der Ballade als allegorischen Kommentar Uhlands

<sup>33</sup> „Die Entfesselung von Elementen und wilden Tieren ist – im positiven wie negativen Sinne – ein beliebtes Bild der Revolution im Schrifttum der Zeit gewesen“, schreibt Dieter Borchmeyer über Goethes Novelle. Diese Aussage läßt sich auch auf den gut 15 Jahre nach Goethe verfaßten Uhlandschen Text übertragen. Borchmeyer, Dieter, Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1994, S. 537.

<sup>34</sup> Entsprechend Uhlands liberaler Gesinnung: „Kein Stand soll dem menschlichen Verkehr mit den anderen enthoben sein, alle sollen sich gegenüberstehen, Auge in Auge, wie es Menschen gegen Menschen geziemt.“ Uhland, E. (Hrg.), Ludwig Uhlands Leben. Aus dessen Nachlaß und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Wittwe, Stuttgart 1874, S. 128f.

<sup>35</sup> Vergleiche die ältere Textfassung im Anhang.

<sup>36</sup> „Das ‚Schauspiel der aufgehenden Sonne‘ [...] ist eine der meistverbreiteten Revolutionsmetaphern.“ Borchmeyer, Dieter, Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1994, S. 444.

<sup>37</sup> Bock, Emil, Ludwig Uhland. Das Romantische und die übersinnliche Welt. In: Emil Bock, Boten des Geistes. Schwäbische Geistesgeschichte und christliche Zukunft, Stuttgart 3. Aufl. 1955, S. 204.

<sup>38</sup> Uhland, E. (Hrg.), Ludwig Uhlands Leben. Aus dessen Nachlaß und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Wittwe, Stuttgart 1874, S. 367f.

zur politischen Situation zwischen 1806 und 1812.<sup>39</sup> Wie man dem zeitkritischen Vorwort zur ersten Auflage seiner Gedichte von 1815 entnehmen kann, bedeutet das neue Reich letztlich für den Dichter selbst die Verheißung der Freiheit des Gesangs, die neue Morgenröte der Kunst:

„Doch vielleicht, wer stillem Deuten  
Nachzugehen sich bemüht,  
Ahnt in einzelnen Gestaltungen  
Größeren Gedichts Entfaltungen  
Und als Einheit im Zerstreuten  
Unsres Dichters ganz Gemüt.

Bleibt euch dennoch manches kleinlich,  
Nehmt's für Zeichen jener Zeit,  
Die so drückend und so peinlich  
Alles Leben eingeschneit!  
Fehlt das äuß're freie Wesen,  
Leicht erkrankt auch das Gedicht:  
Aber nun die hingemoderte  
Freiheit Deutschlands frisch aufloderte,  
Wird zugleich das Lied genesen,  
Kräftig steigen an das Licht.“<sup>40</sup>

### c. *Der Königssohn* als romantische Allegorie:

„Wenn der Künstler der spezifisch romantische Menschentyp, so ist die Liebe die allgemeine Vorstellung romantischer Menschlichkeit, und sie ist es auch, in der das romantische Leben gipfelt.“<sup>41</sup>

Die Ballade *Der Königssohn* beschreibt in der esoterischen „Bildsprache der Märchen“<sup>42</sup> den Weg der Persönlichkeitsentwicklung zur freien Individualität, deren höchste Stufe die Erweckung des Herzens ist, d.h. im Sinne der Romantik: den poetischen Menschen. Auf diesem Interpretationshintergrund erscheinen die Personen des Märchens als „Personifikationen der seelisch-geistigen Kräfte; Triebe und Instinkte hingegen erscheinen in diesem Zusammenhang als Tiere. Die Handlung nimmt zwar ihre Bilder aus der gegenständlichen Außenwelt, ist aber als absolutes Innengeschehen zu verstehen. Jede Landschaft ist jeweils innerer Schauplatz.“<sup>43</sup>

Die Ballade schildert zunächst den alten König, der „auf seiner Väter Throne“ sitzt, d.h. das alte Verhaftetsein an Tradition, das Leben „in der Sippe, in der Gebundenheit des Stammes“<sup>44</sup> versinnbildlicht. „Sein Mantel glänzt wie Abendroth“, Symbol für „das Seelische des Menschen, das ihn und die Seinigen umhüllt“.<sup>45</sup> Im Bild gesprochen: Die alten Kräfte tragen nicht mehr, „wie sinkende Sonne“ glänzt „die Krone“, ein neuer Impuls zur seelisch-geistigen Entwicklung der Persönlichkeit durch den Sohn muß eintreten<sup>46</sup>.

An dieses Bild knüpfen die Romantiker an, die sich „als Kinder einer späten Zeit gefühlt und je nach Perspektive ihr Werk als das Abendrot eines versinkenden oder die Morgenröte eines kommenden Zeitalters der Liebe, des Glaubens, der Poesie beschrieben [haben]“.<sup>47</sup>

<sup>39</sup> Die Ballade entstand in mehreren Umarbeitungsphasen während dieses Zeitraums. Die ältesten Textfassungen der Ballade *Der Königssohn* von Ludwig Uhland reichen bis in das Jahr 1806 zurück. Nach mehrmaliger Umarbeitung stellte Uhland im Juli 1811 den Text in ursprünglich vierzehn Romanzen fertig, den er im Januar 1812 zu der endgültigen komprimierten Fassung von acht Romanzen umarbeitete. Vgl. Fröschle, H./Scheffler, W. (Hrg.), Ludwig Uhland, Werke. (Nach den Ausgaben letzter Hand, den Erstdrucken und Handschriften, mit Anm.) 4 Bde., Stuttgart/München 1980-84, Anm. 247, S. 582ff. Die älteren Fassungen der Ballade finden sich abgedruckt in: Schmidt, E./Hartmann, J. (Hrg.), Gedichte von Ludwig Uhland. Vollst. krit. Ausgabe, Stuttgart 1898, 2. Bd. S. 112-123 (s. Anhang). Der Erstdruck der endgültigen Fassung wurde 1813 im Dichterwald veröffentlicht.

<sup>40</sup> Fränkel, Ludwig (Hrg.), Uhlands Werke, Leipzig/Wien 1893, 2 Bde., 1. Bd., Vorwort zur ersten Auflage 1815 von Ludwig Uhland, S. 9f.

<sup>41</sup> Korff, H.A., Geist der Goethezeit, Bd. III Frühromantik, Darmstadt 1977, S. 82.

<sup>42</sup> Dies ist der Titel eines sehr lesenswerten Buches zur Märcheninterpretation, das ich der folgenden Deutung des *Königssohns* zugrunde lege: Lenz, Friedel, Bildsprache der Märchen, Stuttgart 1984.

<sup>43</sup> Ebd., S. 14.

<sup>44</sup> Ebd., S. 263.

<sup>45</sup> Ebd., S. 249.

<sup>46</sup> „Knabe, Jüngling, Mann und Greis sind Entwicklungsstufen des Geistes. Mädchen, Jungfrau, Frau und alte Frau sind Entwicklungsstufen der Seele [...] Der Jüngling ist der heranreifende, in der Entwicklung der Persönlichkeit begriffene Mensch.“ Lenz, Friedel, Die Bildsprache der Märchen, Stuttgart 1984, S. 262.

<sup>47</sup> Frühwald, Wolfgang (Hrg.), Gedichte der Romantik, Stuttgart 1984 (Reclam), Einleitung S. 17-35, S. 25.

Der König teilt seine Lande unter seinen beiden ältesten Söhnen auf; der dritte, der Königssohn, bittet ihn um „die alte rost'ge Krone“<sup>48</sup> und um drei Schiffe, um sein eigenes Reich zu suchen. „Der Sohn bedeutet die freie Persönlichkeit, die aus dem angestammten Selbst erwächst: das Ich. Der Sohn muß hinaus in die Welt – er muß eine Weltanschauung gewinnen -, er muß Aufgaben und Proben bestehen, Erfahrungen machen, das Reich der Seele finden, sich mit der Jungfrau vermählen. Modern gesagt: das Ich muß höheres Ich werden und sich durchseelen. Manchmal spricht das Märchen von drei Söhnen, drei Brüdern. Die Entfaltung der freien Ich-Persönlichkeit brauchte in der Menschheit eine gewisse Zeit, wie sie auch im einzelnen Menschen einer längeren Entwicklungszeitspanne bedarf. Zuerst setzte die Individuation im Empfindungsleben ein, im Fühlen. Der empfindende, fühlende Mensch ist der erste Sohn und Bruder – das Ich im Fühlen. Dann bildete sich das Denken aus. Der verständig-denkende Mensch ist der zweite Sohn und Bruder – das Ich im Denken. Der wollende Mensch ist der dritte und jüngste Sohn und Bruder – das Ich im Wollen.“<sup>49</sup>

Der Königssohn verläßt den Vater und begibt sich auf die Schifffahrt, d.h. auf das Wasser als „Symbol für das Element des Seelischen“.<sup>50</sup> Da der poetische Mensch besonderen schöpferischen Zugang zur seelisch-geistigen Welt hat, wird von Goethe „die Existenz des Dichters wiederholt im Symbol der Schifffahrt gedeutet [...] In den Schlußversen des Tasso (Vs. 3434-3453) steht demgegenüber das Bild des schiffbrüchigen, des ‚scheiternden‘ Dichters.“<sup>51</sup> Rudolf Meyer bezeichnet das Motiv der Reise als Weg der inneren Schulung: „In den Weisheitsstätten des Altertums sprach man immer von der Stufe der ‚Heimatlosigkeit‘, die der Schüler des geistigen Pfades durchleben mußte, ehe er reif wurde, das Ewige in seiner Seele aufzuwecken. Wir wissen von vielen Weisen des Altertums, wie sie den Auftrag bekamen, zu wandern. Der Schüler mußte von Volk zu Volk gehen; er sollte fremde Sitten und Anschauungen kennenlernen, bis er auf solchen Wegen genügend innere Freiheit erworben hatte. Gerade dann war er erst fähig, seine Kräfte wiederum zum Heil des eigenen Volkes einzusetzen.“<sup>52</sup>

Die zunächst idyllische Harmonie der Seefahrt, das Verbundensein des Königssohns mit Licht, Luft und den „Meerfrauen“ als Elementarwesen des Wassers, erweist sich als trügerisch: Die entfesselten Kräfte des Seelenlebens im Bilde des Gewitters überwältigen den Königssohn: Er erleidet Schiffbruch. „Auch hier wird der Boden der irdischen Wirklichkeit entzogen, man wird dem Element des Fluktuierenden, der Unbeständigkeit, den Tiefen und Untiefen überantwortet, dem ‚Untergehen‘ [...] Das Ich [...] versinkt im Meer [...] der Seele“<sup>53</sup> Der Königssohn erlebt die Ohnmacht des strebenden Menschen, der im Auf und Ab des Seelischen gelegentlich „den Kopf unter Wasser“ hat und aus eigener Kraft wieder festen Boden unter den Füßen gewinnen muß. „Vor träumendem Verschwimmen und haltlosem Untergehen muß der Mensch lernen, sich zu bewahren.“<sup>54</sup>

Dem Königssohn gelingt es dank seiner mutigen Geisteskraft („Er schlägt mit starkem Arm die Flut Und fürchtet die Wellen wenig“), sich selbst zu retten: Die eiserne Krone ist zur goldenen Krone geworden, Zeichen einer entscheidenden inneren Reifung, die Rudolf Meyer folgendermaßen erläutert: „Aber nun muß sie [die Seele] lernen, sich frei im Elemente des übersinnlichen Lebens zu bewegen. Dazu gehört, auf die Stützen der Sinnenwelt verzichten zu können und sich bewußt im Reich der flutenden Geisteskräfte zu erhalten.“<sup>55</sup>

Dennoch ist der Königssohn noch nicht zum König geworden, wie er dem Fischer gegenüber erwidert: „[...] Er dünkt mir wohl ein König.“ „Ein Königssohn.“ Der Fischer als Aspekt des tätigen Menschen ist mit der Welt des Wassers vertraut, er vermag es, Fische zu angeln, d.h., er ist „der Mensch, wenn er in die Tiefen der Seelenwelt hinabreicht und jene Gedanken heraufholen kann, die aus dem Urgrund auftauchen und sich als Bilder offenbaren. Sie sind echte Seelennahrung.“<sup>56</sup> Der Königssohn erfährt durch den Dialog mit dem Fischer – „Was spähest du, und hast mit aller

<sup>48</sup> „Die Krone hat bei der Einsetzung und Salbung eines Herrschers kultische Bedeutung [...] Die eiserne Krone deutet auf Ich-haftigkeit und eiserne Kraft des Willens hin.“ Diese Krone wird dem Königssohn nach dem Überleben des Schiffsuntergangs zur goldenen Krone. „Die goldene Krone ist das sichtbare Zeichen der Erleuchtung und Weisheit, die der Herrscher in der Aura seines Hauptes ausstrahlen soll.“ [Hervorhebungen von F. Lenz] Lenz, Friedel, Die Bildsprache der Märchen, Stuttgart 1984, S. 249.

<sup>49</sup> Ebd., S. 263.

<sup>50</sup> Ebd., S. 246.

<sup>51</sup> Borchmeyer, Dieter, Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1994, S. 177.

<sup>52</sup> Meyer, Rudolf, Die Weisheit der deutschen Volksmärchen, Frankfurt 1981, S. 23.

<sup>53</sup> Lenz, Friedel, Die Bildsprache der Märchen, Stuttgart 1984, S. 255.

<sup>54</sup> Ebd., S. 246.

<sup>55</sup> Rudolf Meyer, Die Weisheit der deutschen Volksmärchen, Frankfurt 1981, S. 88.

<sup>56</sup> Lenz, Friedel, Die Bildsprache der Märchen, Stuttgart 1984, S. 247.



Müh' kein Fischlein aufgebracht?“ „Ich sah im Meeresschacht, Wohl jeder Angel allzu tief, Viel königliche Pracht.“ – einen Bewußtseinsprozeß der Selbstreflexion, der ihn schließlich dazu anregt, die königlichen Tiere beherrschen zu wollen:

„Wie schreitet königlich der Leu, Schüttelt die Mäh'n in die Lüfte! Er ruft sein Machtgebot Durch Wälder und Klüfte. Doch werd' ich ihn stürzen Mit dem Speer in starker Hand, Um die Schultern mir schürzen Sein Goldgewand.	Der Aar, ein König, schwebet auf, Er rauschet in Wonne, Will langen sich zur Kron' herab Die gold'ne Sonne. Doch in den Wolken hoch Soll ihn fah'n und spiessen Mein geflügelter Pfeil, Dass er mir sinke zu Füßen.“
--	---

Adler und Löwe symbolisieren im Märchen die seelischen Kräfte von Denken und Fühlen (das Wollen im Bild des Stiers taucht hier nicht auf<sup>57</sup>): „So wie sich der Vogel in die Luft erhebt, so erhebt sich der Gedanke in das Reich des Geistes [...] Adler und Falke sind Bild höchsten Geistesfluges.“<sup>58</sup> Der Löwe, dessen Bild durch sein stark entwickeltes Haupt- und Brustteil dominiert wird, vertritt im Märchen die Kraft des Herzensmutes: „Die Begegnung mit den Mächten des Herzens und das Geheimnis ihrer Verwandlung wird oftmals in der Imagination des Löwen dargestellt.“<sup>59</sup> Mit Pfeil und Speer, d.h. mit zielgerichteter Entschlußkraft, will sich der Königssohn die veredelten Geistes- und Herzenskräfte zu eigen machen, die ihm zur Königswürde, d.h. zu seinem höheren Ich, zur vollen Individualität verhelfen.<sup>60</sup>

Dem zur Seite steht die literarische Tradition des Adlers als Symbol für die Poesie, wie Dieter Borchmeyer in seiner Interpretation des Goetheschen Gedichtes *Harzreise im Winter* ausführt: „Schon die Gleichsetzung des Lieds mit dem in der Höhe schwebenden Raubvogel (Geier=Adler) ist ein alter, bis in die Goethezeit verwendeter Topos. Bereits Pindar, dem die Hymne bis ins Detail verpflichtet ist, hatte sich als Adler dargestellt. (Der ‚Pindarische Adler‘ war eine beliebte Metapher unter den Gebildeten des späten 18. Jahrhunderts.) Das Raubvogelbild drückt das überlegene Ichgefühl des schöpferischen Poeten wie kein anders [sic] aus.“<sup>61</sup>

Der Königssohn befindet sich nach dem Erringen der Adler- und Löwenkräfte, das nicht explizit ausgeführt wird (in Str. 23 heißt es lediglich: „umwallt vom Fell des Leuen“), im Wald – Märchenbild für „ein Grenzgebiet zwischen Sinnes- und Geisteswelt [...] Hier werden Entwicklungswege gesucht, man kann sich verirren, aber auch den sicheren Weg finden [...] Der Wald ist Bild jenes ambivalenten Stadiums, das jeder Geistsucher durchmachen muß.“<sup>62</sup> Auch Dantes *Göttliche Komödie* beginnt bezeichnenderweise: „Als ich auf halbem Weg stand unsers Lebens, Fand ich mich einst in einem dunklen Walde, Weil ich vom rechten Weg verirrt mich hatte [...]“<sup>63</sup> „Diese Loslösung der Seele von der ihr vertrauten Welt und ihren Gewohnheiten pflegt im Märchenbilde als das Betreten des großen Waldes dargestellt zu werden.“<sup>64</sup>

<sup>57</sup> Rudolf Steiner führt in seinem Vortragsband *Der Mensch als Zusammenklang des schaffenden, bildenden und gestaltenden Weltenwortes* aus, daß die bildliche Darstellung der Entwicklung der Menschheit und des Menschen als Adler, Löwe und Stier inhaltlich in einem Verhältnis zu den realen Tatsachen steht: „Die Metamorphose des Vogels im Menschenhaupt, die Metamorphose des Löwen in der Menschenbrust, die Metamorphose der Kuh in dem Verdauungs- und Gliedmaßenapparat des Menschen [...], sie wirken im Menschen zu einer harmonischen Ganzheit zusammen. Und der Mensch ist dann die Zusammenfassung von Adler, Löwe, Stier oder Kuh. Aber der Mensch hat in seinem Haupte die Träger seiner Gedanken, in seiner Brust die Träger seiner Gefühle, in seinem Stoffwechselapparat die Träger seines Willens.“ Steiner, Rudolf, *Der Mensch als Zusammenklang des schaffenden, bildenden und gestaltenden Weltenwortes*. Zwölf Vorträge, gehalten in Dornach vom 19. Oktober bis 11. November 1923, Dornach 1970, 1. Vortrag vom 19. Oktober 1923, S. 20f.

<sup>58</sup> Lenz, Friedel, *Bildsprache der Märchen*, Stuttgart 1984, S. 260.

<sup>59</sup> Meyer, Rudolf, *Die Weisheit der deutschen Volksmärchen*, Stuttgart 1981, S. 132.

<sup>60</sup> Wie Friedrich Rittelmeyer es anders formuliert: „Was im Tierreich da ist im Adler als die Fähigkeit des Sich-Erhebens von der Erde, als die Kraft des Sonnenfluges, das hat einst der Mensch in sich verwandelt zur Kraft des Geistes, zum Willen des Höherstrebens über das Irdische hinaus. Was in der Tierwelt lebt als Mut im Löwen, als instinkthafte, sprunghafte Leidenschaft, das hat der Mensch vergeistigt zum Vermögen edler Empfindung. Was in der Tierwelt lebt als Kraft des Stiers, als physische Energie und äußeres Drauflosgehen, das konnte der Mensch umwandeln in geistigen Willen.“ Rittelmeyer, Friedrich, *Meditation. Zwölf Briefe über Selbsterziehung*, Stuttgart 1989, S. 297.

<sup>61</sup> Borchmeyer, Dieter, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Weinheim 1994, S. 108.

<sup>62</sup> Lenz, Friedel, *Bildsprache der Märchen*, Stuttgart 1984, S. 246.

<sup>63</sup> Alighieri, Dante, *Die göttliche Komödie*, übersetzt von Philalethes, München o.J., S. 5, Vers 1-3.

<sup>64</sup> Meyer, Rudolf, *Die Weisheit der deutschen Volksmärchen*, Stuttgart 1981, S. 79.

Im Wald läuft ein wildes Pferd, das vom Königssohn eingefangen und geritten wird. Das Beherrschen des Pferdes als Symbol der Intelligenzkräfte bedeutet, den Gedanken in Freiheit handhaben zu können. Bereits in der Apokalypse charakterisiert das Bild der apokalyptischen Reiter die Entwicklungsstufen der Verstandeskräfte. „Die Willensrichtung, die im Denken wirksam ist, ist jeweils das Entscheidende: sie offenbart sich in Gestalt und Farbe des Pferdes.“<sup>65</sup> [Hervorhebung von R. Meyer] Auch das Pferd wird durch seine goldene Farbe synekdochisch als königliches Tier gekennzeichnet, das der Königssohn zügeln kann, und versinnbildlicht somit Veredelung des Denkens und höhere Geisteskraft durch Beherrschung des Willens im Denken. Der Königssohn hat somit sein ganzes Menschenwesen nach Denken, Fühlen und Wollen erhöht und wird nun vom Volk als König erkannt: „Da drängt sich alles Volk herzu Mit Jubel und Gesange: ‚Heil uns! Er ist's, der König ist's, [...] Den wir erharrt so lange!‘“ (Str. 24)

Um wirklich König sein zu können, muß der König nun noch seine Königin und sein Königreich finden. Er besteigt den Fels, auf dem ein Drache mit goldenem Kamm liegt, d.h., der strebende Mensch möchte das reine Urbild der Seele wiedergewinnen, das es von niedrigen, der Materie verbundenen Kräften (die „Schlange“, die auf der Erde kriecht) zu erlösen, zu entzaubern gilt.<sup>66</sup> Durch drei Küsse – die mutige Kraft seiner Liebe – verwandelt er den Drachen in eine „herrliche, gekrönte Braut“. „Und aus den alten Trümmern ist ein Königsschloss gestiegen.“ Die Erlösung des Drachens zur menschlichen Gestalt führt den König zu seiner wahren Bestimmung – er hat sich selbst als Ich und Seele gefunden und somit sein Reich gegründet.<sup>67</sup> „Im Märchen erscheint jede Kraft, sobald sie sich dem instinktiven Leben entringt und in die Sphäre der wachen Erkenntnis eintritt, in menschlicher Gestalt. Sie ist entzaubert. Der tiefste mystische Vorgang aber, der sich in Seelentiefen vollziehen kann, ist die Vergeistigung des Eros.“<sup>68</sup> [Hervorhebung von R. Meyer]

Das Ziel des Königtums, die Individualität des freien Menschen „zur bewußten Persönlichkeit umzuschaffen, indem sowohl die geistig-männliche als auch die seelisch-weibliche Seite zu ihrer höchsten Seinsstufe entwickelt werden“, ist erreicht. „Die Einswerdung von Seele und Geist stellt sich dar im Bilde der Hochzeit. Ist die Ichwerdung in ihrem hohen Sinne erreicht, erscheint sie im Bilde der königlichen Hochzeit (auch im Evangelium).“<sup>69</sup>

An dieser Stelle könnte die Märchenballade enden, wäre sie ein Märchen.<sup>70</sup> Uhlands Ballade jedoch spannt zunächst in Str. 30 den Bogen zurück zur 1. Strophe, um dann einen Ausblick auf Zukünftiges zu geben. Die Blickrichtung wird auf die Konsequenz [Hervorhebung von mir] der Entwicklung des Königssohns zum neuen König gelenkt. Das neue Reich, das aus seinen Taten hervorgeht, ist ein Reich der

- Liebe (zwischen König und Königin),
- der Aufrichtekraft („Sie stehen auf dem Throne“) und
- des Zukunftslichtes („Da glüht der Thron wie Morgenroth, Wie steigende Sonn' die Krone“).

Die Betonung des Lichtmotivs als verklärendes geistiges Licht läßt an den Schluß von Goethes *Märchen* denken: „Der König, die Königin und ihre Begleiter erschienen in dem dämmernden Gewölbe des Tempels von einem himmlischen Glanze erleuchtet, und das Volk fiel auf sein Angesicht.“<sup>71</sup>

<sup>65</sup> Ebd., S. 24f.

<sup>66</sup> Rudolf Steiner beschreibt den Blick des Menschen, der eine esoterische Schulung durchläuft, auf sein innerstes Wesen mit einem ähnlichen Bild: „Wie unser Gehirn innerhalb der Schädeldecke wie ein Sinnbild liegt, so erscheint uns unser Menschenwesen auf Erden wie eine verzauberte Wesenheit, in einer Burg lebend. Wir treten unserer Menschenwesenheit entgegen wie einer Wesenheit, die wie gefangen, umschlossen von Felsenmauern ist.“ Steiner, Rudolf, Welche Bedeutung hat die okkulte Entwicklung des Menschen für seine Hüllen und sein Selbst? GA Bd. 145, Vorträge gehalten in Den Haag vom 20. bis 29. März 1913, Dornach 1986, 6. Vortrag, 25. März 1913, S. 112.

<sup>67</sup> Hier sei an Goethes Faust, den strebenden Menschen par excellence, erinnert: „Das Unbeschreibliche, Hier ist's getan; Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“ Schluß Faust II (Chorus Mysticus). In: Goethes Werke in zwei Bänden, 1. Bd., München o.J., Faust 2. Teil, S. 995.

<sup>68</sup> Meyer, Rudolf, Die Weisheit der deutschen Volksmärchen, Stuttgart 1981, S. 141.

<sup>69</sup> Lenz, Friedel, Bildsprache der Märchen, Stuttgart 1984, S. 264.

<sup>70</sup> Wie z.B. das Märchen *Der Königssohn, der sich vor nichts fürchtet*: „Und als er das getan hatte, da war das ganze Schloß vom Zauber befreit, und die Jungfrau war eine reiche Königstochter. Die Diener kamen und sagten, im großen Saale wäre die Tafel schon zubereitet und die Speisen aufgetragen. Da setzten sie sich nieder, aßen und tranken zusammen, und abends ward in großen Freuden die Hochzeit gefeiert.“ In: Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen, vollst. Ausgabe München 1989, 12. Aufl., S. 574-579.

<sup>71</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, Das Märchen. In: Goethes Werke in zwei Bänden, 2. Bd., München o.J., S. 730. [Das Märchen erschien 1794.]

Die Wirkung auf den alten blinden Sänger ist eine befreiende, heilende: „Und plötzlich springt vom hohen Glanz Der Augen finst're Hülle“. Die Figur des blinden Alten, die bereits in den Sagen der Antike als Seher Teiresias<sup>72</sup> oder blinder Sänger Demodokos<sup>73</sup> Gestalt für die hellsichtige, d.h. dichterische Sicht der Dinge ist, findet die lang erwartete Erlösung („Er fühlet, dass die Zeit erschien, Die er so lang' ersehnet“). Mit anderen Worten: Der poetische freie Mensch befreit nicht nur sich selbst zu seinem wahren Menschentum, sondern „hat die umfassende Aufgabe, als liebender Künstler mit der Natur umzugehen, um sie zu erlösen, um sie von der Erstarrung in der fixen Form zu befreien und in die Wirkungsweise der geistigen Freiheit zu verwandeln“.<sup>74</sup> Diese bildet die Bedingung für die freie Entfaltung der Poesie: „Er greifet in sein Saitenspiel, Das ist gar hell erklingen, Er hat in Licht und Seligkeit Sein Schwanenlied gesungen“. Schiller drückt dies in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* folgendermaßen aus: „[...] denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit [...]“<sup>75</sup> In diesem Sinne ist die Ballade *Der Königssohn* eine romantische Allegorie von der Erlösung der Poesie durch den poetischen Menschen.

Nimmt man an dieser Stelle wiederum das Vorwort Uhlands zur ersten Auflage seiner *Gedichte* von 1815 zur Hand<sup>76</sup>, erscheint Uhlands Intention vorrangig als Duplizität der zweiten und dritten Lesart, die christliche Konnotation der Bilder schwingt eher im Hintergrund mit:

Zunächst enthält die Ballade *Der Königssohn* durchaus die politische Aussage, daß nach dem Untergang des alten Reiches ein neues Reich auf der Grundlage der moralischen Autorität des Königs im Einklang mit der Zustimmung des Volks errichtet werden soll. Die Konsequenz hieraus ist dann die Befreiung der Poesie aus dem dunklen Zeitalter in eine lichtvolle Zukunft.

Zugleich kann der *Königssohn* auch als die Entwicklung des freien Menschen von der ursprünglichen Einheit mit der Natur (im Bilde der Meerfrauen, die sein Schiff umgeben) über die Erlangung der Selbstbewußtwerdung im Durchgang durch todesähnliche Initiationsprozesse (Schiffsuntergang und Gespräch mit dem Fischer) zur neuen, durch das Selbst errungenen Vereinigung mit der Welt (Entzauberung der Königin und Errichten des Königreiches) gelesen werden: Die Schaffung des neuen Reiches bedingt die Heilung des durch seine Blindheit von der Welt abgetrennten Sängers, die Befreiung der Poesie zum neuen Lied. In der Heilung des Sängers erfüllt sich die romantische Sehnsucht nach Einheit von Poesie und Realität. Das heißt, die einst naturgegebene und durch das reflektierende Bewußtsein verlorene Einheit des Menschen mit dem Sein kann durch die Entwicklung zu Freiheit und Liebe im poetischen Bewußtsein neu errungen werden.

Diese Entwicklung beschreibt Hölderlin in seiner Vorrede zum *Hyperion* folgendermaßen: „Wir durchlaufen alle eine exzentrische Bahn, und es ist kein anderer Weg möglich von der Kindheit zur Vollendung. Die seelige Einigkeit, das Seyn, i'm einzigen Sinne des Wortes, ist für uns verloren und wir mußten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollten. Wir reißen uns los vom friedlichen Hen kai pan der Welt, um es herzustellen, durch uns selbst [...] Wir hätten auch keine Ahnung von jenem unendlichen Frieden, von jenem Seyn [...], wenn nicht dennoch jene unendliche Vereinigung, jenes Seyn, i'm einzigen Sinne des Wortes vorhanden wäre. Es ist vorhanden – als Schönheit.“<sup>77</sup>

<sup>72</sup> „Zu alledem sandte er zwei Boten an den blinden Seher Teiresias, der an Einsicht und Blick ins Verborgene fast dem wahrsagenden Apollon selber gleichkam.“ Die Entdeckung. In: Schwab, Gustav, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, 2 Bde., Rastatt 1995, Bd. 1, S. 14.

<sup>73</sup> „Auch den Sänger führte der Herold herbei, dem die Muse Gutes und Böses beschert hatte; das Licht der Augen hatte sie ihm genommen, dafür aber das Herz mit lichten Gesängen aufgehell[t] [...] Da winkte Odysseus dem Herold [...] und sagte: [...] Stehen doch die Sänger bei dem ganzen Menschengeschlecht in Achtung, weil die Muse selbst sie den Gesang gelehrt hat und mit ihrer Huld über ihnen waltet.“ Odysseus bei den Phäaken. In: Ebd., S. 481 u. 487.

<sup>74</sup> Archiati, Pietro, Karma, Gnade und Freiheit im täglichen Leben, Stuttgart 1998, S. 98.

<sup>75</sup> Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, (Reclam) Stuttgart 1965, S. 6.

<sup>76</sup> Vgl. Kap. 1.1.2.b.

<sup>77</sup> Hölderlin, Friedrich, *Hyperion*. Die vorletzte Fassung. In: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Michael Knaupp, München 1992f., I, S. 558f.

### 1.1.3 Zum politischen Zeitbezug nach 1848

Nachdem Schumann 1830 bereits als 20Jähriger die Ereignisse der Pariser Julirevolution und die darauf folgenden Septemberunruhen in Leipzig mit Interesse in den Zeitungen verfolgt und in englischer oder französischer Sprache<sup>78</sup> in sein Tagebuch notiert hat<sup>79</sup>, nimmt er 18 Jahre später – beruflich und privat voll im gesellschaftlichen Leben stehend – regen Anteil an den Vorgängen der 1848er Revolution: „Über die beiden Revolutionsjahre 1848 und 1849 notiert sich Schumann im Lektürebüchlein jeweils, er habe mehr Zeitungen gelesen, als Bücher. Das bedeutet angesichts seiner sonstigen Lektüregewohnheiten und literarischen Interessen, daß die Politik in diesen beiden Jahren sogar höher rangierte als die Literatur.“<sup>80</sup> [Hervorhebungen von R. Kapp]

Ausschnitte aus Schumanns Tagebucheintragungen zwischen 1848 und 1849 vermitteln trotz ihres stenographischen Stils einen lebendigen Eindruck davon, inwieweit Schumann über die politischen Entwicklungen informiert und von ihnen bewegt ist. Ich möchte die relevanten Eintragungen zitieren und anschließend auswerten:

#### „Februar 1848.

28. [...] – die Pariser Nachrichten – [...]

#### März 1848.

1. [...] – die furchtbaren Zeitereignisse – [...]
5. [...] Ungeheure politische Aufregung – die Pressefreiheit v. Bundestag erklärt – [...]
8. [...] – ungeheure politische Aufregung – [...]
14. [...] – gr.[oße] politische Aufregung noch imer. [...]
15. [...] – Cravall in der Stadt – [...]
16. [...] Nachrichten aus Wien und Berlin – große Zeiten – [...]
18. [...] Völkerfrühling – [...]
19. [...] Politische Aufregung – [...]
27. [...] Nachrichten a.[us] Schleswig u. Mailand – [...]

#### April 1848.

1. [...] ‚Freiheitslied‘ v. Fürst componirt – [...]
4. [...] – Nachmittag ‚Schwarz Roth Gold‘ v. Freiligrath comp.[oniert] [...]
23. [...] ungeh.[eure] politische Bewegung noch – [...]

#### Mai 1848.

19. [...] Nachrichten aus Wien – [...]
20. [...] Besuch v. Wagner – s.[ein] polit.[isches] Gedicht – [...]
22. Parlament[arische]: Verhandlungen [...]

#### Juni 1848.

19. [...] – R. Wagner's politischer Streich – [...]

#### September 1848.

8. TA. – 9. -
- Lesegeld f. pol.[itische] Zeit.[ungen] auf September – 10. -

#### November 1848.

12. [...] – Nachricht v. Blum's Tod – [...]

#### Februar 1849.

24. [...] Die Ministerabdankung – [...]

#### Mai 1849.

3. [...] Parthie in den Pl.[auenschen] Grund – u. die R e v o l u t i o n hier – [...]
4. [...] Die Revolution – Spaziergang m.[it] Kl.[ara] – die Todten – die Brühlsche Terasse – Abends durch die Stadt – Revolutionszustand –

<sup>78</sup> Vermutlich wollte Schumann, der seine Tagebücher im Bewußtsein, für die Nachwelt zu schreiben, führte, durch fremdsprachliche Eintragungen seine Weltoffenheit und Sympathie für die revolutionären Bestrebungen in Frankreich bekunden, oder er war durch intensive Lektüre in fremdsprachliche Publikationen so vertieft, daß er in der gleichen Sprache weiter-schrieb.

<sup>79</sup> Vgl. TB I, S. 292 und 319f.

<sup>80</sup> Kapp, R., Schumann nach der Revolution. In: Schumann Forschungen 3, hrg. Von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 323.

5. S o n n a b e n d auf der Flucht mitgenommen: 55 Thaler: Die Suchenden – unsre Flucht – die Eisenbahn – die Revolution – [...] Nach Dohna – überall unheimlich – nach Maxen – [...]
6. S o n n t a g. Schrecken auf Schrecken – [...]
8. D i e n s t a g. Schreckliche Nachrichten – [...]
9. M i t t w o c h vom Fenster bei Dr's die weisse Fahne auf d. Kreuzkirche gesehen 9 fi Uhr -
10. D o n e r s t a g um 2 Uhr nach der Stadt mit Kl.[ara] – Ich erst in Strehlen – dan in die Reitbahngasse – u. mit Kl.[ara] durch die Stadt – Bild einer schauerlichen Revolution – [...]
11. F r e i t a g früh um 8 Uhr Abschied v. Majors [Serre] – mit d. g.[anzen] Familie nach Kreischa. – [...]
24. [...] – Dr. Theile's Verhaftung. – [...]"

Eine Interpretation der auf die zeitgeschichtlich bedeutsamen Ereignisse hin verkürzt zitierten Eintragungen Schumanns ergibt zweierlei:

1) Schumann ist auf der „realen Ebene“ informierter Zeitgenosse des Revolutionsgeschehens, der sich – von den Schrecken der gewalttätigen Ausschreitungen erschüttert – einer Rekrutierung durch Flucht entzieht („Schrecken auf Schrecken“, „unsere Flucht“, „Bild einer schauerlichen Revolution“),

2) auf der „ideellen Ebene“ begrüßt er die politischen Umwälzungen hoffnungsvoll als „Völkerfrühling“.

Mit Gerhard Dietel formuliert: „[...] auch wo es für eine gute Sache geht, erweist Gewalt sich als korrumpierend und für das angestrebte Ziel der Befreiung zerstörerisch [zu Hyperion von Hölderlin]. Die Parallelen dieser Denkweise zu Schumanns Verhalten während der revolutionären Ereignisse 1848/49 und speziell während des Dresdner Aufstands liegen auf der Hand, wobei grundsätzliche Sympathie für fortschrittliche Bestrebungen sich mit der Abneigung vor realer Gewalt mischt.“<sup>81</sup>

Die obigen Zitate – nur hinsichtlich der politischen Ereignisse ausgewählt – sind insofern unvollständig, als sie um die Eintragungen zu Schumanns enormem Arbeitspensum gekürzt wurden. Eine vollständige Wiedergabe würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen.<sup>82</sup> Die Tatsache, daß Schumann selbst in einem Brief das Jahr 1849 als „mein fruchtbarstes Jahr“<sup>83</sup> bezeichnet, zeigt, daß seine Reaktion auf die Revolution nicht in der direkten Teilnahme an politischen Aufständen, sondern in dem enthusiastischen Einsatz seiner Fähigkeiten als Komponist besteht – also nicht auf der „realen Ebene“ von Gewalt und Aufstand, sondern auf der „ideellen Ebene“ der künstlerischen Reflexion des Zeitgeschehens stattfindet.

Das beispielsweise von Rummenhüller und Nagler aus der älteren Forschung übernommene Bild von Schumann während und nach der Revolution als resigniertem Bürger, der „sein engagiertes Bekenntnis durch seinen ängstlichen Rückzug ins Private unwirksam“ macht<sup>84</sup>, der „bei seiner Stellungnahme zur Märzrevolution in Deutschland [...] bloß mit seinem halben Herzen dabei“ ist<sup>85</sup> und dem vorgeworfen wird, sich während der umstürzlerischen Ereignisse nach Bad Kreischa zurückgezogen zu haben, „um aus der sicheren Entfernung sich einige Gedanken zur Zeit zu machen“<sup>86</sup>, wurde zum größten Teil direkt auf die Bewertung seiner musikalischen Werke übertragen. Vor allem Nagler beurteilt die bewußte Reduzierung der kompositorischen Mittel in Schumanns „Spätwerk“ als Einengung der „Ausdruckspalette auf eine Grundstimmung – Melancholie und Resignation“ und schlußfolgert: „Andere Gefühlsbereiche haben in den Werken nach 1849 kaum eine Bedeutung [...] Wegen der fehlenden Zukunftsperspektive mutet der Schumannsche Tonfall, namentlich jener nach 1849, oftmals eintönig und gleichförmig an [...] Wir wollen daher [...] davon ausgehen, daß die Werke Schumanns nach der fehlgeschlagenen Märzrevolution der Verzweiflung über die individuelle und gesellschaftliche Situation mit Hilfe der Musiksprache Ausdruck geben.“<sup>87</sup>

<sup>81</sup> Dietel, Gerhard, „Eine neue poetische Zeit“. Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns, Diss. Würzburg 1987 und Kassel 1989, S. 485. Dietel weist ferner darauf hin, „daß dies keine später erworbene Haltung Schumanns ist, sondern daß diese Position bereits im Jahr 1828 festliegt, als Schumann sich mit der Idee der Burschenschaft auseinandersetzt“. Ebd.

<sup>82</sup> Vgl. den ausführlichen Überblick zu Leben und Werk bei: Burger, Ernst, Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Unter Mitarbeit von Gerd Nauhaus und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau, Mainz 1999, vor allem die Seiten 254-265 zu den Jahren 1848/49.

<sup>83</sup> Brief an F. Hiller, Dresden 10.4.1849 in: Jansen, Gustav (Hrg.), Robert Schumann, Briefe. Neue Folge, Leipzig 2. Aufl. 1904, S. 302.

<sup>84</sup> Rummenhüller, Peter, Der Dichter spricht. Robert Schumann als Musikschriftsteller, Kassel 1980, S. 22.

<sup>85</sup> Nagler, Norbert, Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks. In: Musik-Konzepte Sonderband I Robert Schumann, hrg. von H.-Kl. Metzger/Rainer Riehn, München 1981, S. 303-346, S. 324.

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Nagler, S. 311.

Und weiter: „Daß das Scheitern der Märzrevolution, die er selbst als ‚Völkerfrühling‘ begrüßt hat, ihm den Glauben an eine andere, von den feudalen Ketten befreite Zukunft genommen hat, kann wohl niemand bestreiten. Kein Wunder, wenn Melancholie und Resignation unübersehbare Male in der Faktur der postrevolutionären Opera hinterlassen haben.“<sup>88</sup>

Auch Edler vertritt die These, „Schumanns Verhalten während der Revolution“ sei „geprägt von der resignierenden Abkehr und Gleichgültigkeit gegenüber dem ‚Weltlauf[...].“ Zwar ließ sich Schumann von den Revolutions-Ereignissen zu Kompositionen anregen, die ohne Zweifel als Stellungnahme gemeint waren [...]. Auch diese politisch engagierten Werke bedeuten nicht Teilnahme, sondern Wiederhall in einem entfernten Inneren.“<sup>89</sup> Selbst eine Anerkennung seiner gesellschaftspolitischen Aktivitäten durch die Sprache der Kunst erfolgt nur unter Vorbehalt: „Seine politische Teilnahme spricht sich in einzelnen Liedern und Märschen aus. So ist Schumanns Künstlertum, so wirklichkeitsnah und lebensbewußt es in seinen Schriften die musikalische Gegenwart formen will, ein Abbild des bürgerlichen deutschen Menschen im Metternichschen Vormärz, dessen Tatendrang sich in einer künstlerischen Traumwelt verflüchtigt.“<sup>90</sup>

Dem entgegen steht beispielsweise die bereits 1964 verfaßte – sehr DDR-treue – Dissertation von Mechthild Elßner, nach deren Auffassung „sich auch in Deutschland nach der gescheiterten Revolution der Kampf von der politischen auf die geistige Sphäre [verlagert], in unserem Fall auf das Gebiet der Kunst. Aber bei Schumann und seinem Kreis bedeutet das keineswegs eine Flucht vor den politischen Fragen.“ Als Beweis führt sie einen Davidsbündlerbrief aus dem Jahre 1836 an: „[...] die Kunst ist frei, und wird es hoffentlich so lange bleiben, bis der Zensor die Gedanken, die der Komponist in Tönen darstellt zu entziffern vermag; dann aber Berlioz, Chopin, Florestan! pascholl nach Amerika.“ Nach diesen seinen Worten kann man schließen, daß seine musikalischen Werke noch weit radikaler gemeint sind als seine in Worte gekleideten Äußerungen.“<sup>91</sup> Diese Betonung von Schumanns aktivem Eingreifen in die gesellschaftliche Realität mittels seiner Tonsprache bringt Boehmer auf den Punkt: „Nie hat ihm anderes am Herzen gelegen, als seinen Beitrag zur geistigen und kulturellen Emanzipation der Gesellschaft zu liefern [...] Lieber ist mir ein Schumann, der nicht auf die Barrikaden klommt, jedoch konsequent an seiner republikanischen Haltung festhielt.“<sup>92</sup>

Ein wesentlicher Mangel der oben beispielhaft vorgestellten kontrastierenden Thesen und (Vor-)Urteile liegt in der Tatsache begründet, daß persönliche Meinungen der Autoren über Schumanns politisches Verhalten auf seine Kompositionen während und nach der 1848er Revolution übertragen werden, ohne die musikalische Aussagekraft der Werke selbst zur Urteilsfindung heranzuziehen. Das Verdienst einer vorurteilsfreien Haltung dem Schumannschen Spätwerk gegenüber gebührt meiner Ansicht nach vor allem Michael Strucks Dissertation *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*<sup>93</sup> sowie seinem Aufsatz *Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung?*<sup>94</sup> und Reinhard Kapps Aufsatz *Schumann nach der Revolution*<sup>95</sup>.

Struck betont, daß bei Schumann „zumindest im direkten Rückblick auf das äußerst ertragreiche Schaffensjahr 1849“ „keinerlei ‚resignative‘ Haltung zu beobachten“<sup>96</sup> sei und führt hinsichtlich seiner Kompositionen aus: „Eine nähere Untersuchung verdeutlicht, daß eine erstaunliche zeitliche Parallelität zwischen den Dresdner Revolutionsereignissen, die Schumann mit starker innerer Anteilnahme verfolgte, und einer Zunahme signal- bzw. fanfarenartiger Wendungen in seinen Kompositionen besteht. Möglicherweise läßt sich dieser ‚repräsentative‘, aber auch ‚kämpferische‘ und ‚erregte‘ Ausdrucksbereich sogar als direkter Reflex auf jene Ereignisse verstehen [...]“ Schließlich hält Struck die Ausdrucksbereiche „des ‚Kollektiv-Geselligen‘ oder sogar des ‚Volksthümlichen“ für Schumanns „Antwort, auf die zeitgenössischen politischen Ereignisse“<sup>97</sup>.

<sup>88</sup> Ebd. S. 341. Dem widerspricht Forchert direkt: „[Nagler bleibt] aber auch jeden Beweis dafür schuldig, daß die politischen Ereignisse des Jahres 1849 den allgemeinen Gemütszustand Schumanns mehr als nur vorübergehend beeinflusst hätten. Darüber hinaus ist aber von Struck nicht nur die Existenz eines solchen Zusammenhanges, sondern bereits Naglers Behauptung einer Veränderung der Grundstimmung der späten Werke mit einer Reihe überzeugender Gegenbeispiele bestritten worden.“ Forchert, Arno, Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Appel, Bernhard (Hrg.), Schumann in Düsseldorf, Mainz 1993 (= Schumann Forschungen 3), S. 9-23, S. 15.

<sup>89</sup> Edler, Arnfried, Robert Schumann und seine Zeit, Laaber-Verlag 1982, S. 106f.

<sup>90</sup> Wörner, Karl H., Robert Schumann, Zürich 1949, München 1987, S. 192.

<sup>91</sup> Elßner, Mechthild, Zum Problem des Verhältnisses von Musik und Wirklichkeit in den musikästhetischen Anschauungen der Schumannzeit, Diss. Halle 1964, S. 228.

<sup>92</sup> Boehmer, Konrad, „Heiss‘ mich nicht reden, heiss‘ mich schweigen...“. In: Musik-Konzepte II Sonderband Robert Schumann, hrg. von H.-Kl. Metzger/Rainer Riehn, München 1982, S. 254-263, S. 260f.

<sup>93</sup> Struck, Michael, Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns, Diss. Hamburg 1984.

<sup>94</sup> Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? Bemerkungen zum Glück von Edenhall op. 143 und zur Fest-Ouverture op. 123. In: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 265-313.ê

<sup>95</sup> Kapp, Reinhard, Schumann nach der Revolution. In: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 315-415.

<sup>96</sup> Struck, S. 688.

<sup>97</sup> Ebd. S. 658f.

Diese Aufgeschlossenheit Schumanns dem „Kollektiv-Geselligen“ gegenüber zeigt sich nicht nur im musikalischen Ausdrucksbereich, sondern auch in der Praxis des geselligen Vereinslebens durch die Gründung des „von Schumann ins Leben gerufenen ‚Dresdner Verein[s] für Chorgesang‘“, – der ursprünglich vorgesehene Name war „Cäcilienverein“ – der „bis zu seinem Weggang nach Düsseldorf unter seiner Leitung“ stand.<sup>98</sup>

Die relevanten Tagebucheintragungen Schumanns beginnen im November 1847:

**„November 1847**

[...] 29. [...] Idee wegen Chorverein [...]

**Dezember 1847**

[...] 8. [...] Fleißig – Caecilienproject – [...]

[...] 12. [...] Cursiren d. Liste d. Caecilienvereins [...]

[...] 13. [...] Caecilienvereinsgedanken – [...]

[...] 15. [...] – Caecilienverein 95 Mitgl.[ieder] [...]

**Januar 1848**

[...] 5. [...] 1ste Versammlung des Chorgesang=Vereins – gr.[oße] Freude auch Kl[ara]'s. – [...]<sup>99</sup>

Es war vermutlich Schumanns Wunsch, mit dem Chorgesang-Verein ein Forum für seine seit den 1840er Jahren neu auflebende Freude an Gesangs- und Chorwerken,<sup>100</sup> d.h. auch für eigene Kompositionen dieser Richtung, zu bilden<sup>101</sup>, wie aus seinem Brief vom 10.4.1849 hervorgeht: „Viel Freude macht mir mein Chorverein (60-70 Mitglieder), in dem ich mir alle Musik, die ich liebe, nach Lust und Gefallen zurecht machen kann.“<sup>102</sup> 1843 hatte er an E. Krüger geschrieben: „Die ersten Proben [Peri] haben mir schon viel Freude gemacht. Was das doch für eine Lust ist, wenn ein Chor so anhebt. Nur Texte, Texte – ich möchte nichts als in dieser Art schreiben.“<sup>103</sup>

Die Briefe Schumanns verdeutlichen bereits ab 1840, dem Beginn seiner Kompositionen für Gesang (läßt man seine frühen Versuche als Jugendlicher hier außer acht<sup>104</sup>), sein unausgesetztes Bemühen um Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten:

„Eben komme ich noch ganz warm vom Componiren. Ich schreibe jetzt nur Gesangssachen [...] Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältnis zur Instrumentalcomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit sitze. Da sind mir ganz neue Dinge aufgegangen und ich denke wohl auch an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich ganz einmal von der Redaction los bin.“<sup>105</sup> Die Begeisterung für diese „Gesangssachen“ führt ihn zum einen dazu, sich von nun an immer wieder mit Sujets für eine Oper zu beschäftigen: „Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken. Aber auch die Symphonie soll nicht vergessen werden.“<sup>106</sup> [Hervorhebung von R. Schumann] So heißt es in einem Brief an Koßmaly.

Zum andern wendet sich Schumanns Bedürfnis nach großen Formen in der Fülle der Inspirationen des sogenannten Liederjahrs den großen Gesangsformen, der Oper auch deshalb zu, da erste Symphonieversuche nur Torso geblieben waren.<sup>107</sup> Mit anderen Worten, „Schumanns Ideal war, Universalkomponist in großen Formen zu werden. In der Instrumentalmusik mußte er ‚Symphonie‘ schreiben, in der Vokalmusik ‚Oper‘ oder ‚Oratorium‘.“<sup>108</sup>

<sup>98</sup> Siehe hierzu Anmerkung 613 auf S. 761 in: Robert Schumann Tagebücher III2, hrg. von Gerd Nauhaus, Basel/Frankfurt/Leipzig 1982.

<sup>99</sup> Robert Schumann Tagebücher Bd. III2, S. 445-450.

<sup>100</sup> Burger weist darauf hin, daß in Schumanns frühesten Jugendwerken „das vokale Element fast ausnahmslos eine Rolle spielt“ und bezeichnet die Jahre 1840 und 1849(-52) gleichermaßen als „große ‚Liederjahre‘“. Burger, Ernst, Robert Schumann, Mainz 1999, S. 196.

<sup>101</sup> Wörner sieht die Chorgründung hauptsächlich unter diesem Aspekt der Öffentlichkeitswirksamkeit: „Da das offizielle Musikleben Dresdens von Schumann weiterhin kaum Notiz nimmt, versucht er sich einzuschalten, indem er 1847, als Nachfolger Hillers, Liedmeister der Liedertafel wird und im selben Jahr noch einen gemischten Chor gründet.“ Wörner, K.H., Robert Schumann, Zürich 1949, München 1987, S. 182.

<sup>102</sup> Jansen, Gustav (Hrg.), Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, Leipzig 2. Aufl. 1904, Brief an F. Hiller, Dresden 10.4.1849, S. 302.

<sup>103</sup> Erler, Hermann, Robert Schumanns Leben aus seinen Briefen geschildert, 2 Bde., Berlin 1887, Brief an E. Krüger, Leipzig, 20.10.1843, Bd. I, S. 301.

<sup>104</sup> „[...] kleine Tänze entstehen, der Zwölfjährige komponiert den 150. Psalm für Chor und Orchester, einige Nummern einer Oper, viele Gesangsstücke, viele Klaviersachen werden angefangen und wohl mangels Technik und Handwerk liegengelassen.“ Schoppe, M., Schumanns frühe Texte und Schriften. In: Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien, hrg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft durch Akio Mayeda; Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz/London 1987, S. 7-16, S. 9.

<sup>105</sup> Brief an Dr. Kesterstein, Leipzig 19.2.1840. In: Jansen, G. (Hrg.), Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, Leipzig, 2. Aufl. 1904, S. 184.

<sup>106</sup> Brief an C. Koßmaly, Leipzig 1.9.1842. Ebd. S. 220.

<sup>107</sup> Vgl. Mayeda, A., Robert Schumanns Weg zur Symphonie, Zürich 1992, S. 163-209.

<sup>108</sup> Ebd., S. 249.

Akio Mayeda sieht das Liederjahr Schumanns und seinen Durchbruch zur Sinfonie als entscheidende Schritte auf dem Weg seines Strebens nach der „großen Form“ an: „Schumann mußte warten – und er war einer, der warten konnte –, bis die Zeit kam, in der innerhalb der Fronten zwischen Wort- und Musikpoesie eine Harmonie erreicht war. Der Versuch einer Oper mit Text schlug zwar fehl: Was ihm aber gelang, waren eben Lieder mit Text und nicht mehr Lieder ohne Worte. Die neue Front zur ‚großen Form‘ mußte ihm jetzt sichtbar werden. Seine Oper ‚Genoveva‘ (1848) vermochte Schumann erst nach dem symphonischen Durchbruch (1841) fertigzustellen.“<sup>109</sup>

Die Freude über das Gelingen seiner ersten Symphonie<sup>110</sup> im Januar 1841 beflügelt Schumann, weitere symphonische Projekte zu beginnen, wie aus dem Haushaltbuch II hervorgeht.<sup>111</sup> Als erste Komposition für Gesang mit Orchester bezeichnet Schumann selbst die *Tragödie* von Heine<sup>112</sup>, die er am 27. Oktober 1841 komponierte und am 7. November 1841 fertig instrumentierte.<sup>113</sup> Diese somit bereits seit Jahren bestehende Orientierung Schumanns auf „große“ Gesangsformen hin mag auch einen künstlerischen Antrieb zur Gründung des „Chorgesang-Vereins“ gebildet haben.

Es muß aber auch in Betracht gezogen werden, daß vor und während der 1848er Revolution „charakteristische Tendenzen im Musikleben wie die zunehmende Bildung chorischer Vereinigungen“<sup>114</sup> nicht nur als Ausdruck des selbstbewußt aufstrebenden Bürgertums anzusehen sind, sondern das gesellige Chorleben<sup>115</sup> und die Sängervereine bis in die 1850er Jahre hinein auch als demokratisch wirksame Versammlungen fungierten<sup>116</sup>, die nach der gescheiterten Revolution argwöhnisch von der Zensur bespitzelt wurden, wie Bernhard Appel darstellt: „Prinzipiell wurde jeder Zusammenschluß von Menschen [...] als politisch suspekt beargwöhnt und bespitzelt [...] Vor diesem skizzierten Hintergrund muß die Verfügung [...] gesehen werden, in welcher der in Düsseldorf amtierende und mit Robert Schumann bekannte Regierungspräsident [...] die Polizeibehörden [...] aufforderte, [...] eine Aufstellung der existierenden Gesangsvereine vorzunehmen und samt einer politischen Beurteilung derselben der Regierungsbehörde zuzustellen. Zweck dieser Umfrage war, die Förderung demokratischer Tendenzen durch die Gesangsvereine zu ermitteln.“<sup>117</sup> Bernhard Appel fährt fort: „Mehrere Mitglieder des Malkastens wirkten gleichzeitig in dem von Schumann geleiteten Städtischen Musikverein mit, der ebenfalls von gebildeten und gutsituierten Bürgern getragen wurde. Der polizeiliche Zensor verlieh ihm zusammen mit einigen anderen Vereinen die polizeiliche Bestnote gut.“<sup>118</sup>

[Hervorhebungen von B. Appel]

Auch Georg Knepler schildert die Bespitzelung der Sängervereinigungen nach der gescheiterten Revolution durch die Zensur: „Nach der Niederlage der Revolution kannte der Eifer der Behörden bei der Unterdrückung demokratischer Tendenzen keine Grenzen mehr. In den Akten des ehemaligen Preußischen Innenministeriums [...] Finden sich aufschlußreiche Dokumente über die systematische Bespitzelung der Sängerbewegung und über die Maßnahmen, die getroffen wurden, um fortschrittliche Regungen ‚auszumärzen‘, wie man damals sagte.“<sup>119</sup>

<sup>109</sup> Mayeda, Akio, Robert Schumanns Weg zur Symphonie, Zürich 1992, S. 254.

<sup>110</sup> Vgl. Nauhaus, G. (Hrg.), Haushaltbuch II, Leipzig 1982, S. 172f. folgende Einträge Schumanns: 23. Januar 1841 „Frühlings-symphonie angefangen“, 24. Januar „Adagio und Scherzo d. Symphonie fertig gemacht“, 25. Januar „Symphoniefeyer – Schlaflose Nächte – am letzten Satz“, 26. Januar „Juchhe! Symphonie fertig!“

<sup>111</sup> S. ebd. z.B. S. 179, 184, 192-197.

<sup>112</sup> S. Nauhaus, G. (Hrg.), Tagebücher Bd. II 1836-1854, Leipzig 1987, S. 192: „Robert Schumann: Vom 14ten November bis 1sten December 1841. Aus meinen kleinen Notizen finde ich zu den vorigen Wochen noch folgende: 27. October ‚Tragödie‘ v. Heine componirt für versch.[iedene] Stimmen mit Orchester (mein erster Versuch von Gesangscomposition mit Orchester) [...]“

<sup>113</sup> Vgl. den Eintrag im Haushaltbuch II auf S. 198.

<sup>114</sup> Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? In: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 265-313, S. 266.

<sup>115</sup> „[...] denn das Chorleben ist mit Geselligkeit, Ausflügen und Festen verbunden, an denen er [Schumann] offensichtlich mit Behagen teilhat. In den knapp drei Jahren seiner Chorleitertätigkeit von 1848 bis zu seiner Übersiedlung nach Düsseldorf im Herbst 1850 fanden nicht weniger als 144 Zusammenkünfte, Proben, öffentliche und interne Aufführungen statt“, hebt Bodo Bischoff hervor. Bischoff, Bodo, Monument für Beethoven: die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns, Köln-Rheinkassel 1994 (und Diss. Berlin), S. 341.

<sup>116</sup> „[...] bildete doch gerade das Männergesangswesen eine liberale Zelle in der Zeit vormärzlicher Reaktions- und Restriktionspolitik und gehörten Sängervereine bis 1848 zu den wichtigsten Manifestationen freiheitlicher, teilweise gar rebellischer Gesinnung [...]“, kommentiert Edler, der Schumann „gerade auf dem Gebiet des Männergesanges [...] politische Eindeutigkeit“ zuspricht. Edler, A., Robert Schumann und seine Zeit, Laaber-Verlag 1982, S. 226f.

<sup>117</sup> Appel, B.R., „...keinerlei Unordnung vorgekommen.“ Robert Schumann und die Zensur im Düsseldorfer Musikleben um 1850. In: NzfM CXXI/6 (Juni 1988), S. 13-15, S. 13.

<sup>118</sup> Ebd. S. 14.

<sup>119</sup> Knepler, Georg, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. II, Berlin 1961, S. 718.



Die Gründung eines Gesangsvereins kann zwar – auch vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund – nicht alleine als politische Aktivität Schumanns verstanden werden, zusammengeschaute mit dem dahinter wirkenden Motiv seines verstärkten Bemühens um Gesangs- und Chorkompositionen und deren Aufführungen wird aber deutlich, daß Schumanns „künstlerische Antwort auf die politischen Leitforderungen der Zeit“<sup>120</sup> in seinem Bestreben nach „Volkstümlichkeit, Wirkungskraft und allgemeine[r] Verständlichkeit“<sup>121</sup> in großen, öffentlichkeitswirksamen Vokalwerken zu sehen ist.

Demmler vertritt die These, daß das Spätwerk Schumanns unter dem Gesichtspunkt eines durchaus dem Zeitgeschehen entsprechenden, politisch bedingten Popularitätsstrebens beurteilt werden muß: „Gefordert wurde um 1848 allgemein eine volkstümliche Kunst, die möglichst auch politisch wirksam sein sollte [...] Schumann reagierte auf seine Art auf diesen ‚Wandel des Zeitgeistes‘. Auffällig ist, daß er nun erstmals in größerem Maße für Chor schrieb, daß er nach einer Pause von fast acht Jahren wieder Lieder komponierte und die ‚großen‘, repräsentativen Werke nun deutlich im Vordergrund standen. Diese Hinwendung zur Vokalmusik war sicherlich kein Zufall, ließen sich doch Forderungen nach populärer und ‚demokratischer‘ Kunst am ehesten in textgebundener Musik verwirklichen.“<sup>122</sup>

Hatte Schumann bereits während der Revolution in der Sprache der Musik deutlich Stellung bezogen, wie z.B. die Kompositionen der *Vier Märsche für Klavier* op. 76 oder der Freiheitslieder *Zu den Waffen*, *Schwarz-Rot-Gold*, *Deutscher Freiheitsgesang* für Männerstimmen, die – bis auf eines – „wegen ihrer umstürzlerischen Tendenz erst 1914 [Burger verzeichnet 1913<sup>123</sup>] veröffentlicht“ wurden<sup>124</sup>, zeigen, setzte er auch nach der gescheiterten Revolution und seinem Wechsel nach Düsseldorf die künstlerischen Aktivitäten in dieser Richtung weiter fort. Reinhard Kapp bezeichnet die „Niederrheinischen Musikfeste“ als „Feste der Demokratie [...] und Schumann war dieser politische Zug eine Selbstverständlichkeit [...] Politischen Charakter gewann das Musikfest für Schumann aber auch insofern, als ihm dort die Massen von Chor und Orchester ihre Gewalt offenbarten.“<sup>125</sup> Am Beispiel der großen Kompositionen für Männergesang wie der Chorballeade *Das Glück von Edenhall* nach Ludwig Uhland verdeutlicht Reinhard Kapp, daß – vor dem Hintergrund der Düsseldorfer Musikfeste, die „aus den Titeln und den vertonten Texten den Eindruck von einer noch immer politisch aufgeheizten Atmosphäre, einem martialischen Gehabe, das sich doch auf künstlerische Belange zurückgewendet hat“, gewinnen lassen – „die Abwesenheit von Frauenstimmen [...] nun bei Schumann [bedeutet], daß die politischen Fragen ganz direkt zur Sprache gebracht werden können“.<sup>126</sup>

Allein die Wahl von Texten Uhlands zur Vertonung als neue Gattung der Chorballeaden in den 1850er Jahren kann bereits als politische Aussage Schumanns aufgefaßt werden, wie Kapp hervorhebt: „Schumann wählt in späteren Jahren auffallend viele als Demokraten bekanntgewordene Schriftsteller [...] Mit Uhland steht einer der prominentesten Vertreter der Linken in der Paulskirche auf dem Programm, und das ist ein Umstand, der Anfang der 50er Jahre niemandem entgehen, eine Botschaft, die niemand überhören konnte.“<sup>127</sup>

Auch Struck betont, „so kann andererseits der Bevorzugung Uhlandscher Textvorlagen durchaus eine zeitgeschichtliche Bedeutung zuerkannt werden. Diese rührt nicht allein aus der großen literarischen Breitenwirkung von Uhlands Schaffen her, sondern ist auch im Kontext der politischen Entwicklungen von 1848/49 zu sehen“; wobei er sich der Tatsache bewußt ist, daß „das historische Umfeld, in dem Uhlands Dichtungen entstanden, kaum mit dem der Schumannschen Vertonungen Jahrzehnte später zu vergleichen“ ist. Dennoch erhält „Schumanns Text- und Textdichter-Wahl [...] zur Zeit der Vertonungen“ durch Uhlands politische Aktivitäten „im Zusammenhang mit den Ereignissen von 1848/49 als Mitglied der Paulskirchen-Versammlung [...] in einer Position auf der äußersten Linken des Zentrums“ nach Michael Struck „ein neues zeitgeschichtliches Bedeutungspotential“.<sup>128</sup> [Hervorhebung von M. Struck]

<sup>120</sup> Edler, A., Robert Schumann und seine Zeit, Laaber-Verlag, S. 226f.

<sup>121</sup> Demmler, Martin, „Nicht zuviel Kreuze und Bee“. Die Tendenz zum Populären in Schumanns spätem Vokalwerk. In: *Musica* XLIII/6 (1989), S. 483-486, S. 483.

<sup>122</sup> Ebd., S. 484.

<sup>124</sup> Boucourechliev, André, Schumann, Hamburg 1958, 19. Aufl. 1993 (rororo-Monographie), S. 127.

<sup>125</sup> Kapp, Reinhard, Schumann nach der Revolution, in: *Schumann Forschungen* 3, Mainz 1993, S. 315-415, S. 355ff.

<sup>126</sup> Ebd., S. 406.

<sup>127</sup> Ebd., S. 315-415, S. 395f.

<sup>128</sup> Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursache ohne Wirkung? In: *Schumann Forschungen* 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 265-313, S. 269.

Uhlands bedeutende Popularität als Dichter ebenso wie als Politiker zu dieser Zeit beschreibt Victor Doerksen folgendermaßen: “By the end of the Restauration or Vormärz period, then, there had been a generally positive response to Uhland's poetry and to his activities of several kinds. His political writing and action had brought him to wider attention than had his early body of poems, and thereafter he rapidly acquired a reputation which put him among the leading writers of the age [...]; his ballads and lyrics stood beside those of Goethe; his political poems, tracts, and speeches were soon known widely and have in fact since been called the first Vormärz poetry [...] When, with the approaching March revolution of 1848, there was a call for a new government in Württemberg, the people spontaneously called for Ludwig Uhland and Paul Pfizer.”<sup>129</sup>

Reinhard Kapp weist ferner darauf hin, daß die „Wahl eines Uhland-Textes [...] bei der ersten der vier großen Balladenkompositionen überdies eine zweifache spezielle Bedeutung“ hatte, da *Der Königssohn* aus Anlaß des im April 1851 in Düsseldorf erwarteten Besuchs des Prinzen von Preußen komponiert wurde. Vor diesem Hintergrund sieht Reinhard Kapp den bearbeiteten Balladenstoff als „politisch, und zunächst wird dem ‚Kartätschenprinzen‘ vom März 1848, dem militärischen Kommandanten der Zerschlagung des Aufstandes zugunsten der Reichsverfassung, eine Dichtung des großdeutsch votierenden Uhland präsentiert“.<sup>130</sup>

Reinhard Kapps Auffassung des Königssohns als den Helden, der sich aus eigener Kraft ein Reich erringt, das nicht erbbar sein kann, möchte ich zustimmen. Die doppelte Bedeutung, die er den Rufen der Volkschöre „Heil uns! Er ist's [...]“ und „Heil! Heil, unser König ist's“ als Preis des Königs wie auch des Volkes selbst zumißt, rechtfertigt die Vorstellung von einer Verschmelzung „zur Idee eines Bündnisses zwischen Fürst und Volk gegen den Adel“<sup>131</sup> insofern, als der durch den Schiffbruch versinnbildlichte Untergang des alten Königsreiches und die Zustimmung des Volkes dem neuen König gegenüber eine Annäherung zwischen junger Monarchie und Volk zum Ausdruck bringt, die beispielsweise statt in einer absoluten in einer konstitutionellen Monarchie durch eine neue Verfassung gegeben wäre.

Inhaltlich betrachtet, läßt der zwischen 1806 und 1812 von Uhland verfaßte Balladentext *Der Königssohn* – wie in Kapitel 1.1.2.b ausgeführt – eine Deutung als politische Allegorie zu, die – vor dem Hintergrund seiner Zeit gelesen – in ihrer freiheitlich-demokratischen Kernaussage während der Revolutionsereignisse von 1848 für Schumann neue Aktualität gewinnen konnte. Die Tatsache, daß die großen Chorbballaden nach Texten Uhlands nach [Hervorhebung von mir] der gescheiterten Revolution entstanden, widersprechen „jeder Wahrscheinlichkeit, daß Schumann 1850 umstandslos in politische Apathie oder Gleichgültigkeit zurückgefallen sein sollte [...] Es wäre also zu erwarten, daß die in dieser Zeit komponierten Stücke das ‚Scheitern‘ der Revolution [...] kommentierten und Schlüsse daraus zögen bzw. Statements zur Lage abgäben“, auch wenn – nach Reinhard Kapps Ansicht – „man in jenen Jahren der Restauration nur mit indirekten, verschlüsselten oder zumindest abgeschwächten politischen Aussagen rechnen“ kann.<sup>132</sup>

Zusammenfassend festzuhalten ist,

- 1) daß Schumann über die Ereignisse informiert und von ihnen bewegt war,
- 2) daß er sich zu einem enormen Arbeitspensum angeregt fühlte und
- 3) seine künstlerische Aussage – auch unterstützt durch die Gründung und Leitung eines Gesangsvereins – durch das Bemühen um große, repräsentative Vokalwerke auf Volkstümlichkeit, Verständlichkeit und Wirksamkeit hin orientierte, wobei er
- 4) selbst nach dem Scheitern der Revolution weiterhin demokratische bzw. politisch aktive Schriftsteller zur Textvorlage heranzog: „Bezeichnend ist auch die Tatsache, daß Schumann noch Anfang 1854 den politisch einschlägig aktiven und jahrelang verfolgten Hermann Rollett um die Textvorlage zu einer chorsinfonischen Ballade anging.“<sup>133</sup>

Schumann war sich dessen bewußt, daß „er als Musiker von den Gesellschaftszusammenhängen nicht ausgenommen“ war und „er es bei der Musik mit einem Medium zu tun“ hatte, „in welchem auch politische Gegenstände in symbolischer Form verhandelt werden – er hat sich zu solchen Themen oft genug geäußert“<sup>134</sup>. Politisches Denken und künstlerisches Handeln durchdringen und befruchten sich somit gegenseitig, und mittels der Sprache der Musik läßt Schumann seine künstlerische Reflexion des Zeitgeschehens von der „ideellen Ebene“ in die „reale Ebene“ der Gesellschaft zurückfließen. Der Frage, ob und inwieweit die Chorbballaden nach Texten Ludwig Uhlands als Kommentar Schumanns zur Revolution von 1848 aufzufassen sein können, wird in Kapitel 3.2 näher nachgegangen werden.

<sup>129</sup> Doerksen, Victor, Ludwig Uhland and the Critics, Columbia 1994, S. 23f.

<sup>130</sup> Kapp, Schumann nach der Revolution. In: Schumann Forschungen 3, S. 396f.

<sup>131</sup> Ebd., S. 399.

<sup>132</sup> Ebd., S. 315-415, S. 329.

<sup>133</sup> Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursache ohne Wirkung? In: Schumann Forschungen 3, Mainz 1993, S. 265-313, S. 270.

<sup>134</sup> Kapp, R., Schumann nach der Revolution. In: Schumann Forschungen 3, S. 315-415, S. 320.

## 1.2 Schumanns Auseinandersetzung mit der Uhlandschen Ballade

### 1.2.1 In seinen Worten

Für eigene Aussagen Robert Schumanns über den *Königssohn* stellen die von Gustav Jansen und Hermann Erler herausgegebenen Briefe<sup>135</sup> und die von Gerd Nauhaus herausgegebenen Aufzeichnungen der Tagebücher<sup>136</sup> aus der Entstehungszeit der Chorballaden die wichtigsten Primärquellen dar.

Leider liegt zur Zeit (Herbst 2000) Band 3 der von Eva Weissweiler herausgegebenen kritischen Gesamtausgabe von Clara und Robert Schumanns Briefwechsel<sup>137</sup> ab 1840 noch nicht vor, der den für die Chorballaden relevanten Zeitraum der letzten Lebensjahre enthalten wird. Berthold Litzmanns *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*<sup>138</sup> behandelt zwar im zweiten Band die Ehejahre von 1840 bis 1856, der *Königssohn* findet hier allerdings überhaupt keine Erwähnung. Interessant ist ein Gespräch mit Robert Schumann über den *Königssohn*, das in Albert Dietrichs<sup>139</sup> Tagebuch wiedergegeben ist, auch wenn eigene Assoziationen Dietrichs möglicherweise eine subjektive Komponente hinzufügen:

„D. 4ten Mai [...] Abends Concertprobe im Kürt'schen Saale. – Während des Probirens der BdurSymphonie [op.38] saß ich neben Frau Schumann. Dann wurde der Königssohn [op.116] zum ersten Male mit Orchester gesungen [...] Nach der Probe blieb ich mit Schumann bei Cürten, um zu Abend zu eßen. – Bei einer Flasche Champagner feierten wir die erste große Probe zum Königssohn. – Sch. sprach mit mir noch viel über das Werk. Der Anfang mit den gehaltenen Posaunen u. 3 Trompetenaccorden kommen ihm vor wie ein feierlicher Staatsact nachdem das Schiff untergegangen, und während der Königssohn dem Ufer zuschwimmt, erklingen ein paar Mal kurze, wunderbare Accorde der Hoboen, Clarinetten etc. aus dem Gebraus der Bäfte hervor als ob von Zeit zu Zeit die weißen Schultern des Königssohns auftauchten aus den Meereswogen. Endlich bei den hellen Trompetenklängen hebt er sich ganz aus den Wellen hervor und singt: Ein Königssohn etc. In dem Frauenchor (Fismoll) wo die Heldenthaten des Königssohns (Bändigung des wilden Pferdes) etc. beschrieben werden, wendet Sch. Cornets à piston an. – Der Klang derselben habe etwas Wildes, halbthierisches, das hier von ganz guter Wirkung sei. Und so theilte mir der Meister in heiterem, lebendigem Gespräch Dinge mit, die mir vom höchsten Intereße sind.“<sup>140</sup>

Sollte sich Schumann tatsächlich in dieser oder ähnlicher Weise geäußert haben, ließe sich zumindest schlußfolgern, mit welcher großer Sorgfalt er Besetzung und Instrumentierung in den Dienst des poetischen Bildes gestellt hat.

Die Durchsicht der Tagebücher Robert Schumanns gibt lediglich Aufschluß über Entstehungszeitraum, Instrumentierung, Erstellung eines Klavierauszugs, Proben und Aufführungen des *Königssohns* und die mit dem Werk verbundenen Kosten.

Wie bereits in Kapitel 1.1.1 *Entstehung und Textbearbeitung* geschildert, lassen sich Rückschlüsse auf Schumanns Intention der Balladenvertonung am ehesten aus der Korrespondenz mit seinem Textbearbeiter ziehen. Abweichend von Uhland verlagert Schumann bereits durch die Bearbeitung der Textvorlage den Schwerpunkt der Aussage auf die Anerkennung des jungen Königs durch das Volk, das im Verein mit dem Sänger den Anbruch eines neuen Reiches feiert. Zum einen wird so Schumanns Ideal eines poetischen Zeitalters, in dem auf dem Boden politischer Freiheit die Entfaltung der in das öffentliche Leben wirkenden Kunst möglich wird, Ausdruck verliehen, das er als junger Mann folgendermaßen in Worte faßte: „1827. Die eigentlichen Zeiten der Poesie sind die, wo Dichter u. Volk zur Einheit, zum Ganzen sich gestalten, wo das Interesse des einen mit den andern so eng verbunden ist, daß man aus d. Dichter auf den Charakter des Volkes u. umgekehrt als [?] aus d. Charakter der Nation auf die Werke des Dichters schließen kann [...] Die politische Freiheit ist vielleicht die eigentliche Amme der Poesie: sie ist zur Entfaltung der dichterischen Blüthen am meisten notwendig: in einem Lande, wo Leibeigenschaft, Knechtschaft etc. ist, kann die eigentliche Poesie nie gedeihen: ich meine die Poesie, die in das öffentliche Leben entflammend u. begeisternd tritt.“<sup>141</sup>

<sup>135</sup> Erler, Hermann (Hrg.), Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert, 2 Bde., Berlin 1887; Jansen, Gustav (Hrg.), Robert Schumann. Briefe. Neue Folge, 2. Aufl. Leipzig 1904.

<sup>136</sup> Robert Schumann Tagebücher, Bd. I hrg. von Georg Eismann, Basel, Frankfurt/Main 1971. Bd. II, III1, III2 hrg. von Gerd Nauhaus, Basel, Frankfurt/Main 1987, 1982, 1982.

<sup>137</sup> Schumann, Clara und Robert, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, hrg. von Eva Weissweiler, Bd. 1 1832-1838, Frankfurt 1984, Bd. 2 1839, Frankfurt 1987, Bd. 3 in Vorbereitung.

<sup>138</sup> Litzmann, Berthold, Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen, zweiter Band, Ehejahre 1840-1856, Leipzig 1905.

<sup>139</sup> Albert Dietrich sang die Rolle des Fischers: „D. 6ten Mai: [...] Den köstlichen Schluß des Ganzen bildete der Königssohn [op.116], ein Werk, das zu feuriger Begeisterung hinreißt. – Meine kleine Soloparthe (die des Fischer's) ging recht gut. – Das Werk ward mit in Düßeldorf selten erlebten Beifallsjubel aufgenommen.“ Auszüge aus Albert Dietrichs Tagebuch [1852], Kopie aus: RSH, Sign. 4781-A3.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Schumann, Robert, Tagebücher Bd. I 1827-1838 hrg. von Georg Eismann, Basel, Frankfurt/Main 1971, S. 77.

Zum anderen läßt sich Schumanns Aussage, der *Königssohn* sei von der „schlagendsten Wirkung“<sup>142</sup>, nicht nur als Hinweis auf eine gewiß vorhandene „Tendenz zum Populären“ verstehen, deren „wesentliche Faktoren [...] Momente wie Volkstümlichkeit, Wirkungskraft und allgemeine Verständlichkeit“ sind und die „in engem Zusammenhang mit den revolutionären Bestrebungen der Jahre 1848/49 gesehen werden muß“, wie Martin Demmler den späten Vokalwerken attestiert.<sup>143</sup>

Vor dem Hintergrund von Schumanns musikalischer Biographie beleuchtet, wirken die großangelegten Schlußchöre im *Königssohn* wie die Einlösung bzw. Erfüllung eines musikalischen Ideals, von dem der junge Schumann nur idealistisch schwärmen konnte: „Im Gesang ist das Höchste vereint, Wort u. Ton, der unarticulirte Menschenbuchstabe; er ist die eigentliche extrahirte Quintessenz des geistigen Lebens.“<sup>144</sup>

Hinter diesem musikalischen Ideal, das er in Beethovens 9. Sinfonie verwirklicht fand – „[...] Große Symphonie mit Chören aus D min:[or] Op. 125 von Beethoven (seine größte u. kühnste) – Entzückung [...]“<sup>145</sup> –, steht Schumanns Begeisterung für die idealisierte menscheitsverbrüdernde und -verbindende Kraft des Geistigen in der Kunst, die er als Sechzehnjähriger in die folgenden überschwenglichen Worte faßt: „Sinne oft nach, welches der rührendste Moment, wo die verschiedenartigen Gruppen der Freude u. der Trauer, wo die göttlichsten Szenen des menschlichen Seyns sich wahrhaft formen, wo alle mitfühlen müßten, weil sie alle betheilig sind, wo sich die ganze Menschheit, Freudentränen im Auge umarmt, wo jeder jenes große: seyt umschlungen, Millionen zu fühlen zu empfinden glaubt, welches dieser Augenblick sey.“<sup>146</sup>

Diesem Vorbild Beethovens in seiner eigenen Laufbahn würdigend nachzufolgen war ein Wunsch des jungen Schumann – „Und könnt' ich einmal diesen deutschen Namen verherrlichen, durch Ton u. Wort – Was ist das für ein Gedanke, der mich stürzt von Ewigkeit zu Ewigkeit, von Menschenalter zu Menschenalter“<sup>147</sup> –, dessen künstlerische Erfüllung auch leise mitklingt, wenn er zwanzig Jahre später in einem Brief an Whistling stolz berichtet: „[...] Sie erhalten hier, von dem ich Ihnen schon sprach, den ‚Königssohn‘. Wir haben ihn hier vor Kurzem aufgeführt und ich glaube, er ist unter allen meinen Compositionen von der schlagendsten Wirkung. So hat er auch hier gewirkt und es war der Abend der Aufführung [6. Mai, E.] eine große Freude für mich [...]“<sup>148</sup> [Hervorhebung von mir]

Aus den Worten Schumanns lassen sich somit folgende Rückschlüsse auf seine mit dem *Königssohn* verbundene Intention ziehen:

1. Die ausführliche detaillierte Textbearbeitung dient einerseits der Dramatisierung und Veranschaulichung der Ballade. Andererseits setzt der stark erweiterte Schluß der Ballade den Schwerpunkt auf den Preisgesang auf den durch eigene Entwicklung zum König gewordenen *Königssohn*, der von Volk und Sänger gemeinsam angestimmt wird: den Beginn des neuen Reichs, in dem Dichter und Volk in Freiheit eine Einheit bilden. Im geschichtlichen Kontext der nachrevolutionären Zeit ist dies durchaus als politische Aussage Schumanns aufzufassen.
2. Die Tagebucheinträge des jungen Schumann zeigen, daß er einen weiten idealistischen Bogen in die eigene kompositorische Zukunft gespannt hat, zu dessen Erfüllung die Beherrschung der Komposition für Gesang und der Durchbruch zur Sinfonie wesentliche Voraussetzungen waren. In der Synthese von menschlicher Stimme und großem Orchester, die er bei seinem Vorbild Beethoven bewundert und in seinen großen Vokalgestaltungen später selbst geschaffen hat, drückt sich nicht nur der Wunsch nach Öffentlichkeitswirksamkeit und Popularität aus, sondern es verbirgt sich hinter Schumanns Wort von der „schlagendsten Wirkung“ des *Königssohns* auch das aus der Jugend beibehaltene Ideal der Menschheitsverbrüderung im Geistigen durch die Kunst. Mit anderen Worten: Die begeisterten Chöre, die die Schlußwirkung des *Königssohns* prägen, dienen dem Hörer als Identifikationsfläche; die Musik soll erschüttern und bewegen. Vom Herzen zum Herzen gesprochen<sup>149</sup>, liegt hier die Wirkungskraft der musikalischen Sprache Schumanns, die auf diese Weise „in das öffentliche Leben entflammend u. begeisternd tritt“. Dies erscheint mir als poetische Intention Schumanns, die seine ganze künstlerische Biographie durchzieht und am Beispiel des *Königssohns* deutlich zum Ausdruck kommt.

<sup>142</sup> Brief an Fr. Whistling, Düsseldorf 25.5.1852. In: Erler, Briefe Bd. II, S. 173f.

<sup>143</sup> Demmler, Martin, „Nicht zuviel Kreuze und Bee“. Die Tendenz zum Populären in Schumanns spätem Vokalwerk. In: *Musica* XLIII/6 (1989), S. 483-486, S. 483.

<sup>144</sup> Tagebucheintrag vom 13. August 1828. In: *Tagebücher* Bd. I, S. 105.

<sup>145</sup> Tagebucheintrag vom 2. April 1829. Ebd., S. 185.

<sup>146</sup> Tagebucheintrag vom Mai 1826 (ohne genaues Datum). Ebd., S. 76.

<sup>147</sup> Tagebucheintrag vom 27. Mai 1832. Ebd., S. 398.

<sup>148</sup> Brief an Fr. Whistling, Düsseldorf, 25.5.1852. In: Erler, Briefe, Bd. II, S. 173f.

<sup>149</sup> Schumann drückt dies 1848 in zwei Briefen deutlich aus: „Nur was aus dem Herzen kömmt, nur was innerlich geschaffen und gesungen, hat Bestand und überdauert die Zeit.“ (Brief an E. Büchner, o.O., 9.4.1848) und „Sie aber, mein geehrter Herr, sind mir ein lieber Richter – und fassen's, womit nun einmal alle Musik gefaßt werden muß, mit dem Herzen.“ (Brief an Laurens, Dresden, 3.11.1848) In: Jansen, Briefe, S. 280 und S. 293.

### 1.2.2 In seiner Tonsprache

In einem Brief an F. Brendel schreibt Schumann am 20. 2. 1847 über die „Peri“: „Namentlich zwei Vorwürfen, die ihr hier gemacht werden – der Mangel an Recitativen und die fortlaufende Aneinanderreihung der Musikstücke – die mir gerade Vorzüge der Arbeit, ein wahrer formeller Fortschritt zu sein scheinen – wünscht' ich, daß Sie sie ins Auge faßten.“<sup>150</sup> [Hervorhebungen von R. Schumann]

Diese „fortlaufende Aneinanderreihung“, die Schumann ausdrücklich als „Fortschritt“ in seiner kompositorischen Entwicklung betrachtet, ist auch kennzeichnend für die großformale Anlage im *Königssohn*. Einen inneren Zusammenhang schafft Schumann hierbei z.B. bereits durch ein Ineinandergreifen der Nummern mittels gemeinsamer Töne im Schlußtakt der vorangehenden und im Anfangstakt der folgenden Nummer:

Schluß	Verbindungston	Beginn
Nr. 1: d-moll-Akkord	d	Nr. 2: B-Dur
Nr. 2: C-Dur	c	Nr. 3: a-moll
Nr. 3: A-Dur	a und cis	Nr. 4: fis-moll
Nr. 4: Fis-Dur	(Chor u. Baß) fis	Nr. 5: h-moll
Nr. 5: H-Dur	h	Nr. 6: G-Dur

Auch innerhalb der Nr. 2 und 3 verbindet Schumann die oben festgestellte textliche Zusammenfassung von Uhlands Nr. 2 und 3 und Nr. 4 und 5 auf eine ähnliche Weise zu einem musikalischen Ganzen. In Nr. 2 endet die Strophe 8 im Chor auf g (T. 127), Str. 9 beginnt mit dem Text des Fischers (T. 134) ebenfalls auf g. Das Orchesternachspiel (T. 127-130) der einen Strophe geht nahtlos – mit übergebundenen Ganzen – in die nächste Strophe über. Aus dem g-Klang löst sich die Soloklarinette mit einem aufsteigenden Motiv, die Sechzehntelbewegung der Celli setzt sich bis T. 140 fort. Die Einheit der Szene ist gewährleistet.

In Nr. 3 schafft Schumann zwischen Str. 15 und 16 einen Übergang im Orchester. Die Harmoniewechsel zwischen E-Dur und a-moll (T. 216-220) werden durch crescendozierende chromatische Aufwärtsbewegung in Oboen, Klarinetten, Fagotten und Violine I und Bratsche bis T. 222 nach A-Dur geführt. Der Dreiklang abwärts in T. 213 mit Auftakt und 215 mit Auftakt aus dem Solo des Königssohns in Str. 15 korrespondiert motivisch mit dem Einsatz des Königssohns in Str. 16 (T. 222 mit Auftakt).

Daß die Zusammenfassung der Uhlandschen Nr. 4 und 5 bei Schumann nicht durch die Einheit der Szene, sondern vielmehr entwicklungspsychologisch motiviert ist (vgl. S. 6), macht den Wechsel von Moll nach Dur und den Tempowechsel zu „Lebhaft“ in T. 222 plausibel.

Die Technik des nahtlosen Ineinandergreifens musikalischer Abschnitte durch gemeinsame Töne verbindet auch den von Schumann durch die Textbearbeitung ineinander verzahnten Dialog zwischen Fischer und Königssohn (Nr. 3, T. 204-216). Der Effekt der natürlichen Lebhaftigkeit im Gespräch tritt in der musikalischen Umsetzung deutlich hervor, indem beide einander sozusagen „das Wort (bzw. den Ton) aus dem Mund nehmen“:

Königssohn: „Ich angle nicht nach Fischen“ – Endton: c

– Anfangston: c – Fischer: „Was spähest du, und hast mit aller Müh' kein Fischlein aufgebracht?“ – Endton: c

– Anfangston: c – Königssohn: „Ich sah im Meeresschacht [...]“

Darüber hinaus wirken rhythmisch-metrische Parallelität und der dem Sprachtonfall entlehnte motivische Frage-/Antwort-Gestus („bis zur Nacht?“ – Sekunde aufwärts; „[...] Fischen!“ – Sekunde abwärts) natürlich im Ausdruck und motivischen Zusammenhang bildend.

Wie im motivischen Bereich, so bildet auch im größeren Zusammenhang einzelner Nummern die Verwendung gemeinsamer Schluß- und Anfangstöne eine übergeordnete Kontinuität, die verhindert, daß die von Schumann genutzte Technik der fortlaufenden musikalischen Erzählung durch Reihung zu einem Aneinanderstückeln der einzelnen Nummern führt. Vielmehr gelingt es Schumann so, den Erzählfluß der Ballade musikalisch nicht abreißen zu lassen.

Eine weitere Verbindung wird z.B. durch modulierende Orchesterüberleitungen oder rhythmisch-motivische Korrespondenzen innerhalb der Nummern und darüber hinaus auch zwischen einzelnen Großabschnitten geschaffen. Dies sei im folgenden näher erläutert.

In Nummer 1 wird deutlich erkennbar, daß mit Einsatz des Chors die Drehmotivik des Orchestervorspiels, in dem sich metaphorisch bedeutsam das Motiv der absteigenden Terz des alten Königreichs (im Gegensatz zur aufsteigenden Terz des neuen Königreichs im weiteren Verlauf der Ballade) verbirgt, wiederholt wird und diesem als motivische Materialvorgabe dient. Auch die Motivik des Königs, die durch eine Trompetenfanfare eingeleitet wird, ist

<sup>150</sup> S. in: Jansen, Briefe, S. 267

---

dem Orchestervorspiel entnommen. Im Unterschied hierzu ist die Rede des Königssohns von Fanfarenklängen eingerahmt und durch Dreiklangsmotivik geprägt. Das Orchesternachspiel beruht wiederum auf der Drehmotivik des Vorspiels, ist jedoch durch Besetzung und Dynamik von energischem Duktus. Die enge motivische Verbindung von König, Chorsatz und Orchester entspricht der Geschlossenheit der Anfangsszene, aus der sich lediglich der Königssohn heraushebt.

Nummer 2 beginnt mit Dreiklangsmotiven im Orchester, auf deren Hintergrund die Frauenstimmen des Chors eine sekundgeprägte Melodik sequenzartig entwickeln. Große Intervallsprünge dienen der musikalischen Erzählung von der Bewegtheit der Elemente in Luft und Gewitter. Die Rede des Königssohns ist geprägt durch die aufsteigende Terz, die auch die Grundlage der Motivik im ansonsten zurückgenommenen Orchester bietet. Deutlich sichtbar ist die enge motivische Anlehnung von Chor und Orchester während der Gewitterszene, aus der lediglich einige Glissandowirbel im Orchester hervorstechen. Die Überleitungsmotivik basiert auf einer Zurücknahme der musikalischen Bewegung bis hin zu Tonrepetitionen. Das Solo des Fischers hebt sich durch Quartsprungmotivik vom Orchester ab, das einen der Szene entsprechenden atmosphärischen Hintergrund durch gebrochene Dreiklänge und gleichzeitige Chromatik herstellt. Glissandowirbel abwärts und aufwärts und die Dreiklangsmotivik leiten das Solo des Königssohns ein, das vom Orchester zurückhaltend unterstützt wird und in einem durch Terz- und Dreiklangsmotivik geprägten Orchesternachspiel schließt.

In Nummer 3 erklingt ein Drehmotiv im Orchester, aufgelockert durch Dreiklangsmotivik in der Soloklarinette, das vom Fischer aufgegriffen wird und sich zur Sekundmotivik entwickelt, die Fischer, Königssohn und Orchester motivisch miteinander verbindet. Aus dem motivisch eng aneinander angelehnten Verlauf von Gesang und Orchester tritt die an einzelnen Stellen den Text des Königssohns bekräftigende Dreiklangsmotivik im Orchester besonders heraus. Das Orchesternachspiel greift die deklamatorische Schlußmotivik der Rede des Königssohns auf.

Nummer 4 beginnt mit einem in Triolen bewegten Sekundgangklanggrund im Orchester, auf dem die Frauenstimmen des Chors eine von der aufsteigenden Terz geprägte Melodie entfalten. Intervallsprünge werden zunächst im Orchester, dann im Frauenchor mit Orchester hörbar. Der Orchestersatz verläuft motivisch weitgehend parallel zum strophisch angelegten Gesang. Dreiklangsmotivik und Sekundmotivik sind auch Bestandteil dieser Nummer. Der Heilsgesang des ganzen Chors im Verein mit der fast vollen Orchesterbesetzung ist lediglich durch einen Fanfarenklang und die Terzmotivik durchbrochen. Das Orchesternachspiel basiert auf der Terzmotivik, Fanfaren und Glissandowirbeln und endet in einer abwärts sequenzierten gebrochenen Dreiklangsmotivik.

Den Beginn der Nummer 5 prägt der Glissandowirbel mit anschließendem Drehmotiv, das von den Bässen des Chors in einer terzmotivisch betonten Melodie aufgegriffen wird. Nach strophischer Wiederholung des Beginns und Modulation erweitert sich der Chor zu Männerstimmen. Bis Takt 372 besteht das motivische Material immer noch aus Drehmotiv mit aufsteigender Terz. Der schwebende Dv-Klang auf den Text „da muss der“ ist sozusagen ein „stehendes“ Motivmoment, das dem Text (Entzauberung der Drachenjungfrau) besondere Bedeutung zumißt. Die anschließende Dreiklang- und Terzmotivik in Männerchor und Orchester mündet in eine tonrepetierende Überleitungsmotivik zum Orchestervorspiel des Heilsgesangs. Das motivische Material besteht hier wiederum aus aufsteigender Terz, Glissandowirbel und Drehmotiv. Die Dreiklangsmotive des Orchesters werden im Heilsgesang vom Chor aufgegriffen, während das Orchester Glissandowirbel mit Drehmotiv und aufsteigender Terz einwirft. Nach einem sekundgeprägten Einschub auf den Text „den wir so lang erharret“, setzt erneut der Heilsgesang im Tutti, aufgelockert durch Glissandowirbel, Drehmotivik und gebrochenen Dreiklängen im Orchester, ein. Anschließend wiederholt sich der A-Teil des Heilsgesangs und wird durch ein kurzes Orchesternachspiel mit Glissandowirbel und Drehmotivik beendet. Deutlich sichtbar wird hier die Symmetrie und Überlänge des Heilsgesangs und die motivische Hervorhebung der aufsteigenden Terz, die auch in Nummer 4 besonders hervortrat, nachdem sie in Nummer 2 als Motiv des Königssohns eingeführt wurde.

Die Dreiklangsmotivik im Orchestervorspiel der Nummer 6 wird bald abgelöst vom vorherrschenden Sekundmotiv, das auch von der Erzählerin aufgegriffen wird. Ihre Rede läßt sich in drei Teile gliedern, die jedoch weitgehend sekundgeprägt und somit motivisch verwandt sind. Das Orchester unterstützt den Melodieverlauf und setzt gelegentlich Akzente in aufsteigenden gebrochenen Dreiklängen wie zu Beginn der Nummer. Während ab Takt 510 das Orchester den Beginn der Nummer 6 wiederholt, wirft der Chor reflektierende Kommentare in Sekundmotivik ein. Diese wird ebenfalls vom Sänger aufgegriffen und durch Dreiklänge im Orchester aufgelockert. Es ergibt sich hier ein ähnliches Bild wie zu Beginn der Nummer 6. Nach aufsteigender Terzmotivik im Orchester stimmt der Chor im Verein mit dem Sänger den Heilsgesang an. Die Akkordmotivik der Heilsrufe beendet die Ballade.

Deutlich wird, daß motivische Verwandtschaften nicht nur die einzelnen Nummern strukturieren, sondern auch dem Ganzen der Ballade Zusammenhang geben. Es handelt sich jedoch nicht um feststehende Leitmotive, vielmehr werden Glissandowirbel, Intervallsprünge, Dreiklangsbrechung, aufsteigende Terz etc. von Schumann als musikalisches Material eingesetzt, das in verschiedenen Zusammenhängen verschiedene bildhafte Aufladung erfährt. Die permanente Weiterentwicklung der Motive ist dabei immer vollständig an Textrhythmus und Textbild angepaßt. (Hierzu ausführlicher in Kapitel 1.4.1.b.)

Michael Jarczyk beschreibt diese Vorgehensweise in seiner Analyse der Chorballade *Des Sängers Fluch* sehr treffend: „Schumann unterwirft die Melodik rhythmisch und motivisch einer ständigen Veränderung, um das spezifisch/rhythmische Profil' des Gedichts möglichst nahtlos im Gesang aufgehen zu lassen.“<sup>151</sup>

Dennoch sind die Übergänge der einzelnen Nummern durch deutliche Einschnitte markiert, die Harmonik, Tempo, Besetzung usw. der Funktion eines Stimmungswechsels der Szene unterordnen. Augenfällig sind die markanten Harmoniewechsel, die sich schematisch folgendermaßen darstellen lassen:

- Nr. 1 d-moll – d-moll
- Nr. 2 B-Dur – g-moll; c-moll – C-Dur; C-Dur – C-Dur
- Nr. 3 a-moll – E-Dur; A-Dur – A-Dur
- Nr. 4 fis-moll – h-moll; Cis-Dur7 – Fis-Dur
- Nr. 5 h-moll – h-moll; H-Dur – Fis-Dur – H-Dur
- Nr. 6 G-Dur – D-Dur; G-Dur – G-Dur

Die Handlung der Ballade gibt textlich einen Entwicklungsgedanken vor – der Königssohn verläßt seinen Herkunftsort, um sich ein eigenes Königreich zu suchen -, der von Schumann durch ein „Verlassen“ der Ausgangstonart d-moll (der „Vaterwelt“ in Nr. 1) und ein musikalisches „Ankommen“ in einer entfernten Tonart, G-Dur, konsequent ausgeführt wird. Ein Betrachten der Nummern hinsichtlich ihrer Harmonik zeigt die Übereinstimmung von textlicher und musikalischer Bildlichkeit:

Nr. 1 schildert, wie ein alter König seine drei Söhne um sich versammelt, um seine Ländereien unter ihnen aufzuteilen. Da es für den dritten Sohn, den Königssohn, keinen Platz im Reich gibt, verlangt er vom Vater „die alte rost'ge Krone“ und drei Schiffe, um sich aufzumachen, sein eigenes Königreich zu suchen. Die Szene beginnt offensichtlich im Schloß des alten Königs, von dem gesagt wird, er sitze „auf seiner Väter Throne“. Die Semantik des Textes, die dem König das Metaphernfeld „alt“, „grau“, „sinkende Sonne“ und „Abendroth“ zuweist, wird von Schumann durch die klangfärbliche Beleuchtung in der Tonart d-moll musikalisch unterstützt.

Nr. 2, in der Schifffahrt, Untergang und Errettung des Königssohns in Musik gesetzt werden, bildet anfangs durch den unvermittelten Wechsel nach B-Dur – der unbeschweren Reise entsprechend – einen Stimmungskontrast zur vorangegangenen Nummer. Die Modulation in die parallele Molltonart g-moll bietet den harmonischen Hintergrund für das Versinken des Schiffs in den Wellen. Der Fischer, der ab Takt 134 das Geschehen kommentiert, beobachtet, wie der Königssohn als einziger Überlebender an Land schwimmt: „Er schlägt mit starkem Arm die Fluth, Und fürchtet die Wellen wenig, Trägt hoch das Haupt mit gold'ner Kron', Er dünkt mir wohl ein König.“ Die permanenten Harmoniewechsel von g-moll über c-moll, D-Dur7, G-Dur, c-moll, Es- und As-Dur nach D-Dur7 und C-Dur vermitteln – im Verein mit dem chromatischen Baßaufgang der Celli und Kontrabässe – die realistische Hörvorstellung eines räumlichen Sichnäherns und -erhebens von Moll nach Dur, die der Semantik des Textes entspricht. Der vom Meer „wiedergeborene“ Königssohn antwortet dem Fischer in C-Dur (T. 165), der quasi „nackten“ Tonart des Neubeginns, mit der die Nr. 2 im Orchesternachspiel endet.

Nr. 3 beginnt in der parallelen Tonart a-moll, während Fischer und Königssohn am Wasser miteinander sprechen. Der Fischer tritt als praktischer Realist auf: „Was spähest du nach der Angel vom Morgen bis zur Nacht? Was spähest du, und hast mit aller Müh' Kein Fischlein aufgebracht?“, wohingegen die Antwort des Königssohns zunächst enigmatisch erscheint: „Ich angle nicht nach Fischen! Ich sah im Meeresschacht, Wohl jeder Angel allzu tief, Viel königliche Pracht.“ (Auf eine mögliche Deutung des Dialogs werde ich später eingehen.) An dieser Stelle des Textes wechselt die Harmonie über die Zwischendominante H-Dur nach E-Dur, dem lichten Glanz der königlichen Pracht angemessen. Der Schlußteil der Nr. 3 beginnt und endet in A-Dur. Der Königssohn gibt seinem Willen in der Vorstellung eine Zielgerichtetheit. Die „königliche Pracht“, die er „im Meeresschacht“ gesehen hat, veranlaßt ihn dazu zu planen, wie er durch das Besiegen der königlichen Tiere Adler und Löwe eine erste Prüfung zur Erlangung seiner Königswürde bestehen kann: Die eher introvertierte a-moll-Stimmung des Anfangs hellt sich nach A-Dur auf.

Nr. 4 durchläuft eine ähnliche harmonische Entwicklung von der parallelen Molltonart fis-moll nach Fis-Dur. Das Bezähmen des wilden Pferdes, das dem Königssohn die Anerkennung des Volkes einbringt, komponiert Schumann – dem Lokalkolorit des Waldes entsprechend – in fis-moll, während der Heilsgesang der Volkschöre auf der Dominante Cis-Dur erklingt und in Fis-Dur schließt.

Nr. 5 schildert die Erlösung der Drachjungfrau durch die drei Küsse des Königssohns. Die Naturszene des Felsens, auf dem der Drache „in alten Mauern“ liegt und „Dampf und Flamme“ haucht, ist harmonisch beleuchtet in der Tonart h-moll und wechselt ab T. 362 in lichtetes H-Dur: „Der Jüngling ohne Schwert und Schild ist keck hinaufgedrungen: die Arme wirft er um die Schlang' und hält sie fest umrungen.“ Der sich anschließende Heilsgesang des Volkes gliedert sich – parallel zur Textstruktur – in die Teile A, B, C und A', wobei A und A' in H-Dur erklingen, B in Fis-Dur

<sup>151</sup> Jarczyk, Michael, Die Chorballade im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung, Diss. Berlin 1977, S. 74.

beginnt und nach Cis-Dur moduliert und C in Cis-Dur beginnt und nach Fis-Dur moduliert. Schematisch dargestellt sieht diese Rahmenform mit Spiegelbild in der Mitte so aus:

		Heilsgesang			
Natur, Drache	Königssohn	A	B	C	A'
T.339-361	T.362-388	T.388-420	T.421-428	T.429-436	T.438-464
h-moll	H-Dur	H-Dur	Fis-Dur/ Cis-Dur	Cis-Dur/ Fis-Dur	H-Dur

Die letzte Nummer, Nr. 6, beschreibt das neue Königspaar auf seinem Thron, der im Kontrast zu dem des alten Königs glüht „wie Morgenroth“, die Krone erglänzt „wie steigende Sonn“. Beide sind von „stolzen Rittern“ umringt, und der alte blinde Sänger, der wieder sehend wird, singt zum Dank ein Preislied auf das Königspaar, dem sich der Chor anschließt. G-Dur ist Haupttonart dieser Schlußnummer und etabliert somit im Verhältnis zum Beginn der Chorballade harmonisch ein eigenes Reich des jungen Königs.

Aus dem oben Gesagten ergibt sich, daß zum einen die Harmonik als Hintergrundbeleuchtung der Szene fungiert. Michael Jarczyk meint zu Recht, daß „diese Wechsel der Tonarten [...] ebenfalls unter einem dramatischen Gesichtspunkt betrachtet werden [können]“.<sup>152</sup>

Es geht Schumann aber nicht nur darum, durch Harmoniewechsel das Geschehen in verschiedene tonale Klangfärbungen zu tauchen, um die Szenerie zu beleben. Vielmehr dienen Modulationen auch dazu, einen seelischen Stimmungsgehalt zu transportieren, der vom Hörer erlebend mitvollzogen werden kann. Die Chorballade beginnt im Moll einer b-Tonart und endet im Dur einer #-Tonart, wie die graphische Darstellung der harmonischen Entwicklung in Abb. 1 veranschaulicht.

Abb. 1, Graphik harmonische Entwicklung im *Königssohn*

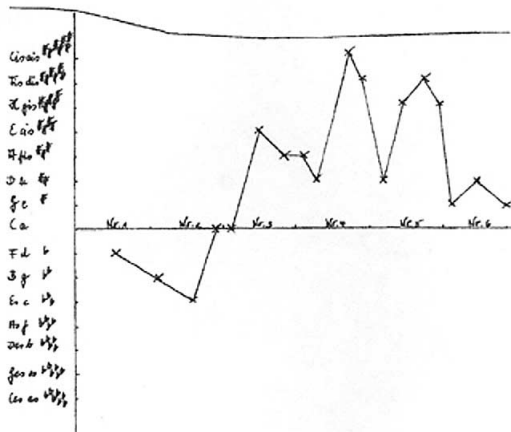


Abb. 1, Graphik harmonische Entwicklung im *Königssohn*

Sie versinnbildlicht so nicht nur die Entwicklung des Königssohns zum König, der sich ein eigenes Reich gegründet hat, sondern entspricht auch dem romantischen Entwicklungsgedanken, der beispielsweise sowohl hinter dem Stoff der *Faustszenen* und der *Peri* (die „beide, nachdem sie lange geirrt und gestrebt, den Himmel erlangen“<sup>153</sup>) als auch dem der *Rose Pilgerfahrt* steht und auf Schumann inspirierend gewirkt hat. In seinem Brief an Moritz Horn schreibt er am 9. 6. 1851: „Ich saß tief in der Arbeit, in der ‚Rose‘; sie ist ein groß Stück vorwärts gekommen. Oft aber werde ich noch Ihre Hilfe in Anspruch nehmen müssen, vor Allem hinsichtlich des Schlusses. Wie wär' es, man ließe nach Rosa's Tod einen Engelchor anheben:[...] Die Steigerung: Rose, Mädchen, Engel scheint mir poetisch und außerdem auf jene Lehre höherer Verwandlungen der Wesen hinzudeuten, der wir ja Alle so gerne anhängen [...]“<sup>154</sup>

<sup>152</sup> Jarczyk, M., *Die Chorballade im 19. Jahrhundert*, Diss. Berlin 1977, S. 63.

<sup>153</sup> Schumann an Fr. Whistling, Dresden, 17. 6. 1848. In: *Erlers Briefe*, Bd. II, S. 43.

<sup>154</sup> Schumann an M. Horn, Düsseldorf, 9. 6. 1851. In: *Ebd.*, S. 148.



Dem Vorwurf der Überinterpretation von seelisch-qualitativem Gehalt der Tonalität bzw. Harmonik kann durch Schumanns eigene Auffassung entgegengetreten werden, der „die Tonkunst als Sprache der Seele“ bezeichnet hat.<sup>155</sup> Auf Schumanns Ästhetik der Musik als Seelengemälde, des Poetischen in der Tonsprache, werde ich in Kapitel 1.3 ausführlich zu sprechen kommen. Die Harmonik ist hierbei nur einer der wirkenden Parameter.

Bis in Dynamik, Besetzung und Motivik hinein spricht Schumanns Chorballade musikalisch aus, was der – bearbeitete – Uhlandsche Text vorgibt. Dabei berührt die musikalische Umsetzung verschiedene literarische Ebenen: vom Handlungsablauf über die Imagination des Handlungsortes einer Szene und den seelischen Stimmungsgehalt der Ballade bis zum Bildgehalt von Metapher und Symbol, wobei die Tondichtung nicht im Sinne einer Leitmotivsymbolik oder einer begrifflichen Semantik, sondern vielmehr bildhaft-imaginativ wirkt. Dies sei im folgenden näher ausgeführt.

Der Beginn der Chorballade nimmt mit einem piano kreisenden Sekundmotiv der Posaunen den alternierenden Sprachrhythmus des Textanfangs andeutend vorweg. Die Stimmung ist „feierlich“, und die Besetzung mit Blechbläsern (auch mit Waldhorn, dem „romantischen“ Instrument<sup>156</sup>) und Pauken evoziert – dem folgenden Text vorgreifend – die Szenerie des Feierlich-Archaischen. Bis Takt 15 wird das Motiv von tiefen Holzbläsern mit tiefen Streichern aufgegriffen und weitergeführt, so daß sich der Klangraum allmählich erweitert. Die Takte 14 und 15 bilden mit Tonrepetitionen eine Überleitung zum Choreinsatz in Takt 15. Während das Orchester bis T. 30 – in etwas veränderter Besetzung – das Vorspiel wiederholt, singt der Chor homophon die erste Strophe, die den alten König beschreibt, wobei die Melodik weitgehend parallel zum Orchester verläuft. Der dynamische Akzent in T. 18 (entsprechend T. 3 im Vorspiel) und das *piu forte* in T. 22 heben die Worte „Väter“ und „Abendroth“ besonders hervor, die im Text metaphorisch aufgeladen erscheinen. Der eher trochäische Rhythmus und die zurückgenommene Dynamik der ersten 30 Takte unterstützen die Bildebene des Textes: „alt“, „grau“, „Väter Throne“, „Abendroth“, „sinkende Sonne“, die eine zur letzten Nummer der Ballade kontrastierende Vorlage darstellt und dem Hörer in der lichten Verklärungsstimmung von „Morgenroth“ und „steigender Sonn“ der Nr. 6 – einen Bogen zurück zum Anfang schlagend – als Hörerinnerung zu Bewußtsein kommt. Das Versenjambement zwischen Vers 1 und 2 im Text wird ebenfalls als musikalische Einheit ausgeführt. In T. 30 dient die „forte“-Fanfare der Trompeten als signalhaft-realistische Ankündigung der Königsrede<sup>157</sup>, quasi als auskomponierter Doppelpunkt vor der wörtlichen Rede. Das „mf“-Baßsolo des Königs (Takte 30-38), dessen Motivik wiederum aus dem Posaunenmotiv des Orchestervorspiels entnommen ist, wird zurückhaltend „pp“ von Streichern begleitet bzw. durch Generalpausen des Orchesters hervorgehoben. Besonders lyrisch und „innig“ aus dem Herzen gesprochen bezeichnet der König in Takt 35/36 – unterstützt durch die „pp“-Sekunde abwärts in Klarinetten, Fagotten, Violinen und Bratschen – seinen dritten Sohn als „mein liebstes Kind“. Durch diese musikalische Poetisierung einer eher beiläufigen Apposition im Text wird nicht nur der Rede des Königs väterliche Authentizität verliehen, sondern dem Königssohn bereits zu Beginn der Ballade in nuce eine besondere Rolle zugewiesen, die jedem Leser aus der Tradition der Volksmärchen vertraut ist: Das dritte oder jüngste Kind geht siegreich durch Prüfungen hindurch und findet sein Glück.<sup>158</sup>

Die Takte 38-40, die zwischen der Frage des Königs und der Antwort des Königssohns erklingen, wirken wie ein Vorgriff auf die jugendliche Dynamik des Königssohns. Lediglich durch ein „crescendo“ in Takt 37 vorbereitet, setzen die Trompetenfanfaren in Takt 38 „forte“ ein, um die Rede des Königssohns anzukündigen (ähnlich wie die Fanfaren vor dem Text des alten Königs). Die Instrumentation setzt somit einerseits Ort und Handlung realistisch in Szene, charakterisiert aber auch andererseits einen seelischen Stimmungsgehalt, der dem Königssohn zugewiesen ist. Hierfür spricht auch die mehrmalige Wiederholung und die Oktavierung des „Signals“ im Gegensatz zu Takt 30. Das Tempo ist „etwas lebhafter“, und „mit Kraft“ erklingen in den hohen Streichern und Holzbläsern „forte“-Sechzehntelfiguren als gebrochene Dreiklänge aufwärts mit „sforzato“-Akzent auf der fallenden Sekund. Quasi unvermittelt wird so ein musikalischer Farbwechsel inszeniert, der den Wechsel der agierenden Person ankündigt und gleichzeitig deren Charakterisierung (jugendlich, energisch) im Ausdruck vorwegnimmt.

In Takt 40 setzt der Königssohn mit dem zuvor in Bläsern und Violinen erklangenen Spitzenton *f* ein. Sein Bariton-solo („mit Kraft und Anmuth“ vorgetragen) basiert motivisch auf dem gebrochenen Dreiklang der Überleitungstakte und zeichnet sich durch größere harmonische und rhythmische Bewegtheit aus. Große Intervallsprünge und Akzente („und suche nach einem Throne!“) verleihen seinem Appell Nachdruck. Die Generalpause des Orchesters in Takt 46 hebt diesen letzten Vers der dritten Strophe besonders hervor, der sich auch durch den Wechsel nach Es-Dur – bildlich gesprochen – aus der Harmonik der Vaterwelt symbolhaft herauslöst.

<sup>155</sup> Schumann an Simonin de Sire, Leipzig 8. 2. 1838. In: Jansen, Briefe, S. 110.

<sup>156</sup> Siehe z.B. in Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* das auffallend häufige Verwenden des Waldhornklanges in Zusammenhang mit dem Motiv romantischer Sehnsucht. Tieck, Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen*, hrsg. von Alfred Anger, Reclam Stuttgart 1994 (S. 162, 166-169, 216, 221-225, 240, 325, 331, 380, 398-401, 467).

<sup>157</sup> Eine interessante Parallele zur Literatur findet sich in Shakespeareschen Dramen (die zu Schumanns Lieblingslektüre gehörten), z.B. in *König Lear* oder *Macbeth*, in denen bisweilen ein Trompetensignal zur Ankündigung des Königs erklingt.

<sup>158</sup> Vgl. z.B. *Aschenputtel*, *Froschkönig*, *Tischlein deck dich*, *Fitchers Vogel*, *Die drei Brüder*, *Die Kristallkugel*, *Der goldene Vogel* u.a.

Das Orchesternachspiel (Takte 48-59 nach einer Schlußfanfare in Takt 47) greift die ersten sieben Takte des Orchestervorspiels wieder auf, oktaviert schließlich die Anfangsmotivik und schließt nach zwei punktierten Oktavsprüngen abwärts auf dem d-moll-Dreiklang. Das Nachspiel ist durch die vorangegangene Rede des Königssohns geprägt. Obwohl die Motivik der Welt des Königs (Takte 1-32) angehört, hat die Musik in Besetzung, Dynamik und Tonhöhe einen Wechsel zu dem seelischen Stimmungsgehalt hin erfahren, der mit dem Königssohn assoziiert wird (jugendlicher Aufbruch). Das Ende der Nr. 1 postuliert somit den Königssohn als weiteren Träger der Handlung.

Der Beginn von Nr. 2 bildet durch die nahezu sanguinische, lichte Stimmung einen Kontrast zu Nr. 1. Diese Stimmung wird außer durch die bereits erwähnte Tonart B-Dur auch durch den synkopierten Rhythmus der Celli, den Akzent auf unbetonter Zählzeit im 4/4tel-Takt (sehr hell in der Triangel) und die Dreiklangsbewegung der Bläser evoziert. Der aufsteigende Dreiklang, der im ersten Teil die Rede des Königssohns einleitete und auch prägte, verbindet inhaltlich den Plan aus dem ersten Teil mit dessen Realisierung im zweiten Teil; nur liegt hier das Gewicht nicht auf der jugendlichen Kraft („f“, „sf“), sondern auf der jugendlichen Leichte („p“, staccato) des Motivs, das in den Takten 62/63 zu einer wiegenden Auf- und Abwärtsbewegung weitergeführt wird, die vom Hörer mit dem Wellenschlag um das Schiff assoziiert werden kann.

Das fünftaktige Orchestervorspiel dient somit der atmosphärischen Beleuchtung des zweiten Teils, in dem Schifffahrt, Untergang und Errettung des Königssohns erzählt werden.

Der Stimmung der unbeschwernten Reise entsprechend, werden die Strophen 4 und 5 nur von Frauenstimmen aus dem Chor gesungen, während im Orchester das Dreiklangsmotiv aus dem Vorspiel ertönt. Die Musik evoziert eine szenische Vorstellung beim Hörer, was z.B. besonders deutlich in Takt 68 („Die Sonne strahlt“ durch crescendo im Orchester und Triller in den ersten Violinen) oder in den Takten 69/70 („es spielt die Luft mit seinen gold'nen Haaren“: große Intervallsprünge im Chor, die die Bewegung veranschaulichen) zum Ausdruck kommt. Geradezu onomatopoeisch wirkt die musikalische Umsetzung der i-asonanten Textstelle „die bunten Wimpel fliegen“ durch syllabische Achtel in Chor, ersten Violinen (mit Triller) und Flöten (mit oktaviertem Vorschlag) und das kleine Nachspiel in Takt 74.

Nach einem zweitaktigen Orchesternachspiel setzt der Königssohn in Takt 78 ein. Er besingt sein Königreich, das er – eingebettet in diesen locus amoenus – bereits gefunden zu haben meint.

Das Motiv der aufsteigenden Terz (auf: „Das ist mein Königreich“ und in Takt 81 im Orchester) verknüpft sich in der Musiksprache Robert Schumanns seit der Komposition der Frühlingssinfonie als Motto mit der Assoziation von Frühling, Neubeginn, Aufbruch, die an dieser Stelle im *Königssohn* den Protagonisten als Hoffnungsträger ausweist.

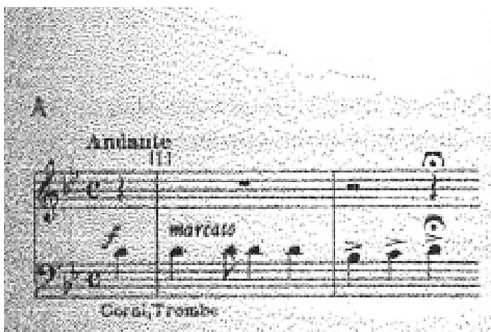


Abb. 2, Beginn der 1. Sinfonie Robert Schumanns  
(Motto: „Im Thale blüht der Frühling auf!“  
Nach einem Gedicht von Adolf Böttger, vgl.  
Mayeda, Akio, Robert Schumanns Weg zur  
Symphonie, Zürich/Mainz, S. 308ff.)



Abb. 3, Der Königssohn, T. 78ff.

<sup>159</sup> Zur Genesis der Frühlingssinfonie und der Bedeutung der aufsteigenden Terz darin vgl. die ausführliche Erläuterung in Mayeda, Akio, Robert Schumanns Weg zur Symphonie, Zürich 1992, besonders S. 293-348.

Ich halte die musikalische Aussage der aufsteigenden Terz in Verbindung mit der ahnungsvollen Gewißheit des Königssohns, ein neues Königreich zu gründen – auch wenn dies nicht ein naturgegebenes, sondern ein durch die freie Tat errungenes sein wird – durchaus für metaphorisch bedeutungstragend und eine der wesentlichen Schlüsselstellen zur später noch auszuführenden Interpretation.<sup>160</sup>

Anfang und Ende der Rede des Königssohns werden von „mf“ und „f“ akzentuierten Vierteln und Halben in den Trompeten bekräftigt. Die harmonische Wendung nach D-Dur, die den siegreichen Stimmungsgehalt der Interjektion bekräftigt, wird in Takt 86 im Orchester zum Septakkord abschattiert. Große Intervallsprünge in den Violinen, Tremoli, Sechzehntelläufe der Bratschen und Celli, Paukenwirbel und der drängende punktierte Rhythmus der Kontrabässe vermitteln auf dem Hintergrund angebundener Ganzer in den Bläsern die gefährliche Unruhe – zusätzlich dramatisiert durch die an- und abschwellige Dynamik in den Takten 88/89 – des aufziehenden Gewitters, in dem der Königssohn Schiffbruch erleiden wird.

Der Choreinsatz in Takt 90 erfolgt kanonisch. Die epische Erzählhaltung der Textvorlage wird durch Repetitionen verschiedener Stimmgruppen – der Darstellungsabsicht entsprechend – dramatisiert. Das Orchester verstärkt diesen Ausdruck durch Beibehaltung der Tremoli und Sechzehntel in den tiefen Streichern und kanonische Motiveinsätze in den Bläsern. Nach der decrescendierenden Dynamik in Takt 89 und den langen Tönen der Bläser wirkt der akzentuierte „f“-Einsatz von Chor und Orchester in Takt 90 wie eine Entladung der vorher angestauten Ballung. Die Verteilung der motivischen Einsätze erweckt darüber hinaus den Eindruck von verschiedenen Raumesrichtungen, aus denen sich das Gewitter ankündigt. Die Szene steigert sich in Takt 95 zu Homophonie im Chor, gefärbt vom Bläserklang, und Tremoli in den Streichern. Die syllabische Textstelle „die Blitze zucken“ lebt wiederum von kanonischen Einsätzen des Achtelmotivs in Chor- und Bläsergruppen und wirkt besonders durch die unhörbaren Pausenschwünge der Achtel- und Viertelpausen, die den natürlichen Atempausen im Text entsprechen, während die Streicher Tonrepetitionen tremolieren. Ab Takt 100 erfolgt ein erneuter Wechsel zur Homophonie; der Orchesterklang steigert sich ab Takt 105 durch peitschende 32tel-Vorschläge der Kleinen Flöte und wogende Dreiklangsbrechungen in den tiefen Streichern. Der crescendierende Unisonolauf im Orchester in Takt 108 leitet wie in einem mitreißenden Wirbel den „ff“-Höhepunkt „Verschlungen ist der Königssohn“ ein. Die Harmonik wechselt nach g-moll; große Intervallsprünge, Ganze in den Bläsern, tremolierende gebrochene Dreiklänge in den Streichern und Paukenwirbel verlebendigen den katastrophalen Schiffsuntergang. Die Textrepetition erfolgt nurmehr „forte“, der Orchesterwirbel erklingt nicht mehr in voller Orchesterbesetzung; die Stimmung verebbt in den Epiphern „verschlungen, verschlungen“, während die Bläser angebundene Ganze halten und die Streichertremoli diminuendo nach g-moll verklingen. Die dramatische Aktion der Gewitterszene wird entspannt, und die Triolen und Synkopen in den ersten Violinen evozieren die Klangvorstellung der sich nur noch langsam bewegenden Wasseroberfläche.

Gleichzeitig wird hier ein tonales Verbindungsglied zum folgenden Text des Fischers hergestellt, welcher „pp“ durch ein auf g anhebendes aufsteigendes Klagemotiv der Soloklarinette eingeleitet wird.

Dieses Motiv wird in Takt 137 „dolce“ sequenziert und tritt ab Takt 141 viermal hintereinander in Klarinetten und Oboen als Sequenz auf, während die tiefen Streicher einen chromatischen Baßgang aufwärts intonieren. Es entsteht hierdurch der Höreindruck eines räumlichen Sich-Näherns, der der Aussage des Textes „Doch sieh! Wer schwimmt dort herbei“ musikalischen Ausdruck verleiht. Verstärkt wird die musikalische Imagination der Szene durch das von Oboen und Flöten klanglich gefärbte Pizzicato der Violinen (Takte 142, 144, 146, 148), das sich als Aufblitzen der Krone des heranschwimmenden Königssohns zwischen den Wellen vorstellen läßt („[...] trägt hoch das Haupt mit gold'ner Kron' [...]“). Ab Takt 151 gewinnt der musikalische Stimmungsgehalt durch den marcato-Rhythmus in der Solostimme des Fischers und in Bratschen und Fagotten (T. 157) an Energie; die Besetzung wird langsam erweitert, und die Dynamik steigert sich vom „pp“ zum „mf“ (T. 160). Zum einen wird so die Veränderung der zunächst fragenden Haltung des Fischers („[...] Wer schwimmt dort herbei? [...]“) zur zunehmenden

<sup>160</sup> Siehe auch die begeisterte Hymne in *Des Sängers Fluch*, die den Text „Bald blüht der Frühling, bald der gold'ne Friede“ (Takte 497-500) ebenfalls auf der aufsteigenden Terz intoniert

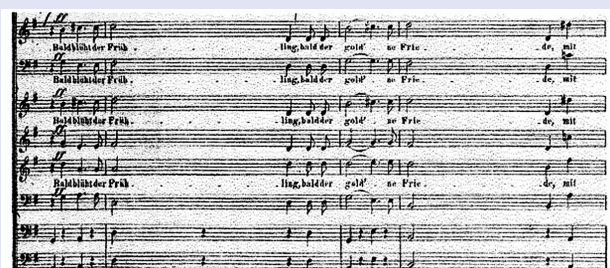


Abb. 4, *Sängers Fluch*, T. 541ff.

Gewißheit („[...] Er dünkt mir wohl ein König [...]“) veranschaulicht, zum anderen dem Text Ausdruck verliehen, der den Königssohn mit Attributen der Stärke („[...] Er schlägt mit starkem Arm die Fluth [...]“), des Mutes („[...] Und fürchtet die Wellen wenig [...]“) und der Würde („[...] Trägt hoch das Haupt mit gold'ner Kron' [...]“) versieht. Die Sekundläufe abwärts in den tiefen Streichern (Takte 152, 155, 157, 159) mit folgender kleiner Sekund aufwärts versinnbildlichen dabei möglicherweise in den Pausen der Solostimme die wiegende Bewegung des Meeres. Der abschließende affirmative Oktavsprung (As-Dur) im Solo des Fischers („[...] Er dünkt mir wohl ein König [...]“, in Takt 162 auf „König“) wird harmonisch sogleich relativiert, indem der Sextolenlauf der Violinen einen D7/9-Klang forte einleitet, der überraschend nach C-Dur aufgelöst wird. Der piano und dolce erklingende Dreiklang abwärts (Takt 164) in Solotrompete und hohen Streichern bereitet die Antwort des Königssohns („Ein Königssohn“), die auf der absteigenden Terz erklingt, stimmungshaft vor.

Es entsteht so eine kontrastierende Motiv-Korrespondenz zur Nr. 1 und 2, die das Motiv des aufsteigenden Dreiklangs (z.B. in Nr. 1, T. 38-40, T. 44) – das auch zu Beginn der Nr. 2 ( in Nr. 2 T. 60-72) auftritt, hier aber in eine wiegende Auf- und Abwärtsbewegung mündet – bzw. der aufgehenden Terz mit der seelischen Haltung von Jugend und Übermut des Königssohns (z.B. T. 78/79 „das ist mein Königreich“ und T. 81 im Orchester) verbindet.

Der Schiffbruch, den der Königssohn erlitten hat, läßt ihn offensichtlich verändert daraus hervorgehen. Er, der bereits ein Königreich gefunden zu haben meinte, trägt nun statt der „alten rost'gen Krone“ eine goldene Krone und bezeichnet sich dem Fischer gegenüber ausdrücklich als Königssohn, aber noch nicht als König. Diese Selbstbe-scheidung wird musikalisch durch Reduktion der Tonalität auf C-Dur, der Besetzung auf Streicher (angebundene Ganze in Violinen und Bratschen) und der Dynamik (piano) umgesetzt. Das lyrisch-liedhafte Solo des Königssohns, in dem er dem Fischer von seiner glücklichen Errettung erzählt, ruht zunächst auf den harmonietragenden homo-phonischen Akkorden des Streichersatzes. Das etwas langsamere Tempo steigert sich ab Takt 174 zu größerer Lebhaftigkeit. Damit einher geht eine Erweiterung der Orchesterbesetzung um Trompeten und Hörner, die im Verein mit den Streichern die lebhaftere Rede des Königssohns rhythmisch unterstützen und klangfärben. Zum zweiten Mal spricht der Königssohn nach dieser ersten überstandenen Prüfung von seiner Erwartung, nun ein eigenes Reich gefunden zu haben: „[...] Zum Reiche wohl erkor sie [das Meer, das ihn wie eine zweite Mutter wiedergeboren hat] mir all' diese weiten Lande“ (T. 185-189).

Seine ganz aus dem Sprachrhythmus heraus deklamierte Rede endet auf der Dominante G-Dur, an die sich ein 11taktiges Orchesternachspiel anschließt, welches das bereits angesprochene Motiv der aufsteigenden Terz und des aufsteigenden Dreiklangs (das der Kraft des jungen Königssohns bereits in Nr. 1 musikalischen Ausdruck verliehen hat) mit einem punktierten Quintgang abwärts ergänzend verbindet. Die wiegende Auf- und Abwärtsbewegung der gebrochenen Dreiklänge im Orchestervorspiel zu Beginn der Nr. 2, die eine Imagination der Meeresszene ermöglicht, wird so im Orchesternachspiel in einen eher seelischen Ausdruck von hoffnungsvoller Energie und Selbstbestätigung des Königssohns verwandelt.

Wie in Nr. 1 endet auch hier das Orchesternachspiel mit einem Paukenwirbel, der zusammen mit dem Triller im Quintgang abwärts, in den die Märchenzahl 3 hineingeheimnist ist, die Rede des Königssohns in einem getragen-feierlichen Stil ausklingen läßt. Nr. 2 endet in C-Dur: Der Königssohn ist, metaphorisch gesprochen – im Vergleich zum Beginn der Nr. 2 in B-Dur -, auf fernem Lande („[...] Mir aber ist Die Heimath längst verloren [...]“) gestrandet.

Nr. 3 gliedert sich in zwei Großabschnitte – den Dialog zwischen Königssohn und Fischer (T. 200-221) und den anschließenden Monolog des Königssohns (T. 221-263), wobei die Textabschnitte jeweils durch Orchestervor- und -nachspiele eingerahmt sind. Schematisch ergibt sich hieraus folgende Struktur:

Orch.	F.	K.	F.	K.	Orch.	Orch.	K.					Orch.
200-	204-	207-	208-	211-	216-	220-	1a	b	2a	b	b'	258-
203	207	208	211	216	219	221	222-	229-	235-	243-	250-	263
						228	234	243	248	258		

Die ruhige Stimmung des Dialogs zwischen Fischer und Königssohn wird bereits im Orchestervorspiel vorweggenommen. „In mässigem Tempo“ und im pp erklingt in Violinen und Celli ein trochäischer Rhythmus in Tonrepetitionen, der harmonisch (a-moll) und stimmungshaft die Szenerie des ruhigen Wellenschlags evoziert, aus der sich synkopisch Sekundmotive in den Bratschen abwechselnd mit einem aufsteigenden Dreiklangsmotiv (mit dynamisch akzentuiertem Sekundvorhalt) der Soloklarinette herauslösen.

Dieser Klanggrund des Orchesters wird bis T. 205 als Stimmungskolorit in das Solo des Fischers hinein weitergeführt. Auch die Gesangsstimme ist – dem Sprachrhythmus folgend – durch Punktierungen trochäisch charakterisiert und anfangs durch Viertelpausen nach dem Halbvers unterbrochen. Das melodische Material des Dialogs läßt sich auf Sekund, Septim und gebrochenen Dreiklang (in der Umkehrung als Antwort des Königssohns in T. 212/213) zurückführen und ist bereits im Orchestervorspiel vorgegeben. Die enge Verzahnung der Dialogfolge durch gleiche Schluß- bzw. Anfangstöne strukturiert und verlebendigt die musikalische Umsetzung des Textes an dieser Stelle der Ballade.

Nach einem kurzen Orchesternachspiel leitet ab Takt 220 die Aufwärtschromatisierung des Sekundmotivs „mit Kraft und Energie“ und im crescendo zum „lebhaft“ überschriebenen Monolog des Königssohns über. Die Besetzung mit Waldhorn ab T. 221 trägt hier – den Text verdeutlichend – zum Beleuchtungswechsel von der Wasserszene zur Vorstellung des durch den Wald schreitenden Löwen bei. Die Dynamik (fp, cresc., ff) und die Aufhellung der Tonalität nach A-Dur verleihen dem Monolog des Königssohns den Ausdruck von Willenskraft und Klarheit. Sein Plan, die königlichen Tiere, Löwe und Adler, zu erjagen, um so die Insignien der Königswürde zu gewinnen, wird in einem Strophengesang vorgetragen, der jeweils aus der Beschreibung des Tieres und der Vorstellung der eigenen Tat besteht.

Auffallend ist hier, daß das motivische Material der ersten Strophenhälften (T. 222-228 und 235-243) einen Bezug zum Anfang der Nr. 3 aufweist. Der absteigende Dreiklang und die Sekundmotivik erhalten jedoch durch den punktierten Rhythmus im marschähnlichen Duktus – unterstützt von Akkordschlägen im Orchester auf erster und dritter Zählzeit (z.B. T. 226-228) – einen sieghaften Charakter, der auch auf das Fehlen der Pausen, die den Beginn von Nr. 3 prägen, zurückzuführen ist.

Die zweiten Strophenhälften (T. 229-234 und 243-248) werden auf „zwei Schläge“ als punktierte Triolen gesungen, die im Waldhorn und in den tiefen Streichern stellenweise aufgegriffen werden.

**Der Text lautet (T.229ff.):**

' \_ ' ' \_ ' \_ ' \_ ' \_

„Doch werd' ich ihn stürzen

' ' \_ ' \_ ' \_ ' \_

Mit dem Speer in starker Hand

' ' \_ ' ' \_ ' \_

Um die Schultern mir schürzen

' \_ ' \_

Sein Goldgewand.“

(' entspricht einer Senkung, – einer Hebung im Versmaß.)

**(T. 243ff.):**

' \_ ' ' \_ ' \_ ' \_

„Doch in den Wolken hoch

' ' \_ ' \_ ' \_

Soll ihn fah'n und spiessen

' ' \_ ' ' \_

Mein geflügelter Pfeil

\_ ' ' \_ ' ' \_ ' \_

Dass er mir sinke zu Füßen.“

Schumann löst die rhythmische Problematik dieser Textstellen durch genaue musikalische Übertragung in freie Deklamation. Die metrischen Hebungen liegen dabei auf erster und dritter Taktzählzeit und werden durch die Punktierung und den Wechsel der Harmonien im Orchester zusätzlich hervorgehoben. (Die Worte „Goldgewand“ und „Füßen“ [T. 234 und 248] werden ausnahmsweise entgegen dem Textmetrum betont.) Die freie Senkungsfüllung im Text, die stellenweise drei Senkungen aufeinandertreffen läßt, setzt Schumann auf unbetonter Taktzeit – während das Orchester pausiert – durch Tonrepetitionen um. Die Melodie ist bis in Einzelheiten vom Sprachrhythmus her syllabisch geprägt und weniger durch Gesanglichkeit als durch Sprünge und Tonrepetitionen charakterisiert. Die musikalische Umsetzung des Textes tendiert durch den deklamatorischen Tonfall hier eher zum gesprochenen als zum gesungenen Wort.

Jarczyk führt am Beispiel von Opus 139 dazu aus: „Schumann unterwirft die Melodik rhythmisch und motivisch einer ständigen Veränderung, um das spezifisch ‚rhythmische Profil‘ des Gedichts möglichst nahtlos im Gesang aufgehen zu lassen.“<sup>161</sup>

Die Wirkung dieses deklamierenden Gesangs im Gefüge des Metrums („zwei Schläge“) liegt in einer Betonung des willenshaften Elements in der Rede des Königssohns. Auch die zweifache Tempobeschleunigung auf die Gemination des Textes (T. 250-258) und im Orchesternachspiel hebt den energischen Tatendrang des Königssohns hervor. Die retardierende Stimmung zu Beginn der Nr. 3 schlägt im Monolog des Königssohns in den Ausdruck von Zielgerichtetheit und innerem Ergreifen des vorgestellten Plans um. Schumann erzählt somit nicht nur musikalisch den Text nach, sondern erzielt mit den Mitteln von Metrum, Tempoveränderung, Reduktion der Orchesterbesetzung, harmonischem Rhythmus und deklamatorischem Sprachrhythmus einen über den Inhalt hinausreichenden seelischen Stimmungsgehalt, der den Hörer durch die Betonung des rhythmisch-willenshaften Prinzips die Wandlung des Protagonisten vom Königssohn zum zukünftigen König miterleben läßt.

<sup>161</sup> Jarczyk, Michael, Die Chorballeade im 19. Jahrhundert, Diss. Berlin 1977, S. 74.

Die mit Ende der Nr. 3 erreichte Mitte der Ballade bietet einen entscheidenden Wendepunkt in der Handlung, denn bereits in Nr. 4 wird erzählt, wie der Königssohn das wilde Pferd zähmt: „[...] Da sprengt herab der Königssohn, Umwallt vom Fell des Leuen; Des wilden Rosses Mähne fliegt, Die Hufe Feuer streuen [...]“. Er trägt das Fell des erlegten Löwen und wird vom Volk als neuer König bejubelt: „Da drängt sich alles Volk herzu Mit Jubel und Gesange: Heil uns! Er ist's, der König ist's [...]“. War bisher die Haltung des Königssohns eher unmündig, indem er glaubte, sein Königreich ohne eigenes Zutun in dem von der Natur Vorgegebenen gefunden zu haben (zunächst auf dem Meer, dann auf dem Landstreifen, an den es ihn nach seinem Schiffbruch verschlägt), tritt er ab der Nummer 4 als mündig Handelnder auf, indem er aktiv die Insignien der Königswürde erringt.

In den beiden Teilen der Nr. 3 und zwischen Nr.3 und 4 vollzieht sich somit eine Entwicklung, die entscheidend für den weiteren Verlauf der Ballade ist. Ich kann daher Heinrich Düntzer nicht zustimmen, der in seiner Besprechung des *Königssohns* allzu voreilig urteilt: „Das zweite Gespräch zwischen dem Fischer und dem Königssohn möchte wohl entbehrlich sein; daß der Königssohn angelt, weil er Schätze im Meer schaut, die ihm aber zu tief liegen, scheint doch etwas wunderlich.“<sup>162</sup>

Der Dialog zwischen Fischer und Königssohn, in dem sich äußerlich keine Handlung entwickelt, stellt vielmehr einen Involutionenpunkt dar, der für die weitere Evolution Voraussetzung ist. Die Szene erhält eine doppelte Spiegelfunktion – zum einen sinniert der Königssohn in den Wasserspiegel hinein, in dem er „viel königliche Pracht“ sieht<sup>163</sup>, zum anderen entwickelt er mit Hilfe des Fischers als Vertreters des Volkes eine Selbstreflexion, d.h., er wird sich seiner selbst bewußt, so daß er aus seiner Persönlichkeitskraft bzw. aus seinem Ich heraus antworten kann: „Ich angle nicht nach Fischen!“, „Ich sah im Meeresschacht, wohl jeder Angel allzu tief, viel königliche Pracht.“ [Hervorhebungen von mir] Im Märchen ist das Wasser oft „Symbol für das Element des Seelischen“, der Fischer also „der Mensch, wenn er in die Tiefen der Seelenwelt hinabreicht und jene Gedanken heraufholen kann, die aus dem Urgrund auftauchen und sich als Bilder offenbaren.“<sup>164</sup>

Die bereits erwähnten tonalen Übergänge im Dialog bewirken somit nicht nur eine natürliche Lebhaftigkeit des Gesprächs, sondern drücken sogar diesen seelischen Prozeß des Zu-sich-Kommens aus: Die Fragen des Fischers enden auf dem Ton c, auf dem die Antworten des Königssohns beginnen – eine genaue musikalische Umsetzung des am anderen gespiegelten Bewußtseinsprozesses.

Nachdem der Königssohn in Nr. 3 die Vorstellung künftiger Taten entworfen hat, führt Nr. 4 „Sehr lebhaft“ den Hörer mitten ins aktive Geschehen hinein. In Korrespondenz zum A-Dur-Akkord am Schluß der Nr. 3 beginnt Nr. 4 in der parallelen Molltonart fis-moll mit einem forte-Akkord-Schlag in Fagotten, Trompeten, Pauken und Streichern, aus dem sich die Bratschen und Celli mit einer Sechzehntel-Triolen- Bewegung auf- und abwärts herauslösen, die der fis-moll-Tonleiter (mit Umspielung der Quint) entnommen ist. Diese Sechzehnteltriolen erklingen in der ersten Hälfte von Nr. 4 bis T. 292 in den tiefen Streichern, wenn von dem wilden Pferd die Rede ist, das der Königssohn gezähmt hat und auf dem er – „umwallt vom Fell des Leuen“ – vom Gebirge ins Tal reitet. Sie fungieren als Bewegungsklanggrund, auf dem der Frauenchor in Takt 264 einsetzt, der – durch Oboen, Klarinetten und Kornette klanggefärbt<sup>165</sup> – den Text erzählt. Die Melodik des Frauenchors ist, dem Sprachrhythmus gemäß, auftaktig trochäisch und läßt sich auf das Motiv der auf- und absteigenden Terz zurückführen.

Das auffallend insistierende Erklingen der aufsteigenden Terz auf den Text: „Im Walde läuft ein wildes Pferd (T. 265) [...] Schlägt Funken (T. 269) bei allen Tritten [..]. Da sprengt herab der Königssohn (T. 284) [...] Die Hufe (T. 288) Feuer streuen [...]“ könnte auch hier – wie bereits in Nr. 2 erwähnt – im Rahmen der Tonsprache Schumanns metaphorisch auf die Verwandlung des Königssohns zum neuen König deuten, der im zweiten Teil der Nr. 4 durch den von Schumann hinzugefügten Heilsgesang explizit vom Volk anerkannt und bejubelt wird.

Das Verwenden großer Intervallsprünge bringt die spannungsgeladene und temperamentvolle Szenerie zum Ausdruck. Der Septimsprung im Orchester mit sf auf dem Spitzenton deutet gleichzeitig den vorherigen Text: „[...] Schlägt Funken bei allen Tritten“ aus und dient als Motivvorgriff für den nachfolgenden: „Der Königssohn, er fängt es ein“.

<sup>162</sup> Düntzer, Heinrich, *Uhlands Balladen und Romanzen*, Leipzig 1879, S. 286ff.

<sup>163</sup> Die Frage, was der Königssohn im Wasser sieht (z.B. etwa königliche Schätze aus dem versunkenen Schiff oder sein Spiegelbild), erhellt sich durch das Heranziehen der älteren Textfassungen Uhlands. Hier heißt es: „Welch herrlich Schloß auf jenem Berg [aus jener Höh]! Das aus den Wolken niederschaut, Von dem mir jede Nacht geträumt, Das ich in Meeres Tiefen sah, Nun über gildnen Wolken seh!“ (S. Anhang.) In dieser wesentlich ausführlicheren Vorstufe der Ballade erblickt der Königssohn im Wasserspiegel das Schloß, auf dem er einen Drachen zähmt und einen Thronräuber besiegt, um schließlich die Hand der Königstochter zu gewinnen.

<sup>164</sup> Lenz, Friedel, *Bildsprache der Märchen*, Stuttgart 1984, S. 246f.

<sup>165</sup> Zur Bedeutung der Kornette im Königssohn als Ausdrucksträger einer wilden Naturstimmung schreibt Albert Dietrich in seiner Tagebuchnotiz: „D. 4ten Mai [1852] [...] Abends Concertprobe [...] Dann wurde der Königssohn [op.116] zum ersten Male mit Orchester gesungen [...] Bei einer Flasche Champagner feierten wir die erste große Probe [...] Sch. sprach mit mir noch viel über das Werk [...] In dem Frauenchor (Fismoll) wo die Heldenthaten des Königssohns (Bändigung des wilden Pferdes) etc. beschrieben werden, wendet Sch. Cornets à piston an. – Der Klang derselben habe etwas Wildes, halbhierisches, das hier von ganz guter Wirkung sei. Und so theilte mir der Meister in heiterem, lebendigen Gespräch Dinge mit, die mir vom höchsten Interesse sind.“ In: *Auszüge aus Albrecht Dietrichs Tagebuch [1852]*, Kopie aus: RSH, Sign. 4781 – A3.

Sehr anschaulich setzt Schumann in T. 273 durch den aufsteigenden Sekundbogen mit Abwärtssprung in die Dezime das Bild des in schwingvollem Bogen das Pferd besteigenden Königssohns musikalisch um. Kurze forte-Einwürfe der Violinen und Flöten in T. 274 und 276 vermitteln den Höreindruck des schnaubenden und wiehernden Pferdes, das in einer Sekundbewegung abwärts „wiehernd hergesprungen“ kommt. Interessanterweise ändert sich ab T. 274 die Triolenbewegung der tiefen Streicher, die zum Metaphernfeld der Bewegung und Wildheit gehört, in punktierte Tremoli. Die Unrast des wilden Pferdes wird musikalisch „gezähmt“, nachdem der Königssohn „sich darauf geschwungen“ hat. Nur in T. 287-290, wo noch einmal die Feurigkeit des Wildpferdes beschrieben wird, erklingt das Bewegungsmotiv der Sechzehnteltriolen nochmals. Ab T. 277 tritt ein kurzer Moment der Statik ein, der durch Tonwiederholungen in Vierteln, Reduktion der Melodik auf vier Töne und Verstärkung der Orchesterbesetzung erreicht wird. Lediglich in den Celli werden die Tremoli weitergeführt. Der unisono-Einsatz im Frauenchor und in den Flöten, Kornetten, Trompeten und Streichern bewirkt den Klangeindruck großer Volksmassen, der dem Text: „Und alle horchen staunend auf“ entspricht. Die Melodik, die sich hier auf die Kadenzöne cis, fis, gis, cis beschränkt, wird in T. 282 und 283 im oberen Tetrachord mit punktierten Sekundgängen gefüllt, die musikalisch das „wie Sturm und Donner“ brausende Heranreiten des Königssohns umsetzen.

Die Takte 284-292 wiederholen im Strophenprinzip die Takte 264-273, so daß der erste Teil der Nr. 4 als A-B-A-Form gestaltet ist. Die großen Intervallsprünge bieten auch an dieser Stelle einen sinnfälligen motivischen Kommentar im Orchester zum Text: „Die Hufe Feuer streuen“, der gleich darauf in der Septmotivik des Frauenchors aufgegriffen wird, um die Bewegung des sich „Mit Jubel und Gesange“ herandrängenden Volkes zu veranschaulichen.

Durch einen plötzlichen Tonartwechsel nach Fis-Dur ist der Beginn des Heilsgesangs markiert, der die zweite Hälfte der Nr. 4 ausmacht (T. 293-338). Nr. 4 läßt sich demnach folgendermaßen schematisch strukturieren:

Nr. 4

**1. Teil**

Str. 20-24 (Verse 1+2) bei Uhl.

T. 264-292 (28 Takte):

A: T. 264-273 (9 Takte)

B: T. 274-283 (9 Takte)

A: T. 284-292 (8 Takte)

**2. Teil, Heilsgesang**

Str. 24 (Verse 3+4) bei Uhl.

T. 293-338 (45 Takte):

Ch./Orch.: T. 293-314 (21 T.)

Orch.nachsp.: T. 314-338 (24 T.)

1. Teil				2. Teil	
A	B	A	Ch./Orch.	Orch.nachsp.	
264	273	283	292	314	338

Eindeutig ist hier bei Schumann eine andere Gewichtung als bei Uhland festzustellen. Der Heilsgesang, der bei Uhland zwei Verse innerhalb von fünf Strophen der Nr. 6 umfaßt, wird bei Schumann durch Geminatio und Duplicatio des Textes auf 21 Takte ausgedehnt und ist damit fast annähernd so lang wie der vorherige gesamte Erzählabschnitt. Das abschließende Orchesternachspiel von 24 Takten verlängert den zweiten Teil der Nr. 4 auf insgesamt fast das Doppelte des ersten Teils.

Schumann betont somit ausdrücklich den Jubel des Volkes, das den Königssohn als neuen König anerkennt. Im Rahmen einer möglichen politischen Interpretation der Chorballade muß hier festgehalten werden, daß durch die musikalische Umsetzung der zwei Verse Uhlands in einen großangelegten Heilsgesang bei Schumann zum einen die seelische Stimmung von Jubel, Hoffnung und Freude hervorgehoben wird, zum anderen der Königssohn durch die Anerkennung des Volkes quasi erst in seine Rechte als König eingesetzt wird.

Der Übergang zum Heilsgesang in T. 293 kennzeichnet den Stimmungswechsel der Szenerie durch den Wechsel der Tonart in lichte Fis-Dur. Die volle Orchesterbesetzung (die Kleine Flöte kommt in T. 298 hinzu) – lediglich die Kornette, die klangfärblich zur Unterstützung der wilden Naturstimmung in der ersten Hälfte von Nr. 4 dienen, fallen weg – und das Fortissimo tragen ebenso wie die akzentuierte, ostinate Baßbewegung in Fagotten und tiefen Streichern und die Paukenschläge dazu bei, einerseits eine festliche Begeisterung, andererseits einen den Volksschören entsprechenden großen Klang herzustellen. Die einfache Harmonik beschränkt sich im wesentlichen auf die Kadenz von Fis-Dur, das – ausgehend von der Dominante Cis-Dur über die Zwischendominante Dis-Dur zur Subdominantparallele gis-moll und über die Dominante Cis-Dur – in Takt 296 erreicht wird.

Der homophone Chorsatz wird in den Takten 300, 302 und 306 durch quasi kanonische Einsätze leicht aufgelockert, wodurch der Höreindruck von dem in Gruppen zusammenstehenden und aus verschiedenen Richtungen rufenden Volk verlebendigt wird.

Die Trompetenfanfaren in T. 306, die bereits in Nr. 1 (T. 30 und 38ff.) zum musikalischen Ausdruck von königlicher Würde beitragen, leiten den letzten Abschnitt des Heilshores ein (nach: „Den wir erharrt so lange“ Duplicatio des Textes: „Heil uns, der König ist's“ mit mehrfacher Epipher als Schlußwirkung), der sich durch rhythmische Verkürzung, häufige Sforzati und große Intervallsprünge im begeisterten Ausdruck zum Schluß hin steigert.

Das Orchesternachspiel, das - nach einer sfz-unisono-Ganzen in Chor und Orchester (auf: „König“) – von der Dominante in die Tonika zurückgeführt in T. 314 beginnt, greift den punktierten Rhythmus aus dem Heilsgesang auf und knüpft ff an das Motiv der aufsteigenden Terz an, das durch Triller, Paukenschläge und den ostinaten Baß in Fagotten (oktaviert) und tiefen Streichern einen feierlichen Duktus gewinnt.

Die aufsteigende Terz, die im ersten Teil der Nr. 4 wiederholt in Sechzehntel- und Achtelbewegungen zu hören war und so inneren Zusammenhang bildend wirkt, erscheint jetzt durch halbe Noten besonders hervorgehoben und wird zum bedeutungstragenden Motiv im Kontext der Verwandlung des Königssohns zum jungen, durch das Volk bejubelten König.

Trompetenfanfaren (T. 323 ff.) in punktierten Vierteln und Achteln geben das rhythmische Profil des Schlusses von Nr. 4 vor, der ab T. 332 den Tonikadreiklang abwärts sequenziert und in den letzten drei Takten auf Halben und Ganzen mit Paukenwirbel breit kadenziert. Der punktierte Rhythmus mit dem Gewicht auf 1. und 3. Zählzeit evoziert den Eindruck einer zugrundeliegenden schreitenden Bewegung, die einen Triumphzug von Volk und König imaginieren läßt.

Nr 5 beginnt zwischendominantisch zu Fis-Dur in h-moll. Wie zuvor in Nr. 4 dient die harmonische Entwicklung (Nr. 4: fis-moll/Fis-Dur, Nr. 5: h-moll/H-Dur) dem Voneinanderabsetzen der anfangs wilden Naturstimmung von dem auf die Tat des Königssohns folgenden jubelnden Heilsgesang (wobei das Dur hier bereits mit Auftreten des Königssohns erklingt).

Während Nr. 4 das Besiegen der wilden Tiere durch den Königssohn schildert, erzählt Nr. 5, wie der junge König durch die Kraft seines Herzensmutes und seiner Liebe die Drachengjungfrau erlöst und so seine Königin und sein Schloß gewinnt. Das Motiv des Kampfes mit dem Drachen, das aus der christlichen Tradition als St.-Georgs-Legende und als michaelische Kraft überliefert ist<sup>166</sup>, erscheint hier als Verwandlungs- bzw. Erlösungsmotiv: Der Drache (der durch seinen goldenen Kamm als von königlicher Herkunft ausgewiesen ist) wird nicht getötet, sondern durch drei Küsse zur „herrliche[n], gekrönte[n] Braut“ entzaubert, mit anderen Worten: Das Böse wird „gutgeliebt“.

Wie in Nr. 4 schließt Schumann einen langen Heilsgesang an, der der Uhlandschen Textvorlage hier nicht zu entnehmen ist und so durchaus als interpretierender Zusatz aufgefaßt werden kann. Nr. 5 stellt sich ebenfalls als zweiteilig dar:

- 1.: T. 339-388 (Str. 25-29 bei Uhland) – 49 Takte lang,
- 2.: T. 388-464 (Heilsgesang) – 76 Takte lang,

wobei zweimal 8 Takte wiederholt werden, so daß sich der zweite Teil zeitlich auf 92 Takte ausdehnt. Der Heilsgesang ist wie in Nr. 4 somit durch die annähernd doppelte Länge im Verhältnis zum Erzähltext besonders stark im Kontext hervorgehoben.

Der erste Teil beginnt „ziemlich langsam“ mit einer kurzen Orchestereinleitung, die in die Stimmung der Szenerie einführt: Crescendi, die den Oktavraum in Intervallsprüngen oder 32tel-Sekundbewegungen durchmessen, Paukenwirbel, Abwärtschromatik in Fagotten und tiefen Streichern, Doppelpunktierungen und Sforzati bauen eine Spannung auf, die in Takt 342 durch den auf die dunkle Klangfarbe der Bässe beschränkten Choreinsatz unter Rücknahme der Orchesterbesetzung auf Fagotte und tiefe Streicher gehalten wird.

Dem Thema der Männerstimmen liegt die sich an Tonrepetitionen anschließende auf- und absteigende Terz zugrunde.

<sup>166</sup> Vgl. zur St.-Georgs-Legende: Der neue Brockhaus, Bd. II, Wiesbaden o.J., S. 353; zu Michaels Kampf mit dem Drachen: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen, revidierter Text 1975, Stuttgart 1978, Offenbarung 12,7, S. 265. Zum vertiefenden Verständnis s.: Steiner, Rudolf, Christus und die geistige Welt. Von der Suche nach dem heiligen Gral, Dornach 1960, S. 55f. und: Steiner, Rudolf, Die Apokalypse des Johannes, Dornach 1962, S. 232f. sowie: Bock, Emil, Apokalypse. Betrachtungen über die Offenbarung des Johannes, Stuttgart 1982, S. 179-220.



Der Rhythmus entspricht vollkommen dem Sprechrhythmus des Textes, so daß der Gesang hier dem episch-deklamatorischen Prinzip folgt, während im Orchestervor- und -zwischenpiel (T. 339-342, 344 und 350-353) die dramatisch-unheimliche Stimmung der Szene erlebbar gemacht ist. Die Erzählung des Textes, d.h., der erste Teil von Nr. 5, läßt sich thematisch nach Strophen gliedern:

- A: T. 339-350 (Str. 25 bei Uhl.) Orch./Bässe (moll)  
A': T. 350-361 (Str. 26 bei Uhl.) Orch./Bässe (moll)  
A1: T. 361-369 (Str. 27 bei Uhl.) Orch./Bässe (Dur)  
B: T. 369-379 (Str. 28 bei Uhl.) Orch./Bässe/Tenöre (Dur)  
A1'/C: T. 379-388 (Str. 29 bei Uhl.) Orch./Bässe/Tenöre (Dur)

Die ersten beiden Strophen, die die wilde Naturszene des auf einem hohen Felsen „in alten Mauern“ liegenden Drachen schildern, sind mit geringen Abweichungen in Dynamik und Orchestersatz thematisch identisch. Die dritte Strophe wird durch eine unvermittelte Rückung desselben Themas von h-moll nach H-Dur musikalisch aufgehellte. Durch den Wegfall der crescendi auf den 32tel-Sekundschwüngen in Flöten, Oboen und (nur noch) 1. Violinen wirken dieselben Sekundaufschwünge, die zuvor spannungsgeladen erschienen, nun leicht und hell – dem Text entsprechend:

„Der Jüngling ohne Schwert und Schild  
Ist keck hinaufgedrungen:  
Die Arme wirft er um die Schlang'  
Und hält sie fest umrungen.“

In Takt 369 weitet sich der Chorsatz zu Vierstimmigkeit von geteilten Bässen und Tenören aus, wodurch ein hellerer Klangraum eröffnet und harmonisch gefüllt wird. Die besonders lyrische und geheimnisvolle Stimmung der Erlösung der Drachengjungfrau durch die drei Küsse des Königssohns spiegelt sich musikalisch in der Rücknahme der Dynamik zum pp, im Pizzicato der Kontrabässe und im Stehen der Melodik auf dem Drehmotiv mit aufsteigender Terz.

Die drei Küsse erscheinen im dreimal wiederholten schwebenden Dv-Klang, einer Schichtung von kleinen Terzen, die in den Bässen und Celli in die Septim ais/g auseinandergezogen sind. Das leichte Crescendo vom pp zum p und die Akzente in Fagotten, Bratschen und Celli verdichten die Spannung in einen seelischen Innenraum hinein, die sich in T. 374 überraschend nach E-Dur auflöst, sozusagen musikalisch „entzaubert“.

In Schumanns Tonsprache steht die Quinte in E-Dur, die hier in den Kontrabässen (T. 374/375) und im Intervallsprung der Tenöre erklingt, symbolisch für die Erfüllung der Sehnsucht von Braut und Bräutigam durch den Bund der Ehe.<sup>167</sup> Die harmonische Auflösung nach E-Dur erscheint hier in die Erlösung des Drachens zum „holden Weib“ und zur „herrliche[n] gekrönte[n] Braut“ von Schumann wie hineingeheimnist.

Die Befreiung der Jungfrau aus dem Zauberbann spiegelt sich ab T. 375 in der Melodik, die – den kleinen Intervallraum der Takte 369-373 sprengend – den Oktavraum in gebrochenen Dreiklängen auf- und abwärts durchströmt. Sehr innig erscheint die Besetzung mit Waldhorn auf den Text: „er hält im Arm ein holdes Weib“. Die Kuß- und Entzauberungsszene (B: T. 369-379) entspricht thematisch nicht mehr dem anfänglichen strophischen Prinzip und wirkt so wie in ein besonderes poetisches Licht gerückt. Die letzte Strophe A1' beginnt im Chor (der allerdings durch geteilte Tenöre und Bässe vierstimmig singt) wie A1, wird aber ab T. 381 bis zum Schluß verändert weitergeführt (C). Das (bis auf Alt- und Tenorposaunen) volle Klangspektrum des Orchesters färbt ab Takt 380 die seelische Bewegung, die im Text: „Die herrliche, gekrönte Braut Hat er am Herzen liegen“ zum Ausdruck kommt. Die auf pp verinnerlichte Dynamik, das Tremolo der Streicher, Paukenwirbel und vor allem die dolce erklingenden Triolen in den ersten Violinen setzen die romantische Liebesstimmung in Szene.

Die letzten beiden Verse: „Und aus den alten Trümmern ist Ein Königsschloss gestiegen“ werden musikalisch vom inneren Seelenschauplatz auf den äußeren Handlungsschauplatz verlegt, indem die frei schwingenden Triolen der 1. Violinen wegfallen und Chor und Orchester sich in langen Notenwerten (bzw. Tonrepetitionen in den hohen Bläsern) mit Paukenwirbel und Tremoli der Streicher in Tonhöhe (Spitzenton gis" auf „Königsschloss“) und Dynamik bis zum Fortissimo hin steigern.

<sup>167</sup> Brief vom 16.4.1838 an Clara Wieck: „Eben sehe ich, daß Ehe ein sehr musikalisches Wort ist und zugleich eine Quinte.“  
In: Weissweiler, Eva (Hrg.), Clara und Robert Schumann Briefwechsel. Krit. Gesamtausgabe, Bd. I, Basel 1984, S. 145.

Der von Schumann angefügte Heilsgesang in H-Dur (T. 388-464) gliedert sich thematisch in vier Abschnitte:

- A: T. 388-420 (Orchestervorspiel T. 388-396), H-Dur
- B: T. 421-428, Fis-Dur/Cis-Dur
- C: T. 429-436/37 Cis-Dur/Fis-Dur
- A': T. 438-464 (Orchesternachspiel T. 460-464), H-Dur,

wobei B und C wiederholt werden, und ist fast doppelt so lang wie der vorhergehende Text der Nr. 5.

Das relativ lange Orchestervorspiel, das in bewegterem Tempo ff beginnt, schließt sich rhythmisch fließend an den Textschluß „gestiegen“, der in drei Vierteln gesungen wird, an. Der Rhythmus wirkt wie ein Vorgriff auf den Text: „Heil, unser König ist's, den wir erharrt“.

Motivisch tauchen hier die 32tel-Sekundschwünge im Orchester, die Drehmotivik, der gebrochene Dreiklang und – sehr auffällig – die aufsteigende Terz wieder auf, die aus dem motivischen Material des ersten Teils der Nr. 5 entnommen sind.

Durch Tempo, Dynamik und Diminution des Drehmotivs von Halben zu bewegten Achteln wird jedoch im zweiten Teil mit ähnlichem musikalischen Material ein völlig veränderter Ausdrucksgehalt hervorgerufen. Die durch sf akzentuierte Halbe hervorgehobenen aufsteigenden Terzen in T. 392/93, 402/03 und 442/43 lassen sich hier – wie bereits zuvor im Orchesternachspiel des Heilsgesangs aus Nr. 4 (T. 315/16 und 317/18) – in der musikalisch-bildhaften Funktion von Erwartung, Begeisterung und hoffnungsvollem Neubeginn als positiven Stimmungshintergrund dem jungen König gegenüber deuten.

Die Abschnitte B und C, die zur Dominante und Doppeldominante und wieder zurück modulieren, werden durch Pizzicati, Rücknahme der Dynamik auf piano, das häufigere Verwenden von Pausen und die Auflockerung des homophonen Chorsatzes (der im gesamten Heilsgesang um die Frauenstimmen erweitert ist) in kanonisch einsetzende Stimmgruppen abwechslungsreich und dem Text: „den wir erharrt so lange“ entsprechend gestaltet. Der abschließenden Steigerung im A'-Abschnitt bis zum fff wird im knappen Orchesternachspiel durch Sforzati auf erster und dritter Zählzeit rhythmisch Nachdruck verliehen. Durch Abwärtssequenzierung des mit 32tel-Sekundschwung eingeleiteten Achtel-Drehmotivs wird der motivisch-rhythmische Bogen zum Beginn des Heilsgesangs gespannt und gleichzeitig ein griffiger Schluß kadenziert.

Nr. 6 beginnt mit dem Anfangston h, der Schlußton von Nr. 5 war, auf der Medianten G-Dur. Das Orchestervorspiel (T. 465-472) exponiert „feierlich bewegt“, piano und dolce ein lyrisches Thema, dem der aufsteigende gebrochene Dreiklang mit Sekundgang abwärts bzw. Sekundvorhalten zugrundeliegt.

Durch die erste Umkehrung des G-Dur-Dreiklangs eröffnet sich der Intervallraum der Sext, die auch mehrfach durch Sprünge erreicht wird und dem Thema einen romantischen Ton verleiht. Der synkopierte Einsatz der Violinen hebt die Taktschwere des 4/4-Taktes in eine atmende Leichte und färbt klanglich das Altsolo, dem die Erzählerrolle der Strophen 30-33 zukommt. Die Dynamik hebt die metaphorische Ebene des Textes hervor, indem die Bilder von Sonne und Licht mit Crescendi gefüllt werden: T. 477f.: „Da glüht der Thron wie Morgenroth, Wie steigende Sonn' die Krone“ und T.488f.: „lichten Throne“ oder beispielsweise der C-Dur-Akkord in T. 481 forte mit Trompetenklang dem Text vorgreift: „Viel stolze Ritter steh'n umher“.

Als verbindendes Element erklingt zwischen den Strophen der Anfang des Orchestervorspiels (z.B. T. 492/3) oder das Motiv des aufsteigenden gebrochenen Dreiklangs (z.B. T. 480, 482). Die Reduktion des Orchesters auf hohe Streicher ab T. 494, die im Piano – unterstützt von langen Tönen des Solocellos – durch synkopische Tonrepetitionen bzw. Achtel- und Triolengruppen den zupfenden Bardenton imaginieren lassen, setzt die Figur des alten blinden Sängers in Szene, dessen Heilung („Und plötzlich springt vom hohen Glanz Der Augen finst're Hülle“ – sehr lebendig erscheint hier der Vorschlagston auf „springt“ und das Abschattieren der Harmonik auf „finst're“ nach f-moll) ihn zu einem ausführlichen Preisgesang auf das junge Königspaar veranlaßt. Ab Takt 510 wiederholt das Orchester in leicht abgewandelter Form das gesamte Orchestervorspiel aus T. 465-472, während der Chor pianissimo, sozusagen im Hintergrund bleibend, das Geschehen kommentiert: „Welch' Wunder enthüllt dem Auge sich, Welch' gleichenloses Wunder!“ Der Sänger, der anstelle von Str. 34 ab T. 517 selbst zu Wort kommt,<sup>168</sup> übernimmt das Thema der Erzählerin aus den Takten 472-490 mit gleicher Orchesterbegleitung in leicht veränderter Weise, die vom Sprechrhythmus des Textes herrührt.

Die Takte 537-542 (D und E): „Nun das Auge geschaut die höchste Pracht, Nun sing' ich mein letztes, mein schönstes Lied“ fungieren als Überleitung zum anschließenden Heilsgesang, dessen kraftvoller Charakter sich durch Crescendo zum Forte, Einsatz von Hörnern und Trompeten und chromatisches Aufwärtstreben in der zweitaktigen Orchesterüberleitung vorankündigt.

<sup>168</sup> Vgl. Kap. 1.1.1. zu Schumanns Wunsch zur Textbearbeitung.

---

Der erste Teil der Nr. 6 (T. 465-542) stellt sich somit thematisch als Rahmenstruktur dar:

- A: Orchestervorspiel T. 465-472
- B: Erzählerin T. 472-490
- A1: Orchesterüberleitung T. 491-493
- C: Erzählerin T. 493-509
- A: Orchestervorspiel T. 510-517, dazu Chor
- B': Sänger T. 517-535
- A1': Orchesterüberleitung T. 536
- D: Sänger T. 537-541
- E: Orchesterüberleitung T. 541-542.

Der zweite Teil (T. 543-587) beginnt „mit Kraft“ (Forte-Akkord in G-Dur) und „etwas bewegter“ mit dem Preis des Sängers, der von den Streichern zurückhaltend (ab Takt 543 vierte Zählzeit im piano) akkordisch begleitet wird, den Höreindruck des die Harfe spielenden Sängers erweckend. Die Melodie ist ganz dem Sprachrhythmus des Textes angeglichen und unterstützt so das Bild des vor dem Königspaar und der Menge frei deklamierenden Barden. Der Chor, dem hier die Rolle des Volkes zukommt, fällt mit begeisterten Heilsrufen dem Sänger zweimal ins Wort (T. 551/52 und 556/57), bevor Sänger und Chor ab T. 561 gemeinsam in den Heilsgesang einstimmen. Die Massivität der Volksmenge einerseits und die seelische Qualität von jubelnder Begeisterung andererseits kommen in den Heilsrufen des Chores musikalisch durch die Verstärkung des Orchesters auf volle Besetzung, der Dynamik zum Forte, die Akzente auf den Heilsrufen (Akkorde in Halben), durch Paukenwirbel, chromatisch aufwärtsdrängende Synkopen mit Oktavsprüngen in den tiefen Streichern und bewegte Triolentremoli in den Violinen und Bratschen zum Ausdruck. Dem gegenüber steht der innige Ton des Solisten, der durch das Dolce der Klarinetten klanggefärbt ist (T. 553ff.).

Der gemeinsame Preisgesang von Sänger und Chor wird ab T. 560 forte durch ein Fanfarenmotiv im Orchester eingeleitet, das durch Achtelpunktierung und akzentuierte Synkope rhythmischen Griff und motivisch die positiv konnotierte aufsteigende Terz aufweist, die in T. 565 auf den Text: „der sich selbst erkämpft den Herrscherthron“ erklingt.

Der Chor greift im Verein mit dem Sänger den Text: „Gepriesen sei der Königssohn, der sich selbst erkämpft den Herrscherthron; gepriesen sei sein hold Gemahl, das er kühn befreit aus Zaubers Qual“ nochmals auf, um dann nach den Heilsrufen in veränderter Weise zu schließen: „Heil dem Herrscherpaar, gepriesen sei das Herrscherpaar, Heil, Heil, Heil, Heil!“ Das Orchester unterstützt den trochäischen Textrhythmus und entspricht mit Tremoli in den hohen Streichern – und ab T. 575 auch in den Bläsern – der seelischen Bewegtheit der jubelnden Volksmenge.

Kanonische Stimmeinsätze (T. 575-577) im Chor heben den Klang in eine räumliche Ebene, die den Anschein des in Gruppen zusammenstehenden Volkes erlebbar macht und den massiven Klang auf natürliche Weise auflockert. Die höchste Steigerung in den abschließenden Heilsrufen wird durch lange, stehende Notenwerte (zwischen Subdominante und Tonika wechselnd) im Chor, in den Flöten, Trompeten und Posaunen und durch Synkopen in den Bläsern bzw. Tremoli in Violinen und Bratschen erreicht und mit Paukenwirbel und drei Tonikaakkorden affirmativ abgeschlossen.

Der letzte der drei Heilsgesänge wird durch den Wegfall eines Orchesternachspiels als Schlußchor dramatisiert und zu „schlagendster Wirkung“ gesteigert. Der Zusammenklang von Chor und Sänger hebt den Schluß der Ballade auf die Metaebene des sich aussprechenden Musikers, der Schumann möglicherweise als Identifikationsfigur diente, in jedem Fall aber die Vereinigung von Künstlertum und Volk versinnbildlicht, die Schumanns Ideal einer neuen poetischen Zeit entspricht. Oder wie Gerhard Dietel formuliert: „[...] nach Art eines triadischen Geschichtsschemas soll die von Schumann erhoffte ‚neue poetische Zeit‘ eine werden, in der sich nach dem Vorbild der Vergangenheit Dichter und Volk wieder zur Einheit zusammenfinden.“<sup>169</sup>

<sup>169</sup> Dietel, Gerhard, „Eine neue poetische Zeit“. Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns, Diss. Würzburg und Kassel 1989, S. 332.

Zusammenfassend wird aus Schumanns musikalischer Umsetzung der Uhlandschen Ballade nach meiner den bildhaft-imaginativen Ausdrucksbereich der Musik metaphorisch deutenden Interpretation folgendes deutlich:

1. Die Form der Reihung erhält inneren Zusammenhang durch gleiche Verbindungstöne und Motivkorrespondenzen.
2. Musikalische Gestaltungsebenen werden eingesetzt, um die äußere Handlungsebene, die Atmosphäre, die szenischen Räume und den Bewegungsduktus hörbar zu machen.
3. Gleichzeitig fungieren musikalische Ebenen als Bedeutungsträger, die seelische Charakteristika, innere Entwicklungen und Bewußtseinsebenen der Personen erlebbar werden lassen.
4. Die Textbehandlung ist in den Singstimmen eng an den natürlichen Sprachtonfall und Sprechrhythmus angelehnt.
5. Der Chor fungiert zum Teil als Erzähler und Kommentator, wobei Homophonie und Polyphonie sowie volle oder reduzierte Besetzung räumliche und seelische Bildlichkeit ausdrücken. Zum Teil agiert der Chor auf der unmittelbaren Handlungsebene der Ballade in der Rolle des Volkes.
6. In der zweiten Hälfte der Ballade zeigen sich eine auffallende Häufung des in Schumanns Tonsprache bedeutsamen Motivs der aufsteigenden Terz, die von Uhland abweichende Betonung der großangelegten Heilsgesänge und die Hervorhebung der Person des Sängers, der sich zum Schluß der Ballade mit den Volksschönen vereint.

Hieraus lassen sich folgende Schlüsse zu Schumanns Intention ziehen:

Wie in den Kapiteln 1.1.1 und 1.2.2 bisher ausgeführt wurde, setzen Schumanns Textbearbeitung und musikalische Umsetzung der Uhlandschen Ballade einen Hauptschwerpunkt auf die durch seine freie (Liebes-)Tat erworbene Entwicklung des Königssohns zur Königswürde, in die er durch das Erkennen und bejubelnde Anerkennen seitens Volk und Sänger quasi eingesetzt wird. Die Ballade erfährt hierdurch eine Verlagerung des Gewichts auf ihre zweite Hälfte – d. h. ab Nr. 4, wenn der Königssohn beginnt, die von ihm selbst gewählten Prüfungen zu bewältigen -, die allein schon aufgrund der drei hinzugefügten Heilsgesänge enorm erweitert und betont wird.

Die Stufen, die hierbei durchlaufen werden, lassen sich als dreigliedrige Entwicklungsschritte – vom physischen über den seelischen zum geistigen Bereich – betrachten und entsprechen dem Märchenschema:

- Eingebundenheit in alte (Natur-)Zusammenhänge und Antritt der Lebensreise (physisch),
- Durchgehen durch Scheitern, Prüfungen und selbstgewählte Aufgaben (seelisch),
- Befreiung und Selbstwerdung (geistig).

Hierbei ist eine Spiegelung auf zwei inhaltlich miteinander korrespondierenden Ebenen innerhalb der Ballade festzustellen, wobei die Spiegelachse nach dem Gespräch des Königssohns mit dem Fischer (Nr. 3) und vor dem Erjagen bzw. Zähmen der wilden Tiere (Nr. 4) anzusetzen ist. Schematisch dargestellt, lassen sich die inhaltlichen Bezüge der Schumannschen Gliederung in 6 Nummern folgendermaßen vor Augen führen:

phys.	seel.	geist.	phys.(+Heil)	seel.(+Heil)	geist.(+Heil)
1	2	3	4	5	6
_____ alte Natur und Wille zur Tat _____					
	_____ Gefahr und Rettung _____				
		_____ Ichfindung _____			
altes Reich _____			_____ neues Reich		

Insofern stimmt Schumanns Auffassung der Ballade mit Uhlands Intention überein, als er durch die Betonung des Entwicklungsprozesses vom Königssohn zum König, der sich im Einklang mit der Anerkennung durch das Volk vollzieht, eine verwandelte, von Freiheit, Liebe und Menschheitsverbrüderung geprägte Realität als Basis für den Beginn eines neuen poetischen Zeitalters sieht. (Ob und inwieweit Schumann nach der gescheiterten Revolution von 1848 weiterhin die Begeisterung dieser politischen Ideale in sich trägt und in den Balladentext projiziert, läßt sich den Kapiteln 1.1.3 und 3.2 entnehmen.)

Darüber hinaus wird durch den Auftritt des Sängers in der Chorballade erstmals die Musik selbst thematisiert: Vom „Dank der ersten Lieder“ bis zum „letzten, schönsten Lied“ ist der Schwanengesang des Sängers in Schumanns Text Ausdruck der Freude über seine Heilung („In Dunkel war das Aug' gehüllt, Die Sonne leuchtet wieder; [...]“) und Lobgesang auf das neue Königreich. Die moralische Entwicklung des Königssohns zum König wird anfangs noch einmal besonders herausgestellt: „Gepriesen sei der Königssohn, Der selbst sich erkämpft den Herrscherthron; Gepriesen sei sein hold Gemahl, Das er kühn befreit aus Zaubers Qual“ und zum Schluß im Preisgesang auf „das ganze Königshaus“ bzw. „das Herrscherpaar“ zusammengefaßt.

Dazwischen heißt es „[...] Und gepriesen auch, was aus ihrem Bund blühet empor“. Zum einen kann diese Metapher als Segen des Sängers für zukünftige Kinder des Herrscherpaares aufgefaßt werden, das Bild des Blühens läßt aber andererseits auch offen, die Assoziation an die „blaue Blume“ der Romantik<sup>170</sup> bzw. das Hölderlin-Bild „Worte wie Blumen“<sup>171</sup> herzustellen – beides Symbole für die Poesie selbst. Nach dieser Lesart würde der Sänger auch die im neuen Reich erblühende freie Kunst besingen.

Im abschließenden großen Schlußchor schafft Schumann die Einheit von Volk und Sänger, die – auch nach seiner eigenen Auffassung – den Beginn des neuen poetischen Zeitalters darstellt.<sup>172</sup> Michael Struck ergänzend, der für „romantisch' [...] in Schumanns Chorballaden gerade auch die Emphase [...] [hält], mit der zunächst die utopische, nahezu märchenhaft-positive Gestalt des Königssohnes behandelt ist“<sup>173</sup>, läßt sich feststellen, daß in Schumanns musikalischer Umsetzung der Ballade die Begeisterung für den im Königssohn repräsentierten Entwicklungsgedanken des freien Menschen<sup>174</sup> übergeht in den tondichterischen Ausdruck dieser Begeisterung – personifiziert durch den Sänger. Die Gewichtung der Aussage verlagert sich hierdurch auf die Musik selbst als romantische Überhöhung der Realität. Abweichend von Uhland und diesen fortsetzend, *erzählt* Schumann somit nicht nur von der Befreiung der Poesie durch den poetischen Menschen, sondern er läßt den Sänger in Gemeinschaft mit den Volkschören sein neues Lied anstimmen, d.h., er selbst als Tondichter *verwirklicht* musikalisch, wovon die Ballade auf der Metaebene spricht: die Erweckung des poetischen Seins aus den Kräften des Herzens.<sup>175</sup>

<sup>170</sup> Die Suche nach der „blauen Blume“ wird seit Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen*, in dem der Romanheld von einer blauen Wunderblume träumt, zum „Symbol der romantischen Dichtung und ihrer Sehnsucht nach dem Unbegrenzten“. Pongs, Hermann. Lexikon der Weltliteratur in drei Bänden, Augsburg 1989, Bd. 1, Artikel Blaue Blume, S. 132. Im *Heinrich von Ofterdingen* spricht „der Jüngling“: „[...] aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anderes dichten und denken [...]“ In: Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Berlin 1986, (Textgrundlage der Ausgabe: Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 1, Stuttgart 1960), S. 7.

<sup>171</sup> „[...] Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen entstehn [...]“ Hölderlin, Friedrich, *Brot und Wein*. In: Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Michael Knaupp, München 1992f., Bd. I, *Brot und Wein*, Str. 5, (S. 372-382).

<sup>172</sup> Als Siebzehnjähriger vertraut Schumann seinem Tagebuch an: „Die eigentlichen Zeiten der Poesie sind die, wo Dichter u. Volk zur Einheit, zum Ganzen sich gestalten [...]“ In: Schumann, Robert, *Tagebücher Bd. I*, hrsg. von Georg Eismann, Basel/Frankfurt 1971, S. 77.

<sup>173</sup> Struck, Michael, *Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung?* In: *Schumann Forschungen 3*, hrsg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 265-313, S. 309f.

<sup>174</sup> „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“ – mit diesem Kernsatz aus Goethes *Faust II* läßt sich diese [...] Haltung umreißen, [...] Schumanns Affinität nicht nur zu der solchermaßen pointierten *Faust*-Figur, sondern allgemein zu Stoffen mit verwandter Thematik ist ohnehin auffällig, von der ‚Peri‘ angefangen bis zu den späten Chorballaden [...]“ Dietel, Gerhard, „Eine neue poetische Zeit“. *Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Diss. Würzburg 1987 und Kassel 1989, S. 481.

<sup>175</sup> „Nur was aus dem Herzen kömmt, nur was innerlich geschaffen und gesungen, hat Bestand und überdauert die Zeit [...]“ Robert Schumann in einem Brief an E. Büchner vom 9.4.1848. In: Jansen, F. Gustav (Hrg.), *Robert Schumanns Briefe*. Neue Folge, Leipzig 1886, 2. Aufl. 1904, S. 280.

## 1.3 Zum Poetischen in Schumanns Ästhetik

### 1.3.1 Balladenton

Um die Chorballaden im Gesamtwerk würdigen zu können, ist die Frage nach Schumanns Auseinandersetzung mit Literatur als Leser, Schriftsteller und Komponist von zentraler Bedeutung. Im Rahmen dieser Arbeit erweist sich die nähere Betrachtung der Dresdner und frühen Düsseldorfer Zeit als sinnvoll. Festzuhalten ist jedoch, daß Schumann bereits als Schüler Aufsätze, Gedichte und Übersetzungen verfaßte und einen literarischen Verein gründete. Seine ersten Kompositionsversuche waren Gesangswerke<sup>176</sup>, und neben der Vertonung eigener Gedichte<sup>177</sup> stehen von Anfang an Texte von Autoren der Weltliteratur wie z.B. Byron und Goethe.

Schumann hat so bereits als Jugendlicher in idealistischem Vorgriff vorweggenommen, was sich im Laufe seiner künstlerischen Biographie – nach der Fülle der Liedkompositionen von 1840 und dem Ringen um den Durchbruch zum sinfonischen Schaffen, das 1841 in der sogenannten Frühlingssinfonie zum ersten Mal gelingt und weiterhin aufblüht<sup>178</sup> – in den großen Werken für Chor, Solostimmen und Orchester abrunden sollte. Der in der Jugend sich manifestierende zu hohe Anspruch an das eigene Schaffen, der „von der Poesie aus auf Musik gerichtet“<sup>179</sup> war, konnte von Schumann somit erst nach dem Durchbruch zum Sinfoniker eingelöst werden. Akio Mayeda bezeichnet das Symphoniejahr 1841 als „Wendepunkt im Sinne der Basislegung für das symphonische Schaffen der Folgejahre“ und hebt als wichtige Tatsache hervor, „daß die Arbeit am Text des Oratoriums ‚Das Paradies und die Peri‘, Op. 50 (1843) bereits begonnen ist, und von so vielen Opernplänen wenigstens die Rede ist [...]“.<sup>180</sup> Auch Klaus Witteler setzt in seiner nachfolgend zitierten tabellarischen Übersicht über Schumanns musikdramatisches Werk – „nach vorangestellter Definition alles, was zwischen Oper und weltlich-dramatischer Kantate angesiedelt ist“ – das Kompositionsjahr der *Peri* 1843 als markanten Beginn:

- „1843 Feb.-Juni Paradies und Peri op. 50
- 1844 Juli-Aug. Schlußszene Faust II 1. Fassung
- 1847 Apr. u. Juli Schlußszene Faust II 2. Fassung
- 1847 Dez.-
- 1848 Febr. Genoveva op. 81 erster und zweiter Akt
- 1848 Mai Faust II ‚Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt‘
- 1848 Aug. Vollendung ‚Genoveva‘
- 1848 Okt.-Nov. Manfred. Dramatisches Gedicht op. 115 (nach Byron)
- 1849 Jul.-Aug. Faust I: Szene im Dom/Szene im Garten/‚Ach neige!‘  
Faust II: Szene des Ariel und Fausts Erwachen
- 1850 Apr.-Mai Faust II: Vier graue Weiber/Fausts Tod
- 1851 Apr.-Mai Der Rose Pilgerfahrt op. 112 (Klavierfassung)
- 1851 Mai-Juni Der Königsson (Uhland) op. 116
- 1852 Jan. Des Sängers Fluch (Uhland) op. 139
- 1852 Juni-Sept. Vom Pagen und der Königstochter (Geibel) op. 140
- 1853 Feb.-März Das Glück von Edenhall (Uhland) op. 143
- 1853 Aug. Faust: Ouvertüre“<sup>181</sup>

Witteler beobachtet „eine stetige Beschäftigung mit der dramatischen Materie seit 1847, ab 1851 erheblich zunehmend“ und erklärt die „Anhäufung der Chorballaden zwischen 1851 und 1853“<sup>182</sup> mit Schumanns Bedarf an Werken dieser Art zur Repräsentation als Düsseldorfer Generalmusikdirektor.

<sup>176</sup> Burger vermerkt hierzu: „Schumann selbst erwähnt als seine frühesten Kompositionen neben dem 150. Psalm von 1822 noch ‚Ouvertürenanfänge, – desgl. Opernanfänge‘, außerdem ‚einige Nummern einer Oper, viele Gesangstücke, viele Claviersachen [...]‘, ohne dabei Jahreszahlen zu nennen. Diese Stücke oder Skizzen, alle verschollen, entstanden sehr wahrscheinlich zwischen 1823 und 1826.“ Burger, Ernst, Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten, Mainz 1999, S. 35.

<sup>177</sup> Vgl. Burger, S. 49 über die Werke Schumanns von 1827.

<sup>178</sup> Siehe hierzu: Mayeda, Akio, Robert Schumanns Weg zur Symphonie, Zürich 1992, vor allem S. 445ff.

<sup>179</sup> Ebd., S. 550.

<sup>180</sup> Ebd., S. 449.

<sup>181</sup> Witteler, Klaus, Robert Schumanns dramatisches Werk, S. 144f. In: Alf, Julius; Kruse, Joseph A. (Hrg.), Robert Schumann. Universalgeist der Romantik, Düsseldorf 1981, S. 143-15

<sup>182</sup> Ebd.

Nach Fertigstellung der *Peri* – „Am 16ten Juni wurde meine ‚Peri‘ ganz fertig nach vielen Tagen angestrenzter Arbeit. Das war eine große Freude für das Schumann'sche Paar“<sup>183</sup> -, die Schumann für seine „größte Arbeit und ich hoffe auch [...] beste“ hält<sup>184</sup>, verzeichnet er im Tagebuch: „Aber es knüpfen sich an dies Werk Gedanken ernsterer Art [...] Ein paar Opernpläne beschäftigen mich aber sehr[:], ‚der verschleierte Prophet v. Khorassan‘ aus Lalla Rukh [von Thomas Moore], u. ‚Till Eulenspiegel‘, zu denen ich mir schon Pläne entworfen. Eine Oper soll das nächste sein und ich brenne darauf.“<sup>185</sup>

Das Vorhaben, dramatische Musik zu komponieren, das sich in früher Jugend noch als idealistischer Vorgriff auf Zukünftiges erweist, nimmt in Schumanns Gedankenwelt jedoch bereits Jahre vor der Komposition der *Peri* Gestalt an, über die er an Koßmaly schreibt: „Im Augenblicke bin ich in einer großen Arbeit, der größten, die ich bis jetzt unternommen – es ist keine Oper – ich glaube beinahe ein neues Genre für den Concertsaal [...]“<sup>186</sup> Schumann thematisiert in seinen Briefen bereits ab etwa 1840 auffallend häufig die Beschäftigung mit Opernplänen und seine Intention, dramatische Musik zu komponieren. Beispielsweise schreibt er im Februar 1840 an Dr. Kesterstein: „Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältnis zur Instrumentalkomposition [...] Da sind mir ganz neue Dinge aufgegangen und ich denke wohl auch an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich ganz einmal von der Redaction los bin [...]“<sup>187</sup> oder einige Monate später – wesentlich konkreter – an H.A. Chelard: „Namentlich reizt mich die Gesangscomposition, daß ich manche Tage kaum zu endigen weiß [...] Auch an eine Oper denk' ich schon seit lange mit tiefer Sehnsucht; doch hatte ich noch nicht so viel Zeit vor mir, an die Vollendung eines großen Werkes zu denken. Ein Sujet hab' ich, ein treffliches, das mich begeistert [...]“<sup>188</sup> Kriterien für die Auswahl von Stoffen faßt er in den Stichworten „Poesie“, „Verständlichkeit“ und – immer wieder – „Kraft“ zusammen.

Vor dem Umzug nach Dresden Ende 1844 beginnt Schumann – trotz Krankheitskrise und Reise nach Rußland – sich verstärkt mit den Werken Goethes auseinanderzusetzen. Am 27. Februar vermerkt er in seinem Tagebuch: „Faust, 2ter Theil [von Goethe] – Ob W.[ilhelm] Meister [von Goethe] zur Oper zu verwandeln“.<sup>189</sup> Er arbeitet am *Chorus mysticus* aus Goethes *Faust* und entwirft die Oper zu Byrons *Korsar*. 1845 entsteht der Opernplan zu Goethes *Hermann und Dorothea*, von dem nur die Ouvertüre verwirklicht wurde. *Genoveva* von Hebbel und *Manfred* von Byron sind weitere Projekte.

Sein Ringen um die Oper begeistert sich an den Autoren der Weltliteratur, wie Schumann auch in einem Brief formuliert, der gleichzeitig Einblick in seine Arbeitsweise gewährt: „Wegen der Oper möchte ich Ihnen dies erwidern: Alles Theoretisiren und Schreiben hilft zu nichts. Sie müssen die Sache anpacken, [Hervorhebung von R. Schumann] irgend einen Stoff aus der Geschichte oder der Phantasie der Dichterwelt herausgreifen. Dann erst läßt sich weiter rathen. Nehmen Sie Shakespeare, Calderon, vielleicht auch Boccaccio zur Hand, ordnen Sie sich einen Stoff musikalisch und bühengerecht und suchen dann eines Dichters habhaft zu werden, der Ihnen den Stoff in Verse bringt! Rechnen Sie nie darauf, von einem Dichter etwa zufällig einen Operntext zu erhalten, den Sie gebrauchen könnten! Sie müssen selbst die erste Hand anlegen [...]“<sup>190</sup>

Die Leitung der Dresdner Liedertafel, die Schumann im November 1847 übernimmt, und die bewegenden Zeitereignisse des Revolutionsjahrs 1848 mögen sicherlich mit dazu beigetragen haben, daß gegen Ende der Dresdner Zeit eine Reihe von Gesangswerken für Chor bzw. auch Männerchöre komponiert wurde. Gleichzeitig beendet Schumann seine Oper *Genoveva* und arbeitet weiter an den Szenen aus Goethes *Faust*. Auch wenn Schumann im November 1848 in einem Brief an Laurens schreibt: „So war dieses Jahr – trotz aller Aufregung von außen – eines meiner fleißigsten. Ich habe von Anfang Januar bis etwa Ende August eine Oper ‚Genoveva‘ fertig componirt – [...] Und seitdem gehen mir schon wieder allerhand Pläne, namentlich dramatische, durch den Kopf. Der Oper namentlich denke ich in Zukunft ‚meine Kraft zuzuwenden [...]“<sup>191</sup>, sollte es bei dieser einzigen Oper bleiben.

Die Ouvertüren zu Byrons *Manfred*, zu Shakespeares *Julius Cäsar* und zu Goethes *Hermann und Dorothea* zeigen die stete Beschäftigung Schumanns mit den Größen der Weltliteratur auch in der Düsseldorfer Zeit, wie er 1851 in einem Brief zum Ausdruck bringt: „Wir haben gestern die Ouvertüre zu Manfred probirt; meine alte Liebe zur Dichtung ist dadurch wieder wach geworden. Wie schön, wenn wir das gewaltige Zeugniß höchster Dichterkraft den Menschen vorführen könnten! [...] Das Ganze müßte man dem Publikum nicht als Oper oder Singspiel oder Melodram, sondern als ‚dramatisches Gedicht mit Musik‘ ankündigen. – Es wäre etwas ganz Neues und Unerhörtes [...]“<sup>192</sup>

<sup>183</sup> Tagebucheintrag Schumanns vom 28. Juni 1843. In: Tagebücher II, S. 265.

<sup>184</sup> Brief Robert Schumanns an Johannes Verhulst, Leipzig 19.6.1843. In: Jansen, Briefe, S. 229f.

<sup>185</sup> Tagebucheintrag Schumanns vom 21. November 1843. In: Tagebücher II, S. 270.

<sup>186</sup> Brief Robert Schumanns an C. Koßmaly, Leipzig 5.5.1843. In: Jansen, Briefe, S. 226f.

<sup>187</sup> Brief Robert Schumanns vom 19.2.1840 aus Leipzig an Dr. Kesterstein. In: Jansen, Briefe, S. 184.

<sup>188</sup> Brief Robert Schumanns vom 27.8.1840 aus Leipzig an H.A. Chelard. In: ebd., S. 193. [S. dazu Anmerkung 240, S. 510: „‚Doge und Dogaresse‘ von E.T.A. Hoffmann.“]

<sup>189</sup> Tagebucheintrag Schumanns vom 27. Februar 1844. In: Tagebücher II, S. 284.

<sup>190</sup> Brief Robert Schumanns an C. Wettig, Dresden 8.10.1848. In: Jansen, Briefe, S. 291f.

<sup>191</sup> Brief Robert Schumanns an Laurens, Dresden 3.11.1848. Ebd., S. 293.

<sup>192</sup> Brief Robert Schumanns an F. Liszt, Düsseldorf 5.11.1851. In: Jansen, Briefe, S. 349.

Deutlich wird hier Schumanns schöpferisch-freier Umgang mit Gattungsbegriffen und die Intention, nicht nur der deutschen Oper, sondern seiner Vorstellung von dramatischer Musik überhaupt ein neues Gepräge zu geben. Dies zeigt sich in der Betonung des deklamatorischen Stils, der in den neuen Gattungen – beispielsweise den *Flüchtlingen* op. 122, Nr.2 für Deklamation und Klavier oder auch in den Chorballaden – zunehmende Bedeutung erlangt. Nach Arno Forchert „wurde als bezeichnend für die späten Gesangskompositionen der Übergang von einer eher liedhaft-geschlossenen Melodik zu einem vorwiegend theatralisch-rhetorischen Deklamationsstil festgestellt“.<sup>193</sup>

Knapp zusammenfassend läßt sich an dieser Stelle sagen, daß der Weg Schumanns zur Chorballade über die Beherrschung des Liedes bzw. die Werke für Chor einerseits, andererseits über den Durchbruch zu der Sinfonie und der Komposition für großes Orchester verläuft. Es bleibt festzuhalten, daß Schumann vor und während der Entstehungszeit der Balladen intensiv mit Opernprojekten innerlich umging, was seine dramatischen Bestrebungen zeigt. Den Aspekt der dramatischen Gestaltung hebt auch Michael Jarczyk in seiner Dissertation über die Chorballade im 19. Jahrhundert als wesentlich hervor. Er zeigt ausführlich am Beispiel von *Des Sängers Fluch* auf, daß sowohl die Textbearbeitung wie auch die formale Anlage der Musik unter dem Gesichtspunkt der Dramatisierung zu beurteilen sind, und führt als Kategorie für Schumanns musikalischen Realismus den Begriff „Balladenton“ ein.

Als typisch für Schumanns „Balladenton“ stellt Michael Jarczyk folgende Faktoren heraus:

1. Permanente rhythmische und metrische Veränderungen der Melodik, dem ‚rhythmischen Profil‘ des Verses angepaßt, läßt den Gesang als improvisiert erscheinen. In ‚bardenhafter Manier‘ wird der Text mit musikalisch überhöhter Deklamation vorgetragen.
2. Musikalisch-inhaltliche Schwerpunkte (rhythmische Dehnungen, Akzente, Hochtöne) liegen bevorzugt auf unbetonten Taktteilen; das metrische Gleichmaß wird gestört, der musikalische Fortgang verzögert, gestaut. Der Eindruck ist der einer theatralischen, pathosbehafteten Geste.
3. Instrumentatorische Merkmale in Verbindung mit den bevorzugten Moll-Tonarten lassen durch ihre Klangfarbe eine archaisierende balladeske Stimmung aufkommen.“<sup>194</sup>

Diese Betonung des dramatischen Aspekts bei Michael Jarczyk wird ergänzt durch Bernhard Appels Betrachtung über den „provençalischen Ton“ am Beispiel von op. 139. Bernhard Appel weist auf die stilisierte Darstellung des Minnesangs im provençalischen Lied hin, die Schumann durch Instrumentierung mit Harfe und ungebundene Textdeklamation verwirklicht. Darüber hinaus zeigt er die Ebene der „poetischen Ganzheit“ auf, in der das Provençalische als Chiffre für die „geschichts-philosophische Konstruktion [...], daß zu einem historisch nur ungenau bestimmten ‚mittelalterlichen‘, eben ‚provençalischen‘ Zeitpunkt Sprache und Musik zu einer höheren poetischen Einheit verschmolzen gewesen seien“<sup>195</sup>, steht.

Reinhard Kapp spricht im Zusammenhang mit Schumanns Vortragsbezeichnung *Im Volkston* von einem „literarisch, am Meistersang [orientierten] [...] originale[n] poetisch-musikalische[n] Gebilde“, mit dem sich seiner Auffassung nach ein bestimmter Rhythmus verbindet.<sup>196</sup>

Sowohl Michael Jarczyks als auch Bernhard Appels und Reinhard Kapps Fragestellung nach einem bestimmten musikalischen „Ton“ führen zu der Frage nach Schumanns charakteristischer Erzählweise (hier der Balladen), hinter welcher wiederum die Frage nach dem musikalisch Poetischen in Schumanns Ästhetik steht.

Geht man von der Literatur aus, so ist die (Kunst-)Ballade seit Schiller und Goethe als „Urei“ aller drei Grundarten der Poesie, des Lyrischen, Epischen und Dramatischen, definiert. Demnach müßten auch die Balladenvertonungen Schumanns alle drei Aspekte des Poetischen zum Ausdruck bringen, und die alleinige Hervorhebung des Dramatischen bei Michael Jarczyk wäre eine einseitige Gewichtung.

<sup>193</sup> Forchert, Arno, Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Appel, Bernhard H. (Hrg.), Schumann in Düsseldorf, Mainz 1993 (= Schumann Forschungen 3), S. 18.

<sup>194</sup> Jarczyk, Michael, Die Chorballade im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung, Diss. Berlin 1977, S. 83f.

<sup>195</sup> Appel, Bernhard R., Robert Schumann und der provençalische Ton. In: Mayeda, Akio; Niemöller, Klaus (Hrg.), Schumanns Werke – Text und Interpretation, Mainz 1987, S. 165-178, S. 167f.

<sup>196</sup> Vgl. Kapp, Reinhard, Tempo und Charakter in der Musik Schumanns. In: Mayeda, Akio; Niemöller, Klaus (Hrg.), Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien, Mainz/London 1987, S. 193-222, S. 206.



---

Folgende Übersicht versucht, die schwerpunktmäßige Verteilung der poetischen Richtungen im *Königssohn*, die sich natürlich permanent durchdringen, zu veranschaulichen:

**Nummer 1:**

T. 1-30: episch, Einführung in die Stimmung und den Schauplatz der Handlung

T. 30-59: dramatisch, Rede und Gegenrede zwischen altem König und Königssohn und Orchesternachspiel

**Nummer 2:**

T. 60-78: episch, Erzählung der Seefahrt des Königssohns

T. 78-85: dramatisch, Monolog des Königssohns

T. 86-130: episch und dramatisch, Schilderung des Gewitters und Schiffbruchs

T. 131-162: lyrisch und dramatisch, Klage um den versunkenen Königssohn, Monolog des Fischers über den Schiffbruch und die Rettung des Königssohns

T. 162-199: lyrisch und dramatisch, liedhafter Antwortmonolog des Königssohns mit Orchesternachspiel

**Nummer 3:**

T. 200-263: dramatisch, Dialog zwischen Fischer und Königssohn, handlungsretardierender Moment der Selbstreflexion, Monolog des Königssohns

**Nummer 4:**

T. 264-292: episch, Erzählung von der Bändigung des wilden Pferdes

T. 293-338: dramatisch, Preisgesang des Volkes mit Orchesternachspiel

**Nummer 5:**

T. 339-388: episch und lyrisch, Schilderung der Entzauberung des Drachens, Liebeskußszene

T. 389-464: dramatisch, Preisgesang des Volkes mit Orchestervor- und -nachspiel

**Nummer 6:**

T. 465-509: episch und lyrisch, Schilderung des neuen Königspaares, mit dem eine neue Zeit anbricht

T. 510-587: episch und dramatisch, reflektierende Betrachtung des blinden Sängers, Preisgesang von Sänger und Volk mit Orchesternachspiel

Auch wenn die in Kapitel 1.1.1 besprochene Textbearbeitung Schumanns auf eine Dramatisierung der Textvorlage hinweist, zeigt die ausführliche bildhafte Analyse der Tondichtung in Kapitel 1.2.2, daß die Vertonung des *Königssohns* ebenso als epische und lyrische realisiert wurde.

Der „Balladenton“ Schumanns besteht also nicht nur in einer realistisch-illustrativen Instrumentierung oder in dramatisierender, bardenhafter Textdeklamation, sondern auch in der musikalischen Umsetzung der drei balladentypischen poetischen Grundrichtungen.<sup>197</sup>

Die poetische Ebene der Tonsprache Schumanns in den Chorballaden liegt darüber hinaus nicht nur in einer Übertragung der Lyrik, Epik und Dramatik des Balladentextes ins Musikalische. Dahinter leuchtet Schumanns romantisches Ideal einer neuen dichterischen Zukunft auf, die als Synthese von poetischer Musik und höchster Sprachkunst auf einer Metaebene den eigentlichen Balladenton ausmacht.

Akio Mayeda drückt dies folgendermaßen aus: „Sein neues Ziel war, seine ‚poetische‘ Musik in Vereinigung mit der höchsten Literatur zu einer höheren Ebene der dichterischen Musik zu bringen.“<sup>198</sup>

<sup>197</sup> Die in Kapitel 1.2.2 gegebene detaillierte Analyse von Schumanns musikalischer Umsetzung der Ballade *Der Königssohn* rechtfertigt, daß an dieser Stelle die Zuordnung der einzelnen Nummern zu den drei poetischen Grundrichtungen ohne nochmaliges beispielhaftes Anführen von musikalischen Parametern, die den Erzählton und Stimmungsgehalt entscheidend gestalten, wie Motivik, Dynamik und Instrumentierung, erfolgen kann.

<sup>198</sup> Mayeda, Akio, Robert Schumanns Weg zur Symphonie, Zürich 1992, S. 556.

### 1.3.2 Musik als Sprache der Seele

Schumanns Auffassung einer innigen Verwandtschaft von Poesie und Musik, in der er selbst durch Poesie Angereger und zur Poesie Anregender ist, greift nicht nur auf eine idealisierte Vergangenheit, in welcher Dichter und Volk eine mythische Einheit bildeten, zurück, sondern weist auch in gewisser Hinsicht über seine Zeit hinaus, was im Folgenden näher erläutert wird. Constantin Floros faßt in seinem Artikel über Schumanns musikalische Poetik folgendermaßen zusammen, was Schumann selbst unter poetischer Musik versteht:

1. Das Gegenteil von virtuoser Musik,
2. romantische Musik, die ihren Ursprung in Bach hat,
3. Musik als Seelensprache,
4. charakteristische Musik,
5. die Phantasie des Hörers anregende Musik,
6. in Form und Ausdruck freie und originelle Musik,
7. in das Geisterreich des Unendlichen führende Musik,
8. durch Dichtung angeregte oder zur Dichtung anregende Musik.<sup>199</sup>

Die Aussage Schumanns „[...] ja oft bin ich so vermessen zu glauben, die Tonkunst als Sprache der Seele stände noch in den Anfängen“<sup>200</sup> ist charakteristisch für seinen eigenen künstlerischen Schaffensprozeß. In Klavierwerken wie beispielsweise dem *Carnaval* (op. 9), über den Schumann selbst an Moscheles schreibt: „[...] einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse“<sup>201</sup> oder den *Novelletten* (op. 21), die sich bei näherer Betrachtung als musikalische Erzählung über die Liebe zwischen Robert Schumann und Clara Wieck mit novel-lentypischer Rahmenform erweisen, kommt bereits zum Ausdruck, inwiefern poetisches Bild und musikalische Sprache ineinandergreifen.

Die frühen Werke spiegeln noch einen vordergründig subjektiv geprägten Poesiebegriff, wie auch Gerhard Dietel feststellt: „Das Ideal der Vereinfachung und Abklärung, das Schumann hier aufstellt, und dem seine Musik sich im Laufe der Jahre zunehmend nähert, ist häufig dem Verdacht ausgesetzt, daß es zu einem Verlust der Poesie führe [...] Aber diesem Verdacht liegt eben ein ‚Poesie‘begriff zugrunde, der sich vordergründig an dem Maskierten der frühen Schumannschen Kunstproduktion festmacht, das von Schumann selbst bald nur noch als Vortäuschung von Poesie begriffen wird.“<sup>202</sup>

Die Behauptung Dietels, daß Schumann in späteren Jahren „einen Poesiebegriff, der sich völlig von der subjektiven Innerlichkeit abkehrt und ausgesprochen politische Züge annimmt“<sup>203</sup> formuliert, erscheint mir hinsichtlich der subjektiven Innerlichkeit aber als zu undifferenziert: Die Interpretation des *Königssohns* als politische Allegorie (vgl. Kap. 1.1.2.b und 1.1.3) zeigt, daß der kreative poetische Prozeß in Schumann nicht nur in seinen frühen Kompositionen zunächst immer das Feld der subjektiven Identifikation mit einer Idee zum Ausgangspunkt hat. Lediglich der seelische Umkreis des Objektes der Identifikation erweitert sich vom eher persönlichen Bereich zunehmend bis hin zum Bestreben nach politischer Öffentlichkeitswirksamkeit.

Der vielzitierte Ausspruch aus den Jugendbriefen Schumanns: „Es afficiert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über Alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft macht, einen Ausweg suchen will“<sup>204</sup> charakterisiert Schumanns schöpferische Vorgehensweise, in der er sich selbst durch sein gesamtes Werk hindurch treu bleibt. Den Ausgangspunkt bildet ein privates oder literarisches Erlebnis, das in der Seelen- und Vorstellungswelt Schumanns „auf die Ebene des ‚Poetischen‘ durch Musik“<sup>205</sup> transzendiert wird, wie Harald Eggebrecht treffend beschreibt. Dabei werden seelische Inhalte – teilweise in literaturähnlichen Strukturen – in eigenständigen musikalischen Ausdruck gegossen.

<sup>199</sup> Floros, Constantin, Schumanns musikalische Poetik. In: Musik-Konzepte Sonderband I Robert Schumann, hrg. von H.-Kl. Metzger/Rainer Riehn, München 1981, S. 90-104. Die Zusammenfassung betrifft die Seiten 92-95.

<sup>200</sup> Brief Robert Schumanns an Simonin de Sire, Leipzig 8.2.1838. In: Erler, Bd. I, S. 110.

<sup>201</sup> Brief Robert Schumanns an I. Moscheles, Leipzig 22.9.1837. In: Ebd., S. 101f.

<sup>202</sup> Dietel, Gerhard, „Eine neue poetische Zeit“. Diss. Würzburg 1987 und Kassel 1989, S. 279.

<sup>203</sup> Ebd., S. 330f.

<sup>204</sup> Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, Leipzig, 3. Aufl. 1898, S. 282.

<sup>205</sup> Eggebrecht, Harald, „Töne sind höhere Worte“. Robert Schumanns poetische Klaviermusik. In: Musik-Konzepte Sonderband I Robert Schumann, hrg. von H.-Kl. Metzger/Rainer Riehn, München 1981, S. 105-115, S. 108.

Die so geschaffene Musiksprache erhält nun in den Textvertonungen beispielweise der Chorballaden eine neue Ebene: Die dichterische Musik Schumanns verbindet sich mit Epik, Lyrik und Dramatik der Ballade zu dem Bereich der szenischen Vorstellung. Der Hörer wird angeregt, seelisch aktiv die Bildebene des musikalischen Geschehens mitzuvollziehen, in seiner eigenen Phantasie zu erschaffen. Dies mag auch dem Vorwurf der „Mißachtung des Balladencharakters“ entgegenstehen, die Walter und Paula Rehberg in der Schumannschen Textbearbeitung sehen, wenn sie von „Dehnung aller lyrischen Partien bis zu epischer Breite“ sprechen, „während das Merkmal einer Ballade doch ge-drängte Kürze ist, um in rascher Entwicklung zu dramatischer Spannung und Entladung zu kommen“.<sup>206</sup>

Da der Hörer – anders als auf der Opernbühne – die Szene vor seinem inneren Auge erschaffen muß, ist die Verstärkung des erzählenden und beschreibenden Elements in der Vertiefung des in der musikalischen Zeit Erlebbaren gerechtfertigt. Wie die vorangegangene Analyse gezeigt hat, kommen dennoch auch lyrische und dramatische Elemente, den Handlungsbildern vollkommen entsprechend, gleichermaßen zum Tragen und werden durch Textbearbeitung und musikalische Bildhaftigkeit dem Rezipienten als Handlungsschauplatz seelischen Geschehens geboten.

Ich möchte mich Arnfried Edler anschließen, der diesen Vorgang in folgende Worte faßt: „Das Schumannsche Poetische ist das rational nicht Greifbare, am Werkäußeren schwer Festzumachende, es bedeutet im Grunde gar keine ‚Eigenschaft‘ des Werkes, sondern einen Zustand, ein emotionales Erleben sowohl des Schaffenden wie des Aufnehmenden, den die Musik als Medium auslöst.“<sup>207</sup>

Hierin liegt der bis hin zum Kunstbegriff des 20. Jahrhunderts weisende moderne Kern der Schumannschen musikalischen Poetik: Jeder Rezipient ist in seiner inneren Aktivität aufgefordert, den Prozeß der musikalischen Imagination in umgekehrter Weise mit- und nachzuvollziehen und so die musikalische Sprache der Seele in seiner eigenen Erlebnis- und Bewußtseinswelt zu beantworten.<sup>208</sup> Schumann verbindet so die musikalische Romantik<sup>209</sup>, die durch den Appell an die Phantasie die Empfindungen des Hörers erregen will, mit der nachrevolutionären moralisch-politischen Rolle der Musik, die in dem Anspruch an die Aktivität der Bewußtseinsseele des Rezipienten der bis zur völligen Freiheit des Individuums emanzipierten Persönlichkeit Rechnung trägt.

<sup>206</sup> Rehberg, Walter und Paula, Robert Schumann. Sein Leben und Werk, Zürich/Stuttgart 1954, S. 603ff.

<sup>207</sup> Edler, Arnfried, Robert Schumann und seine Zeit, Laaber-Verlag 1982, S. 92.

<sup>208</sup> In der Malerei des 20. Jahrhunderts ist die Schrift Wassily Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ (Bern, 10. Aufl. 1952) ein interessantes Beispiel für die Ansicht, daß Künstler und Rezipient „mit Hilfe der Seelensprache miteinander reden“ (S. 135), wodurch die Kunst ihren didaktischen Sinn erfüllt, den sie aktiv Aufnehmenden auf die innere Höhe ihres Schöpfers zu erheben, der sich als Diener an „dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches“ (S. 143) sieht.

<sup>209</sup> Dahlhaus betont, daß selbst nach dem Scheitern der Revolution, „das Zeitalter des Positivismus, das um die Jahrhundertmitte anbrach, [...] in der Musik, die zum ‚Zeitgeist‘ gleichsam querstand, immer noch eine Epoche der Romantik [...]“ war. Dahlhaus, Carl, Musikalischer Realismus, München 1982, S. 97.

## 1.4 Zum Schumannschen Spätwerk

### 1.4.1 Die Problematik der Frage nach dem Spätwerk

#### a Die Rolle von Schumanns Krankheit

Abgesehen von der problematischen Frage, ab wann und nach welchen Gesichtspunkten bei Schumann überhaupt von einem sogenannten Spätwerk gesprochen werden könne und wie dies zu bewerten sei, wurden – bis zum erneuten Aufgreifen der wissenschaftlichen Diskussion „vor allem seit Beginn der 80er Jahre“<sup>210</sup> – die Kompositionen der letzten Lebens- und Arbeitsjahre Schumanns, zumeist entweder ignoriert oder abwertend beurteilt. Eine wesentliche Rolle spielt hierbei Schumanns Erkrankung, die nach seinem Selbstmordversuch 1854 zur Einweisung in die psychiatrische Privatklinik in Eendenich führte, wo er nach zweieinhalbjährigem Aufenthalt 1856 starb.

Die Forschungen Eva Weissweilers, die das tradierte Bild der romantischen Künstlerehe Clara und Robert Schumanns entmythologisiert, indem sie den Zerfall der Familie nach Schumanns Erkrankung am Schicksal der Kinder darstellt<sup>211</sup>, verdeutlichen am Beispiel der Tochter Marie, die wichtige Briefe der Eltern, Dokumente über Schumanns Krankheit und späte Kompositionen zensierte oder ganz unterdrückte<sup>212</sup>, daß in Schumanns eigener Familie die Wurzeln für die Abwertung später Kompositionen aufgrund seiner Krankheit zu finden sind.

Wörner – als älteres Literaturbeispiel für die gängige Verquickung von Krankheit und Werk – schreibt 1949 in seiner Schumann-Biographie: „Bereits hier in Schumanns Anfängen läßt die scharfe Unverbundenheit das spätere Ende, die Selbsterstörung, vorausahnen.“<sup>213</sup> Er hält seinen „altruistischen Einsatz für das künstlerische Ideal“ für „charakteristisch für den schizothymen Menschen“ und schlußfolgert: „Viele der musikalischen Spätwerke sind von der Krankheit überschattet. An den Kompositionen fällt, verglichen mit den Meisterwerken, die Affektstumpfheit auf.“<sup>214</sup>

Auch spätere Autoren tradieren ähnliche Vorurteile. Schnebel beispielsweise beschreibt Schumann in seinem Aufsatz *Rückungen – Ver-rückungen*<sup>215</sup> durchweg als psychotisch, depressiv und schizoid und interpretiert dies in musikalische Tendenzen hinein, indem er musikalische Rhythmus- und Zeitverschiebungen mit psychischen Auflösungsprozessen in Zusammenhang bringt. Die Vereinfachung der kompositorischen Struktur in späteren Werken beurteilt Schnebel als konventionell und angepaßt, obwohl doch nach seiner eigenen These eine noch größere Dissoziation hätte eintreten müssen. (Diesem Aufsatz wäre in einer anderen Arbeit eine detaillierte Beschreibung seelischer Entwicklungsstufen und -krisen<sup>216</sup> und eine vorurteilslose Betrachtung der musikalischen Biographie Schumanns gegenüberzustellen.)

In seinem *Postscriptum zu Schumanns Spätwerken* spricht Schnebel abwertend über „das seltsam leiernde und kraftlose Violinkonzert“ das „Eingießen der geschwächten und darob sich verdünnenden und zerfließenden Phantasie-Materie“, von „altertümelnd geistlichen“ Werken, in denen „seine depressive Melancholie oft unmittelbaren Ausdruck“ findet und schließt: „In den wahrhaft starken Werken der Düsseldorfer Zeit ereignet sich ein nochmaliges Aufflackern der alten Kraft, die dann in den bewegenden Linien seiner späten Melodien, seien sie einfach schön oder ziehend melancholisch, und in den zugleich in sich kreisenden und bröseligen Formen seiner letzten Werke verebbt.“<sup>217</sup>

<sup>210</sup> Forchert, A., Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Schumann Forschungen 3, S. 9-23, S. 9.

<sup>211</sup> Claras Erziehungskonzept wird als „Abschiebungs- und Beseitigungskonzept zur Wahrung größtmöglicher physisch-psychischer Distanz mit der Irrenanstalt als Endlösung“ bezeichnet, und diese Haltung Claras überträgt Weissweiler auch auf die Beziehung zu Robert Schumann in Eendenich, der von seiner Frau dort erst kurz vor seinem Tode zum einzigen Mal besucht worden ist. Weissweiler, Eva, Nachwort. In: Schumann, Eugenie, Claras Kinder, Köln 1995, S. 278-365, (Zitat) S. 335 und S. 293. Rauchfleisch merkt hierzu an: „Alles, was wir über Claras Verhalten wissen, weist darauf hin, daß sie ihren Mann nicht sehen wollte.“ Rauchfleisch, Udo, Robert Schumann. Leben und Werk. Eine Psychobiographie, Stuttgart 1990, S. 180.

<sup>212</sup> Für die Musikwissenschaft interessant ist vor allem die Diskussion um Schumanns letztes Violinkonzert, das zunächst von Clara, danach von Eugenie Schumann nicht publiziert wurde – mit der Begründung, es trage „deutliche Spuren der verheerenden letzten Krankheit in sich“ (Weissweiler zitiert Eugenie Schumann, ebd. S. 362). Der begeisterte Brief Yehudi Menuhins an den Schott-Verlag vom 18.4.1937 trägt zu einer Revision dieser Meinung bei (ebd., S. 363).

<sup>213</sup> Wörner, K.H., Robert Schumann, Zürich 1949, München 1987, S. 102.

<sup>214</sup> Ebd., S. 333.

<sup>215</sup> Schnebel, D., Rückungen – Ver-rückungen. In: Musik-Konzepte, Sonderband I Robert Schumann, hrg. von H.-Kl. Metzger/Rainer Riehm, München 1981, S. 4-89.

<sup>216</sup> Für vorbildlich halte ich den würdigenden Umgang mit diesem Thema im Bereich der Dichter bei: Treichler, Rudolf, Friedrich Hölderlin. Leben und Dichtung – Krankheit und Schicksal, Stuttgart 1987.

<sup>217</sup> Schnebel, Dieter, Postscriptum zu Schumanns Spätwerken. In: Robert Schumann. Musikkonzepte, Sonderband II, hrg. von H.-Kl. Metzger/Rainer Riehm, München 1982, S. 367.

Ostwald stellt Schumann als depressiv und von wiederholten Trauererlebnissen geprägt dar; die Kompositionsfülle der „letzten zwei Jahre in Dresden“ erklärt er sich als „charakteristische Hektik“, da er „sich jetzt in stärkerem Maße seiner Sterblichkeit bewußt [war] und der Tatsache, daß ihm nur noch wenig Zeit übrigblieb“<sup>218</sup>. Die Hinwendung zu geistlichen Werken, die Schumann selbst „das höchste Ziel des Künstlers“<sup>219</sup> nannte, sieht Ostwald als „bezeichnend für das von ihm nie völlig verarbeitete Trauern“ an und behauptet weiter, daß Schumann 1852 bei der Komposition des „große[n] lateinische[n] ‚Requiem[s]‘ op. 148 [...] an seine eigene Beerdigung gedacht haben mag. Die in Düsseldorf geschriebenen ‚Kulmann-Lieder‘ op. 103 und 104 sind ebenfalls aus Todesphantasien hervorgegangen.“<sup>220</sup>

Der zum 150. Todesjahr erschienene biographische Roman Peter Härtlings *Schumanns Schatten*<sup>221</sup>, verstärkte – auch durch regelmäßige Präsenz des Autors im Rundfunk – aus belletristischer Literaturrechtung das populäre Bild des debilen Geisteskranken Schumann.

Als extreme Gegenreaktion zeigt sich bei vereinzelt Autoren das völlige Ignorieren eines eventuellen Einflusses von Schumanns Erkrankung auf sein künstlerisches Schaffen, wie Forchert bemerkt: „Schumanns geistige Erkrankung, die zuletzt Hermann Franken zusammenfassend beschrieben hat, war nicht der Art, daß sie sich in Details der Komposition niedergeschlagen hätte. Andererseits geht es nicht an, ihren Einfluß auf das Schaffen, wie das vereinzelt geschehen ist, völlig zu leugnen [...]“<sup>222</sup> Lippmann beispielsweise betont in dem von ihm verfaßten MGG-Artikel *Robert Schumann* ausdrücklich: „Merkwürdigerweise hatte jedoch die Krankheit keinen Einfluß auf Schumanns schöpferische Tätigkeit, abgesehen von Zeiten, in denen er zu elend zum Arbeiten war [...] Angesichts dieses Leidens zeichnet Schumanns Leben unvergleichliche Größe und Hingabe aus; es ist ein eindringliches Schauspiel menschlicher Kraft und Festigkeit.“<sup>223</sup>

Meiner Ansicht nach sollte die musikwissenschaftliche Diskussion weder aus der vorurteilsbehafteten Haltung, Schumanns späte Kompositionen müßten zwangsläufig unter der fortschreitenden Krankheit an künstlerischem Wert eingebüßt haben, noch aus der Haltung eines völligen Leugnens jeglichen Zusammenhangs zwischen psychophysischer und künstlerischer Biographie der Person Robert Schumanns heraus geführt werden. Das Starren auf den Obduktionsbericht Dr. Richarz' kann hinsichtlich der künstlerischen Wirkenskraft Schumanns wenig aufschlußreich sein, denn „was die Autopsie in den defekt gewordenen Organen zeigt, sind doch nur Folgeerscheinungen. Das Wesentliche ist, das ganze Bild, die Physiognomie der Krankheit ins Auge zu fassen.“<sup>224</sup> Ebenso erscheint es mir wenig sinnvoll, die Exkarnationssymptome und Schwankungen in Schumanns Seelenleben mit der Festlegung auf psychiatrische Begriffe<sup>225</sup> für hinreichend erklärt zu halten und von hier aus eine Krankheit seines Geistes und den Untergang seines Genius<sup>226</sup> zu schlußfolgern.

Vielmehr stimme ich der Forderung Rudolf Steiners zu, die im Begriff „Geisteskrankheit“ implizierte Vorstellung einer Zerstörung des Persönlichkeitskerns zu revidieren, „denn es ist töricht, den Ausdruck Geisteskrankheit zu gebrauchen, weil der Geist immer gesund ist und eigentlich nicht erkranken kann. Es ist ein Unsinn, von Geisteskrankheiten zu sprechen. Es handelt sich immer darum, daß der Geist in seiner Fähigkeit, sich zu äußern, von dem physischen Organismus gestört wird, und nie um eine eigentliche Erkrankung des geistigen oder seelischen Lebens selber.“<sup>227</sup> Das hier zugrundeliegende anthroposophische Menschenbild setzt „die vier [...] Glieder des Menschen: physischer Leib, Lebensleib, Astralleib [Seele] und das Ich“ als gegeben voraus, wobei das Ich „an den drei übrigen Gliedern der menschlichen Wesenheit“ arbeitet.<sup>228</sup> Die für die Musikwissenschaft relevante Blickrichtung sollte also vom geistigen Persönlichkeitskern zum Physischen hin – und nicht umgekehrt – verlaufen.

<sup>218</sup> Ostwald, P.F., Leiden und Trauern im Leben und Werk Robert Schumanns. In: Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien, hrg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda, Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz/London 1987, S. 121-131, S. 127f.

<sup>219</sup> Brief an Leutnant A. Strackerjan, Düsseldorf 13.1.1851: „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir ja alle noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höheren Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein [...]“ In: Jansen, F.G. (Hrg.), Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, Leipzig 1886, 2. Aufl. 1904, S. 335.

<sup>220</sup> Ostwald, P.F., Leiden und Trauern im Leben und Werk Robert Schumanns, S. 128.

<sup>221</sup> Härtling, P., Schumanns Schatten (Roman), Köln 1996.

<sup>222</sup> Forchert, A., Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Schumann Forschungen 3, S. 9-23, S. 22.

<sup>223</sup> Lippmann, E.A., Robert Schumann. In: MGG, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 272-325, Sp. 293.

<sup>224</sup> Steiner, Rudolf, Geisteswissenschaft und Medizin. Zwanzig Vorträge, gehalten in Dornach vom 21. März bis 9. April 1920 vor Ärzten und Medizinstudierenden, Dornach 1961, zweiter Vortrag, Dornach, 22. März 1920, S. 35-53, S. 42.

<sup>225</sup> Rauchfleisch z.B. diagnostiziert: „Als Erkrankung [...] müssen wir meiner Ansicht nach eine schizophrene Psychose annehmen.“ Rauchfleisch, Udo, Robert Schumann. Leben und Werk. Eine Psychobiographie, Stuttgart 1990, S. 197.

<sup>226</sup> „In der späteren Schumann-Literatur wurde es dann weitgehend üblich, die Jahre zwischen 1845 und 1850 als eine Übergangszeit zu betrachten, die den definitiven Untergang von Schumanns Genius einleitete.“ Forchert, Arno, Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 9-23, S. 10.

<sup>227</sup> Steiner, Rudolf, Geisteswissenschaft und Medizin, dreizehnter Vortrag, Dornach 2. April 1920, S. 246-262, S. 256f.

<sup>228</sup> Steiner, Rudolf, Die Erkenntnis des Übersinnlichen in unserer Zeit und deren Bedeutung für das heutige Leben. Dreizehn öffentliche Vorträge. Berlin, 11. Oktober 1906 bis 26. April 1907, Köln, 1. Dezember 1906, Dornach 1959, Der Irrsinn vom Standpunkte der Geisteswissenschaft, Berlin, 31. Januar 1907, S. 140-147, S. 141.

Die in Ernst Burgers Chronik<sup>229</sup> herausgegebenen *Auszüge aus dem bisher unveröffentlichten Krankentagebuch, das Dr. Franz Richarz [...] über Schumanns Aufenthalt in Endenich führte*<sup>230</sup>, vermitteln einen lebendigen Eindruck von Schumanns Befinden in Endenich. Offensichtlich hatte Schumanns Erkrankung physische (als Ursache wird neuerdings die syphilitische Infektion von 1831, die mit Arsen behandelt wurde, angenommen<sup>231</sup>) und hiermit verwobene oder hieraus resultierende psychische Komponenten, die er mit seiner Willenskraft bis zuletzt durch ordnende, strukturgebende Tätigkeiten wie Korrespondenz bzw. Schreiarbeiten<sup>232</sup> zu beherrschen versuchte. Als letzte Komposition Schumanns gibt Burger bezeichnenderweise *Fugen für Klavier*<sup>233</sup> an.

Forchert referiert die in den Forschungen Naglers, Kapps und Strucks aufgezeigte „Tendenz zur Rationalisierung“ und „Feststellung einer außergewöhnlichen Konzentration und Integration der musikalischen Arbeit, die zwar in früheren Kompositionen bereits angelegt sei, aber erst in den letzten Werken ihren Höhepunkt erreiche. So sah etwa Norbert Nagler den Ausgangspunkt für seine Rehabilitierung des Spätwerks in einer Steigerung monothematischer und monomotivischer Arbeit [...]“<sup>234</sup> Diese „sich im Spätwerk immer mehr ausbreitende Tendenz zur Rationalisierung des Kompositionsprozesses“<sup>235</sup> mag somit einerseits Symptom für Schumanns Willen, sich – trotz der sich kontinuierlich verschlechternden gesundheitlichen Situation – selbst innerlich zu halten, sein, geht aber andererseits Hand in Hand mit dem künstlerischen Reifeprozess seiner persönlichen Biographie, die mit dem Sichlösen „vom subjectiven Clavier“<sup>236</sup> ab den 1840er Jahren immer stärker dem Bestreben folgt, „seinen romantischen Subjektivismus, Merkmal des jüngeren Schumann“<sup>237</sup>, abzubauen.

Des weiteren fällt bei Durchsicht der Korrespondenz die gehäufte Beschäftigung Schumanns mit dem Begriff der Kraft auf, der mit seinem Interesse an dramatischen Stoffen einhergeht. Meiner Ansicht nach sind die bereits erwähnte Tendenz zur „Konzentration [...] der musikalischen Arbeit“<sup>238</sup> und das Bemühen um „Kraft“ – sowohl in der kompositorischen Aussage<sup>239</sup> als auch in der von Schumann aufgewendeten Energie zur Arbeit<sup>240</sup> – aus seiner biographisch-künstlerischen Reifung, verwoben mit seinem Willen zur Überwindung physisch-psychischer Beeinträchtigungen, resultierende Zielsetzungen Schumanns, die sich vor dem Hintergrund der Zeit mit seinem Bestreben nach großer Öffentlichkeitswirksamkeit verknüpfen. Die Krankheit Schumanns bildet somit eine Komponente von vielen in einer Entwicklung, die nicht losgelöst vom Gesamtmenschlichen betrachtet werden kann.

<sup>229</sup> Burger, Ernst, Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten, Mainz 1999.

<sup>230</sup> Ebd., S. 323. Siehe vor allem die Seiten 318-332.

<sup>231</sup> Ulrich Skubella beruft sich in seinem Aufsatz „Die Krankheit Robert Schumanns: Eine anrühige Diagnose?“ im Deutschen Ärzteblatt vom 8.10.99 auf einen Artikel von Schumanns Arzt Richarz, der von „durch Überanstrengung herbeigeführter Krankheit“ spricht, die „nicht eine primär-spezifische Geisteskrankheit“, sondern ein „Verfall der Organisation und der Kräfte des Gesamtnervensystems in Form der unvollständigen Paralyse“ ist. Skubella weist nach, daß nach heutigem medizinischem Erkenntnisstand die progressive Paralyse als Spätfolge einer syphilitischen Infektion anzusehen ist. Skubella, Dr. Med. Ulrich, Die Krankheit Robert Schumanns: Eine anrühige Diagnose? In: Deutsches Ärzteblatt 96, Heft 40 (8.10.1999), Seite A-2521, Varia: Geschichte der Medizin.

<sup>232</sup> Auszug aus dem Krankenbericht: „Bei der Visite mit einem geographischen Auszug nach der Karte beschäftigt“ (6. September 1855) oder: „Bei der Visite mit der Calculirung über seine Vermögensverhältnisse beschäftigt und sehr ruhig“ (12. September 1855). Ebd., S. 331.

<sup>233</sup> Ebd., S. 325. Sie werden auch auf S. 326 in einem Brief von Johannes Brahms an Clara Schumann und auf S. 332 im Krankenbericht („15. Januar 1856 [...] Componirt eine Fuge fürs Clavier“) erwähnt und gelten als verschollen.

<sup>234</sup> Forchert, Arno, Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 9-23, S. 14.

<sup>235</sup> Ebd., S. 22.

<sup>236</sup> Brief Schumanns an L. Meinardus, Düsseldorf 28.12.1853: „[...] Sie müssen's vor Allem in Erfindung schöner und neuer Melodien suchen. Das Combinatorische darf nur das Zufällige sein...Dann machen Sie sich auch vom subjektiven Clavier los. Chor und Orchester heben uns über uns selbst weg [...]“ In: Jansen, G. (Hrg.), Schumann, Robert, Briefe. Neue Folge, Leipzig 2. Aufl. 1904, S. 388.

<sup>237</sup> Donath, Friedrich, Aspekte der Inspiration im späten Vokalschaffen Robert Schumanns. In: Kruse, J.A. (Hrg.), Robert Schumann, Universalgeist der Romantik, Düsseldorf 1981, S. 220-237, S. 225.

<sup>238</sup> Vgl. Arno Forchert, S. 14.

<sup>239</sup> Vgl. z.B. den Brief Robert Schumanns an R. Pohl, Düsseldorf 14.2.1851: „So müßte, denke ich, auch die Musik sein, weniger kunstvoll, als durch Kürze und Kraft und Klarheit wirkend.“ In: Jansen, F.G. (Hrg.), Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, Leipzig 1886, 2. Aufl. 1904, S. 336f. oder auch den Brief an F. Hebbel, Dresden 14.5.1847: „[...] Endlich berieth ich mich mit einem hier lebenden poetisch begabten Mann [...], sie [die Tragödie Genoveva] mir zu einem Operngedicht nach besten Kräften umbilden zu wollen [...] Aber [...] es fehlte überall an Kraft – und der gewöhnliche Operntextstil ist mir nun einmal zuwider [...] und daß Sie hier und da Ihre kräftigende Hand anlegten,- dies wäre meine herzliche Bitte [...]“ [Hervorhebung von R. Schumann] In: Ebd., S. 268.

<sup>240</sup> Vgl. den Brief an R. Pohl, Düsseldorf 14.2.1851: „Lassen Sie uns das große Werk mit aller Kraft ergreifen [...]“ In: Erler, Briefe, Bd. I, S. 336f. Auch den Brief an Laurens, Dresden 3.11.1848: „Der Oper namentlich denke ich in Zukunft meine Kraft zuzuwenden.“ In: Ebd., Bd. II, S.293.

Festzuhalten bleibt, daß Schumann in Zeiten großer gesundheitlicher Beeinträchtigung Bearbeitungen vornimmt und Klavierauszüge erstellt<sup>241</sup> bzw. überhaupt nicht komponiert, wie aus folgenden Briefen hervorgeht:

24.7.1852<sup>242</sup> „Zwar bin ich leider noch nicht in voller Gesundheitskraft, um solch ein gewaltiges Werk zu unternehmen [...]“

17.10.1852<sup>243</sup> „Noch bin ich sehr leidend, obwohl durch die Seebäder etwas gebessert [...] Sonst muß ich jetzt musikalisch rasten, obwohl es innen fortwährend klingt und arbeitet. Manche größere Arbeiten aus den letzten Jahren liegen aber, ziemlich vollendet, vor mir, an die die letzte Hand zu legen mein Befinden aber nicht gestattet [...]“

27.12.1852<sup>244</sup> „Ich lag fast die Hälfte d. J. sehr krank danieder an einer tiefen Nervenverstimmung. – Folge vielleicht zu angestrenzter Arbeit. Erst seit 5 bis 6 Wochen geht es mir wieder besser. Doch muß ich noch anstehen, mich größeren Arbeiten hinzugeben, in allen Dingen überhaupt das größte Maß halten [...]“

Ich stimme daher Forchert zu, daß Schumanns Erkrankung „nicht der Art [war], daß sie sich in Details der Kompositionen niedergeschlagen hätte“, ihn aber – als ein Beweggrund von mehreren – dahin geführt hat, „als ‚psychische Strategie zur Bewältigung des Chaos von innen und außen‘ [...] die sich im Spätwerk immer mehr ausbreitende Tendenz zur Rationalisierung des Kompositionsprozesses“<sup>245</sup> und das Bestreben nach „Zusammennehmen der Kräfte, wenn man es mit Massen zu thun hat“<sup>246</sup> zu entwickeln und diesen bis zuletzt zu folgen. Im folgenden sollen Stilmerkmale, die als Spätstilkennzeichen gelten, genauer dargelegt und der *Königssohn* dahingehend betrachtet werden.

### b. Spätstilkennzeichen im *Königssohn*, op. 116

Die zeitliche Eingrenzung eines Spätwerks in Schumanns Gesamtwerk stellt ein bisher in der Sekundärliteratur ungeklärtes Problem dar, das zum einen aus der im vorigen Kapitel erläuterten Frage nach Schumanns Erkrankung, die zu seinem frühen Tod im Alter von 46 Jahren führte, herrührt, wie Forchert referiert: „In der späteren Schumann-Literatur wurde es dann weitgehend üblich, die Jahre zwischen 1845 und 1850 als eine Übergangszeit zu betrachten, die den definitiven Untergang von Schumanns Genius einleite [...]“<sup>247</sup>. Zum anderen „ist ‚Spätwerk‘ nicht nur ein historisch-deskriptiver Begriff [...], sondern auch ein ästhetisch-wertender“<sup>248</sup>, der die Definition von Kriterien bzw. Spätwerkkennzeichen erfordert. Forchert und Bischoff setzen in etwa die letzten 10 Lebensjahre Schumanns als zur Betrachtung relevant an, wobei übereinstimmend der krankheitsbedingte Einschnitt des Jahres 1844 (in diesem Jahr tritt Schumann als Redakteur der NZfM zurück)<sup>249</sup> hervorgehoben wird: „Schumann selbst hat in verschiedenen Mitteilungen die Art und Weise seines kompositorischen Schaffens in drei Perioden unterteilt und klassifizierend gewichtet [...] Die dritte Periode beginnt nach der durch Krankheit bedingten schöpferischen Pause des Jahres 1844: Erst vom Jahr 1845 an, von wo ich anfang alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu componieren zu entwickeln begonnen.“<sup>250</sup>

Donath zeigt auf, „daß Schumann in den Jahren von 1845 bis 1854 mehr komponiert hat als in den fünfzehn Jahren davor [...]“, wobei „erhebliche Gewichte bereits durch die Vokalwerke in dieser zweiten Schaffensperiode [liegen]. Soll innerhalb deren noch ein eigentliches ‚Spätwerk‘ ausgesondert sein, so kommen – mit unscharfen Grenzen freilich – die letzten fünf oder sechs Jahre in Betracht.“<sup>251</sup> Eine genauere Begründung dieser zeitlichen Eingrenzung gibt Donath allerdings nicht.

<sup>241</sup> „Rein numerisch machen die in Düsseldorf entstandenen Kompositionen weit über ein Drittel des gesamten Schaffens Schumanns aus [...] Bei näherem Hinsehen entdeckt man allerdings, daß Ende 1852, nach einer langen Krankheitsperiode, mehr noch im Jahr 1853, die Bearbeitung eigener und fremder Werke im Vordergrund steht. Schumann hat immer dann, wenn er ‚nicht die volle Kraft zum Arbeiten‘ hatte, Klavierauszüge angelegt (so allein in der dritten Saison acht!) [...]“ Kruse, J.A. (Hrg.), Schumanns rheinische Jahre. Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf 1981, S. 23.

<sup>242</sup> Brief an Luise Otto. In: Jansen, Briefe, S. 358.

<sup>243</sup> Brief an J. v. Berunth. In: Ebd., S. 360.

<sup>244</sup> Brief an R. Pohl. In: Erler, H., Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert, 2 Bde., Berlin 1887, Bd. II, S. 185.

<sup>245</sup> Forchert, Arno, Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 9-23, S. 22.

<sup>246</sup> Brief an C. v. Bruyck, Düsseldorf 8.5.1853: „Ich wünschte, daß Sie auch meine größeren Orchestercompositionen zu hören Gelegenheit hätten. Denn wenn ich auch, wie ich wohl sagen kann, in kleineren Formen mit demselben Ernst schaffe wie in größeren, so gibt es doch noch ein ganz anderes Zusammennehmen der Kräfte, wenn man es mit Massen zu thun hat [...]“ In: Jansen, Briefe, S. 372.

<sup>247</sup> Forchert, Arno, Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 9-23, S. 10.

<sup>248</sup> Ebd., S. 14.

<sup>249</sup> Siehe hierzu bei Burger, Ernst, Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten, Mainz 1999, S. 222.

<sup>250</sup> Bischoff, Bodo, Monument für Beethoven: die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns, Diss. Berlin und Köln-Rheinkassel 1994, S. 336f.

<sup>251</sup> Donath, Friedrich, Aspekte der Inspiration im späten Vokalschaffen Robert Schumanns. In: Kruse, J.A. (Hrg.), Robert Schumann, Universalgeist der Romantik, Düsseldorf 1981, S. 220-237, S. 221f.

Übereinstimmung herrscht in der wissenschaftlichen Diskussion hinsichtlich der Merkmale, die Schumanns Spätstil kennzeichnen. Zusammenfassend lassen sich drei Hauptkriterien ausmachen:

1. Immer wieder hervorgehoben wird Schumanns Bestreben, vor allem in großen Werken populär und allgemeinverständlich zu komponieren, was einerseits vor dem politischen Hintergrund der Zeit als aus demokratischen Motiven herrührend<sup>252</sup>, andererseits als Schumanns Wende zum Realismus angesehen wird.<sup>253</sup>
2. Verbunden hiermit findet der dem natürlichen Sprechtonfall angenäherte deklamatorische Stil in den späten Vokalkompositionen häufige Erwähnung.<sup>254</sup>
3. Als weiteres zentrales Spätstilkennzeichen gilt die parataktische Reihung in der musikalischen Form, deren innerer Zusammenhalt durch monothematische Motivvariationen mit bedeutungstragendem Gehalt gewährleistet wird.<sup>255</sup>

Lippmann differenziert allerdings, daß dieses Verfahren keine Sonderstellung im Spätstil einnimmt, sondern bereits „in höchst unterschiedlichen Var[iations]-Werken wie den Symphonischen Etüden, dem Carnival und den Davidsbündlertänzen [...] die thematische Verwandlung als Grundlage der ‚freien Var[iation]‘“ von Schumann entwickelt worden ist.<sup>256</sup> Er bezeichnet die kompositorische Technik Schumanns als „Entwicklung einer Reihe variiert melodischer Charaktere aus einem zugrundeliegenden abstrakten Muster oder Motto“<sup>257</sup>, die sich durch das Gesamtwerk zieht: „Sein ganzes Leben hindurch hat Schumann eine bemerkenswert verfeinerte Technik entwickelt, um überzeugende Zusammenhänge zu gewinnen; er beginnt mit der einfachen Addition und Repetition von Phrasen in Schuberts Manier [...] Ein neuer Abschn[itt] nimmt seinen Ausgang oft vom letzten Motiv der vorhergehenden Phrase, [...] Schumann aber verband dieses Verfahren mit der thematischen Verwandlung [...] und verlieh dadurch den verbundenen Abschn[itten] tieferen Zusammenhang als ein gemeinsames Motiv.“<sup>258</sup>

Auch Nagler betont: „In nahezu allen Opera seines späten Stils ist das Bemühen zu verspüren, mit einem Minimum an thematischem Material auszukommen...Im Spätstil, der seinerseits eine Entwicklung erfährt, setzt Schumann den für sein Gesamtwerk kennzeichnenden Leitgedanken der Monothematik fort [...] Dem Schaffen nach 1845 kommt daher kein Sonderstatus zu. Auch in ihm wird [...] eine erkenntnisleitende kompositorische Idee – die monothematische Arbeit – ausgelegt.“<sup>259</sup>

Somit ist festzuhalten, daß der sogenannte Spätstil Schumanns die Technik der parataktischen Reihung, die bereits in früheren Klavierwerken Verwendung findet, fortsetzt und das innere Zusammenhalten der Form durch zugrundeliegende Mottos bzw. Motivvariationen in den späten großen Formen stringent angewendet wird. Das Bestreben nach Allgemeinverständlichkeit und Popularität und der an dem natürlichen Sprechrhythmus orientierte deklamatorische Gesangsstil im späten Vokalwerk zeigen Schumanns musikalische Entwicklung vom eher verschleiernden, esoterischen Subjektiv-Romantischen zum exoterischen Bestreben nach breiter Öffentlichkeitswirksamkeit.

<sup>252</sup> Demmler („Nicht zu viel Kreuze und Bee“. Die Tendenz zum Populären in Schumanns spätem Vokalwerk), Kapp (Schumann nach der Revolution) und Struck (Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung?) zeigen diesen Aspekt auf.

<sup>253</sup> So z.B. von Rummenhöller (Der Dichter spricht), Nagler (Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks), Lichtenhahn (Sinfonie als Dichtung. Zum geschichtlichen Ort von Schumanns „Rheinischer“), Wörner (Robert Schumann) und Donath (Aspekte der Inspiration im späten Vokalschaffen Robert Schumanns). Lichtenhahn weist Schumanns Spätwerk – zumal der letzten Jahre – allerdings „mit Ausnahme der ‚Rheinischen‘“ [auch Gülke sieht die Rheinische Sinfonie als Beispiel dafür, daß Schumann seinem Jugendidealismus weiterhin treu geblieben ist (Gülke, Peter, Zur Rheinischen Sinfonie. In: Musik-Konzepte II, S. 237-253, S. 250)] „[der] Zeit des Realismus“ zu. (Ebd., S. 26.)

<sup>254</sup> S. z.B. bei Forchert (Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion), Edler (Robert Schumann und seine Zeit), Wörner (Robert Schumann), Donath (Aspekte der Inspiration im späten Vokalschaffen Robert Schumanns) und Jarczyk (Die Chorballe im 19. Jahrhundert).

<sup>255</sup> Demmler („Nicht zuviel Kreuze und Bee“. Die Tendenz zum Populären in Schumanns spätem Vokalwerk), Bischoff (Monument für Beethoven), Forchert (Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion), Edler (Robert Schumann und seine Zeit), Wörner (Robert Schumann), Appel (Robert Schumann und der provençalische Ton), Struck (Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung?) und Jarczyk (Die Chorballe im 19. Jahrhundert) heben dieses Kriterium als den Spätstil kennzeichnend hervor. Bei Rehberg hingegen wird die monothematische Tendenz noch nicht als Stilmittel erkannt und abwertend beurteilt: „Musikalisch ist wenig Erhebendes in dieser Komposition [*Des Sängers Fluch*], in der es von Selbstwiederholungen wimmelt und deren Harmonik sich im Kreise dreht.“ (Rehberg, Walter und Paula, Robert Schumann. Sein Leben und Werk, Zürich/Stuttgart 1954, S. 603f.)

<sup>256</sup> Lippmann, E.A., Robert Schumann. In: MGG, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 272-325, Sp. 300f.

<sup>257</sup> Ebd.

<sup>258</sup> Lippmann, E.A., Robert Schumann. In: MGG, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 272-325, Sp. 319.

<sup>259</sup> Nagler, Norbert, Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks. In: Musik-Konzepte Sonderband I Robert Schumann, hrsg. von H.-Kl. Metzger/Rainer Riehn, München 1981, S. 303-346, S. 309.



Wie die Analyse des *Königssohns* aufgezeigt hat, kann dabei von einer Abkehr von der Romantik im Sinne einer Wendung zum Realismus hin dennoch keine Rede sein. Vielmehr gelingt es Schumann, gleichzeitig großangelegte massive Wirkung und innerste Ansprache an das individuelle Empfindungs- und Vorstellungsleben des Hörers zu erzielen. Auch nach der gescheiterten Revolution bleibt Schumann so dem Ideal der Freiheit des Individuums innerhalb der Gesamtheit und der didaktischen Rolle, die der Kunst dabei zukommt, treu.

Die detaillierte Deutung des *Königssohns* in Kapitel 1.2.2 hat ergeben, daß alle drei Hauptkennzeichen des Spätstils zu finden sind: Die Behandlung des Textes ist zum Teil frei deklamierend oder zumindest dem natürlichen Sprechrhythmus, sogar -tonfall angemessen. Beispiele hierfür sind der Dialog zwischen Fischer und Königssohn in Nummer 3 oder das nachfolgende Solo des Königssohns, die strophische Erzählung der Drachenszenarie durch den Männerchor in Nummer 5 und das Solo des Sängers in Nummer 6.

Auf Schumanns Hervorhebung der Heilschöre im Kontrast zur Textvorlage Uhlands und die Bedeutung, die somit der Anerkennung des Königs durch die Volksmassen zukommt, wurde bereits hingewiesen. Hierin sehe ich nicht nur ein Bemühen um Popularität und die Intention, durch Massenwirkung Massen anzusprechen, sondern die starke Gewichtung der stellvertretend für das Volk eingesetzten Chöre vermittelt durch den Handlungsablauf der Ballade im nachrevolutionären zeitgeschichtlichen Kontext durchaus eine politische Aussage Schumanns.

Motivkorrespondenzen dienen nicht nur dem Zusammenhang innerhalb der parataktischen Reihung des Formganzen, wie in der Literatur hervorgehoben wird, vielmehr zeigt die Analyse, wie Motive als Träger bildhafter Bedeutung fungieren, indem sie Szene und Atmosphäre vermitteln und Personen in Bewegungsduktus, seelischer Charakteristik bzw. Bewußtseinsentwicklung musikalisch imaginieren lassen. Dies sei am Beispiel der Terz- und Dreiklangsmotivik veranschaulicht:

Zu Beginn der Ballade läßt sich die Motivik auf die absteigende Terz oder den absteigenden Dreiklang zurückführen (T. 1ff., 40ff., 48ff.). Die Konnotation zum Reich des alten Königs steht in deutlichem Kontrast zum Motiv des aufsteigenden Dreiklangs bzw. der aufsteigenden Terz, die – vor allem ab der zweiten Hälfte der Ballade – in auffallend exponierter Stellung das Reich des sich entwickelnden jungen Königs charakterisiert (T. 78ff., 81ff., 189ff., 560ff., 264ff., 296ff., 314ff., 342ff., 379ff., 388ff., 392ff., 451ff.).



Abb. 5, Königssohn, T. 265



Abb. 6, Königssohn, T. 313ff.



Abb. 7, Königssohn, T. 388f.

<sup>260</sup> Vgl. die oben genannten Titel zum Spätstil Schumanns.

Die musikalische Semantik des Dreiklangsmotivs wird von Schumann dem Bild entsprechend differenziert eingesetzt. Während in T. 38ff. der Vorgriff auf die jugendlich-kraftvolle Rede des Königssohns zum Ausdruck kommt, zeigt die Pizzikato-Dreiklangsbrechung in T. 60ff. die unbeschwerte Stimmung der Schiffsreise des Königssohns und läßt in der Auf- und Abwärtsbewegung den wiegenden Wellenschlag imaginieren.

Abgesehen vom Bewegungsduktus, der auch in T. 99ff. und 141ff. – der Szenerie des Schiffsuntergangs oder des ans Ufer heranschwimmenden Königssohns – entsprechend eingesetzt wird, beinhaltet in T. 465ff. das Motiv des aufsteigenden Dreiklangs vor allem durch Dynamik (bes. T. 492: <>) und Instrumentierung die metaphorische musikalische Assoziation des anbrechenden neuen Reichs.

Wie bereits in der Analyse des *Königssohns* festgestellt wurde<sup>261</sup>, beinhaltet das Motiv der aufsteigenden Terz in Schumanns Tonsprache seit dem Durchbruch zur 1. Sinfonie die Assoziation von Frühling, Aufbruch, hoffnungsfroher Zukunft und findet in der zweiten Hälfte der Ballade, in der der Königssohn durch eigene Entwicklung zum König wird, der so die Anerkennung des Volkes erlangt, auffallend häufige Verwendung. Der mit dem Motiv der aufsteigenden Terz verknüpfte wechselnde charakteristische Ton berührt dabei je nach Stimmung und Szene eher das Bewegungselement (T. 264ff.), das Lyrische (T. 342ff. und 379ff.) oder das Fanfarenartig-Sieghafte (z.B. T. 189ff., 560ff., 296ff. und 314ff., 392ff.).

In Nummer 6 zeigt die aus dem Orchestervorspiel übernommene Sekundmotivik ebenfalls sehr deutlich, wie Schumann die Variierung des melodischen Charakters am Sprachrhythmus des Textes entlang vornimmt (vgl. T. 472ff., 493ff., 510ff., 517ff.). Darüber hinaus ergibt sich eine rahmenbildende Motivkorrespondenz zwischen Nummer 1 und Nummer 6: In beiden Nummern bildet ein sekundgeprägtes melodisches Motiv den Klangvordergrund, dem jedoch eine semantisch konträr aufgeladene Motivlinie zugrunde liegt. In Nummer 1 liegt der Sekundmotivik die dem Metaphernfeld des alten Reichs zugehörige Motivlinie der absteigenden Terz zugrunde, wohingegen in Nummer 6 die hinter der Sekundmotivik auszumachende Motivlinie der – der Semantik des neuen Reichs in der Verbindung des jungen Königspaares entsprechende – aufsteigende Dreiklang bzw. die Durchschreitung des Oktavraums ist.

Wie oben an Beispielen aufgeführt, ist im *Königssohn* neben der Tendenz zur populären Wirksamkeit und zum am Sprechrhythmus orientierten Gesangsstil auch das Verfahren der Verknüpfung der parataktischen Formgliederung durch bedeutsame Kernmotive wie z.B. die aufsteigende Terz als Spätstilkriterium festzustellen, wobei ich mich Lippmann und Nagler in dem Punkt anschließen möchte, daß das Verfahren der thematischen Variation aus einem zugrundeliegenden Motiv für Schumanns Personalstil im Gesamtwerk kennzeichnend ist und nicht nur die kompositorische Technik im Spätwerk ausmacht.

Gerade am Beispiel des Kernmotivs der aufsteigenden Terz muß zwischen der Herkunft seiner musikalischen Motto-funktion aus der Frühlingssinfonie, also aus Schumanns mittlerem Stil, und der Verwendung im *Königssohn*, also dem Einfluß dieses Mottos auf den Spätstil, deutlich unterschieden werden: Wie Akio Mayeda in seiner detaillierten Betrachtung der Sinfonien Schumanns aufzeigt<sup>262</sup>, wirkt das Motiv der aufsteigenden Terz (mit absteigender Quint) in der 1. Sinfonie thematisch, und alle Sinfonien sind im Grunde genommen auf Varianten aus dieser Kerndisposition zurückzuführen.

Im *Königssohn* hingegen erreicht Schumann eine andere Stufe des Tondichtens: Wie die Analyse ergeben hat, werden Kernmotive an exponierten Stellen im Text, die das Metaphernfeld des jungen Königs als Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft berühren, als semantischer Topos eingesetzt, um die Assoziations- und Identifikationsmöglichkeit des Hörers zu lenken. Die Konzentration der Motivik im *Königssohn* dient meiner Ansicht nach so zum einen dem Zusammenhalt der großformalen Anlage über die Grenzen der einzelnen Nummern hinweg, zum anderen appelliert ihr innerer musikpoetischer Gehalt in seinem Wiedererinnerungswert an das poetische Bewußtsein des Hörers, der so die Aussage Schumanns erlebend mitvollzieht. Der Einfluß des mittleren Stils auf den Spätstil hierbei kann in einer freieren Handhabung der bedeutungstragenden Kernmotive als tondichterische Topoi in der musikalischen Erzählung der Ballade gesehen werden. Das folgende Kapitel soll die Betrachtung auf Schumanns Vorgehensweise in *Des Sängers Fluch* und *Das Glück von Edenhall* erweitern.

<sup>261</sup> Vgl. Kap. 1.2.2.

<sup>262</sup> Mayeda, Akio, Robert Schumanns Weg zur Sinfonie, Zürich 1992.

## 2 Vergleichende Analyse zu *Des Sängers Fluch*, op. 139 und *Das Glück von Edenhall*, op. 143

Die in 14 Nummern eingeteilte Ballade *Des Sängers Fluch*, die durch die Bearbeitung der Textvorlage umfangreich erweitert wurde, stellt – gerade auch aufgrund ihrer Länge – in ihrem innermusikalischen Zusammenhang eine Steigerung gegenüber dem *Königssohn* dar. Schumann verwendet hier ebenfalls die Technik der Verbindung von einzelnen Nummern innerhalb der großformalen Anlage oder von Rede und Gegenrede im Dialog (wie beispielsweise zwischen Königssohn und Fischer) durch gleiche Schluß- und Anfangstöne.

Darüber hinaus gehen Nummern durch kurze Orchesterüberleitungen oder harmonische Wechsel direkt ineinander über bzw. wird der Text in den folgenden Teil hinein weitergeführt (Nr. 5, 7, 8, 10, 11, 14). Diese Vorgehensweise entspricht einerseits der Einheit der Szene, die im Gegensatz zum *Königssohn* den Ort des Geschehens nicht wechselt. Andererseits erreicht Schumann hierdurch eine Beschleunigung und Dramatisierung des inneren Erzähltempo. Besonders deutlich wird dies z.B. im Übergang zu Nr. 6, T. 313/314, wenn der Chor auf „ferner Geisterchor“ eine überraschende Modulation in den A-Dur-Septakkord intoniert, die gleichzeitig den Text ausdeutet und durch das Aufgreifen im Orchester die erzürnte Rede des Königs einleitet. Den Übergang zwischen Nr. 7 und 8 bildet der Einsatz der Königin auf der Septim von D-Dur, die in die nächste Nummer übergebunden und nach e-moll weitergeführt wird. Nummer 9 endet statt in der zu erwartenden Tonika G-Dur mit dem Einsatz des wütenden Königs auf Es, das in die Nummer 10 übergebunden wird. Verbindungen innerhalb der Balladennummern entstehen aber nicht nur durch fließende Übergänge, sondern – auffallender als im *Königssohn* – vor allem auch durch miteinander korrespondierende Motivzusammenhänge.

Beispielsweise wird dem Wunsch der Königin, die die Sänger in Takt 417ff. um „ein Lied, das Mannestugend preist“ bittet, in Takt 422ff. mit einem in Intervallstruktur und rhythmischem Duktus korrespondierendem Preisgesang entsprochen, wie Abb. 8 und 9 deutlich machen.

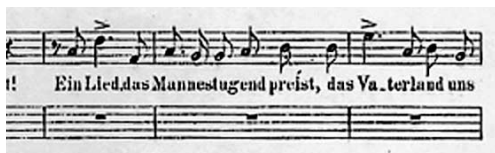


Abb. 8, *Sängers Fluch*, T. 417ff.



Abb. 9, *Sängers Fluch*, T. 422ff.

Als direkte Ableitung aus dem Motiv des Orchestervorspiels in Nummer 11 (T. 588ff., Abb. 10) erweist sich das Motiv des innigen Liebesgesangs des jungen Sängers (T. 611ff., Abb. 11), das wiederum in Takt 674ff. vom wütenden König aufgegriffen wird (Abb. 12).



Abb. 10, *Sängers Fluch*, T. 588ff.



Abb. 12, *Sängers Fluch*, T. 674ff.



Abb. 11, *Sängers Fluch*, T. 611ff.

Orchestervor- bzw. -nachspiele greifen Motive aus den Singstimmen auf oder nehmen diese einleitend vorweg, so daß eine Art musikalischen Erzählrahmens gebildet wird, so greift z.B. die Erzählerin zu Beginn im *Sängers Fluch* das vom Orchester in ruhigen Halben und Vierteln vorgegebene Motiv dem Text entsprechend rhythmisiert auf, wie Abb. 13 und 14 zeigen.



Abb. 13, *Sängers Fluch*, T. 2f.

Abb. 14, *Sängers Fluch*, T. 11f.

Ebenso wird das provençalische Liedmotiv des jungen Sängers aus Takt 229ff. in Takt 233ff. von den Holzbläsern übernommen und im Orchesternachspiel wieder aufgegriffen.

Wie im *Königssohn* verwendet Schumann auch in *Des Sängers Fluch* die Trompetenfanfare quasi als musikalische Metonymie für die Rede königlicher Personen.

Der dreifache Einsatz des Motivs des Harfners in Nr. 2 auf den Text „Nimm alle Kraft zusammen“ wirkt nicht nur innerhalb des Dialogs strukturgebend, sondern der Duktus der Singstimme erscheint hier durch Dynamik, deklamatorischen Sprechrhythmus und Tonwiederholungen fast blechbläserartig und wird im Orchesternachspiel aufgegriffen.

Nummernübergreifend – und so die Nachwirkungen des Fluchs in seiner Konsequenz aufzeigend – ist die Korrespondenz zwischen dem abwärts führenden Umspielungsmotiv aus den Orchesternachspielen von Nr. 13 (T. 777ff.) und 14 (T. 820ff.).

Motivkorrespondenzen wirken jedoch nicht nur im Zusammenhang der Nummern strukturgebend. Im Vergleich zum *Königssohn*, der in der Gesamtgestaltung durch einen antithetischen Rahmenbezug von erster und letzter Strophe (altes versus neues Reich) gekennzeichnet ist und den Entwicklungsgedanken betont, setzt Schumann im *Sängers Fluch* den textlichen Bezug von Beginn und Schluß der Ballade sogar durch die gleiche Motivik musikalisch um, wie der Vergleich der Abb. 14 und 15 zeigt.

Abb. 14, *Sängers Fluch*, T. 11f.

Abb. 15, *Sängers Fluch*, T. 786ff.

### Textbezug:

„Es stand in alten Zeiten ein Schloß so hoch und hehr,  
Weit glänzt' es über die Lande bis an das blaue Meer;  
Und rings von duft'gen Gärten ein blütenreicher Kranz,  
Drin sprangen frische Brunnen in Regenbogenglanz...“

„Und rings statt duft'ger Gärten  
Ein ödes Heideiland:  
Kein Baum verstreuet Schatten,  
Kein Quell durchdringt den Sand...“

Durch diese quasi literarische Verfahrensweise einer so entstehenden motivischen Rahmenbildung bzw. Rahmen-  
erzählung, innerhalb deren sich die Binnenerzählung, d.h. die Gesänge vor dem Königspaar, die Tat des Königs und  
der Fluch des Sängers, entfaltet, gewährleistet Schumann die musikalische Einheit des Balladenganzes.

Darüber hinaus ergibt sich so für das Bewußtsein des Hörers am Ende der Ballade eine motivische Rückführung  
auf den Beginn. Im Kontrast zum *Königssohn* ist der Eindruck hierdurch zunächst der eines negativen Entwicklungs-  
prozesses, eines Nichtweitergekommenseins, eines Rückschritts auf den Ausgangspunkt. Wie im *Königssohn* die  
Konsequenz der selbstbestimmten Entwicklung des Jünglings durch freie Liebestaten zum von dem Volk akzeptier-  
ten König aufgezeigt wird, so zeigen sich in *Des Sängers Fluch* die Auswirkungen der Worte und Taten aller Prota-  
gonisten – besonders jedoch des alten Sängers – in ihrer vollen Konsequenz. Das erschütternde Erlebnis, das sich  
dem Hörer durch den Motivbezug zwischen Anfang und Schluß der Ballade aufdrängt, ist – in Worte gefaßt – die  
Frage, ob der Ausgang der Ballade nicht im Keim schon von Anfang an enthalten ist, d.h. die Frage nach Schicksal  
und Freiheit.

Fritz Martini interpretiert die Uhlandsche Textvorlage als „allegorisches Gedicht vom Untergang der Dichtung im  
Spannungsfeld von Macht und Gesang, des Unmenschlichen und des Ideal-Menschlichen“<sup>263</sup> und widerspricht den  
Deutungen, die die Ballade auf Napoleon I. oder „das absolutistische Willkürregime des Königs Friedrich I. von  
Württemberg“ beziehen<sup>264</sup>. Die politische Aussage der Ballade sieht Martini „in dem Glauben, mittels des Gesangs,  
wie ihn Uhland verstand, also durch die auf das Gefühl wirkende, überindividuelle Macht des Schönen und des  
Sittlichen die Welt der Herrschaft umzubilden“.<sup>265</sup> Er führt jedoch aus, dies sei „eine Illusion Uhlands; er hat ihr  
Scheitern in der Ballade mit radikaler Konsequenz, bis zur allegorischen Selbstvernichtung des alten Sängers, ver-  
gegenwärtigt.“<sup>266</sup> Martini schlußfolgert daher, daß es dem Gesang noch nicht gelingt, „die Macht über den Macht-  
haber [...] zu gewinnen“.<sup>267</sup>

Die Lesart als christliche Allegorie, in der „durch die Figur des jungen Sängers eine Imitatio Christi durchblickt“  
und „durch den alten Sänger die Figur der alttestamentlichen Rächer, Seher und Propheten“<sup>268</sup> erscheint vernach-  
lässigbar.

Schumanns musikalische Umsetzung der Ballade setzt meiner Ansicht nach einen anderen Schwerpunkt. Wurde  
bereits im *Königssohn* die Rolle des Sängers als Zeitzeuge durch den breit ausgeführten Schluß hervorgehoben und  
die Verbindung von Volkschören und Tondichter als Ausblick auf eine neue poetische Zeit gestaltet, so hat Schumann  
erst recht im *Sängers Fluch* das Gewicht auf Bedeutung und Wirksamkeit des Gesangs, d.h. des Sängers, gelegt.  
Allein die Erweiterung der Textvorlage durch neun Gedichte Uhlands<sup>269</sup> auf eine ausführliche Binnenerzählung, die  
die Tat des Königs psychologisch motiviert, hebt die Personen der beiden Sänger und die Auswirkungen ihrer Lied-  
kunst hervor. Der alte Sänger, der zu Beginn dem König erwidert „Nun hab' ich ausgesungen, ein jüngerer steht hier,  
singt unsres Volkes Lieder mit hell'rem Klange dir“, geht in Schumanns musikalischer Umsetzung der Ballade als  
eigentlicher Sieger aus dem Geschehen hervor. Zwar „zerschellt“ er seine Harfe – d.h. den lieblichen Gesang – vor  
den Toren des Schlosses, das auf dem Tritonus, chromatischen Sekundsritten und großen Intervallsprüngen basie-  
rende Fluchmotiv jedoch zeigt eben gerade, daß die Macht des Sängers der vorläufigen Macht des Königs letztlich  
weit überlegen ist und durch die Wirksamkeit des Wortes nicht nur Welten erschaffen, sondern ebenso zerstören  
kann.

Der eigentliche lyrische Höhepunkt der Ballade liegt in Nr. 9, im Freiheitslied von Jüngling und Harfner, das sich  
zu einem enthusiastischen Unisonogesang mit dem Chor steigert und – wie im *Königssohn* – den Topos der aufstei-  
genden Terz als Metapher für den politischen Frühling einsetzt.

Solange dies jedoch nur Vorausblick auf eine poetische neue Zeit bleibt – „Bald blüht der Frühling, bald der gold'ne  
Friede, mit mildern Lüften und mit sanfterm Liede“ – liegt die Macht des Gesanges und somit des Tondichters in  
der deutlich ausgesprochenen und hierdurch zerstörerischen Opposition gegen die bestehenden Unrechtsverhältnis-  
se und in der Verweigerung eines opportunistischen Zeitzeugentums: „Weh dir! Verruchter Mörder! Du Fluch des  
Sängerthums! Umsonst sei all' dein Ringen nach Kränzen blut'gen Ruhms: Dein Name sei vergessen, in ew'ge Nacht  
getaucht, sei wie ein letztes Röcheln in leere Luft verhaucht! Weh dir! Weh dir!“

<sup>263</sup> Martini, Fritz, Ohnmacht und Macht des Gesanges. Zu Ludwig Uhlands Ballade Des Sängers Fluch. In: Segebrecht, W.  
(Hrg.), Gedichte und Interpretationen, Bd. 3, Stuttgart 1984 (Reclam), S. 322-333, S. 324.

<sup>264</sup> Ebd., S. 326f.

<sup>265</sup> Ebd., S. 331f.

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> Ebd.

<sup>269</sup> Verwendet wurden: *Lied eines deutschen Sängers, Hausrecht, Sängerbild* u. Nr. 1 *Rudello, Die drei Lieder, Gesang und  
Krieg, Der Sänger, Das Thal, Entsagung, Hohe Liebe*.

In diesem Sinne zeigt Schumanns Umsetzung der Ballade *Des Sängers Fluch* die Entwicklung des Künstlertums vom romantischen Künstler in Gestalt des Jünglings, der, in überirdischer Liebesseligkeit schwelgend, nicht von dieser Welt ist und „auch seine überirdische Sendung mit dem Kreuze des irdischen Lebens bezahlen“ muß, wie Korff formuliert<sup>270</sup>, zum reifen, realitätsverändernden Künstler in Gestalt des alten Sängers, der kraft der Macht seines Wortes die herrschenden Unrechtsverhältnisse nicht nur dokumentiert, sondern letztlich besiegt und überdauert, d.h. politisch wirksam ist.

Die formale Gestaltung der Ballade *Das Glück von Edenhall* ist wiederum in anderer Weise als *Des Sängers Fluch* von großer Geschlossenheit. Schumann hat zwar auch hier – ähnlich wie im *Königssohn* durch die antithetische Korrespondenz von Anfangs- und Schlußchor („Heil Edenhall! Heil seinem Lord!“, T. 39/ „Vertilgt, vertilgt ist Edenhall's Geschlecht“, T. 564) einen musikalischen Rahmen geschaffen, aber die Unterteilung in Nummern völlig aufgegeben. Die ganze Ballade verläuft in einem Erzählfluß, in dem Tempowechsel und Orchesterüberleitungen die Verbindung innerhalb der Handlung und zwischen den Personen herstellen.

Die harmonische Entwicklung, die im *Königssohn* – den seelischen Stimmungsgehalt transportierend – vom Moll einer b-Tonart zum Dur einer #-Tonart verläuft und im *Sängers Fluch* in fis-moll beginnt und in c-moll endet (siehe Graphiken Abb. 1 und 16), ist im *Glück von Edenhall* betont schlicht gehalten. Die Ballade bewegt sich im großen und ganzen im Kadenzbereich von C-Dur und moduliert an der Stelle, die den Bruch des Kelches, der Glück von Edenhall genannt wird, schildert, nach c-moll.

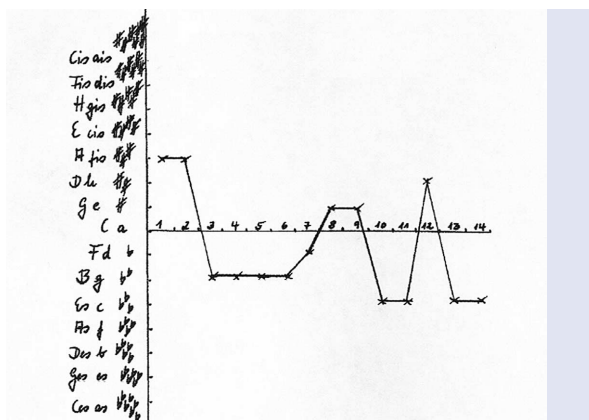


Abb. 16, Graphik harmonische Entwicklung  
Des Sängers Fluch

Die schlichte dreiteilige Konzeption:

- das Festgelage des Lords mit seinen Freunden vor dem mutwillig herbeigeführten Bruch des Glases (T. 1-146),
- die Warnung des Schenks und die Zerstörung des Kelches durch den Übermut des Lords (T. 147-413) und
- die Konsequenz aus dem Bruch des Kelches, das Einstürmen der Feinde in das zerstörte Schloß und der Dialog des Schenks mit dem Anführer der Feinde, die das Ende von Edenhall bejubeln (T. 413-620)

wird im Vergleich zum *Königssohn* und zum *Sängers Fluch* in dieser Ballade am auffallendsten durch das Verfahren der Motivvariation mit Tendenz zur Monothematik inhaltlich zusammengehalten. Die verwendete Motivik läßt sich im wesentlichen auf den gebrochenen Dreiklang (Abb. 17), den (punktierten) Quart- oder Quintsprung (Abb. 18 und 19) und Sekunden bzw. Chromatik (Abb. 20 und 21) zurückführen.



Abb. 17, Glück von Edenhall, T. 429ff.



Abb. 19, Glück von Edenhall,  
T. 429ff.



Abb. 21, Glück von Edenhall, T. 205ff.



Abb. 20, Glück von Edenhall, T. 521ff.



Abb. 18, Glück von  
Edenhall,  
T. 39f.

<sup>270</sup> Korff, H.A., Geist der Goethezeit, Bd. III Frühromantik, Darmstadt 1977, S. 57.

Struck bezeichnet diese Verfahrensweise als „Folge formal offener Miniatur- Nummern wechselnder Besetzung [...], die gerade deshalb ohne deutliche Zäsuren ineinander übergehen, weil sie durch motivisch-thematische oder harmonisch-tonartliche Klammern in größere Zusammenhänge gestellt sind“.<sup>271</sup>

Das chromatische bzw. sekundhafte Motiv entspricht im Kontrast zum eher martialischen Gehabe der Chöre und des Lords der musikalischen Semantik des zerbrechlichen Wunderkelches, dem Bereich der Magie des Klangs und seinem Hüter, dem Schenk. Ähnlich dem Lichtmotiv aus dem *Glück von Edenhall* auf den Text „Ein purpurn Licht wird überall“ (T. 228ff) setzt Schumann auch im *Königssohn* zur musikalischen Umsetzung von Lichtstimmungen Chromatik ein, wenn der Chor singt „Welch Wunder enthüllt dem Auge sich“ (T. 510ff). Im *Sängers Fluch* wird die chromatische Motivik auf den Text „ihr duft'gen Gärten im holden Maienlicht“ (T. 747ff) in die unheimliche Stimmung des Fluchs eingebunden.



Abb. 22, *Glück von Edenhall*, T. 228ff.



Abb. 24, *Sängers Fluch*, T. 747ff.



Abb. 23, *Königssohn*, T. 510ff.

Die kompositorische Vorgehensweise Schumanns, mittels musikalischer Kerntopoi und Motivkorrespondenzen das Balladenganze zu strukturieren und innerlich zusammenzuhalten, entwickelt sich meines Erachtens vom *Königssohn* über *Sängers Fluch* zum *Glück von Edenhall* zu einer immer souveräner werdenden Handhabung von motivischen Versatzstücken, deren tondichterischer Reichtum sicherlich in *Des Sängers Fluch* – der ins Zentrum gerückten Bedeutung des Gesangs entsprechend – einen Höhepunkt erreicht hat.

<sup>271</sup> Struck, Michael, *Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung?* In: *Schumann Forschungen* 3, hrg. Von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 265-313, S. 279.

### 3 Schumanns Chorbballaden im historischen Kontext

#### 3.1 Textbearbeitungen, Schumanns Umsetzung der drei Uhlandschen Balladen

Die drei Balladentexte Uhlands, *Der Königssohn*, *Des Sängers Fluch* und *Das Glück von Edenhall*, wurden alle von Schumann seiner erzählerischen Vorstellung entsprechend bearbeitet. Die stärkste Veränderung nahm er in *Des Sängers Fluch* vor, indem der Text durch sinnvolle Einfügung anderer Gedichte Uhlands auf fast das Doppelte erweitert wurde. In der älteren Sekundärliteratur wurden diese Eingriffe in die Textvorlagen der Balladen zum Teil als verflachend und entstellend heftig kritisiert.

Rehberg betrachtet die Vorgehensweise Schumanns als „eine Mißachtung des Balladencharakters, die sich gegen seine Erwartungen auswirken mußte. Denn seine Änderungen und Zutaten bezweckten eine Dehnung aller lyrischen Partien bis zu epischer Breite, während das Merkmal einer Ballade doch gedrängte Kürze ist, um in rascher Entwicklung zu dramatischer Spannung und Entladung zu kommen“.<sup>272</sup> Ähnlich urteilt Lippmann: „Die vier Chorbballaden nach Uhland und Geibel scheinen der Natur der Ballade überhaupt zu widersprechen und machen daraus eine Art Kantate oder Oratorium.“<sup>273</sup>

Hier werden literarisch-formalistische Maßstäbe als Bewertungskriterium der Gattung Chorbballade angesetzt, ohne ihre Richtigkeit festzustellen und zu prüfen, ob es überhaupt in Schumanns Intention lag, an diesen entlang zu komponieren. Offensichtlich sah Schumann als balladentypisch nicht die gedrängte Kürze der Handlung an, sondern setzte den Schwerpunkt der Chorbballaden bewußt an anderer Stelle.

Die Bearbeitungen aller drei Texte dienen zunächst der Umsetzung in den Zeitfluß musikalischer Gegenwart. Hieraus ergibt sich, daß Inquitformeln wie beispielsweise „Darauf sagte der Lord“ wegfallen und durch direkte Personenrede ersetzt werden. Epische Passagen werden im *Königssohn* und im *Sängers Fluch* durch den Chor und durch die Solostimme einer Erzählerin ausgeführt. Im *Glück von Edenhall* fällt die Rolle des Erzählers zugunsten der direkten Rede – mit den Worten Kapps: „teils um größtmöglicher Konzentration, teils um restloser Verkörperung der Vorgänge willen“<sup>274</sup> – vollkommen weg. Auch Struck hebt den Verzicht auf die Erzählerrolle und die sich hieraus ergebende Dramatisierung in *Das Glück von Edenhall* hervor und weist auf die Hinzufügung des Schlußchores hin, durch den eine „inhaltlich auffallend ‚symmetrische‘ Anlage erhalten [bleibt], bei der die jeweilige Zentralstrophe (in Uhlands Fassung: Strophe 6; in Hasenclevers Einrichtung: Strophe 8) kurz vor der Peripetie den Klang des noch unversehrten Wunderglases feiert“.<sup>275</sup>

Jarczyk, der die textlichen Veränderungen in *Des Sängers Fluch* ausführlich darstellt<sup>276</sup>, kommt zu dem Ergebnis, daß die Chorbballade erzählende Handlung in direkte Gegenwart umsetzt und schlußfolgert: „[...] die epische Gestaltung der Ballade wird zu Gunsten der dramatischen und lyrischen zurückgedrängt“. Er sieht zu Recht die von Pohl vorgeschlagene Einfügung diverser Gedichte Uhlands an die Stelle der 7. Strophe der Ballade, in der geschildert wird, von was die beiden Sänger singen, als Verdeutlichung des Handlungsablaufs. Die Hinzudichtung einer Jugendliebe zwischen Jüngling und Königin, die Provokation des Königs durch die Ballade des Harfners und die Zustimmung des umstehenden Zuhörerchors heben – stärker als die Tatsache, daß die Königin den Sängern eine Rose von ihrer Brust niederwirft – die psychologische Motivation des im König aufsteigenden Zorns und der nachfolgenden Tat hervor. Möglicherweise war Schumann darüber informiert, daß Uhland den Stoff, der „an eine schottische Ballade von Eifersucht und Mord“<sup>277</sup> anknüpft, zunächst als Drama gestalten wollte. Struck geht über den das Bestreben nach Dramatisierung betonenden Interpretationsansatz Jarczyks hinaus, indem er die Hinzufügung des Schlußchores auch als politische Aussage ansieht: „Die Uhlandsche ‚Lehre‘ wird auch von ihrem biedermeierlich-didaktischen Charakter entlastet, legt den Schwerpunkt eher auf das Subjektiv-Emotionale. Wenn danach der Männerchor [...] das Ende des Glückes von Edenhall verkündet, konnte das zur Entstehungszeit der Vertonung durchaus als eine Interpretation mit Zeitbezug verstanden werden.“<sup>278</sup>

<sup>272</sup> Rehberg, Walter und Paula, Robert Schumann. Sein Leben und Werk, Zürich/Stuttgart 1954, S. 603ff.

<sup>273</sup> Lippmann, Edward A., Robert Schumann. In: MGG, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 272-325, Sp. 311.

<sup>274</sup> Kapp, Reinhard, Schumann nach der Revolution, in: Schumann Forschungen 3, hrg. Von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 315-415, S. 395f.

<sup>275</sup> Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? In: Ebd., S. 265-313, S. 275.

<sup>276</sup> Jarczyk, Michael, Die Chorbballade im 19. Jahrhundert, Diss. Berlin 1977, S. 40-59.

<sup>277</sup> Martini, Fritz, Ohnmacht und Macht des Gesanges. In: Segebrecht, W. (Hrg.), Gedichte und Interpretationen, Bd. 3, Stuttgart 1984, S. 322-333, S. 325. Zu der Übersetzung der Quelle in Herders Volksliedern aus den Reliques of Ancient English Poetry von Thomas Percy (1765) vgl. auch: Brömse, H., Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch“. In: Euph. 20, S. 727-737, 1913, S. 727; Weber, Albrecht, Des Sängers Fluch. In: Hirschenauer, R./Weber, A. (Hrg.), Wege zum Gedicht II, München/Zürich 1964, S. 250-260, S. 254; Heidenheimer, H., „Des Sängers Fluch“ und „Reuchlins Triumph“ [!]. In: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 2, 1902, S. 354-359, S. 354.

<sup>278</sup> Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? In: Schumann Forschungen 3, S. 265-313, S. 281.



Wie in Kapitel 1.1.1 dargestellt, läßt bereits die Textbearbeitung des *Königsohns* Rückschlüsse auf Schumanns musikalische Auffassung der Ballade ziehen: Neben der Dramatisierung der Textvorlage und der Erzielung eines großen, wirkungsvollen Klangs durch die Einfügung mehrerer Volkschöre legt Schumann den inhaltlichen Schwerpunkt der Ballade einerseits auf den Gesang an sich, indem er die Person des Sängers selbst singend auftreten läßt, andererseits auf den Einklang zwischen Volk und Sänger, die in den Heilsschören den jungen König als Repräsentanten für das neue, durch freie Entwicklung der Individualität erworbene Reich anerkennend bejubeln.

Erst recht im *Sängers Fluch* rückt die von Schumann gewünschte breite Ausführung der Gesänge die Wirksamkeit der Musik in das Zentrum des Geschehens. Auch hier wird die Sympathie des Volkes gegenüber den Sängern betont, wird „zur Apotheose des Sängertums allgemein“<sup>279</sup> ausgeweitet, wie Jarczyk in einem Nebensatz feststellt. („So laßt uns dankbar krönen mit lichten Blumen ihn, laßt ihm ein Lied ertönen, dem alle Herzen glühn!“) Gerade das Einstimmen des Volkes in den begeisterten Freiheitsgesang der Nr. 9 („Bald blüht der Frühling!“) stellt jedoch bereits in der Textbearbeitung eine Interpretation Schumanns dar, die durch die Vertonung noch bestärkt wird. Die Korrespondenz zwischen der ersten und letzten Strophe der Ballade, die Schumann auch in der musikalischen Umsetzung direkt motivisch miteinander verknüpft, demonstriert die letztliche Macht des Sängertums gegenüber der Unrechtsherrschaft des Königs.

Diesen Untergang alter Herrschaftsverhältnisse und den Sieg des Volkes thematisiert Schumann auch im *Glück von Edenhall*. Schumanns Umsetzung der Ballade setzt durch die Bearbeitung des Textes einen anderen Schwerpunkt als Uhland: Während das von der Hybris des Lords selbst verursachte Schicksal als Abkehr des aufgeklärten Individuums „von den Sitten und Gebräuchen seiner Ahnen“ und somit als „Entfremdungsgeschehen, das in einer apokalyptischen Katastrophe endet“<sup>280</sup>, d.h. im Verlust des Paradieses, wie der Name Edenhall nahelegt, aufgefaßt werden kann, ersetzt Schumann die düstere Schlußprophezeiung des Schenks durch einen enthusiastischen Siegeschor: Der hinzugefügte Schlußchor der siegreichen Feinde triumphiert über das Ende von Edenhall.<sup>281</sup> Das letzte Wort kommt somit dem Volk zu. Auch in dieser Ballade liegt jedoch der innere lyrische Kern in dem Klanggeschehen um den geheimnisvollen Glaskelch.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß alle drei Balladen textlich so eingerichtet wurden, daß eine immer direkter werdende Dramatisierung der erzählenden Passagen – bis zum völligen Wegfall einer Erzählerrolle im *Glück von Edenhall* – zu beobachten ist. Formal lassen sich in allen drei Balladen Korrespondenzen zwischen Anfang und Schluß der Ballade erkennen, die in einer Art Rahmenbildung die Binnenerzählung zusammenhalten:

KS	altes Reich	_____	neues Reich
SF	blühende Schloßgärten	_____	Zerstörung und Öde
GE	Heilschor der Gäste	_____	Siegeschor der Feinde

Dies würde eher für einen novellistischen Erzählstil Schumanns sprechen. Balladentypisch bleiben jedoch die „Unentschiedenheit zwischen den ‚drei Grundarten der Poesie‘, d.h. zwischen lyrischer, epischer und dramatischer Behandlung des Stoffs“ und die Hervorhebung der Figur des Sängers, die „für Goethe und Schiller [...] ebenso gattungsnötig zur Ballade gehören wie der Rhapsode zur Epopöe und der Mime zum Drama“.<sup>282</sup>

Darüber hinaus läßt sich bei Schumann im Kontrast zu Uhland eine durchweg positive Herausstellung der siegreichen Macht des im Einvernehmen mit dem Volk stehenden Künstlertums gegenüber alten Herrschaftsstrukturen konstatieren. Die mögliche Interpretation der drei Balladen als christliche Allegorie rückt so im historischen Kontext nach 1848 zugunsten einer Hervorhebung des politischen Aspekts in den Hintergrund. Hierauf soll im folgenden Kapitel näher eingegangen werden.

<sup>279</sup> Jarczyk, Michael, Die Chorballade im 19. Jahrhundert, Diss. Berlin 1977, S. 53.

<sup>280</sup> Ueding, Gert, Erbschaft mit Widersprüchen, Ludwig Uhland im bürgerlichen Zeitalter. In: Marbacher Magazin 42/1987, S. 10.

<sup>281</sup> Die vollständige kritische Ausgabe der Gedichte Uhlands von 1898 gibt als Quelle für den Balladenstoff Ritson's Fairy tales Nr. 19 (The Luck of Edenhall) an, in der allerdings der Butler, der in der Nähe des Lords steht, das Glas glücklicherweise auffängt, bevor es zu Boden fallen und zerspringen kann. S. Uhland, Ludwig, Gedichte. Vollständige kritische Ausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses. Besorgt von Erich Schmidt und Julius Hartmann. Zweiter Band, Stuttgart 1898, S. 103.

<sup>282</sup> Borchmeyer, Dieter, Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1994, S. 386.

### 3.2 Die Chorballaden – Kommentar zur Revolution von 1848?

Die in Kapitel 1.1.2.b ausführlich dargestellte Interpretation *des Königsohns* als politische Allegorie – mit der Metaphorik des in den entfesselten Elementen untergehenden Schiffs als Bild für die Zerstörung der gesellschaftlichen Ordnung, der repräsentativen Figur aus dem Volk in Gestalt des Fischers und der Einfügung der Volkschöre, die das neue Reich der aufgehenden Sonne eines durch Entwicklung, nicht durch Tradition bestehenden Königiums anerkennend bejubeln, ein Reich, in dem letztlich in der Verbindung von Sänger und Volk Freiheit der Kunst möglich ist – läßt sich auf die beiden anderen Balladen nach Uhland ausdehnen.

Allein die Wahl der Gattung der Ballade „als Inbegriff des Ausdrucks des Volksgeistes“ bot Schumann – vor allem in Verbindung mit seinem Chorverein – nach Edler „die Möglichkeit zu unmittelbarer Wendung an das Volk“.<sup>283</sup> Und Figuren aus dem Volk wie der Sänger, die Schar der Zuhörer, der Fischer, der Schenk und der Chor der Feinde sind es auch, die in allen drei Balladen eine bzw. *die* wesentliche Rolle spielen. Bedeutungsvoll erscheint hierbei, daß Schumanns musikalische Charakterisierung diese Personen durchweg als Sympathieträger ausweist.

In *Das Glück von Edenhall* bejubelt der Schlußchor der siegreichen Feinde zwar den Untergang des Lords und seines Geschlechts, die insistierende Wiederholung der punktierten Quart- und Quintmotivik bei Steigerung der Dynamik zum Fortissimo und des Tempos zu immer lebhafterer Geschwindigkeit weist allerdings eine Penetranz auf, die beim ersten Hören sogar den Eindruck einer nicht ganz ernst gemeinten, möglicherweise sogar ironischen Haltung Schumanns erwecken kann, in jedem Fall aber einen als Einschränkung zu betrachtenden musikalischen Kommentar Schumanns zum Sieg einer „Staatsform, in der allein die Masse und deren Mittelmäßigkeit den Ausschlag gebe“<sup>284</sup>, darstellt.

Struck weist ebenfalls auf die Mehrdeutigkeit der Schlußgestaltung im *Glück von Edenhall* hin; seiner Schlußfolgerung, daß „sich möglicherweise das Dilemma des in jeder Beziehung ernüchterten, widersprüchlichen und unter Umständen passiven Bürgers, der der Komponist Schumann war, wiederfinden [ließe]“, kann ich mich jedoch nicht anschließen. Denn im poetischen Mittelpunkt der Ballade steht doch die Person des Schenks, die sich – im Kontrast zu den Chören – durch Innigkeit der Sekundenmelodik bei Reduktion der Besetzung auf Streicher und Rücknahme der Dynamik auszeichnet (z.B. T. 521-560 im Dialog mit dem feindlichen Anführer). Er bildet die lyrische Gegenwart der liebevollen Treue, der mahnenden Stimme, die Welt, die mit der Magie und Macht des Klangs verbunden ist:

„Wie klingt es milde, tief und voll,  
Gleich dem Gesange der Nachtigall,  
Dann wie des Waldstrom's laut Geroll,  
Und jetzt wie ferner Donnerhall!  
O herrliches Glück von Edenhall!“

Wenn man den Schluß der Ballade als kritischen Kommentar Schumanns im Sinne einer Billigung des Untergangs alter Strukturen bei gleichzeitiger Mißbilligung verflachender Massenbewegungen ansehen will, muß man gleichzeitig die Charakterisierung des Schenks und seine Verbindung zur Klangwelt des Kelches als Hinweis Schumanns auf die Bedeutsamkeit und den Wert des zerbrechlich Tönenden verstehen. Dies scheint mir die leise ausgesprochene Botschaft der Ballade zu sein, die in den – die populäre Haltung der martialischen Männerchöre betonenden – Deutungen Demmlers<sup>285</sup> und Strucks<sup>286</sup> nicht zur Sprache kommt.

Auch der Fischer, der im *Königsohn* dem Königsohn auf seinem Entwicklungsweg durch den Bewußtseinsspiegel des Dialogs am Ufer weiterhilft, und natürlich die beiden Sänger in *Des Sängers Fluch* sind Figuren aus dem Volk, die durch ihre den Herrschern gleichberechtigte oder sogar überlegene Position eine positive Konnotation erhalten.

Die Chöre, die zum einen erzählen oder kommentieren, zum anderen Volksgruppen direkt zu Wort kommen lassen, fungieren in allen drei Balladen als Projektionsfläche für den Hörer, die so einerseits innere Stimme ist, andererseits Identifikationsfeld für begeisterte Zustimmung bietet. In ihrem hymnischen Charakter mit einfacher Harmonik und Melodieführung in Verbindung mit Fanfarenmotivik und großer Besetzung schließen sie sich durchaus an die heroische Musiksprache der Französischen Revolution an.

<sup>283</sup> Edler, Arnfried, Robert Schumann und seine Zeit, Laaber-Verlag o.O., 1982, S. 226f.

<sup>284</sup> Ebd., S. 76.

<sup>285</sup> Demmler, Martin, „Nicht zuviel Kreuze und Bee“. Die Tendenz zum Populären in Schumanns spätem Vokalwerk. In: *Musica* XLIII/6 (1989), S. 483-486, S. 486.

<sup>286</sup> Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? In: *Schumann Forschungen* 3, S. 265-313, S. 287.

Adelheid Coy weist darauf hin, daß „die Hymne [...] auf dem Hintergrund der Revolutionsfeste und der damit verbundenen öffentlichen Selbstdarstellung revolutionären Bewußtseins [entstand] und [...] zu deren Festigung, zu ihrer Institutionalisierung im revolutionären Prozeß entscheidend mit bei[trug]“.<sup>287</sup> Als stilistisches Hauptmerkmal der Revolutionshymne sieht sie die „Verbindung von vergrößertem Blasinstrumentarium, Schlaginstrumenten und großem Chor“<sup>288</sup> an. Auch für Georg Knepler ist das französische Revolutionslied durch punktierte Rhythmen, einfache Harmonik und fanfarenartige Motivbildungen charakterisiert.<sup>289</sup>

Die Abbildungen 25-27 zeigen aus allen drei Chorballaden typische Notenbeispiele: die Fanfaren mit Dreiklangsbrechung im *Königssohn*, punktierte Rhythmik mit einfacher Sekundmotivik im *Sängers Fluch* und punktierte Dreiklangsmotivik mit heroischer Akzentuierung im *Glück von Edenhall*.



Abb. 25, *Königssohn*, T. 38ff.



Abb. 27, *Glück von Edenhall*, T. 578ff.

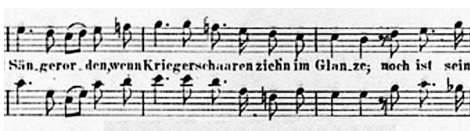


Abb. 26, *Sängers Fluch*, T. 487ff.

Es muß also festgehalten werden, daß der bisher als charakteristischer Balladenton gedeutete hymnische Duktus der Chorbballaden und das Streben Schumanns nach Allgemeinverständlichkeit auch im Lichte einer Anknüpfung an die musikalische Darstellungsform der Revolutionsgesänge seit 1791 mit der Intention einer politischen Bewußtseinsbildung verbunden erscheint.

Nicht nur die bereits erwähnte Hervorhebung der einfachen Personen aus dem Volk ist als politische Aussage aufzufassen, sondern auch Naturbilder dienen als politisch aufgeladene Metaphern, die als solche im Schrifttum der Zeit bekannt und beliebt waren.<sup>290</sup> Kapp<sup>291</sup> weist in diesem Sinne auf folgende Bilder hin: Frühling, Ströme, Sturm, Heiterer Himmel, Morgen, Wald, Jagd, Löwen, Könige und betont das Morgenrot als „Thema, das sich durch alle vier Balladen [einschl. *Vom Pagen und der Königstochter*] hindurchzieht“.<sup>292</sup>

<sup>287</sup> Coy, Adelheid, *Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, München/Salzburg 1978, S. 7.

<sup>288</sup> Ebd. S. 55.

<sup>289</sup> Knepler, Georg, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. I, Berlin 1961, S. 126f.

<sup>290</sup> Dieter Borchmeyer sieht in dem „Schauspiel der aufgehenden Sonne“ oder der „Entfesselung von Elementen“ „eine der meistverbreiteten Revolutionsmetaphern“ bzw. „ein beliebtes Bild im Schrifttum der Zeit“. Borchmeyer, Dieter, *Weimarer Klassik*, Weinheim 1994, S. 444 u. 537.

<sup>291</sup> Kapp, Reinhard, *Schumann nach der Revolution*. In: Ebd., S. 315-415, s. vor allem S. 358-375.

<sup>292</sup> Kapp, ebd. S. 408f.

Schumann verbindet in seiner musikalischen Umsetzung des Textes diese Bilder mit für ihn bedeutungstragenden Motiven, die Akio Mayeda<sup>293</sup> auch als Motto bezeichnet, wie am Beispiel der metaphorischen Verbindung zwischen dem Frühlingsgedanken und der aufsteigenden Terz bereits gezeigt wurde.<sup>294</sup> Obwohl motivische Bilder wie aufsteigende Terzen, dem tröchaischen Sprachtonfall entnommene punktierte Rhythmen oder Fanfarenmotive balladenübergreifend eingesetzt werden und sicher auch zum „Balladenton“ beitragen, verwendet Schumann diese niemals pauschal, sondern der jeweiligen Balladenszene oder -aussage künstlerisch entsprechend.

Wird beispielsweise die aufsteigende Terz in *Des Sängers Fluch* und im *Königssohn* mit der aus Schumanns mittlerem Stil herrührenden ihm eigenen Assoziation des Frühlings, d.h. im Balladenkontext mit der Hoffnung auf einen politischen Völkerfrühling, verbunden, spielt diese Motivik im *Glück von Edenhall* keine Rolle, das zum großen Teil auf dem aufsteigenden Dreiklang aufgebaut ist – welcher wiederum in den anderen beiden Balladen eher als Fanfarenmotiv in Zusammenhang mit dem Metaphernfeld des Königlichen erklingt. Zum Teil setzt Schumann Bildlichkeit in sehr ähnlicher Weise in allen drei Balladen ein wie z.B. die geheimnisvolle chromatische Motivik mit Triolenbegleitung, die die Metaphorik des Lichts widerspiegelt.

Das bewußte Einsetzen solcher motivischer Versatzstücke widerspricht jedoch keineswegs Schumanns Bemühen, in seinen Chorballaden „jedesmal etwas Besonderes zu bieten, bei aller thematischen Verwandtschaft jeden Schematismus zu vermeiden“<sup>295</sup>, wie Kapp formuliert. Es zeigt sich vielmehr hierin eine Souveränität im Umgang mit musikalischen Mottos und ihrer Verwendung als mehr oder weniger politisch aufgeladene Kerntopoi im tondichterischen Prozeß.

Alle drei Balladen weisen mehrere Ebenen der Aussage auf, die im historischen Kontext nach der gescheiterten Revolution durchaus als fortlaufender politischer Kommentar Schumanns angesehen werden können. Auf der Ebene des dramatischen Höhepunkts, sozusagen der populär wirksamen Außenseite der Balladen, steht der schicksalhafte Untergang bestehender hierarchischer Strukturen im Zentrum:

- Untergang des alten Königreichs im *Königssohn*, eingeleitet durch das Bild des Schiffsuntergangs;
- Untergang des Geschlechts des Lords im *Glück von Edenhall*, eingeleitet durch den Bruch des Glases;
- Untergang des Königreichs in *Des Sängers Fluch*, eingeleitet durch den Mord am jungen Sänger.

Diesem wird in allen drei Balladen die Gegenwelt der Macht des Klangs als poetisch-idealistische Aussage Schumanns gegenübergestellt. Bisher wurde in der Sekundärliteratur noch nicht darauf hingewiesen, daß diese Macht des Klangs, des Worts und der Musik in allen drei Balladen mit dem Wesen der Liebe verbunden ist.

-Die freie Individualität des Königssohns, die kraft ihrer Liebestaten sich selbst und dem Sängertum Erlösung bringt;

-die romantische Liebe zur Königin, die der Jüngling besingt und mit dem Leben bezahlen muß und

-die liebevolle Treue des Schenks dem – klingenden – *Glück von Edenhall* gegenüber:

dies alles sind leise ausgesprochene lyrische Höhepunkte auf der inneren Ebene der Balladen, die dennoch eine politische Utopie aussprechen – „im Sinne einer Erneuerung des Geistes der Liebe in einer harmonisierten Gesellschaft, fernab aller bisherigen Unterdrückung materieller oder ideeller Natur“.<sup>296</sup> Die warnende Stimme des Schenks und der zerstörerische Fluch des Sängers zeigen gleichzeitig die Konsequenz auf, die eine Mißachtung dieser Werte für die Gesellschaft bedeutet.

Sowohl die enthusiastisch mitreißende als auch die leise aus dem Herzen gesprochene wie die warnende Seite der Stimme, die aus den Chorballaden klingt, kann somit als differenzierte Aussage Schumanns zum Revolutionsgeschehen gehört und verstanden werden.

<sup>293</sup> Mayeda, Akio, Robert Schumanns Weg zur Symphonie, Zürich/Mainz 1992. Vgl. vor allem S. 475-557: 5. Teil, Das Motto bei Schumann.

<sup>294</sup> Vgl. S. 147.

<sup>295</sup> Kapp, Reinhard, in: Schumann Forschungen 3, S. 400.

<sup>296</sup> Edler, Arnfried, Robert Schumann und seine Zeit, Laaber Verlag o.O. 1982, S. 228f.

### 3.3 Schumanns Spätstil

Die vorangehenden Kapitel haben gezeigt, daß Schumann nicht nur im *Königssohn*, sondern auch in den anderen beiden Chorballaden nach Texten Ludwig Uhlands Anweisungen zur textlichen Bearbeitungen sehr bewußt gegeben hat. Seine Intentionen waren hierbei vielfältig:

1. Die Sprachweise Uhlands sollte in Metrum und Diktion beibehalten werden, um den Erfordernissen der Gattung Ballade und dem Stil des Autors gerecht zu werden.
2. Die Texte wurden zunehmend dramatisiert, d.h. in direktes Handlungsgeschehen bzw. direkte Rede transformiert – bis zum völligen Wegfall der Erzählerrolle im *Glück von Edenhall*.
3. Besonders starke Eingriffe in die Textvorlage wurden in den Strophen vorgenommen (*Der Königssohn* und *Des Sängers Fluch*), die durch breit ausgeführte Einfügungen die Hervorhebung des Gesanges bzw. des Sängertums ermöglichten.
4. Die textliche Einrichtung der Balladen – wie beispielsweise die Einfügung der hymnischen Volksschöre im *Königssohn* oder die Hinzufügung eines Schlußchors der siegreichen Feinde im *Glück von Edenhall* – dient bereits Schumanns poetischer Aussage, die in allen drei Balladen durchaus auch als politische Reflexion des Zeitgeschehens gesehen werden kann.

Die kritische Genauigkeit der Anweisungen Schumanns zu seinen Gestaltungswünschen spiegelt der nahezu verzweifelt klingende Brief seines Textbearbeiters Richard Pohls, der schreibt: „[...] So naht sich Ihnen denn zum dritten Male des Sängers Fluch – und hofft diesmal mehr auf Ihren Beifall, als die beiden ersten Male [...] Da überdies die Auswahl der Gesänge mit Ihnen vereint vorgenommen ward, so glaube ich, im Großen und Ganzen Sie diesmal zufrieden gestellt zu haben. Durch die von Ihnen verlangten Zwischenreden und Chöre hat allerdings das Ganze an dramatischem Leben gewonen und ist beinahe zur Oper geworden [...]“

Pohl gibt zu bedenken, daß die Einfügungen im *Sängers Fluch* zu einer Ausdehnung der Ballade geführt haben und bittet Schumann, „die kleinen Aenderungen die Sie noch vornehmen wollen – u. welche hauptsächlich wohl im Streichen u. Kürzen [...] bestehen dürfte [sic] – diesmal selbst vorzunehmen. Es ist mir unmöglich wegen meiner höchst beschränkten Zeit, das Gedicht nochmals umzuarbeiten – da bis jetzt die dreifache Bearbeitung mir circa fi Monat gekostet hat [...]“<sup>297</sup>

In diesem Sinne muß der These Edlers widersprochen werden, daß im späten Vokalwerk „eine Reduktion an kritischer Haltung Schumanns gegenüber seinen Textvorlagen zu konstatieren“ sei.<sup>298</sup> Auch Wörner, der zu den Chorballaden bemerkt: „Was überrascht, sind Veränderungen, die Schumann an den Texten vornehmen läßt, ‚um sie zur musikalischen Behandlung geeignet‘ zu machen [...] Indem so das originale Dichterwort verstümmelt wird, geht zugleich die Schlagkraft der Ballade verloren“, zieht nicht in Betracht, mit welcher Akribie Schumann Textbearbeitungen vornimmt, um sie in den Dienst seiner musikalischen Aussage zu stellen, von der er sich Wirksamkeit – und Aktualität im historischen Kontext – versprochen hat. Offensichtlich war Schumanns Definition einer musikalischen Dramatik eine andere als die einer wortgetreuen Vertonung der Balladentexte unter Berücksichtigung der von Rehberg als wesentliches Balladenkriterium angeführten „gedrängte[n] Kürze [...], um in rascher Entwicklung zu dramatischer Spannung und Entladung zu kommen“.<sup>299</sup>

<sup>297</sup> Brief Richard Pohls an Robert Schumann, Leipzig, 18. Oktober 1851, Corr. Bd. 26/1, Nr. 4299.

<sup>298</sup> Edler, Arnfried, Robert Schumann und seine Zeit, Laaber-Verlag o.O., 1982, S. 223.

<sup>299</sup> Rehberg, Walter u. Paula, Robert Schumann. Sein Leben und Werk, Zürich/Stuttgart 1954, S. 603ff.

Schumanns Briefen aus dem letzten Lebensjahrzehnt lassen sich – oft im Zusammenhang mit Plänen für Opernprojekte – gerade durch den auffallend häufigen Gebrauch des Begriffs „dramatisch“ die Merkmale entnehmen, die auf seine eigene Definition von dramatischer Musik schließen lassen. Hierzu gehören folgende Schlüsselbegriffe, die anhand beispielhafter Zitate belegt werden:

1. Oper – „Und seitdem gehen mir schon wieder allerhand Pläne, namentlich dramatische, durch den Kopf. Der Oper namentlich denke ich in Zukunft meine Kraft zuzuwenden.“<sup>300</sup>; „Von meiner Oper haben Sie vielleicht gelesen [...]; mit der Zeit, hoffe ich werden meine Bestrebungen auch auf diesem, dem dramatischen Felde ihre richtige Würdigung erhalten [...]“<sup>301</sup>
2. Stringenz – „Wo die dramatische Wirkung durch zu viel Musik oder sonst wie aufgehoben wird, muß alles zum Opfer gebracht werden [...]“<sup>302</sup>; „Gewiß eignet sich die Dichtung [*Der Rose Pilgerfahrt*] zur Musik [...] Aber es müßte viel gekürzt werden, vieles dramatischer gehalten sein [...] Von da an müßte die Handlung aber lebendiger, dramatischer sich entwickeln [...]“<sup>303</sup>
3. Konzentration – „Nun habe ich mich überzeugt [...] daß zur concentrirten Wirkung des Ganzen zwei der langsamern Lieder ausfallen müssen [...] Diese [...] halten aber wie gesagt den dramatischen Fortgang des Liederspieles auf [...]“<sup>304</sup>; „[...] wir müssen, was nicht zur Entwicklung durchaus nöthig ausscheiden [...] Alles blos Erzählende und Reflectirende wäre möglichst zu vermeiden, überall die dramatische Form vorzuziehen.“<sup>305</sup>
4. Schlußchöre als Steigerung – „Auch Doppelchöre geben Sie mir, namentlich in den Schlußsätzen der Abteilungen [...] Der Choral ‚Ein feste Burg‘ dürfte als höchste Steigerung nicht eher als zum Schluß erscheinen, als Schlußchor [...]“<sup>306</sup>
5. Kraft – „Gerade am Schluß muß man die ganze Kraft zusammen nehmen“<sup>307</sup>; „So müßte, denke ich, auch die Musik sein, weniger kunstvoll, als durch Kürze und Kraft und Klarheit wirkend.“<sup>308</sup>; „Denn wenn ich auch [...] in kleineren Formen mit demselben Ernst schaffe wie in größeren, so gibt es doch noch ein ganz anderes Zusammennehmen der Kräfte, wenn man es mit Massen zu thun hat [...]“<sup>309</sup>

Unter diesen Gesichtspunkten zieht der Anspruch Schumanns, kraftvolle, lebendig entwickelte dramatische Musik zu komponieren, die Forderungen nach sich, die in der Sekundärliteratur als Spätstilkennzeichen charakterisiert werden und in allen drei Chorballeden zur Geltung kommen:

- Wirksamkeit: durch große Formen für Orchester und Chöre, vor allem auch durch Schlußchöre
- Klarheit der Struktur: durch Tendenz zur Reduktion auf Monomotivik
- Einfachheit: durch einen dem natürlichen Sprechtonfall angelegenen deklamatorischen Gesangsstil
- Verständlichkeit: durch den Einsatz musikalischer Motivbilder, die die Bilderwelt der Balladen semantisch unterstützen.<sup>310</sup>

<sup>300</sup> Brief an Laurens, Dresden 3.11.1848. In: Jansen Briefe, Neue Folge, S. 293.

<sup>301</sup> Brief an Laurens, Dresden 11.8.1850. In: Ebd., S. 330.

<sup>302</sup> Brief an J. Rietz, Dresden 21.11.1848. In: Ebd., S. 296.

<sup>303</sup> Brief an M. Horn, Düsseldorf 21.4.1851. In: Ebd., S. 339f.

<sup>304</sup> Brief an Fr. Kistner, Dresden 30.4.1849. In: Ebd., S. 459f.

<sup>305</sup> Brief an R. Pohl, Düsseldorf 14.2.1851. In: Erler, Briefe, S. 336f.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Brief an W. Bargiel, Dresden 16.11.1849. In: Jansen Briefe, Neue Folge, S. 316f.

<sup>308</sup> Brief an R. Pohl, Düsseldorf 14.2.1851. In: Erler Briefe, S. 336f.

<sup>309</sup> Brief an C. v. Bruyck, Düsseldorf 8.5.1853. In: Jansen Briefe, Neue Folge, S. 372.

<sup>310</sup> Gerade die Wirksamkeit der musikalischen Bilder auf die Vorstellungswelt des Hörers zeigt sich darin, daß die Chorballeden als „Oper ohne Szene“ empfunden wurden. Vgl. z.B. Witteler, Klaus, Robert Schumanns dramatisches Werk. In: Alf Julius; Kruse Joseph A. (Hrg.), Robert Schumann. Universalgeist der Romantik, Düsseldorf 1981, S. 143-152, S. 150: „Schumann wollte mit diesen letzten Werken [...] ein ‚neues Genre für den Konzertsaal‘ [...] schaffen, ein dramatisiertes, opernhafte Werk, allerdings in erzählender, nicht bühnengebundener Form, eine ‚Oper ohne Szene‘.“

---

So zeigt sich der – unter dem Postulat des Selbstverständnisses Schumanns als Dramatiker stehende – sogenannte Spätstil als ein aus diversen, sich durchdringenden Entwicklungssträngen zusammenfließendes Gesamtbild: Schumanns eigene künstlerische Entwicklung ermöglichte ihm nach der Überwindung der engen Grenzen des Klaviers, der Fülle an Liedkompositionen und dem Beherrschen des Orchesterapparats durch die Komposition der Sinfonien die Schaffung der neuen Gattung Chorballade für Solisten, Orchester und Chöre. Aus dem mittleren Stil der Sinfoniezeit übernahm er die Technik der musikalischen Kernmotivik, die in den Sinfonien werkthematisch sind, in den Chorballaden hingegen an exponierten Stellen stilthematisch, d.h. musikalische Bilder oder poetische Topoi erzeugend, eingesetzt werden. Andererseits wirkt die Technik der korrespondierenden Motivvariationen innerhalb der aneinandergereihten Nummern formal verbindend und entspricht gleichzeitig der Forderung nach Klarheit und Einfachheit. Gesellschaftspolitisch kam Schumann somit seinem Anspruch nach, auf der Höhe der Zeit zu stehen und durch Hinwendung zu populärer und demokratischer Musik im Rahmen seiner künstlerischen Mittel politisch wirksam sein zu können. Seine biographische Situation als Düsseldorfer Generalmusikdirektor und Leiter des Chorvereins war diesem Popularitätsbestreben nur förderlich.

Die Rolle von Schumanns Krankheit mag somit – gesamtheitlich betrachtet – nur einer dieser miteinander verquickten Entwicklungsstränge sein, aus denen heraus sein Bedürfnis nach Dramatik, musikalischen Rationalisierungstendenzen und Kraft zu erklären ist. In diesem Sinne wirkt die wiederholte Aufforderung des Harfners an den Jüngling in *Des Sängers Fluch* fast wie ein ermutigender Zuspruch Schumanns, mit dem er sich selbst identifizieren konnte: „Nimm alle Kraft zusammen, die Lust und auch den Schmerz!“

Daß ihm dies auch in den letzten Schaffensjahren gelungen ist, zeigen die Chorballaden in ihrer der jeweiligen Aussage vollkommen angemessenen textlichen und musikalischen Gestaltung.

### 3.4 Poesie als Bewußtseinsstrom – „Eine neue poetische Zukunft“

Der Frage nach dem Poetischen in Schumanns Chorbballaden wurde in der Forschung in mehrfacher Richtung nachgegangen. Auf einer Seite steht das Bemühen, einen balladentypischen Erzählton auszumachen, der für Jarczyk<sup>311</sup> im deklamatorischen Gesangsstil in Verbindung mit Instrumentation, rhythmischen Veränderungen der Melodik und „den bevorzugten Moll-Tonarten“ liegt, den Kapp<sup>312</sup> mit einem bestimmten Rhythmus, der den Volkston charakterisiert, identifiziert und den Edler im „Vortrag von objektivierten Begebenheiten durch die Zusammenfassung von je einer Frauen- und Männerstimme zu einem oktavierten Unisono“<sup>313</sup> sieht. Zu wenig Beachtung findet hierbei die Untersuchung der Ballade als poetische Mischung aus epischen, lyrischen und dramatischen Elementen und deren musikalischer Umsetzung in „dichterische Musik“<sup>314</sup>, wie Lichtenhahn in anderem Zusammenhang formuliert.

Die Betonung der Dramatisierungsbestrebungen Schumanns, die teilweise sicher berechtigt ist, läßt außer acht, daß den Balladen auch musikalisch reiche lyrische und – bis auf *Das Glück von Edenhall* – ebenso epische Partien eigen sind. Zu recht wurde von Struck hervorgehoben, daß „verwandte thematische Bildungen, die Kongruenz von Melodik, Harmonik, Satztechnik und Instrumentation einschließen“, die Balladen aufeinander beziehen und so „einen charakteristischen ‚Balladenton‘ aus[prägen]“.<sup>315</sup> Ein Beispiel für motivische Verwandtschaft im epischen Beginn vom *Königssohn* und *Sängers Fluch* liegt meines Erachtens in dem ähnlichen Sekunddrehmotiv, das jeweils in die Stimmung und Szenerie der Ballade einführt (Abb. 28 und 29).



Abb. 28, *Königssohn*, T. 1ff.



Abb. 29, *Sängers Fluch*, T. 2ff

Struck sieht in der so vermittelten epischen Distanz, die der objektivierten Erzählhaltung Uhlands<sup>316</sup> durchaus angemessen ist, einen Beleg dafür, daß hier eben nicht ein opernähnliche Gestaltung angestrebt werden sollte.<sup>317</sup>

Eine wesentliche Gemeinsamkeit der Balladen liegt meiner Ansicht nach in der kompositorischen Verfahrensweise Schumanns, musikalische Bildlichkeit in Form von motivischen Versatzstücken als Bedeutungsträger einzusetzen. Die bereits angeführten Beispiele der aufsteigenden Terz, der Fanfarendreiklänge, der chromatischen Passagen etc. werden in Situationen oder Personen charakterisierenden Orchesterüberleitungen aussagekräftig eingesetzt und zum Teil in den Gesangsstimmen wieder aufgegriffen. Instrumentation, Klangfarbe und Harmonik sind dabei „dem musikalischen Gedanken vollkommen angemessen“<sup>318</sup> und dienen „einer Inspiration, die aus der Wortdeutung kommt“.<sup>319</sup> Somit stehen Wort und Ton zueinander in gleichwertiger Beziehung. Appel faßt diese Technik in folgende Worte: „Demnach ist der Instrumentalsatz nicht schlichtweg nur der Singstimme als Begleitung untergeordnet, auch erschöpft sich seine Aufgabe nicht in der formal-syntaktischen Partnerschaft zur Singstimme, sondern er ist selbst sprechend. Die im Compositum *Ton-Dichtung* ausgedrückte Synthese zwischen Musik und Sprache ist kompositorisch vollzogen.“<sup>320</sup>

<sup>311</sup> Jarczyk, Michael, Die Chorballade im 19. Jahrhundert, Diss. Berlin 1977, S. 83f.

<sup>312</sup> Kapp, Reinhard, Tempo und Charakter in der Musik Schumanns. In: Mayeda, Akio; Niemöller, Klaus (Hrg.), Schumanns Werke – Text und Interpretation, London 1985, S. 193-222, S. 206.

<sup>313</sup> Edler, Arnfried, Robert Schumann und seine Zeit, Laaber-Verlag o.O. 1982, S. 226f.

<sup>314</sup> Lichtenhahn, Ernst, Sinfonie als Dichtung. Zum geschichtlichen Ort von Schumanns „Rheinischer“. In: Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien, hrg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft durch Akio Mayeda; Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz/London 1987, S. 17-27, S. 21.

<sup>315</sup> Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? In: Schumann Forschungen 3, S. 265-313, S. 271.

<sup>316</sup> „From our vantage point it can be observed that [...] Uhland speaks with a representative voice, and it is this impersonal voice which once makes the poem less ‚poetic‘ (feeling-toned) and at the same time allows the hearer or reader to identify easily with what is being said.“ Victor Doerksen, Ludwig Uhland and the Critics, Columbia 1994, S. 17f.

<sup>317</sup> Struck, S. 271. Auch Kapp spricht von den Balladen nicht als Opernersatz, sondern eher als „musikdramatische Studien“. Kapp, Reinhard, Schumann nach der Revolution. In: Schumann Forschungen 3, S. 315-415, S. 384.

<sup>318</sup> Kapp, Reinhard, Das Orchester Schumanns. In: Musik Konzepte II Sonderband Robert Schumann, hrg. von H.-Kl. Metzger/Rainer Riehn, München 1982, S. 191-236, S. 216.

<sup>319</sup> Donath, Friedrich, Aspekte der Inspiration im späten Vokalschaffen Robert Schumanns. In: Kruse, Joseph A. (Hrg.), Robert Schumann, Universalgeist der Romantik, Düsseldorf 1981, S. 220-237, S. 229.

<sup>320</sup> Appel, Bernhard R., Robert Schumann und der *provençalische Ton*. In: Mayeda Akio; Niemöller, Klaus (Hrg.), Schumanns Werke – Text und Interpretation, Mainz 1987, S. 165-178, S. 177.



In *Das Glück von Edenhall* hat Schumann augenscheinlich den Versuch unternommen, nicht nur die epische Erzählhaltung völlig aufzulösen, sondern auch in der Beziehung von Gesang und Orchester eine andere Verbindung herzustellen, wie bereits aus dem Titel des Deckblatts – Ballade nach Ludwig Uhland, bearbeitet von L. Hasenclever für Männerstimmen, Soli und Chor mit Begleitung des Orchesters [!] – ersichtlich ist. Der Chor ist stellenweise völlig in den Orchesterpart integriert, wie Struck hervorhebt<sup>321</sup>, in vereinzelt Solopartien fungiert das Orchester in reduzierter Besetzung lediglich als harmonisches Akkompagnement, zum Teil verlaufen Gesangs- und Orchesterstimmen völlig parallel. Die der Aussage der Ballade gemäße Reduktion der musikalischen Bildhaftigkeit auf zwei einander gegenüberstehende Geisteshaltungen und die starke Ausgestaltung monomotivischer Techniken ermöglichen hier jedoch nicht die reichhaltige Vielfalt an „Seelensprache“, die sich in den anderen beiden Balladen durch lebendig wechselnde Natur- und Personenstimmungen entfaltet. Gerade diese wurde jedoch – bei aller Kritik – in der Rezeption von Schumanns Zeitgenossen geschätzt, wie die ausführliche Rezension der Balladen durch Peter Lohmann zeigt: „Robert Schumann's Balladen [...] Eine Vereinigung höchster Poesie mit durchaus entsprechender Musik in der Weise, daß bestimmte seelische Vorgänge, tief angelegte Empfindungen und Stimmungen durch die Hülle der Tonkunst bis zur äußersten Intensität zur Erscheinung gelangten [...] Wir verdanken ihm auf solche Weise einen Cyclus von musikalischen Seelengemälden [...]“<sup>322</sup>

Die Auffassung des musikalisch Poetischen als Seelensprache schließlich zieht nach sich, daß der Hörer durch diese angesprochen und angeregt wird, in seinem eigenen Vorstellungs- und Empfindungsleben den schöpferischen Prozeß erlebend mitzuvollziehen.<sup>323</sup>

Wurden bisher als Merkmale des Poetischen ausgemacht:

- Balladenton
- Verbindung von Wort und Ton zu Tondichtung durch musikalisch-bedeutungstragende Bilder
- Anregung des Zuhörers, durch das Medium der Musik in einen poetischen Bewußtseinszustand zu gelangen, so scheint mir das eigentlich Poetische der Chorballaden darüber hinaus in ihrer Botschaft zu liegen:

Alle drei Balladen stellen die Rolle des Gesangs oder die Macht des Klangs – verbunden mit der Thematik der Liebe – in den Vordergrund.<sup>324</sup> Während im *Königssohn* ein Entwicklungsweg zur freien Individualität aufgezeigt wird, der die Freiheit des Künstlertums mit sich bringt, stellen *Des Sängers Fluch* und *Das Glück von Edenhall* die warnende Gegenposition dar. Sie beleuchten in Gestalt des eifersüchtigen Königs oder des jungen Lords, daß ein Mißbrauch der persönlichen Freiheit – im Bild des Fluchs oder des Sündenfalls, des Vertriebenseins aus dem Garten Eden durch eigenes Tun – einen möglichen Irrweg innerhalb der Bewußtseinsentwicklung darstellt. In der Konsequenz wendet sich dann die magische Welt des Gesangs bzw. der klingenden Töne gegen die Hybris des Individuums. Der Verlust der poetischen Welt zieht im *Königssohn* Öde und Vergessen, d.h. Verlust der Identität, bzw. im *Glück von Edenhall* die Prophezeiung einer Apokalypse der Erde als Gesamtorganismus nach sich.

Alle drei Balladen thematisieren so das Wesen der Poesie in ihrer elementaren Bedeutung für die Welt. Romantisch erscheint an dieser Auffassung des Poetischen die Stellung, die dem Ich des Künstlers und seiner Schöpferfreiheit<sup>325</sup> als Mittler einer Offenbarung des Tons, der die Welt zusammenhält, zukommt. Er kann Welten schaffen und wenn nötig – zerstören. Darüber hinaus kommt ihm nicht nur die Rolle der Fortsetzung eines göttlichen Schöpferturns zu<sup>326</sup>, vielmehr erweist sich in der politischen Dimension der Balladen seine Vereinigung mit dem Volk als Utopie eines freien Geisteslebens in einer durch die Erlösungskraft der Liebe harmonisierten Gesellschaft. Hierin liegt die von einem materialistisch geprägten historischen Kontext unangetastete tiefromantische und gleichzeitig moderne zukunftsweisende Aussage der Schumannschen Chorballaden.

<sup>321</sup> Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? In: Schumann Forschungen 3, S. 265-313, S. 276. Struck weist in diesem Zusammenhang auf die Tatsache hin, daß *Das Glück von Edenhall* bisher noch nicht in der von Schumann endgültig autorisierten Gestalt veröffentlicht wurde. Ebd., S. 277f.

<sup>322</sup> Lohmann, Peter, Rezension in: Neue Zeitschrift für Musik, No. 2, Leipzig, den 6. Juli 1860.

<sup>323</sup> Vgl. Kap. 1.3.2.

<sup>324</sup> Auch die hier nicht besprochene vierte Chorballade nach Texten Emanuel Geibels *Vom Pagen und der Königstochter* thematisiert den Sieg der Liebe über Standesgrenzen hinweg und die Macht der Klangwelt über bestehende Herrschaftsstrukturen.

<sup>325</sup> Vgl. Korff, H.A., Geist der Goethezeit, Bd. III Frühromantik, Darmstadt 1977, S. 140.

<sup>326</sup> „In diesem Sinne genommen, erscheint uns der Künstler als der Fortsetzer des Weltgeistes; jener setzt die Schöpfung da fort, wo dieser sie aus den Händen gibt.“ Steiner, Rudolf, Das Wesen der Künste. Vortrag Berlin, 28. Oktober 1909. In: Steiner, Rudolf, Kunst und Kunsterkenntnis, Dornach 2. Aufl. 1975, S. 8-29, S. 26.

---

## Anhang

„Ältere Fassung Hb fünf Stücke (die sammt den nächsten und Ha 6 Motive für 1, 166 ff. gaben):

### 8. Jüngling.

Welch herrlich Schloß auf jenem Berg [aus jener Höh']!  
Das aus den Wolken niederschaut,  
Von dem mir jede Nacht geträumt,  
Das ich in Meeres Tiefen sah,  
Nun über gildnen Wolken seh'.

### Sänger.

Welch theure Stimme hört' ich da,  
Ich armer, blinder Sängersmann!  
Meine Harfe schlug von selber an.

### Jüngling.

Sag' mir, wie nennt man jenes Schloß  
Das auf dem Wolkenberge steht?

### Sänger.

Man nennt es sonst der Wonne Schloß,  
Nun ists die Burg der Traurigkeit.  
Der alte König liegt im Thurm,  
Ein Räuber sitzt auf seinem Thron,  
Der ungestümmste [so] Wütherich.  
Ich armer, blinder Sängersmann,  
Ich harr' an dieses Berges Fuß,  
Bis unser Aller Retter kommt,  
Er kommt gewiß, von Abend her,  
Die Lieder meldens und die Sagen.  
So alt ich bin, ich kann nicht sterben,  
Bis ich erlebt den rechten Erben.

9. Der Räuber thront am Königsmahl  
Mit reichgeschmückter Ritterschaar,  
Die ihm unwillig Dienste thut.  
Zu unterst an dem Tische sitzt  
Der Königssohn mit seiner Kron',  
Doch ißt er nicht und trinket nicht.  
Es wandelt der Pokal umher:  
,Wolan! auf unsres Königs Heil!'  
Die Reih' ist an dem Königssohn:  
,Ich trinke nicht auf Königs Heil,  
Ich trink' auf jenes Räubers Tod.  
Mir ist, als schlürft' [über tränk'] ich jetzt dein Blut,  
Das schon dir aus den Wangen weicht.  
Wie wirst du bleich! dein Leben flieht,  
Noch einen Zug, so bist du todt!'

---

10. Der Räuber wirft den Königsson  
In eines finstern Thurmes Grund.  
Man läßt zum Spott ihm seine Kron'  
Zusamt dem goldnen Löwenfell.  
Und wie der Jüngling unten liegt,  
Eng [über Hart] angeschmiedet Arm und Fuß,  
Da ruft er laut: ‚Nun ist mein Reich  
Ein finster unterirdisch Reich.  
Die Wände tropfen wie von Thränen,  
Ich höre dumpfen Wehelaut,  
Und tiefe Seufzer, Kettenklang;  
Das sind die Bürger meines Reichs.  
Getrost! vertraut nur eurem König!  
Ich führ' euch noch zu Licht und Luft.'

11. Es liegt im Graben vor [nach an] der Burg  
Ein Drache seit uralter Zeit.  
Mit diesem soll der Jüngling kämpfen,  
So wilder Tod ist ihm bestimmt.  
Der Räuber mit den Rittern schaut  
Frohlockend nieder vom Altan.  
Der Königsson, er stehet da,  
Einen kurzen Dolch in seiner Rechten,  
Das Löwenfell am linken Arm,  
So harrt er auf des Drachens Sturm.  
Doch dieser nahet tiefgebeugt,  
Er legt sich zu des Jünglings Füßen,  
Erkennt ihn als seinen Herrn.  
Dann gegen jenen Räuber oben  
Erhebt er sein geschwollen Haupt,  
Aus Schlund und Augen Flammen sprühend,  
Wild rasselnd mit der Schuppenhaut.  
Der Jüngling heißt ihn stille liegen,  
Ersteigt die Stufen zum Altan:  
‚Nun, schnöder Räuber, zeuch dein Schwert!'  
Der Räuber zieht, und fechtend fällt  
Er von des Jünglings kurzem Dolch.  
Es jauchzt die ganze Ritterschaar:  
‚Nun ist der rechte Drach' erlegt!  
Heil ihm, dem Drachenbändiger!‘“

Zitiert aus: Uhland, Ludwig, Gedichte, hrg. von E. Schmidt/ J. Hartmann. Vollst. krit. Ausgabe, 2. Bd., Stuttgart 1898, S. 112-123.

## Textsynopse

Der Königssohn (L. Uhland, 1812)

1.

„Der alte, graue König sitzt  
Auf seiner Väter Throne.  
Sein Mantel glänzt wie Abendrot,  
Wie sinkende Sonn' die Krone.

„Mein erster und mein zweiter Sohn!  
Euch theil' ich meine Lande.  
Mein dritter Sohn, mein liebstes Kind!  
Was lass' ich dir zum Pfande?“

„Gieb mir von allen Schätzen nur  
Die alte rostige Krone!  
Gieb mir drei Schiffe! so fahr' ich hin  
Und suche nach einem Throne.“

2.

Der Jüngling steht auf dem Verdeck,  
Sieht seine Schiffe fahren.  
Die Sonne strahlt, es spielt die Luft  
Mit seinen goldnen Haaren.  
Das Ruder schallt, das Segel schwillt,  
Die bunten Wimpel fliegen,  
Meerfrauen mit Gesang und Spiel  
Sich um die Kiele wiegen.

**Er spricht:** „Das ist mein Königreich,  
Das frei und lustig streifet,  
Das um die träge Erde her  
Auf blauen Fluten schweifet.“

„Da ziehen finstre Wolken auf  
Mit Sturm und Gewitter.  
Die Blitze zucken aus der Nacht,  
Die Maste springen in Splitter.“

Der Königssohn (R. Schumann, 1851)

1. Chor

Der alte graue König sitzt  
Auf seiner Väter Throne;  
Sein Mantel glänzt wie Abendroth,  
Wie sinkende Sonne die Krone.

Der König

Mein erster und mein zweiter Sohn,  
Euch theil' ich meine Lande.  
Mein dritter Sohn, mein liebstes Kind,  
Was lass' ich Dir zum Pfande?

Jüngling

Gieb mir von allen Schätzen nur  
Die alte rost'ge Krone!  
Gieb mir drei Schiffe! So fahr' ich hin  
Und suche nach einem Throne!

2. Chor

Der Jüngling steht auf dem Verdeck,  
Sieht seine Schiffe fahren.  
Die Sonne strahlt, es spielt die Luft  
Mit seinen gold'nen Haaren.  
Das Ruder schallt, das Segel schwillt,  
Die bunten Wimpel fliegen;  
Meerfrauen mit Gesang und Spiel sich um  
die Kiele wiegen.

Jüngling

Das ist mein Königreich,  
Das frei und lustig streifet,  
Das um die träge Erde her  
Auf blauen Fluthen schweifet,  
**Das ist mein Königreich, mein  
Königreich!**

Chor

Da ziehen finst're Wolken auf,  
**Da ziehen finst're Wolken auf,**  
**Da ziehen finst're Wolken auf**  
Mit Sturm und Gewitter,  
Die Blitze zucken aus der Nacht,

Und Wogen stürzen auf das Schiff,  
So wilde, Bergen gleiche;  
Verschlungen ist der Königssohn  
Sammt seinem lust'gen Reiche.

3. Fischer. Versunken, wehe, Mast und Kiel!  
Der Schiffer Ruf verschollen!  
Doch sieh! wer schwimmt dort herbei,  
Um den die Wogen rollen?

Er schlägt mit starkem Arm die Flut  
Und fürchtet die Wellen wenig,  
Trägt hoch das Haupt mit  
goldner Kron',  
Er dünkt mir wohl ein König.

Jüngling.  
Ein Königssohn, **mir** aber ist  
Die Heimath längst verloren.  
Erst hat die schwache Mutter mich,  
Die irdische, geboren.

Doch nun gebar die zweite Mutter,  
Das starke Meer, mich wieder;  
In Riesenarmen wiegte sie  
Mich selbst und meine Brüder.

Die Andern all ertrugen's nicht,  
Mich brachte sie hier zum Strande.  
Zum Reiche wohl erkor sie mir  
All diese weiten Lande.

4. Fischer.  
Was spähest du nach der Angel  
Vom Morgen bis zur Nacht,  
Und hast mit aller Mühe doch  
Kein Fischlein aufgebracht?

Jüngling  
Ich angle nicht nach Fischen:  
Ich sah in Meeresschacht,  
Wohl jeder Angel **allzutief**,  
Viel königliche Pracht.

Die Maste springen in Splitter,  
**Die Blitze zucken aus der Nacht,**  
**Die Maste springen in Splitter,**  
Und Wogen stürzen auf das Schiff,  
So wilde, Bergen gleiche:  
Verschlungen ist der Königssohn  
Sammt seinem lust'gen Reiche,  
**Verschlungen ist der Königssohn**  
**Sammt seinem lust'gen Reich,**  
**Verschlungen, verschlungen!**

Fischer  
Versunken, wehe, Mast und Kiel,  
Der Schiffer Ruf verschollen!  
Doch sieh! **Wer** schwimmt dort herbei,  
Um den die Wogen rollen?  
Er schlägt mit starkem Arm die Fluth,  
Und fürchtet die Wellen wenig,  
Trägt hoch das Haupt mit gold'ner Kron',  
Er dünkt mir wohl ein König.

Jüngling  
Ein Königssohn. **Mir** aber ist  
Die Heimath längst verloren.  
Erst hat die schwache Mutter mich,  
Die irdische, geboren:  
Doch nun gebar die zweite Mutter,  
Das starke Meer, mich wieder;  
In Riesenarmen wiegte sie  
Mich selbst und meine Brüder.  
Die Andern all' ertrugen's nicht;  
Mich brachte sie hier zum Strande:  
Zum Reiche wohl erkor sie mir  
All' diese weiten Lande.

3. Fischer  
Was spähest du nach der Angel  
Vom Morgen bis zur Nacht?

Jüngling  
**Ich angle nicht nach Fischen!**

Fischer  
**Was spähest du**, und hast mit aller Müh'  
Kein Fischlein aufgebracht?

Jüngling  
Ich sah **im** Meeresschacht,  
Wohl jeder Angel **allzu tief**,  
Viel königliche Pracht.

5.

Wie schreitet königlich der Leu!  
Schüttelt die Mäh'n in die Lüfte.  
Er ruft sein Machtgebot  
Durch Wälder und Klüfte.

Doch werd' ich ihn stürzen  
Mit dem Speer in starker Hand,  
Um die Schultern mir schürzen  
Sein Goldgewand.

Der Aar, ein König, schwebet auf,  
Er rauschet in Wonne,  
Will langen sich zur Kron' herab  
Die goldne Sonne.

Doch in den Wolken hoch  
Soll ihn fahen und spießen  
Mein geflügelter Pfeil,  
Daß er mir sinke zu Füßen.

Wie schreitet königlich der Leu,  
Schüttelt die Mäh'n in die Lüfte!  
Er ruft sein Machtgebot  
Durch Wälder und Klüfte:  
Doch werd' ich ihn stürzen  
Mit dem Speer in starker Hand,  
Um die Schultern mir schürzen  
Sein Goldgewand.  
Der Aar, ein König, schwebet auf,  
Er rauschet in Wonne, will langen  
Sich zur Kron' herab  
Die gold'ne Sonne:  
Doch in den Wolken hoch  
Soll ihn fah'n und spiessen  
Mein geflügelter Pfeil,  
Dass er mir sinke zu Füßen,  
**Dass er mir sinke zu Füßen,  
In den Wolken hoch  
Soll ihn fahen und spiessen  
Mein geflügelter Pfeil,  
Dass er mir sinke zu Füßen!**

6.

Im Walde läuft ein wildes Pferd,  
Hat nie den Zaum gelitten,  
Goldfarb, mit langer, dichter Mäh'n',  
Schlägt Funken bei allen Tritten.

Der Königssohn, er fängt es ein,  
Hat sich darauf geschwungen;  
Es bläht die Brust, **es** schwingt den  
Schweif,  
Kommt wiehernd hergesprungen.

Und Alle horchen staunend auf,  
Die in den Thälern hausen.  
Sie hören's vom Gebirge her  
Wie Sturm und Donner brausen.

Da sprengt herab der Königssohn, Umwallt  
vom Fell des Leuen,  
Des wilden Rosses Mähne fliegt,  
Die Hufe Feuer streuen.

Da drängt sich alles Volk herzu  
Mit Jubel und Gesange:  
„Heil uns! er ist's, der König ist's,  
Den wir erharrt so lange.“

4. Chor

Im Walde läuft ein wildes Pferd,  
Hat nie den Zaum gelitten,  
Goldfarb, mit langer, dichter Mäh'n',  
Schlägt Funken bei allen Tritten:  
Der Königssohn, er fängt es ein,  
Hat sich darauf geschwungen;  
Es bläht die Brust **und** schwingt den  
Schweif,  
Kommt wiehernd hergesprungen.  
Und alle horchen staunend auf,  
Die in den Thälern hausen;  
Sie hören's vom Gebirge her  
Wie Sturm und Donner brausen:  
Da sprengt herab der Königssohn,  
Umwallt vom Fell des Leuen;  
Des wilden Rosses Mähne fliegt,  
Die Hufe Feuer streuen:  
Da drängt sich alles Volk herzu  
Mit Jubel und Gesange:  
Heil uns! Er ist's, der König ist's,  
**Heil uns, der König ist's,  
Heil uns, der König ist's,  
Heil, Heil uns, der König ist's,  
Heil, Heil uns, der König,  
Den wir erharrt so lange.  
Heil, Heil uns, der König ist's,  
Der König, der König, der König ist's,  
Der König, der König!**

7.

Es steht ein hoher, schroffer Fels,  
Darum die Adler fliegen,  
Doch wagt sich keiner drauf herab,  
Den Drachen sehn sie liegen.

In alten Mauern liegt er dort,  
Mit seinem goldnen Kamme,  
Er rasselt mit der Schuppenhaut,  
Er hauchet Dampf und Flamme.

Der Jüngling, ohne Schwert und Schild,  
Ist keck hinaufgedrungen,  
Die Arme wirft er um die Schlang'  
Und hält sie fest umrungen.

Er küßt sie dreimal in den Schlund,  
Da muß der Zauber weichen,  
Er hält im Arm ein holdes Weib,  
Das schönst' in allen Reichen.

Die herrliche, gekrönte Braut,  
Hat er am Herzen liegen,  
Und aus den alten Trümmern ist  
Ein Königsschloß gestiegen.

5. Chor

Es steht ein hoher, schroffer Fels,  
Darum die Adler fliegen,  
Doch wagt sich keiner drauf herab:  
Den Drachen seh'n sie liegen.  
In alten Mauern liegt er dort  
Mit seinem goldnen Kamme;  
Er rasselt mit der Schuppenhaut,  
Er hauchet Dampf und Flamme.  
Der Jüngling ohne Schwert und Schild  
Ist keck hinaufgedrungen:  
Die Arme wirft er um die Schlang'  
Und hält sie fest umrungen.  
Er küsst sie dreimal in den Schlund:  
Da muss der Zauber weichen:  
Er hält im Arm ein holdes Weib,  
Das schönst' in allen Reichen. Die  
herrliche, gekrönte Braut  
Hat er am Herzen liegen  
Und aus den alten Trümmern ist ein  
Königsschloss gestiegen.

Chor

**Heil! Heil, unser König ist's,  
Heil, unser König ist's,  
Heil, unser König ist's,  
Heil, unser König,  
Heil! Heil! Heil!**  
**Den, wir so lang, den wir so lang  
erharret,  
Heil, unser König ist's,  
Heil, unser König ist's  
Heil! Heil!**  
**Heil, Heil, er ist's, Heil!  
Heil, unser König ist's!  
Den wir erharrt so lange,  
Heil uns, der König ist's,  
Den wir erharrt so lange,  
Heil uns, der König ist's!  
Den wir erharrt so lange,  
Heil, unser König ist's,  
Er ist's, den wir erharrt so lange,  
Heil uns, er ist's, er ist's!  
Heil, unser König ist's!  
Heil, unser König ist's!  
Heil, unser König ist's!  
Heil, unser König,  
Heil! Heil! Heil!**  
**Den wir so lang, den wir so lang  
erharret,  
Heil, unser König ist's,  
Heil, unser König ist's,  
Heil! Heil!**  
**Heil, Heil, er ist's, Heil,  
Heil, unser König ist's!**

8.

Der König und die Königin  
Sie stehen auf dem Throne,  
Da glüht der Thron wie Morgenroth,  
Wie steigende Sonn' die Krone.

Viel stolze Ritter stehn umher,  
Die Schwerter in den Händen,  
Sie können ihre Augen nicht  
Vom lichten Throne wenden.

Ein alter blinder Sänger steht  
An seine Harf' gelehnet,  
Er fühlet, daß die Zeit erschien,  
Die er so lang ersehnet.

Und plötzlich springt vom hohen Glanz  
Der Augen finstre Hülle.  
Er schaut hinauf und wird nicht satt  
Der Herrlichkeit und Fülle.

**Er greifet in sein Saitenspiel,  
Das ist gar hell erklungen,  
Er hat in Licht und Seligkeit  
Sein Schwanenlied gesungen.**

6. Erzählerin

Der König und die Königin,  
Sie stehen auf dem Throne;  
Da glüht der Thron wie Morgenroth,  
Wie steigende Sonn' die Krone.  
Viel stolze Ritter steh'n umher,  
Die Schwerter in den Händen;  
Sie können ihre Augen nicht  
Vom lichten Throne wenden.  
Ein alter blinder Sänger steht  
An seine Harf' gelehnet,  
Er fühlet, dass die Zeit erschien,  
Die er so lang' ersehnet:  
Und plötzlich springt vom hohen Glanz  
Der Augen finst're Hülle:  
Er schaut hinauf und wird nicht satt  
Der Herrlichkeit und Fülle.

Chor

**Welch' Wunder enthüllt dem Auge sich,  
Welch' gleichenloses Wunder!**

Sänger

**In Dunkel war das Aug' gehüllt,  
Die Sonne leuchtet wieder;  
Euch bring' ich, Hohe, wonn'erfüllt,  
Den Dank der ersten Lieder!  
Geblendet von der neuen Pracht,  
Wo berg' ich meine Blicke!  
Schliesst, Augen, euch, dass nicht die  
Nacht  
Von Neuem euch umstricke.  
Nun das Auge geschaut die höchste  
Pracht,  
Nun sing' ich mein letztes, mein  
schönstes Lied:  
Gepriesen sei der Königssohn,  
Der selbst sich erkämpft den  
Herrscherthron;  
Gepriesen sei sein hold Gemahl,  
Das er kühn befreit aus Zaubers Qual,**

Chor

**Heil! Heil! Heil!**

Sänger

**Und gepriesen auch, was aus ihrem Bund  
blühet empor,**

Chor

**Heil! Heil!**

Sänger

**Gepriesen, gepriesen sei das ganze  
Königshaus!**

Sänger und Chor

**Gepriesen sei der Königssohn,**



**Der sich selbst erkämpft den  
Herrscherthron;  
Gepriesen sei sein hold Gemahl,  
Das er kühn befreit aus Zaubers Qual,  
Heil, Heil, Heil,  
Heil, Heil dem Herrscherpaar,  
Gepriesen sei das Herrscherpaar, sei das  
Herrscherpaar!  
Heil, Heil, Heil, Heil!**

Des Sängers Fluch (L. Uhland, 1814)

Es stand in alten Zeiten ein Schloß, so hoch  
und hehr,  
Weit glänzt' es über die Lande bis an das  
blaue Meer,  
Und rings von duft'gen Gärten ein  
blüthenreicher Kranz,  
Drin sprangen frische Brunnen **im**  
Regenbogenglanz.

Dort saß ein stolzer König, an Land und  
Siegen reich,  
Er saß auf seinem Throne so finster und so  
bleich,  
Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was  
er blickt, ist Wuth,  
Und was er spricht, ist Geißel, und was er  
schreibt, ist Blut.

Einst zog nach diesem Schlosse ein edles  
Sängerpaar,  
**Der Ein' in goldnen Locken, der Andere  
grau von Haar;**  
Der Alte mit der Harfe, **er saß** auf  
schmuckem Roß;  
**Es schritt ihm** frisch zur Seite der  
blühende Genöß.

**Der Alte sprach zum Jungen:**  
„Nun sei bereit, mein Sohn!  
Denk' unsrer tiefsten Lieder, stimm' an den  
vollsten Ton!  
Nimm alle Kraft zusammen, die Lust und  
auch den Schmerz!  
Es gilt uns heut, zu rühren des Königs  
steinern Herz.“

Des Sängers Fluch (R. Schumann, 1852)

Nr. 1 Erzählerin  
Es stand in alten Zeiten  
Ein Schloß so hoch und hehr:  
Weit glänzt es über die Lande  
Bis an das blaue Meer;  
Und rings von duft'gen Gärten  
Ein blüthenreicher Kranz:  
Drin sprangen frische Brunnen  
**In** Regenbogenglanz.  
Dort sass ein stolzer König,  
An Land und Siegen reich;  
Er sass auf seinem Throne  
So finster und so bleich:  
Denn was er sinnt, ist Schrecken,  
Und was er blickt, ist Wuth,  
Und was er spricht,  
Ist Geißel,  
Und was er schreibt, ist Blut.  
Einst zog nach diesem Schlosse  
Ein edles Sängerpaa,  
Der Alte mit der Harfe,  
**Er sitzt** auf schmuckem Ross,  
**Ihm schreitet** frisch zur Seite  
Der blühende Genoss.

Nr. 2 Harfner  
**Die Stunde ist gekommen!**  
Nun sei bereit, mein Sohn!  
Denk' unsrer tiefsten Lieder,  
Stimm' an den vollsten Ton!  
Nimm alle Kraft zusammen,  
Die Lust und auch den Schmerz!  
Es gilt uns heut' zu rühren  
Des Königs steinern Herz.

Jüngling  
**Wie kann ein Herz ich rühren  
Mit meiner Lieder Klang,  
Wohin mit Frühlingswehen  
Die Liebe nimmer drang!  
Ich sang wohl oft mit Zagen,  
Doch nie mit tiefer'm Schmerz,  
Und nimmer war so finster,  
So bange mir um's Herz!**

---

Harfner  
**Mein Kind, was soll das Zagen!  
Mein Sohn, was fürchtest du?  
Beschworst mit deiner Harfe  
Doch manchen Sturm zur Ruh'.**

Jüngling  
**Ich sang wohl oft mit Zagen,  
Doch nie mit tiefer'm Schmerz.**

Harfner  
**Mein Kind, den eignen Gram vergessend  
Blick' auf zur Königin.**

Jüngling  
**Ihr mahnt mich recht!**

Harfner  
**Entrissen ihrer Heimath,  
Welkt auf dem Thron sie hin.**

Jüngling  
**Ihr mahnt mich recht,  
Ich kenne wohl ihr Leid,  
Das klingt so bang herüber  
Aus unsrer Jugendzeit.**

Harfner  
**Entrissen der Heimath,  
Welkt auf dem Thron sie hin.**

Jüngling  
**Dahin die sel'gen Träume,  
Mich fasst ein tiefes Weh,  
Da sich die Stunde naht,  
Wo ich sie wiederseh'!**

Harfner  
**Nimm alle Kraft zusammen,  
Die Lust und auch den Schmerz,  
Es gilt uns heut' zu rühren  
Des Königs Herz.  
Nimm alle Kraft zusammen,  
Die Lust und auch den Schmerz!  
Nimm alle Kraft zusammen,  
Die Lust und auch den Schmerz,  
Die Lust und auch den Schmerz,  
Nimm alle Kraft zusammen,  
Die Lust und auch den Schmerz!  
Nimm alle Kraft zusammen,  
Die Lust und auch den Schmerz,  
Nimm alle Kraft zusammen,  
Die Lust und auch den Schmerz!**

Schon stehn die beiden Sänger im hohen  
Saulensaal,  
Und auf dem Throne sitzen der König und  
sein Gemahl;  
Der König, furchtbar prächtig, wie blut'ger  
Nordlichtschein,  
Die Königin, süß und milde, als blickte  
Vollmond drein.

Jüngling  
**Ich sang wohl oft mit Zagen,  
Doch nie mit tiefer'm Schmerz,  
Ich sang wohl oft mit Zagen,  
Doch nie mit tiefer'm Schmerz,  
Doch nie mit tiefer'm Schmerz!  
Mich fasst ein tiefes Weh,  
Da sich die Stunde naht,  
Wo ich sie wiederseh'.  
Wie kann ein Herz ich rühren  
Mit meiner Lieder Klang,  
Wohin mit Fruhlingswehen  
Die Liebe nimmer drang,  
Wohin mit Fruhlingswehen  
Die Liebe nimmer drang,  
Wohin die Liebe nimmer drang,  
Wohin die Liebe nimmer drang!**

Nr.3

Erzählerin

Schon steh'n die beiden Sangerim hohen  
Saulensaal,  
Und auf dem Throne sitzen  
Der König und sein Gemahl:  
Der König furchtbar prächtig  
Wie blut'ger Nordlichtschein,  
Die Königin süss und milde,  
Als blickte Vollmond drein.

König

**Wir haben euch beschieden  
Aus der Provence Thal,  
Dass eure Kunst ihr probet  
Vor meinem hohen Gemahl;  
Der Sang ist nicht für Männer,  
Sie hat nach euch begehrt;  
Singt eure besten Lieder,  
Dass ihr sie würdig ehrt!**

Harfner

**Ich sang in vor'gen Tagen  
Der Lieder mancherlei,  
Von alten frommen agen,  
Von Minne, Wein und Mai.  
Nun hab' ich ausgesungen,  
Ein jung'rer stehet hier,  
Singt unsres Volkes Lieder  
Mit hell'rem Klange dir.**

Königin

**Tritt zu des Thrones Schwelle!  
Willkommen hier zu Land!  
Lass tönen deine Harfe  
Mit kunstgeubter Hand!**

---

**Ich will den Sängern lauschen,  
Die ich so lang entbehrt,  
Dass sie im Traum mich führen  
Zu meiner Heimath Herd.**

König  
**Beginnt nun!**

Nr. 4 Provençalisches Lied

Jüngling

**1. In den Thalen der Provence  
Ist der Minnesang entsprossen,  
Kind des Frühlings und der Minne,  
Holder, inniger Genossen.  
Blüthenglanz und süsse Stimme  
Konnt' an ihm den Vater zeigen,  
Herzens-Cluth und tiefes Schmachten  
War ihm von der Mutter eigen.[://]**

**2. Selige Provencer Thale,  
Üppig blühend wart ihr immer,  
Aber eure reichste Blüthe  
Ist des Minneliedes Schimmer,  
Jene tapfern, schmucken Ritter,  
Welch' ein edler Sängersorden!  
Jene hochbeglückten Damen,  
Wie sie schön gefeiert worden!**

**3. Sängersliebe hoch und herrlich,  
Dich will ich in heitern Bildern  
Aus den Tagen des Gesang's,  
Aus der Zeit der Minne schildern,  
Sängersliebe!**

**Da schlug** der Greis die Saiten, **er schlug**  
**sie wundervoll,**  
Daß reicher, immer reicher der Klang zum  
Ohre **schwoll.**  
**Dann strömte** himmlisch helle des  
Jünglings Stimme vor,  
**Des Alten Sang** dazwischen, wie **dumpher**  
Geisterchor.

**Sie singen von Lenz und Liebe, von**  
**sel'ger goldner Zeit,**  
**Von Freiheit, Männerwürde, von Treu**  
**und Heiligkeit:**  
**Sie singen von allem Süßen, was**  
**Menschenbrust durchbebt,**  
**Sie singen von allem Hohen,**  
**was Menschenherz erhebt.**

**Die Höflingsschaar im Kreise verlernet**  
**jeden Spott,**  
**Des Königs trotz'ge Krieger, sie beugen**  
**sich vor Gott.**

Nr. 5 Chor

**Wie schlägt der Greis die Saiten**  
**So wundervoll und mild,**  
Dass reicher, immer reicher  
Der Klang zum Ohre **schwillt!**  
Es strömet himmlisch helle  
Des Jünglings Stimme vor,  
**Der Harfe** sang dazwischen  
Wie **ferner** Geisterchor.

König  
**Genug des Frühlings und der Lust!**  
**Ein bessres Lied stimmt an,**  
**Ein Lied, das eines Mannes Brust**  
**Mit Schauer füllen kann.**  
**Eine Sage singt aus alter Zeit,**  
**Wo nur das Schwert entschied,**  
**Wo Blut vergolten ward mit Blut,**  
**Das ist mir das schönste Lied.**

---

**Die Königin, zerflossen in Wehmut und  
in Lust,  
Sie wirft den Sängern nieder die Rose  
von ihrer Brust.**

Harfner  
**Wohl hört' ich solche blut'ge Mähr,  
Aus Meister Ludwigs Mund,  
Als wir durch Schwaben zogen her,  
Ihr wollt! Ich thu' sie kund:**

Nr. 7 Ballade

Harfner  
**In der hohen Hall' sass König Sifried:  
„Ihr Harfner, wer weiss mir das schönste  
Lied?“  
Und ein Jüngling trat aus der Schaar  
behende,  
Die Harf' in der Hand, das Schwert an  
der Lende:  
„Drei Lieder weiss ich, den ersten Sang,  
Den hast du ja wohl vergessen schon  
lang:  
Meinen Bruder hast du meuchlings  
erstochen,  
Und aber: hast ihn meuchlings  
erstochen!  
Das andere Lied, das hab' ich erdacht  
In einer finstern, stürmischen Nacht:  
Musst mit mir fechten auf Leben und  
Sterben,  
Und aber: musst fechten auf Leben und  
Sterben!  
„Da lehnt' er die Harfe an den Tisch,  
Und sie zogen beide die Schwerter frisch,  
Und sie fochten lange mit wildem  
Schalle,  
Bis der König sank in der hohen Halle.  
„Nun sing' ich das dritte, das schönste  
Lied,  
Das werd' ich nimmer zu singen müd':  
König Sifried liegt in seinem rothen  
Blut,  
Und aber: liegt in seinem rothen Blut!**

König  
**Wer ist der Harfner?**

Chor  
**Das schallt wie Rache!**

König  
**Die heimliche That hat keiner geseh'n,  
Das Lied ist Verrath, das Lied ist  
Verrath!**

Chor  
**Das schallt wie Rache, das klingt wie  
Blut!  
Der König erblasste, das endet nicht gut!**

---

Nr. 8

Königin

**Nicht diese wilden, blut'gen Lieder,  
Sie trüben nur den frohen Blick!  
Senkt euren Flug zur Erde wieder,  
Kehrt zu den Lebenden zurück!  
Zu Sang und Spiel sind wir vereint,  
Vom Hauch des Grabes keine Spur!  
Die Wahrheit, die ihr meinest,  
Lebt ja in eurem Liede nur!  
Auf! Singet schöner Thaten Lohn,  
Wie's edlen Barden ziemt!  
Ein Lied, das Mannestugend preist,  
Das Vaterland uns rühmt!**

Chor

**Der Männer Preis, der Helden Ruhm,  
Der Krieger Schlachtgesang:  
Das ist das wahre Sängertum,  
Das ist der echte Klang!  
Der Männer Preis, der Helden Ruhm,  
Der Krieger Schlachtgesang:  
Das ist das wahre Sängertum,  
Das ist der echte Klang!**

Jüngling

**Wohlan, es sei! Sie hat geboten,  
Und ihrem Dienst sind wir bereit.  
Stimm' an die deutsche Hymne,  
Ein Freiheitslied aus schöner Zeit!**

Chor

**Der Männer Preis, der Helden Ruhm,  
Der Krieger Schlachtgesang:  
Das ist der echte Klang,  
Das ist der echte Klang!**

Nr. 9

Jüngling und Harfner

**1. Den Frühling kündigt der Orkane  
Sausen,  
Der Heere Vorschrift macht die Erde  
dröhnen,  
Und wie die Ströme aus ihren Ufern  
brausen,  
So wogt es weit von Deutschlands  
Heldensöhnen;  
Der Sänger folgt durch alles wilde  
Grausen,  
Lässt Sturm und Wogen gleich sein Lied  
ertönen.  
Ob Donner rollen, ob Orkane wüthen,  
Es wachsen frisch der jungen Freiheit  
Blüthen,  
Es wachsen frisch der jungen Freiheit  
Blüthen! [://]**

---

2. Wenn „Freiheit! Vaterland!“ Ringsum  
erschallet,  
Kein Sang tönt schöner in der Männer  
Ohren;  
Im Kampfe, wo solch heilig Banner  
waltet,  
Hat sich der Mann das schönste Loos  
erkoren.  
Dem Volke Heil, wo dieses Lied  
erschallet!  
Dem Helden Preis, der diesem Volk  
geboren!  
Bald blüht der Frühling, bald der  
gold'ne Friede,  
Mit mildern Lüften und mit sanfterm  
Liede,  
Mit mildern Lüften und mit sanfterm Liede!

Chor  
Nicht schamroth weichen soll der  
Sängerorden,  
Wenn Kriegerschaaren zieh'n im  
Glanze;  
Noch ist sein Lied kein schnödes Spiel  
geworden,  
Schmückt mit dem Schwert ihn, mit dem  
Lorbeerkranze!

König  
Hier droht Verrath, hier droht Verrath!

Chor  
Es glänzen seine Lieder wie Blumen  
rings um ihn.

Königin  
Willst du auf's Neu' dich offenbaren,  
Du mein geliebtes Heimaththal?  
Wie in den sel'gen Jugendjahren  
Erscheinst du heute noch einmal!

König  
Hier droht Verrath!  
Hier droht Verrath, hier droht Verrath,  
hier droht Verrath!

Chor  
Die Herrin hat Gefallen am jugendlichen  
Spiel, am jugendlichen Spiel.

Chor  
Nicht schaamroth weichen soll der  
Sängerorden,  
Wenn Krieger zieh'n im Waffenglanze;  
Noch ist sein Lied kein schnödes Spiel  
geworden,  
Schmückt mit dem Schwert ihn, mit dem

---

**Lorbeerkranze,  
Schmückt mit dem Schwert ihn,  
Schmückt mit dem Schwert ihn,  
Schmückt mit dem Schwert ihn, mit dem  
Lorbeerkranze!**

König  
**Hier droht Verrath, hier droht Verrath!**

Chor  
**So lasst uns dankbar krönen  
Mit lichten Blumen ihn,  
Lasst ihm ein Lied ertönen,  
Dem alle Herzen glüh'n!**

Jüngling und Harfner  
**Wenn „Freiheit! Vaterland“ ringsum  
erschallet,  
Kein Sang tönt schöner in der Männer  
Ohren;  
Im Kampfe, wo solch heilig Banner  
waltet,  
Hat sich der Mann das schönste Loos  
erkoren.  
Dem Volke Heil, wo dieses Lied  
erschallet!  
Dem Helden Preis, der diesem Volk  
geboren!  
Bald blüht der Frühling, bald der  
gold'ne Friede,  
Mit mildern Lüften und mit sanfterm  
Liede,  
Mit mildern Lüften und mit sanfterm  
Liede.**

Chor  
**Schmückt mit dem Schwert ihn, mit dem  
Lorbeerkranze!  
Schmückt ihn mit dem Schwert, mit dem  
Lorbeerkranze!**

Jüngling, Harfner und Chor  
**Dem Volke Heil, wo dieses Lied  
erschallet!  
Dem Helden Preis, der diesem Volk  
geboren!  
Bald blüht der Frühling, bald der  
gold'ne Friede,  
Mit mildern Lüften und mit sanfterm  
Liede,  
Mit mildern Lüften und mit sanfterm  
Liede.**

Nr. 10  
König  
**Kamt ihr hier her, mit euren Liedern  
Aufruhr zu bringen unserm Thron?**



---

Chor  
**Aufs Neu' erwacht des Königs Zorn!  
Aufs Neu' erwacht des Königs Zorn!**

Königin  
**O deutet's nicht so streng, die Sänger  
ehrten  
Nur den Meister, der dieses Lied  
erdacht.**

König  
**Hinweg! Hinweg!**

Königin  
**Doch eh' sie zieh'n, den einen Wunsch  
gewährt mir noch,  
Ein Lied zu hören, mir lieb aus früher  
Jugendzeit,  
„Entsagung“ war's genannt;  
Gewiss, du Sänger, kennst das Lied!**

Chor  
**Er wagt's! Er wagt's!**

König  
**Singt denn und setzt eure Worte gut,  
Dass euch belohne meine Hand.**

Chor  
**Des Königs Lippen im Lächeln beben,  
O dürft' ich warnen das junge Blut,  
O dürft' ich warnen das junge Blut.**

Königin  
**Musik, wohl braucht es solcher Stunden,  
So heilig und so zaubervoll,  
Wenn dieses arme Herz gesunden,  
Das welkende genesen soll!**

Nr. 11  
König  
**Fangt an!**

Jüngling  
**Lausche, Jungfrau, aus der Höhe  
Einem Liede, dir geweiht,  
Dass ein Traum dich lind' umwehe  
Aus der Kindheit Rosenzeit.  
Von dem kerzenhellen Saale,  
Wo du throntest, blieb ich fern,  
Wo um dich beim reichen Mahle  
Freudig sassen edle Herrn;  
Mit der Freude nur vertraut,  
Hätten Frohes sie begehrt,  
Nicht der Liebe Klagelaut,  
Nicht der Kindheit Recht geehrt.**

---

Königin und Jüngling  
**Ja! Die Zeit ist hingeflogen,  
Die Erinn' rung weichet nie;  
Als ein lichter Regenbogen  
Steht auf trüben Wolken sie,  
Wie ein lichter Regenbogen,  
Wie ein lichter Regenbogen!  
Schauen flieht mein süßer Schmerz,  
Dass nicht die Erinn' rung schwinde.**

Harfner  
**Was hör' ich! Sie vergessen  
Sich beide in dem Lied!  
Der König zornentbrannt  
Nach seinem Schwerte greift!**

Jüngling  
**Sage das nur, ob dein Herz  
Noch der Kindheit Lust empfinde?  
Sage nur, ob dein Herz  
Noch der Kindheit Lust empfinde?  
Sage nur, ob dein Herz  
Noch der Kindheit Lust empfinde?  
Sage nur, ob dein Herz  
Noch der Kindheit Lust empfinde?  
Ob dein Herz, ob dein Herz  
Noch der Kindheit Lust empfinde?**

Königin  
**Und es schwieg der Sohn der Lieder,  
Der am Fuss des Thurmes sass;  
Und vom Fenster klang es nieder,  
Und es glänzt im dunklen Gras:**

Harfner  
**Der König zornentbrannt  
Nach seinem Schwerte greift!**

Königin  
**„Nimm den Ring und denke mein,  
Denk' an uns' rer Kindheit Schöne!  
Nimm ihn hin! Ein Edelstein  
Glänzt darauf und eine Thräne!“**

Jüngling  
**In Liebesarmen ruht ihr trunken,  
Des Lebens Früchte winken euch;  
Ein Blick nur ist auf mich gesunken,  
Doch bin ich vor euch allen reich!  
Das Glück der Erde miss' ich gern  
Und blick', ein Märtyrer, hinan,  
Denn über mir in gold'ner Ferne  
Hat sich der Himmel aufgethan!**

König  
**Mein Volk habt ihr verführt,  
Verlockt ihr nun mein Weib?  
Stirb, feiger Sclavensohn!**

**„Ihr habt mein Volk verführet, verlockt  
Ihr nun mein Weib?“  
Der König schreit es wüthend, er bebt**

am ganzen Leib,  
Er wirft sein Schwert, das blitzend des  
Jünglings Brust durchdringt,  
Draus, statt der goldnen Lieder, ein  
Blutstral hochauf springt.

Und wie vom Sturm zerstoben ist  
all der Hörer Schwarm,  
Der Jüngling hat verröchelt in seines  
Meisters Arm,  
Der schlägt um ihn den Mantel und setzt  
ihn auf das Roß,  
Er bindt ihn aufrecht feste, verläßt mit ihm  
das Schloß.

Doch vor dem hohen Thore, da hält der  
Sängergreis,  
Da faßt er seine Harfe, sie, aller Harfen  
Preis,  
An einer Marmorsäule, da hat er sie  
zerschellt,  
Dann ruft er, daß es schaurig durch Schloß  
und Garten gellt:

„Weh euch, ihr stolzen Hallen! nie töne  
süßer Klang  
Durch eure Räume wieder, nie Saite noch  
Gesang,  
Nein! Seufzer nur und Stöhnen und scheuer  
Sklavenschritt,  
Bis euch zu Schutt und Moder der  
Rachegeist zertritt!

Weh euch, ihr duft'gen Gärten im holden  
Maienlicht!  
Euch zeig' ich dieses Todten **entstelltes**  
Angesicht,  
Daß ihr darob verdorret, daß jeder Quell  
versiegt,  
Daß ihr in künft'gen Tagen versteint,  
verödet liegt.

Weh dir, verruchter Mörder! du Fluch des  
Sängertums!  
Umsonst sey all dein Ringen nach Kränzen  
blut'gen Ruhms,  
Dein Name sey vergessen, in ew'ge Nacht  
getaucht,

Chor  
**Weh! Weh!**  
**Hin sank sein blut'ger Leib!**  
**Weh! Weh!**  
**Hin sank sein blut'ger Leib!**  
**Weh! Weh! Weh!**  
**Weh!**

Königin  
**Ach! Weh!**

Nr. 12  
Erzählerin  
Und wie vom Sturm zerstoben  
Ist all' der Hörer Schwarm  
Der Jüngling hat verröchelt  
In seines Meisters Arm:  
Der schlägt um ihn den Mantel  
Und setzt ihn auf das Ross;  
Er bind't ihn aufrecht feste,  
Verlässt mit ihm das Schloss.  
Doch vor dem hohen Thore  
Da hält der Sängergreis,  
Da fasst er seine Harfe,  
Sie aller Harfen Preis:  
An einer Marmorsäule  
Da hat er sie zerschellt;  
Dann ruft er, dass es schaurig  
Durch Schloss und Gärten gellt:

Nr. 13  
Harfner  
Weh euch, ihr stolzen Hallen!  
Nie töne süßer Klang  
Durch eure Räume wieder,  
Nie Saite noch Gesang,  
Nein, Seufzer nur und Stöhnen  
Und scheuer Slavenschritt,  
Bis euch zu Schutt und Moder  
Der Rachegeist zertritt!  
Weh euch, ihr duft'gen Gärten  
Im holden Maienlicht!  
Euch zeig' ich **dieses Todten Angesicht,**  
Dass ihr darob verdorret,  
Dass jeder Quell versiegt,  
Dass ihr in künft'gen Tagen  
Versteint, verödet liegt!  
Weh dir! Verruchter Mörder!  
Du Fluch des Sängertums!  
Umsonst sei all dein Ringen  
Nach Kränzen blut'gen Ruhms:  
Dein Name sei vergessen,  
In ew'ge Nacht getaucht,  
Sei wie ein letztes Röcheln  
In leere Luft verhaucht!  
**Weh dir! Weh dir!**

Sey, wie ein letztes Röcheln, in leere Luft  
verhaucht!“

Der Alte hat's gerufen, der Himmel hat's  
gehört,  
Die Mauern liegen nieder, die Hallen sind  
zerstört,  
Noch Eine hohe Säule zeugt von  
verschwundner Pracht,  
Auch diese, schon geborsten, kann stürzen  
über Nacht.

Und rings, statt duft'ger Gärten, ein ödes  
Haideland,  
Kein Baum **versendet** Schatten, kein Quell  
durchdringt den Sand,  
Des Königs Namen meldet kein Lied, kein  
Heldenbuch;  
Versunken und vergessen! das ist des  
Sängers Fluch.

Das Glück von Edenhall (L. Uhland, 1834)

**Von Edenhall der junge Lord  
Läßt schmettern Festtrommetenschall,  
Er hebt sich an des Tisches Bord  
Und ruft in trunkner Gäste Schwall:  
„Nun her mit dem Glücke von Edenhall!“**

Chor

Der Alte hat's gerufen,  
Der Himmel hat's gehört:  
Die Mauern liegen nieder, die Hallen sind  
zerstört;  
Noch Eine hohe Säule  
Zeugt von verschwund'ner Pracht:  
Auch diese, schon geborsten,  
Kann stürzen über Nacht.  
Und rings statt duft'ger Gärten  
Ein ödes Haideland:  
Kein Baum **verstreuet** Schatten,  
Kein Quell durchdringt den Sand;  
Des Königs Namen meldet  
Kein Lied, kein Heldenbuch:  
Versunken und vergessen.  
Das ist des Sängers Fluch.

Das Glück von Edenhall (R. Schumann, 1853)

Chor der Gäste

**Heil Edenhall! Heil seinem Lord!  
Heil Edenhall! Heil seinem Lord!  
Lasst schmettern Festtrommetenschall!  
Heil! Heil! Heil! Heil! Heil! Heil!  
Heil! Trinkt froh an seines Tisches Bord  
Und weckt der Wände Widerhall,  
Laut jubelnd im Glücke von Edenhall,  
Laut jubelnd im Glücke von Edenhall!  
Heil Edenhall! Heil seinem Lord!  
Heil! Heil! Heil Edenhall! Heil seinem  
Lord!  
Lasst schmettern Festtrommetenschall!  
Heil! Heil! Heil! Heil! Heil! Heil! Heil!  
Heil! Heil Edenhall!  
Heil! Heil! Heil! Edenhall!  
Heil! Heil!**

Lord

**Der Jugendkraft, dem Jugendmuth  
Lasst schmettern Festtrommetenschall!  
Ertränkt die Sorg' im Rebenblut!  
Euch bring' ich's dar, ihr Gäste all!**

Chor der Gäste

**Der Jugendkraft, dem Jugendmuth  
Lasst schmettern Festtrommetenschall!  
Ertränkt die Sorg' in Rebenblut!**

Lord

**Euch bring' ich's dar, ihr Gäste all!  
Nun her mit dem Glücke von Edenhall!**

**Der Schenk vernimmt ungern den  
Spruch,  
Des Hauses ältester Vasall,  
Nimmt zögernd aus dem seidnen Tuch  
Das hohe Trinkglas von Krystall,  
Sie nennen's:** Das Glück von Edenhall.

**Darauf der Lord:** „Dem Glas zum Preis  
Schenk' Rothen ein aus Portugall!“  
**Mit Händezittern** gießt der Greis,  
**Und** purpurn Licht wird überall,  
Es strahlt aus dem Glücke von Edenhall.

**Da spricht der Lord und schwingt's  
dabei:**  
„Dies Glas von leuchtendem Krystall  
Gab meinem Ahn am Quell die Fey,  
Drein schrieb sie: kömmt dies Glas zu Fall,  
Fahr wohl dann, o Glück von Edenhall!

Ein Kelchglas ward zum Loos mit Fug  
Dem freud'gen Stamm von Edenhall;  
Wir schlürfen gern in vollem Zug,  
Wir läuten gern mit lautem Schall;  
Stoßt an mit dem Glücke von Edenhall!“

**Erst** klingt es milde, tief und voll,  
Gleich dem Gesang der Nachtigall,  
Dann wie des Waldstroms laut Geroll,

**Zuletzt erdröhnt wie Donnerhall  
Das herrliche** Glück von Edenhall.

**Und als das Trinkglas gellend springt,  
Springt das Gewölb' mit jähem Knall,**  
Und aus dem Riß die Flamme dringt;

Schenk  
**Mit Zagen, Herr, erfüllt dein Spruch  
Mich, deinen ältesten Vasall!**  
Sieh', wohl verhüllt in seidnem Tuch  
**Birgt sich das Trinkglas von Krystall,**

**Wir** nennen's: Das Glück von Edenhall.  
**O sei gewarnt!**

Lord  
**Mich schreckt kein Droh'n,  
Umstürmte mich gleich der Feinde  
Schwall  
Wie Meereswogen, ich böt' ihm Hohn!  
Mich schreckt kein Droh'n!  
Hoch ragt mein Schloss auf sicher'm  
Wall  
Im Glanze des Glück's von Edenhall!**

Chor der Gäste  
Lasst seh'n das Glück von Edenhall!

Lord  
**Wohlauf! Wohlauf!** Dem Glas zu Preis  
Schenk Rothen ein aus Portugal!

Chor der Gäste  
**Seht, wie mit Zittern** giesst der Greis!  
**Ein** purpurn Licht wird überall,  
Es strahlt aus dem Glücke von Edenhall.

Lord  
**Heil, theures Kleinod, ich schwing' dich  
frei!**  
Dies Glas von leuchtendem Krystall  
Gab meinem Ahn am Quell die Fey,  
Drein schrieb sie: Kömmt dies Glas zu Fall,  
Fahr' wohl dann, o Glück von Edenhall.  
Ein Kelchglas ward zum Loos mit Fug  
Dem freud'gen Stamm von Edenhall;  
Wir schlürfen gern in vollem Zug,  
Wir läuten gern mit lautem Schall:  
Stosst an mit dem Glück von Edenhall!

Chor der Gäste  
**Stosst an mit dem Glück von Edenhall!  
Stosst an!**  
**Wie** klingt es milde, tief und voll,  
Gleich dem Gesange der Nachtigall,  
Dann wie des Waldstrom's laut Geroll,  
**Und jetzt wie ferner** Donnerhall!  
**O herrliches** Glück von Edenhall!

---

**Die Gäste sind zerstoben all**

Mit dem brechenden Glück von Edenhall.

Lord

Zum Horte nimmt ein kühn' Geschlecht  
Sich den zerbrechlichen Krystall;  
Es dauert länger schon als recht,  
Stosst an, mit diesem kräft'gen Prall  
Versuch' ich das Glück von Edenhall!

Chor der Gäste

**Weh! Weh!**

**Der Wunderkelch zerspringt!**

**Es bebt das Gewölbe! Weh!**

**Weh!** Und aus dem Riss die Flamme  
dringt!

**Entflieht, entflieht ihr Gäste all,**

**Entflieht, entflieht, entflieht**

Mit dem brechenden Glücke von Edenhall!

Chor der stürmenden Feinde

**Zum Sturme geschaart dringt ein mit**

**Macht,**

**In dunkler Nacht erklimmt den Wall,**

Chor der Gäste

**Entflieht! Entflieht!**

Chor der stürmenden Feinde

**In Flammen tilgt des Schlosses Pracht**

**Und stürzt mit des letzten Feindes Fall**

**In Trümmer das Glück von Edenhall,**

**Und stürzt mit des letzten Feindes Fall**

**In Trümmer das Glück von Edenhall!**

**Dringt ein! Dringt ein!**

Chor der Gäste

**Entflieht! Entflieht!**

Chor der stürmenden Feinde

**Dringt ein mit Macht zum Sturm**

**geschaart, mit Macht,**

Chor der Gäste

**Entflieht! Entflieht! Entflieht!**

Chor der stürmenden Feinde

**Mit Macht, mit Macht, dringt ein,**

**Mit Macht dringt ein, dringt ein!**

**Dringt ein mit Macht, dringt ein,**

**Dringt ein mit Macht zum Sturm**

**geschaart,**

**Dringt ein mit Macht,**

**Dringt ein mit Macht,**

**Dringt ein mit Macht, mit Macht**

**Dringt ein mit Macht zum Sturm**

**geschaart,**

**Dringt ein, dringt ein,**

Einstürmt der Feind, mit Brand und Mord,  
**Der in der Nacht erstieg den Wall,**  
**Vom Schwerte fällt der junge Lord,**  
**Hält in der Hand noch den Krystall,**  
Das zersprungene Glück von Edenhall.

**Am Morgen irrt der Schenk allein,**  
**Der** Greis, in der zerstörten Hall',  
**Er sucht** des Herrn verbrannt Gebein,  
**Er sucht** im grausen Trümmerfall  
Die Scherben des Glücks von Edenhall.

„**Die Steinwand – spricht er – springt zu**  
Stück,  
Die hohe Säule muß zu Fall,  
Glas ist der Erde Stolz und Glück,  
In Splitter fällt der Erdenball  
Einst gleich dem Glücke von Edenhall.“

**Dringt ein mit Macht zum Sturm**  
**geschaart,**  
**Mit Macht, mit Macht,**  
**Mit Macht dringt ein,**  
**Mit Macht dringt ein, mit Macht!**

Schenk  
Einstürmt der Feind mit Brand und Mord,  
**Und Nacht bedeckt unsern Fall.**  
**Dich traf das Schwert, mein junger Lord,**  
**Hielt'st sterbend fest noch den Krystall,**  
Das zersprung'ne Glück von Edenhall!

Der feindliche Anführer  
**Was suchst du hier im Morgenschein,**  
**Du** Greis, in der zerstörten Hall'?

Schenk  
**Ich suche** des Herrn verbrannt Gebein,  
**Ich suche** im grausen Trümmerfall  
Die Scherben des Glückes von Edenhall.  
**Der Steinwand Masse** springt zu Stück,  
Die hohe Säule muss zu Fall,  
Glas ist der Erde Stolz und Glück,  
In Splitter fällt der Erdenball  
Einst gleich dem Glücke von Edenhall!

Chor  
**Vertilgt, vertilgt ist Edenhall's**  
**Geschlecht,**  
**In Trümmern liegen Schloss und Wall,**  
**Vertilgt ist Edenhall's Geschlecht,**  
**Vertilgt, vertilgt ist Edenhall's**  
**Geschlecht!**  
**Lasst künden nun nach Siegers Recht**  
**Mit schmetternder Trommete Schall**  
**Das Ende des Glückes von Edenhall,**  
**Das Ende des Glück's,**  
**Das Ende des Glück's von Edenhall,**  
**Das Ende des Glück's von Edenhall,**  
**Das Ende des Glückes von Edenhall,**  
**Das Ende des Glück's von Edenhall,**  
**Das Ende des Glück's von Edenhall,**  
**Das Ende des Glück's von Edenhall!**

---

## Literatur

- Abert, Hermann, Robert Schumann, Berlin 1903, 3. Auflage 1920
- Abraham, Gerald, Robert Schumann. In: Grove's Dictionary of Music and Musicians, hrg. von Eric Blom, Bd. 7, London 5. Auflage 1966, S. 603-640
- Adorno, Th.W., Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, in: Die musikalischen Monographien, Frankfurt a. M. 1971 (Gesammelte Schriften, Bd.13)
- Alf, Julius; Kruse, Joseph A. (Hrg.), Robert Schumann, Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk, Düsseldorf 1981
- Alf, Julius, Robert Schumann. Ein romantisches Erbe in neuer Forschung, Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Mainz 1984
- Altmann, Gustav, Über Robert Schumanns Krankheit. In: Die Musik 5, H. 20 (1905/06), S. 130-133
- Ambros, A. W., Halbopern und Halboratorien, Leipzig 1874
- Appel, Bernhard, Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems, Diss. Saarbrücken 1981
- Appel, Bernhard, R., Robert Schumann und der „provençalische Ton“. In: Mayeda, Akio; Niemöller, Klaus (Hrg.), Schumanns Werke – Text und Interpretation, Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Mainz 1987, S. 165-178
- Appel, Bernhard R. (Hrg.), Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. u. 16. Juni 1988 (= Schumann Forschungen, 3), Mainz 1993
- Appel, Bernhard R., „...keinerlei Unordnung vorgekommen“. Robert Schumann und die Zensur im Düsseldorfer Musikleben um 1850. In: NZfM CXXI/6 (Juni 1988), S. 13-15
- Appel, Bernhard R.; Hermstrüwer, Inge (Hrg.), Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser, Düsseldorf 1991
- Archiatì, Pietro, Karma, Gnade und Freiheit im täglichen Leben, Stuttgart 1998
- Arnim, L. Achim von; Brentano, Clemens, Des Knaben Wunderhorn, München 1984, darin: Nachwort von Arthur Henkel, S. 270ff.
- Auhagen, Wolfgang, Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Vol. 6, Frankfurt a.M. 1983
- Basch, Victor, Schumann, Paris 1926
- Basch, Victor, La vie douloureuse de Schumann, Paris 1928
- Batka, Richard, Schumann, Leipzig 1892
- Bausinger, H. (Hrg.), Ludwig Uhland. Dichter, Politiker, Gelehrter, Tübingen 1988
- Beaufils, Marcel, Schumann, Paris 1932
- Beaufils, Marcel, Mythos und Maske bei Robert Schumann. In: Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft, Bd. 2, Leipzig 1966
- Becker, Udo, Lexikon der Symbole, Freiburg, Basel, Wien 1992
- Berg, A., Uhlands Glück von Edenhall. In: Pädagogisches Archiv 45, 1903, S. 128-138
- Berger, Adelheid, Tradition und Fortschrittsglaube in der „neuen Gattung“ von Robert Schumanns Vokalsinfonik. In: Bericht über die 5. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung 1980, Zwickau 1981, S. 57-63
- Bergold, A.; Salchow, J.; Scheffler, W. (Hrg.), Kerner, Uhland, Mörike. Schwäbische Dichtung im 19. Jahrhundert, (= Marbacher Kataloge 34), München 1980
- Best, Walther, Die Romanzen Robert Schumanns, Diss. Hamburg 1988



- Billerbeck, Jens D., *Des Sängers Fluch. Neue Erkenntnisse über Uhlands Ballade*, Düsseldorf 1985 (= Schumanns Werke – Text und Interpretation)
- Binder, L., „Das Glück von Edenhall“. In: *Mensch und Schicksal. Halbmonatsschrift für das Gesamtgebiet der Geisteswissenschaften* (Villach), Jg. 13, Nr. 1, 1959, S. 10-13
- Bischoff, Bodo, *Monument für Beethoven: die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*, Diss. Berlin und Köln-Rheinkassel 1994
- Bock, Emil, *Ludwig Uhland, Das Romantische und die übersinnliche Welt*. In: *Emil Bock, Vorboten des Geistes. Schwäbische Geistesgeschichte und christliche Zukunft*, Stuttgart 1929, 3. Auflage 1955, S.183-207
- Bock, Emil, *Apokalypse. Betrachtungen über die Offenbarung des Johannes*, Stuttgart 1982
- Boehmer, Konrad, „Heiss’ mich nicht reden, heiss’ mich schweigen...“. In: *Musik-Konzepte II. Robert Schumann*, hrg. von Heinz-Klaus Metzger; Rainer Riehn, München 1982, S. 254-263
- Boetticher, Wolfgang, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Diss. Berlin 1941
- Boetticher, Wolfgang, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942
- Boetticher, Wolfgang (Hrg.), *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns*, Leipzig 1979
- Borchmeyer, Dieter, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Weinheim 1994
- Bornscheuer, L., *Sprache als lyrisches Motiv*. In: *Wirkendes Wort* 19, 1969, S. 217-231
- Brömse, H., *Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch“*. Ein Beitrag zu ihrer Entstehungsgeschichte und Deutung. In: *Euph.* 20, 1914, S. 727-737
- Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, vollst. Ausgabe, 12. Aufl. München 1989
- Burzawa, Ewa, *Die Oper in Dresden*. In: *Traditionsbeziehungen bei Schumann, Robert Schumann-Tage Zwickau 1986*, Karl-Marx-Stadt 1987
- Boucouchreliiev, André, *Robert Schumann*, Hamburg 1958, 19. Aufl. 1993
- Braak, Ivo, *Gattungsgeschichte deutschsprachiger Literatur in Stichworten*, Teil I: Dramatik, 2 Bde. 2. durchges. Aufl. Kiel 1981, Teil II: Lyrik, 3 Bde. Kiel 1978-1981
- Braak, Ivo/Neubauer, Martin, *Poetik in Stichworten*, Unterägeri, 7. Aufl. 1990
- Brautner, Christina E., *Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker*, New York 1991
- Brion, Marcel, *Robert Schumann und die Welt der Romantik*, Erlenbach-Zürich/Stuttgart 1955
- Brömse, H., *Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch“*. In: *Euph.* 20, 1913, S. 727-737
- Brown, Hilda, *Der Chor im deutschen Drama des 19. Jahrhunderts*. In: *Kleist-Jahrbücher 1981/82*, S. 240-260
- Buchheim, Karl, *Deutsche Kultur zwischen 1830 und 1870, Handbuch der Kulturgeschichte*, 40 Bde. Wiesbaden 1960ff., 1970
- Buecken, Ernst, *Romantik und Realismus*, Arnold-Schering-Festschrift, Berlin 1937
- Buecken, Ernst, *Robert Schumann*, Köln 1940
- Burger, Ernst, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Mainz 1999
- Calvie, A., *Zur Frage der Pressefreiheit im deutschen Vormärz. Entwürfe L. Uhlands zu seiner Rede vom 5.11.1833*. In: *...tudes Germaniques, Aix en Provence 1972*, S. 89-113
- CÉlis, Raphael, *L’art et l’aspiration l’unité «magique» de la vie dans le romantisme allemand*. In: *Littérature et musique* 28 (1982), S. 111-137
- Chissel, Joan, *Schumann*, New York 1962
- Conrad, A., *Wichtiger als der «Pour le mérite»: der schwäbische Dichter Ludwig Uhland und die Orden der Fürsten*. In: *Conrad, A., Dichter, Diven und Skandale*, Berlin 1991, S. 57-63
- Coy, Adelheid, *Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, München/Salzburg 1978

- 
- Dahlhaus, Carl, *Musica poetica und musikalische Poesie*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* XXIII (1966), S. 110-124
- Dahlhaus, Carl, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1982 (= Serie Piper)
- Dahlhaus, Carl, *Klassizität, Romantik, Modernität. Zur Philosophie der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert*, in: Wiora, Walter, *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 251-261
- Dahlhaus, Carl, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*. In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Erste Folge*, Gedenkschrift Leo Schrade, hrsg. von Wulf Arlt u.a., Bern 1973, S. 840-895
- Dahlhaus, Carl, *Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* Wiesbaden, Jg. 31 (1974), S. 22-41b
- Dahms, Walter, *Schumann*, Berlin 11.-14. Auflage 1922, S. 379
- Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, übers. von Philaethes, München o.J.
- Dauckert, Werner, *Ursymbole melodischer Gestaltung*, Kassel 1932
- Demmler, Martin, *Tendenzen zur Popularität im vokalen Spätwerk von Robert Schumann*, Magisterarbeit TU Berlin
- Demmler, Martin, „Nicht zuviel Kreuze und Bee“. *Die Tendenz zum Populären in Schumanns spätem Vokalwerk*. In: *Musica* XLIII/6 (1989), S. 483-486
- Denkler, H., *Zwischen Julirevolution (1830) und Märzrevolution (1848/49)*. In: *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*, Stuttgart 1978, S. 179-209
- Der neue Brockhaus, Bd. II, Wiesbaden o.J.
- Deutsche Balladen. *Gedichte und Interpretation*, „Das Glück von Edenhall“, Stuttgart, Reclam 1988, S. 214-225
- Die Bibel, Herder, Stuttgart 1980
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen, Stuttgart, revidierter Text 1975
- Dietel, Gerhard, „Eine neue poetische Zeit“. *Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Kassel/Basel 1989
- Dietrichs, Albert, *Auszüge aus dem Tagebuch 1852*, RSH, Sign. 4781-A3
- Dietz, Friedrich, *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau 1826
- Dörffel, Alfred, *Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumanns*, Leipzig 1860, Nachdruck London 1966; *Literarisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann*, Leipzig 1875
- Doerksen, Victor G., *Ludwig Uhland and the Critics*, Columbia 1994
- Doflein, Erich, *Historismus in der Musik*, in: Wiora, Walter, *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 9-41
- Donath, Friedrich-Wilhelm, *Aspekte der Inspiration im späten Vokalschaffen Robert Schumanns*. In: Alf, Julius; Joseph A. Kruse (Hrg.), *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk*, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf 1981, S. 220-237
- Donnenberg, J., *Zur Balladen-Forschung*. In: *Literaturwiss. Jahrbuch* 10, 1967, S. 388-394
- Draheim, Joachim, *Schumanns Jugendwerk: Acht Polonaisen op. III für Klavier zu 4 Händen*. In: *Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz/London 1987, S.179-191
- Düntzer, Heinrich, *Uhlands Balladen und Romanzen (erläut.)*, Leipzig 1879
- Dürr, Walter, *Uhland im Lied. Zur Interpretation der Gedichte durch die Musik*. In: *Ludwig Uhland* (1988), S.201-216
- Dusella, Reinhold, *Symphonisches in den Skizzenbüchern Schumanns*. In: *Kongreßbericht Bonn 1989*, Tutzing 1990
- Edler, Arnfried, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber-Verlag 1982
- Edler, Arnfried, *Ton und Zyklus in der Symphonik Schumanns*. In: *Kongreßbericht Bonn 1989*, Tutzing 1990

- 
- Eggebrecht, Harald, „Töne sind höhere Worte“. Robert Schumanns poetische Klaviermusik. In: Musik-Konzepte I. Robert Schumann, hrg. von Heinz-Klaus Metzger; Rainer Riehn, München 1981, S. 105-115
- Einstein, Alfred, Die Romantik in der Musik, Wien 1950
- Eismann, Georg, Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, 2 Bde., Leipzig 1956
- Eismann, Georg, Robert Schumann. Eine Biographie in Wort und Bild, Leipzig 1964
- Eismann, Georg, Nachweis der internationalen Standorte von Notenautographen Robert Schumanns. In: Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft, Bd. II/ 1966, Leipzig 1967
- Eismann, Georg, Zu Robert Schumanns letzten Kompositionen. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 10 (1968), S. 151-157
- Eismann, Georg (Hrg.), Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft, 2 Bde., Leipzig 1961, 1966
- Elßner, Mechthild, Zum Problem des Verhältnisses von Musik und Wirklichkeit in den musikästhetischen Anschauungen der Schumannzeit, Diss. Halle 1964
- Erler, Hermann (Hrg.), Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert, 2 Bde., Berlin 1887
- Fechter, Paul, Geschichte der deutschen Literatur, Gütersloh 1952
- Fellerer, Karl Gustav, Schumanns Chorlied, in: Kruse, Joseph A. (Hrg.), Robert Schumann, Universalgeist der Romantik, Düsseldorf 1981, S. 88-100
- Finscher, Ludwig, Zwischen absoluter und Programmmusik. In: über Symphonien. Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag, hrg. von Christoph-Helmut Mahling, Tutzing 1979
- Fischer-Dieskau, Dietrich, Robert Schumann. Wort und Musik: Das Vokalwerk, Stuttgart 1981 und Kassel 1985
- Floros, Constantin, Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts. In: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 2, 1977, S. 7-62
- Floros, Constantin, Robert Schumanns musikalische Poetik. In: Musik-Konzepte, Sonderband I. Robert Schumann, hrg. von Heinz-Klaus Metzger; Rainer Riehn, München 1981, S. 90-105
- Forchert, Arno, Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 9-23
- Forstner, Dorothea/Becker, Renate, Neues Lexikon christlicher Symbole, Innsbruck, Wien 1991
- Franken, Franz Hermann, Untersuchung zur Krankengeschichte Robert Schumanns. In: Robert Schumann – Ein romantisches Erbe in neuer Forschung. Acht Studien, hrg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Mainz 1984, S. 87-97
- Franken, Franz Hermann, Robert Schumann in der Irrenanstalt Eendenich. Zum Verlaufsbericht seines behandelnden Arztes Dr. Franz Richarz. In: Archiv-Blätter 1, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1994, S. 7-16
- Freund, Winfried, Die deutsche Ballade, Paderborn 1978
- Freund, W., Verfallene Schlösser. Ein gesellschaftskritisches Motiv bei Kleist, E.T.A. Hoffmann, Uhland und Chamisso. In: Diskussion Deutsch 11, 1980, S. 361-369
- Friedell, Egon, Kulturgeschichte der Neuzeit, Romantik und Liberalismus, Bd. 4, Biedermeier, München 1989
- Friedländer, M., Balladen-Fragmente von Robert Schumann. In: JbP IV, 1897, S. 61-69
- Frobenius, Wolf; Schwindt-Gross, Nicole; Sick, Thomas (Hrg.), Bericht über das Symposium „Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer“, Saarbrücken 1991 (= Reihe Akademie und Musik, Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag)
- Fröschle, Hartmut, Ludwig Uhland und die Romantik, Köln/Wien 1973
- Fröschle, Hartmut, „Ludwig Uhlands politische Gedankenwelt“. In: Borst, O. (Hrg.), Aufruhr und Entsagung. Vormärz 1815-1848 in Baden und Württemberg, Stuttgart 1992, S. 297-316
- Fröschle, H., Ludwig Uhland 1787-1862. Dichter, Germanist, Politiker. In: Suevica 4, 1987, S. 113-115
- Fromm, H., Heldenlied und Volksballade. In: Wege zum Gedicht, hrg. von Hirschenauer/ Weber, Bd. 2, München

---

1964, S. 101-114

Frühwald, Wolfgang (Hrg.), Gedichte der Romantik, Stuttgart 1984 (Reclam)

Fuchs, L.F., Das Glück von Edenhall. In: Münchner Neueste Nachrichten Nr.23, 25.1.1931

Gebhardt, Jürgen, Die Revolution des Geistes. Politisches Denken in Deutschland 1770-1830, München 1968

Geiger, Heinz/Klein, Albert/Vogt, Jochen (Hg.), Grundstudium Literaturwissenschaft, 10 Bde. Düsseldorf, Opladen 1973-1977

Gerstmeier, August, Die Lieder Schumann's, Diss. München 1979

Glaser, Horst Albert, Deutsche Literatur Bd. 5, Reinbek 1980

Godwin, Robert Chandler, Schumann's Choral Works and the Romantic Movement, Diss. Illinois 1967

Göpfert, Bernd, Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815-1848, Wiesbaden 1977

Goethes Werke in zwei Bänden, München o.J.

Grimm, Gunter, (Hrg.) Gedichte und Interpretationen, Deutsche Balladen, Stuttgart 1988

Gülke, Peter, Zur Rheinischen Sinfonie. In: Musik-Konzepte II. Robert Schumann, hrg. von Heinz-Klaus Metzger; Rainer Riehn, München 1982, S. 237-253

Gümpel, K.W., Zum Problem der Programmmusik bei Robert Schumann. In: Musikerziehung VI, 1952, S.12-15

Gurlitt, Willibald, Robert Schumann und die Romantik in der Musik. In: Niederrheinisches Musikfest 1951, S. 13-32

Härtling, Peter, Schumanns Schatten, Köln 1996 (Roman)

Hallmark, Rufus, Schumanns Behandlung seiner Liedtexte. In: Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien, hrg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz/London 1987, S.29-42

Hanslick, E., Robert Schumann in Edenich. In: Am Ende des Jahrhunderts, Bln 1899, Allg. Ver. f. deutsche Lit., S. 317-342

Hartmann, Andrea, Klavierlieder nach Gedichten von Ludwig Uhland und Justinus Kerner: ein Beitrag zum musikalischen Biedermeier am Beispiel von fünf schwäbischen Komponisten, Münster 1990 (Diss.) und Bern 1991

Heidenheimer, H., „Des Sängers Fluch“ und „Reuchlins Triumph“. In: StVLG 2, S. 354-359, 1902

Herder, Volkslieder, Stimmen der Völker in Liedern 1778/79, darin die Ballade: Der eifersüchtige König [UB: TSCH/64 A Bd.8, T3947/T3940]

Hilcke, über den Ideengehalt in Uhlands Ballade Des Sängers Fluch, Gymnasialprogramm Merseburg 1839, Gesammelte Aufsätze, S.55-80

Hiller, Dietmar, Untersuchungen über Robert Schumanns Auffassungen zum Problem der musikalischen Gattungen, Diss. Berlin 1983

Hinck, Walter, Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht, Göttingen 1968

Hinck, Walter, Volksballade – Kunstballade – Bänkelsang. In: Schaefer, A. (Hrg.), Weltliteratur und Volksliteratur, München 1972, S. 80-101

Hinck, W., Geschichte im Gedicht, Texte und Interpretationen, Frankfurt 1979

Hinderer, Walter, Geschichte der deutschen Lyrik, Stuttgart 1983

Hippe, R., Der Tod im deutschen Gedicht, Hofffeld 1971

Hirschberg, Leopold, Robert Schumanns Tondichtungen balladischen Charakters, Langensalza 1913

Hirschberg, L., Zwei unbekannt Balladenfragmente Robert Schumanns. In: Mk 15, 1922/23, S. 126f.

Hölderlin, Friedrich, Hyperion. Die vorletzte Fassung. In: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, hrg. von Michael Knaupp, München 1992f., I.

- 
- Hoffmann, F. G. u. Rösch, H., Grundlagen, Stile und Gestalten der deutschen Literatur, Frankfurt, 4. Auflage 1970
- Hoffmann-Axthelm, Dagmar, Robert Schumann – Glückliche und tiefe Einsamkeit, Stuttgart 1994
- Hofmann, Kurt; Keil, Siegmund, Robert Schumann. Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen musikalischen Werke mit Angabe des Jahres ihres Entstehens und Erscheinens, Hamburg 1982
- Hofmann, Kurt, Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann (Musikbibliographische Arbeiten Bd.6), hg. von Rudolf Elvers, Tutzing 1979
- Hofmann, Renate (Hrg.), Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen, Tutzing 1993
- Homeyer, Helmut, Grundbegriffe der Musikanschauung Robert Schumanns, Diss. Münster 1956
- Hopf, Helmuth, Fehlinterpretation eines Spätstils am Beispiel Robert Schumanns, in: Kruse, Joseph A. (Hrg.), Robert Schumann, Universalgeist der Romantik, Düsseldorf 1981, S. 238-249
- Horn, Moritz, Brief an Robert Schumann, Chemnitz, 6.5.1851, in: Corr, Bd. 23, Nr. 4196
- Horn, Moritz, Brief an Robert Schumann, Chemnitz, 29.5.1851, in: Corr. Bd. 23, Nr. 4205
- Huch, Ricarda, Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall, Tübingen 1951
- Hübner, Walter, Die Stimmen der Meister, Berlin 1950
- Jäger, Hans-Wolf, Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz, Stuttgart 1971
- Jänisch, Werner; Nauhaus, Gerd, Der Obduktionsbefund der Leiche des Komponisten Robert Schumann – Veröffentlichung und Wertung eines wiederentdeckten Dokuments. In: Zentralbl. allg. Path. Anat. 132, 1986, 2, S. 129-136
- Jarczyk, Michael, Die Chorbildung im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung, Diss. Berlin 1977
- Kacer-Bock, Gundhild, Emil Bock, Leben und Werk, Stuttgart 1993
- Kahl, Willi, Ballade, in: MGG, Bd.1, Kassel 1989, 1. Aufl. 1949, Sp. 1115-1138
- Kaiser, Gerhard, Geschichte der deutschen Lyrik, Frankfurt 1988
- Kaiser, G., Der neue Himmel und die neue Erde. Eschatologische Spuren im Gedicht. In: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur Literatur seit der Romantik, Tübingen 1988, S. 13-28
- Kaiser, Gerhard R., Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft, Darmstadt 1980
- Kandinsky, Wassily, Über das Geistige in der Kunst, Bern 10. Aufl. 1952
- Kapp, Reinhard, Diatonik im 19. Jahrhundert. Studien zum Spätwerk von Robert Schumann, Diss. Berlin 1982 und Tutzing 1984
- Kapp, Reinhard, Tempo und Charakter in der Musik Schumanns, in: Mayeda, Akio; Niemöller, Klaus (Hrg.), Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien, Mainz/London 1987, S. 193-222
- Kapp, Reinhard, Das Orchester Schumanns. In: Musik-Konzepte, Sonderband II. Robert Schumann, hrg. von Heinz-Klaus Metzger; Rainer Riehn, München 1982, S. 191-237
- Kapp, Reinhard, Schumann nach der Revolution, in: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R.Appel, Mainz 1993, S. 315-415
- Karsten, Otto, Die Instrumentation Robert Schumanns, Diss. Wien 1922
- Kast, Paul (Bearb.), Schumanns rheinische Jahre, Düsseldorf 1981 (= Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf, hrg. von Joseph A. Kruse)
- Killmayer, Wilhelm, Schumann und seine Dichter. In: Neue Zeitschrift für Musik 3, Mainz 1981
- Kinsky, Georg, Manuskripte, Briefe, Dokumente von Scarlatti bis Stravinsky. Katalog der Musikautographensammlung Louis Koch [Teilkopie], Stuttgart 1953
- Kluge, Friedrich, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York, 21. Auflage 1975

- 
- Klusen, Ernst, Robert Schumanns „Volkslied“, in: Robert Schumann. Universalgeist der Romantik, hrg. von Julius Alf/ Joseph A. Kruse, Düsseldorf 1981
- Knepler, Georg, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. I und II, Berlin 1961
- Köpf, G., Die Ballade, Kronberg 1976
- Kommerell, Max, Gedanken über Gedichte, Frankfurt 1956
- Korff, H.A., Der Geist der Goethezeit, Bd. III, Frühromantik, Bd. IV Hochromantik, Darmstadt 1977
- Koselleck, Reinhart, Preußen zwischen Reform und Revolution, Stuttgart 1967
- Kraemer, Uwe, Robert Schumann. Eine Biographie, Henstedt-Ulzburg 1994
- Kreisig, M. (Hrg.), Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig, 5. Aufl. 1914
- Kross, Siegfried (Hrg.), Briefe und Notizen Robert und Clara Schumanns, Bonn 1978
- Krüger, Eduard, Brief an Robert Schumann, Emden, 17.10.1841, in: Corr. Bd. 12, Nr. 2068
- Krüger, Renate, Biedermeier. Eine Lebenshaltung zwischen 1815 und 1848, Wien 1979
- Kruse, Joseph A. (Hrg.), Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Katalog zur Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf, Düsseldorf 1991
- Kruse, Joseph A. (Hrg.), Robert Schumann. Universalgeist der Romantik, Düsseldorf 1981
- Kruse, Joseph A. (Hrg.), Robert und Clara Schumann. Dokumente zum Düsseldorfer Musikleben. Ausstellung im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, Düsseldorf 1976
- Kruse, J.A. (Hrg.), Schumanns rheinische Jahre, Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf 1981
- Kühn, Dieter, Clara Schumann, Klavier. Ein Lebensbuch, Frankfurt/Main 1996
- Kunert, Günter, „Brot und Freiheit“. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hrg.), Frankfurter Anthologie 9, Frankfurt 1985, S. 59-62
- Kurz, Gerhard, Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen, 2. verb. Aufl. 1988
- Lange, Victor, Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur, München 1983
- Langewiesche, Dieter, Der deutsche Frühliberalismus und Uhland. In: Ludwig Uhland (1988), S.135-148
- Laube, Heinrich, Geschichte der deutschen Revolution, Leipzig 1849
- Laufhütte, Hartmut, Die deutsche Kunstballade, Heidelberg 1979
- Laux, Karl, „Dresden ist doch gar zu schön“. Schumann in der sächsischen Hauptstadt. In: Festschrift Robert Schumann aus Anlaß seines 100. Todestages, hrg. von H.J. Moser; E. Rebling, Leipzig 1956
- Lenk, Klaus, Robert Schumanns Dresdener Jahre 1844 bis 1850, Diss. Halle-Wittenberg 1985
- Lenz, Friedel, Bildsprache der Märchen, Stuttgart 1984
- Lépront, Catherine, Clara Schumann, Künstlerleben und Frauenschicksal, München 1991
- Lichtenhahn, Ernst, Die Bedeutung des Dichterischen im Werk Robert Schumanns, Diss. Basel 1974 (unvollständiger Druck, vollständig erschienen in : Forum Musicologicum, Basler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bern o.J.)
- Lichtenhahn, Ernst, „Dichterische Musik“. Zu einem zentralen Begriff Robert Schumanns. In: Literatur und Kunst, Nr. 274, Nov. 1979 der Neuen Zürcher Zeitung
- Lichtenhahn, E., Musikalisches Biedermeier und Vormärz. In: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 4, Bern/Stuttgart 1980, S. 23ff.
- Lichtenhahn, Ernst, Sinfonie als Dichtung. Zum geschichtlichen Ort von Schumanns „Rheinischer“. In: Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien, hrg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz/London 1987, S.17-27
- Lieberg, G., Zu Idee und Figur des dichterischen Schöpfungstums, Bochum 1985
- Lippmann, Edward A., Robert Schumann. In: MGG, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 272-325

- 
- Litolff, Henry, Brief an Robert Schumann, o.O., 17.9.1853, in: Corr. Bd. 26/2, Nr. 74
- Litzmann, Berthold, Clara Schumann. Ein Künstlerleben, 3 Bde., Leipzig 1902-1908, Bd. II: Ehejahre 1840-1856
- Lohmann, Peter, Rezension in: Neue Zeitschrift für Musik, No. 2, Leipzig, den 6. Juli 1860
- Mahlert, Ulrich, Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848, München/Salzburg 1983 (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 13)
- Mahlert, Ulrich, Bemerkungen zu Schumanns Spätwerk. In: *Musica* XXXIX/6 (1985), S. 543-548
- Mahlert, Ulrich, Rückzug in die Idylle: Robert Schumanns Sechs Gesänge von Wilfried von der Neun op. 69, in: Mayeda, Akio; Niemöller, Klaus (Hrg.), *Schumanns Werke – Text und Interpretation, 16 Studien*, Mainz/London 1985, S. 223-228
- Mainka, Jürgen, Schumann und der Realismus. In: Mainka, Jürgen; Wittcke, Peter (Hrg.), *Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft*, Berlin 1985, S. 74-90
- Mann, Otto, *Deutsche Literaturgeschichte*, Gütersloh, o.J.
- Marbacher Magazin 42. Ludwig Uhland 1787-1862. Dichter, Germanist, Politiker. Bearb. von Walter Scheffler u. Albrecht Bergold. Mit einer Bibliographie von Monika Waldmüller, Marbach 1987
- Markowitz, Irene, Geselligkeitskultur in Düsseldorf um 1850. In: *Schumann und die Düsseldorfer Malerschule, Katalog der Ausstellung vom 1.-19. Juni 1988 im David-Hanseman-Haus, Düsseldorf 1988*, S. 1-6
- Martini, Fritz, Ohnmacht und Macht des Gesanges. Zu Ludwig Uhlands Ballade Des Sängers Fluch. In: Segebrecht, W. (Hrg.), *Gedichte und Interpretationen Bd. 3*, Stuttgart 1984 (Reclam), S. 322-332
- Matt, P. von, Nachwort. In: *Ludwig Uhland, Gedichte, ausgew. u. Nachw. von P. v. Matt*, Stuttgart 1974, S. 21-23
- Mayeda, Akio, Das Reich der Nacht in den Liedern Robert Schumanns. In: *De ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk*, hrg. von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger und Othmar Wessely, Kassel 1975, S. 202-227
- Mayeda, Akio, Aspekte der Schumannschen Instrumentation. Am Beispiel der ersten Sinfonie, op. 38. In: *Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag*, hrg. von Volker Kalisch u.a., Bern/Stuttgart 1983, S. 83-96
- Mayeda, Akio, Schumanns Gegenwart. Eröffnungsvortrag zum 1. Schumannfest Düsseldorf 1981. In: *Robert Schumann – Ein romantisches Erbe in neuer Forschung, Schumann-Studien I*, Mainz 1984, S. 9-21
- Mayeda, Akio, Die Skizzen Robert Schumanns als stilkritische Erkenntnisquelle, in: ebd., S.119-139
- Mayeda, Akio, Schumann und Bruckner, Aspekte der symphonischen Gegenwart. In: *Brucker-Symposion 1987*, Linz 1989
- Mayeda, Akio, *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*, Zürich/Mainz 1992
- Mayeda, Akio; Niemöller, Klaus Wolfgang (Hrg.), *Schumanns Werke – Text und Interpretation, 16 Studien*, Mainz/London 1985
- Mehner, Klaus, Zwischen Romantik und Biedermeier. Mögliche Wege der Schumann-Rezeption. In: Joachim, Hans (Hrg.), *Schumann und Schumann-Forschung im Spannungsfeld von Rezeptions- und Interpretationsproblemen*, Zwickau 1988, S. 21-26
- Meier, Barbara, *Robert Schumann*, Hamburg 1995
- Melkus, Eduard, Schumanns letzte Werke. In: *MZ* 15, 1960, S. 565-571
- Mertens, Volker/Müller, Ulrich (Hg.), *Epische Stoffe des Mittelalters*, Stuttgart 1984
- Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (Hrg.), *Robert Schumann*. In: *Musik-Konzepte Sonderband I*, München 1981 (enthält u.a. Truscott, Harold, Die Entwicklung von Schumanns letzter Schaffensphase; Nagler, Norbert, Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks; Floros, Constantin, Schumanns musikalische Poetik), *Sonderband II*, München 1982
- Meyer, Rudolf, *Die Weisheit der deutschen Volksmärchen*, Frankfurt 1981
- Möbius, P.J., *Über Robert Schumanns Krankheit*, Halle 1906
- Mornin, E., Ludwig Uhland and the Romantic Mythology. In: *Germanic Review*, Winter 62:1, Washington 1987, S. 20-27

- Moser, H., Sage und Märchen in der deutschen Romantik. In: Steffen, H. (Hrg.), Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, Göttingen 1967, S. 253-276
- Moser, Hans Joachim; Rebling, Eberhard (Hrg.), Robert Schumann. Aus Anlaß seines 100. Todestages, hrg. im Auftrage des Deutschen Schumann-Komitees, Leipzig 1956
- Müller, Günther (Hrg.), Robert-Schumann-Tage, Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung (Karl-Marx-Stadt), Zwickau 1976ff.
- Müller-Blattau, J., Die Ballade in musikalischer Beziehung. In: Schola 4, 1949, S. 983-987
- Müller-Seidel, Walter, Die deutsche Ballade. In: R. Hirschenauer; A. Weber (Hrg.), Wege zum Gedicht Bd. 2, München 1964, S. 17-83
- Müller-Seidel, W. (Hrg.), Balladenforschung, Königstein 1980
- Mürner, C., Fabelhafte Behinderte. In: Lit.magazin Bd. 20, 1987, S. 88-97
- Munte, Frank, Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über Robert Schumann 1856-1970, Hamburg 1972
- Nagler, Norbert, Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werkes. In: Robert Schumann. Musik-Konzepte, Sonderband I, hrg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 303-346
- Nagler, Norbert, Der konfliktuöse Kompromiß zwischen Gefühl und Vernunft im Frühwerk Schumanns. In: Musik-Konzepte I, Robert Schumann, hrg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 220-280
- Nauhaus, Gerd (Hrsg.), Schumann Studien 5, im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau, Köln 1996
- Nauhaus, Gerd, Schumanns „Das Paradies und die Peri“. Quellen zur Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte. In: Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien, hrg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda; Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 133-148
- Nauhaus, Gerd, Final-Lösungen in der Symphonik Schumanns. In: Kongreßbericht Bonn 1989, Tutzing 1990
- Neumayr, Anton, Musik und Medizin. Am Beispiel der deutschen Romantik, Wien 1989
- Niemöller, Klaus W., Der sprachhafte Charakter der Musik, Opladen 1980
- Ninck, Martin, Schumann und die Romantik in der Musik, Heidelberg 1929
- Northcote, S., The Ballad in Music, Oxford 1942
- Novalis, Schriften, hrg. von Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Bd. 1, Stuttgart 1960
- Oliver jr., Willie-Earl, Robert Schumanns vergessene Oper „Genoveva“, Diss. Freiburg 1976
- Orthbaudt, Eberhard, Illustrierte Geschichte Europas, München 1965
- Ostwald, Peter, The Inner Voices of a Musical Genius, Boston 1985
- Ostwald, Peter F., Leiden und Trauern im Leben und Werk Robert Schumanns. In: Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien, hrg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz/London 1987, S.121-131
- Paefgen, E.K., Uhland, Goethe, Geibel. Anmerkungen zur lyrischen Kanonentwicklung im „Echtermeyer“ des 19. Jh. In: Literaturdidaktik, Lektürekanon, Literaturunterricht, hrg. von Detlef Kochan, Amsterdam 1990, S.251-287
- Percy, Reliques of Ancient English Poetry (Reste altenglischer Poesie) 1765 (Fragmente altenglischer Lyrik), übersetzt von Herder [UB: Trübners Schrank 27, 1-4 HS, G7895, G7894]
- Plantinga, Leon B., Schumann as Critic, New Haven/London 1967
- Ploetz, Karl, Hauptdaten der Weltgeschichte, Würzburg 28. Auflage 1957
- Pohl, Richard, Autobiographisches, Leipzig 1881 (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 16)
- Pohl, Richard, Brief an Robert Schumann, Leipzig, 10.8.1851, in: Corr. Bd. 26/1, Nr. 4250



- Pohl, Richard, Brief an Robert Schumann, Leipzig, 8.7.1851, in: Corr. Bd. 26/1, Nr. 4238
- Pohl, Richard, Brief an Robert Schumann, Dresden, 3.3.1853, in: Corr. Bd. 25, Nr. 4652
- Pohl, Richard, Brief an Robert Schumann, Dresden, 18.2.1852, in: Corr. Bd. 24, Nr. 4407
- Pohl, Richard, Brief an Robert Schumann, Leipzig, 18.10.1851, in: Corr. Bd. 26/1, Nr. 4299
- Pohl, Richard, Brief an Robert Schumann, Düsseldorf, September 1851, in: Corr. Bd. 24, Nr. 4305
- Pohl, Richard, Erinnerungen an Robert Schumann. Nebst ungedruckten Briefen. In: Deutsche Revue über das gesammte nationale Leben der Gegenwart 2 (1878), Bd. 4 (Berlin), S. 169-181 und S. 306-317
- Pongs, Hermann, Lexikon der Weltliteratur in drei Bänden, Augsburg 1989, Bd. 1, Artikel Blaue Blume
- Popp, Susanne, Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen, Diss. Bonn 1971
- Probst, Gisela, Robert Schumanns Oratorien. In: Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 9, hrg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden 1975
- Pröll, J., Des Sängers Fluch. In: Die Gegenwart 34, Bd. 68, 1905, S.168-171 und in: RSV 10, Marbach 1906, S. 46-57
- Rabbow, A., dtv-Lexikon politischer Symbole, München 1970
- Rauchfleisch Udo, Robert Schumann. Leben und Werk. Eine Psychobiographie, Stuttgart 1990
- Rehberg, Walter u. Paula, Robert Schumann, sein Leben und Werk, Zürich/Stuttgart 1954 (vergriffen)
- Reich, Nancy, B., Clara Schumann, Reinbek 1991
- Reich, Willi (Hrg.), Robert Schumann. Im eigenen Wort, Zürich, 2. Aufl. 1985
- Reinicke, Carl, Brief an Robert Schumann, Köln, 17.4.1853, in: Corr. Bd. 25, Nr. 4684
- Reininghaus, Frieder, Der Geist erstehet aus dem Grab. Die politischen Lieder und Chöre Robert Schumanns. In: Festschrift A. J. Papst, hrg. von Reinhard Papst, Camberg 1981, S. 87-95
- Reißmann, August, Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1865
- Reißmann, Heinrich, Robert Schumanns Leben und Werke, Leipzig 1887
- Riccus, August Ferdinand, Brief an Robert Schumann, Berlin, 5.4.1843 (1853?), in: Corr. Bd. 25, Nr. 4668
- Rittelmeyer, Friedrich, Meditation. Zwölf Briefe über Selbsterziehung, Stuttgart 1989
- Riuter, Jacob de, Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur Deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850. In: Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft XXIX, Stuttgart 1989
- Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf (Hrg.), Robert Schumann – Ein romantisches Erbe in neuer Forschung. Acht Studien. Bericht über das 1. Internationale Schumann-Symposium Düsseldorf 1981, Mainz 1984
- Roesner, Linda Correll, Schumann's „Parallel“ Forms. In: 19th Century Music, Vol. XIV, No. 3, 1991
- Rothe, Hans-Joachim, Neue Dokumente zur Schumannforschung im Staatsarchiv Leipzig. In: Arbeitsbericht zur Geschichte der Stadt Leipzig, Nr. 13, Leipzig 1967
- Ruiter, Jacob de, Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur Deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850. In: Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft XXIX, Stuttgart 1989
- Rummenholler, Peter, Der Dichter spricht. Robert Schumann als Musikschriftsteller, Kassel 1980
- Salzer, Anselm; Tunk, Eduard von, Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur, Bd. III, Von der Klassik bis zur Romantik, Köln o.J.
- Sams, Eric, Hat Schumann in seinen Werken Chiffren benutzt? In: NzfM 127, 1966, S. 218-224
- Sams, Eric, The Songs of Robert Schumann, New York 1969, Appendix III, The Sources
- Schäfenacker, P., Uhland. Romanzen und Balladen, Würzburg 1911 (= E. Walthers Erläuterungen zu den Klassikern Bd. 17)

- 
- Schedlich, Fritz, Zu Schumanns letzter Schaffensperiode. In: *Musica* 12 (1958), H.2, S. 109-110
- Scheffler, W.; Bergold, A. (Bearb.), Ludwig Uhland 1787-1862. Dichter, Germanist, Politiker (= Marbacher Magazin 42) 1987
- Scheffler, W., Ludwig Uhland. In: *Literatur im deutschen Südwesten*, 1987, S. 158-169
- Scheffler, W., Schwäbische Romantiker im Banne Goethes. In: *Germanica Wratislaviensia* 95, 1992, S. 59-74
- Schillemeit, J. (Hrg.), *Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn. Interpretationen*, Frankfurt 1965
- Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart 1965 (Reclam)
- Schlaffer, H., Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 10, 1966, S. 297-335
- Schmidt, W., Der Blinde in der Literatur. In: *Die Literatur. Das literarische Echo* 27, 1924/25, S. 583-588
- Schmidt, W., Die Blindheit als dichterisches Mittel. In: *Die Literatur* 29, 1926/ 27, S. 80-83
- Schmitt, F.A., *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 3. Aufl. 1976
- Schmitz, Arnold, Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3, 1920, S. 111-118
- Schnabel, F.; Ritter, G.; Dittrich, J. (Hrg.), *Grundriß der Geschichte* Bd. III, Offenburg 1951
- Schnapp, Friedrich, *Heinrich Heine und Robert Schumann*, Hamburg/Berlin, ca. 1924
- Schnebel, Dieter, Rückungen – Ver-rückungen. Psychoanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk. In: *Robert Schumann. Musik-Konzepte, Sonderband I*, hrg. von Heinz-Klaus Metzger; Rainer Riehn, München 1981, S. 4-89
- Schnebel, Dieter, Postscriptum zu Schumanns Spätwerken. In: *Robert Schumann. Musik-Konzepte, Sonderband II*, hrg. von Heinz-Klaus Metzger; Rainer Riehn, München 1982, S. 367
- Schnebel, Dieter, *Vokalkompositionen bei Schumann – und nachher*. In: *Denkbare Musik*, hrg. von Hans Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 105-115
- Schneider, Anneliese, *Robert Schumann und Heinrich Heine. Eine historisch- ästhetische Untersuchung anhand der Vertonungen mit Berücksichtigung einiger Probleme der Liedanalyse*, Diss. Berlin 1970
- Schneider, Eugen, *Uhlands Frankfurter Rede gegen das Erbkaisertum und Haltung gegenüber dem Rumpfparlament*, Marbach, Schwäbischer Schillerverein 1899
- Schneider, Frank, „Im Legendenton“. Fragwürdiges zu einem musikalischen Topos. In: *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte, Silke Leopold, Norbert Miller, Laaber 1988, S. 555-563
- Schneider, R., *Theorie der Ballade*, Diss. Bonn 1950
- Schoppe, Martin, *Schumanns frühe Texte und Schriften*. In: *Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien*, hrg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz/London 1987, S.7-16
- Schostack, R., *Das Feuer der Dichter*. In: *Reich-Ranicki, M. (Hrg.), Frankfurter Anthologie* Bd. 10, Frankfurt 1986, S. 119-122
- Schultze, W. Siegmund, *Wort und Ton bei Robert Schumann*. In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Hamburg 1956, Kassel/Basel 1957*
- Schulz, Gerhard, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration, 2. Teil* (de Boor/Newald VII, 2), München 1989
- Schulze, Herbert, *Zur Frage der ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns*, Dresden 1954
- Schumann, Eugenie, *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters*, Leipzig 1931
- Schumann, Eugenie, *Claras Kinder*, Köln 1995
- Schumann, Clara und Robert, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrg. von Eva Weissweiler, Bd. 1 1832-1838, Frankfurt 1984, Bd. 2 1839, Frankfurt 1987 (Bd. 3 seither in Vorbereitung[!])

- Schumann, Robert, *Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe*, hrg. von Alfred Schumann, Leipzig 1910
- Schumann, Robert, Artikel „Chor“. In: *Damen Conversations Lexikon*, hrg. von C. Herloßsohn, Bd. II, Leipzig 1834, S. 383
- Schumann, Robert, *Tagebücher*, Bd. I hrg. von Georg Eismann, Basel, Frankfurt/Main 1971; Bd. II, III1, III2 hrg. von Gerd Nauhaus, Basel, Frankfurt/Main 1987, 1982, 1982
- Schumann, Robert, *Briefe. Neue Folge*, hrg. von Gustav Jansen, Leipzig 2. Auflage 1904
- Schumann, Robert, *Jugendbriefe*, hrg. von Clara Schumann, Leipzig 1885
- Schumann, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Reprint der Originalausgabe hrg. von Gerd Nauhaus, Wiesbaden 1985
- Schumann, Robert, [Titel fehlt, Rezension im Zusammenhang mit dem Begriff „provençalisch“]. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 9 (1838), S. 80
- Schumann, Robert, *Briefverzeichnis* [unveröffentlicht], Standort: Robert-Schumann-Haus Zwickau, Sign. 4871/VIIIC, 10
- Schumann, Robert, *Projektenbuch*, RschH, Sig.: 4871/VII, C 8 A3
- Schumann, Robert, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, Leipzig 1850
- Schumann, Robert, *Notizheft über Proben und Aufführungen des „Vereins für Chorgesang“ in Dresden und über die Dirigententätigkeit in Düsseldorf* [vom 5. Januar 1848 bis 16. Oktober 1853], RschH, Sig.: 4871/VII, und VIII, C, 6-A3
- Schumann, Clara (Hrg.), *Robert Schumanns Werke*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1879-1887. Supplementband hrg. von Johannes Brahms Leipzig 1893
- Schwab, Gustav, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, 2 Bde., Rastatt 1995
- Schwarz, Werner, *Von Musik und Musikern im deutschen Osten nach unveröffentlichten Briefen von Robert Schumann aus den Jahren 1834-1854*. In: *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 16, Kassel 1965, S. 120-125
- See, Klaus von (Hg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Wiesbaden 1972ff.
- Segebrecht, Wulf, *Gedichte und Interpretationen* Bd. III, Stuttgart 1984
- Semmer, Gerd, *Ca ira, 50 Chansons aus der Französischen Revolution*, hrsg. u. übertragen von G. Semmer, Berlin 1958
- Sengle, F., *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, 3 Bde., Stuttgart 1971-80
- Seyfarth, Winfried, *Zur künstlerischen Realisierung des Poetischen – dargestellt an Schumanns Musik zu Byrons „Manfred.“* In: Bericht über die 2. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung 1977, Zwickau 1978, S. 32-48
- Seyfarth, Winfried, *Musikhistorische Untersuchungen zu Schumanns vokal-sinfonischen Werken „Das Paradies und die Peri“, „Szenen aus Goethes Faust“, „Manfred“ und „Der Rose Pilgerfahrt“*, Diss. Zwickau 1979
- Siegmund-Schultze, Walther, *Wort und Ton bei Robert Schumann*. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Hamburg 1956, Kassel/Basel 1957
- Simon, H. (Hrg.), *Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., Leipzig o.J.
- Skubella, Ulrich, *Die Krankheit Robert Schumanns: Eine anrühliche Diagnose?* Aufsatz in: *Deutsches Ärzteblatt* 96, Heft 40 (8.10.1999), Seite A-2521, Varia: Geschichte der Medizin
- Spitta, Philipp, *Ein Lebensbild Robert Schumanns*, Leipzig 1882
- Sponheuer, Bernd, *Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* XXXVII (1980)
- Steffen, Hans (Hrg.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, 3. Auflage 1978
- Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946
- Steiner, Rudolf, *Biographien und biographische Skizzen 1894-1905*, hrg. von E. Froböse; W. Teichert, Dornach 1967
- Steiner, Rudolf, *Der Mensch als Zusammenklang des schaffenden, bildenden und gestaltenden Weltenwortes*.

- 
- Zwölf Vorträge, gehalten in Dornach vom 19. Oktober bis 11. November 1923, Dornach 1970
- Steiner, Rudolf, Ägyptische Mythen und Mysterien. Zwölf Vorträge, gehalten in Leipzig vom 2. bis 14. September 1908, Dornach 1960
- Steiner, Rudolf, Kunst und Kunsterkenntnis. Neun Vorträge 1888-1921, Dornach 2. Aufl. 1975
- Steiner, Rudolf, Welche Bedeutung hat die okkulte Entwicklung des Menschen für seine Hüllen und sein Selbst? GA Bd. 145
- Steiner, Rudolf, Christus und die geistige Welt. Von der Suche nach dem heiligen Gral, Dornach 1960
- Steiner, Rudolf, Die Apokalypse des Johannes, Dornach 1962
- Steiner, Rudolf, Geisteswissenschaft und Medizin. Zwanzig Vorträge, Dornach 1961
- Stephan, Naomi Irene, Heine's Songs in Schumann's Interpretation, Diss. Indiana 1972
- Stockmeier, W., Ludwig Uhland. In: MGG 19, 1966, S. 1026-1029
- Storch, H. (Red.), Ludwig Uhland. Werk und Wirkung. Festschrift des Gymnasiums Tübingen zum 200. Geburtstag des Politikers, Gelehrten, Dichters, Tübingen 1987
- Stricker, Rémy, Robert Schumann. Le musicien et la folie, Paris 1984
- Struck, Michael, Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption, Diss. Hamburg 1984 und in: Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 29, Hamburg 1984
- Struck, Michael, Gerüchte um den „späten“ Schumann. In: NzfM 143, 5, 1982, S. 52-56
- Struck, Michael, Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung?, in: Schumann Forschungen 3, hrg. von B.R. Appel, Mainz 1993, S. 265-313
- Sutermann, Peter, Robert Schumann, Tübingen 1982
- Szabo, Janos, Das Uhland-Bild im Wandel. In: Suevica 4 (1987), S.11-18
- Tauk, Ulrich, Schumann Bibliographie 1971-1984. In: Correspondenz 1973ff., Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf 1984ff.
- Teetz, F. Aufgaben aus deutschen epischen und lyrischen Gedichten [Des Sängers Fluch], Bd.4, 2. T., 2. Aufl., Leipzig 1911
- Terzi, A. von, Ein Sänger der Freiheit kämpft wider alle Würdelosigkeit. Ludwig Uhland. In: Der Convent. Akademische Monatsschrift (Mannheim), Jg. 14, 1963, S. 75-77
- Thomke, Helmut, Zeitbewußtsein und Geschichtsauffassung im Werke Ludwig Uhlands, Bern 1962 (Sprache und Dichtung NF 9)
- Tieck, Ludwig, Franz Sternbalds Wanderungen, hrg. von Alfred Anger, Stuttgart 1994 (Reclam)
- Tieck, Ludwig, Kritische Schriften, Bd. I, Die altdeutschen Minnelieder (1803), Leipzig 1848
- Totok, Wilhelm/Weitzel, Rolf, Handbuch der bibliographischen Nachschlagewerke, 2 Bde. hg. von Hans J. Kernchen, 6. Aufl. Frankfurt 1984/85
- Tramer, E., Ein Spätromantiker. Leben und Werk Ludwig Uhlands. In: Der Literat 29, 1987, S. 121
- Treichler, Rudolf, Friedrich Hölderlin. Leben und Dichtung – Krankheit und Schicksal, Stuttgart 1987
- Truscott, Harold, Die Entwicklung von Schumanns letzter Schaffensphase. In: Robert Schumann. Musik-Konzepte, Sonderband I, hrg. von Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn, München 1981, S. 287-302
- Tuinstra, U., Des Sängers Fluch. In: Levende Talen. Berichten en Medelingen van de Vereniging van Leraren in Levende Talen 1956, Groningen 1956, S. 66-67

- Ueding, Gerd, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*, München/Wien 1987
- Ueding, G. Erbschaft mit Widersprüchen, Ludwig Uhland im bürgerlichen Zeitalter, in: *Marbacher Magazin* 42/1987, Ludwig Uhland 1787-1862, Dichter Germanist, Politiker, bearb. von Walter Scheffler; Albrecht Bergold, Marbach 1987, S. 2-13
- Ueding, G., *Die Zerstörung des Paradieses. Zu Ludwig Uhlands „Das Glück von Edenhall“*. In: Grimm, Gunter (Hrg.), *Deutsche Balladen, Gedichte und Interpretationen*, Stuttgart 1988, S. 214-225
- Uhland, E. (Hrg.), *Ludwig Uhlands Leben. Aus dessen Nachlaß und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Witwe*, Stuttgart 1874
- Uhland, Ludwig, *Gedichte*, hrg. von Schmidt E.; Hartmann J., vollst. krit. Ausg., Stuttgart 1898
- Uhland, Ludwig, *Werke Bd. 1, Sämtliche Gedichte*, hrg. von Fröschle, H.; Scheffler, W., München 1980-85
- Uhlands Werke, hrg. von Ludwig Fränkel, kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, Leipzig/Wien 1893
- Uhland, Ludwig, *Gedichte. Eilfte Auflage. Mit dem Bildnisse des Verfassers*, Stuttgart/Tübingen 1837, Handexemplar Schumanns, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Sign. Sch 6104-A4/C1
- Uhland, Ludwig, über die Deutschen Volkslieder. In: Balser, K. (Hrg.), *Dichtung der Romantik* 10. Band, Volkstum I, Lied, Märchen, Sage, Legende, Hamburg 1961, S. 87-90
- Uhland, Ludwig, Heldensage als Volkspoese. In: Balser, K. (Hrg.), *Dichtung der Romantik* 11. Band, Volkstum II, Volksbücher. Betrachtungen zur Dichtkunst, Musik, Bildenden Kunst, Philosophie und Wissenschaft, Hamburg 1961
- Uhland, Ludwig, *Gedichte*, Stuttgart/Tübingen 1815
- Uhland, Ludwig, *Gedichte. Faksimile-Ausgabe der Ausgabe von 1815*, München E. Vollmer 1979
- Uhland, Ludwig, *Das Glück von Edenhall*. In: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1834, Nr. 206 vom 28.8., S. 821
- Uhland, Ludwig, *Tagebuch 1810-1820*, hrg. von J. Hartmann, Stuttgart 1898
- van Rinsum, Annemarie u. Wolfgang, *Deutsche Literaturgeschichte 6: Frührealismus 1815-1848*, München 1992
- Waldura, Markus, *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 4, Saarbrücken 1990
- Walker, Alan, *Robert Schumann. The man and his music*, London 1973
- Walker, Alan, *Schumann*, London 1976
- Wasielewski, Wilhelm J. von, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Dresden 1858, Bonn 3. Auflage 1880
- Weber, Albrecht, *Des Sängers Fluch*, in: Hirschenauer, Rupert; Weber, Albrecht (Hrg.), *Wege zum Gedicht II. Interpretationen von Balladen*, München/Zürich 1964, S. 250-260
- Weigel, H., *Götterfunken mit Fehlzündung*, Zürich 1971, S. 35-43
- Weiss, Wilhelm, *Der Hermannstädter Musikverein*, Hermannstadt 1877
- Weisert, Gottfried, *Ballade*, Stuttgart 2. Auflage 1993
- Weissweiler, Eva, *Clara Schumann, eine Biographie*, Hamburg 1990
- Weissweiler, Eva, Nachwort in: *Schumann, Eugenie, Claras Kinder*, Köln 1995, S.278-365
- Wendling, E., *Uhlands Gedichte vom Jahr 1834*. In: *Besond. Beil. d. Staatsanz.* Nr. 6, 3.5.1920, S. 109-120
- Weng, G., *Ludwig Uhland – postmodern?* In: *Tüb. Blätter* 74, 1987, S. 4-7
- Werner, Hans-Georg, *Geschichte des politischen Gedichts in Deutschland von 1815-1840*, Berlin 1969
- Wieck, Marie, *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden 1914
- Wilpert, Gero von, *Lexikon der Weltliteratur, Bd. I Autoren*, Stuttgart 1988
- Wilpert, Gero von, *Lexikon der Weltliteratur, Bd. II Werke*, Stuttgart, 3. Auflage 1993
- Wilpert, Gero von/Gühring Adolf, *Erstausgaben deutscher Dichtung. Eine Bibliographie zur deutschen Literatur*

---

1600-1990, 2. vollst. überarb. Aufl. Stuttgart 1992

Wiora, Walter (Hrg.), Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 14)

Witteler, Klaus, Robert Schumanns dramatisches Werk, in: Robert Schumann. Universalgeist der Romantik, hrg. von Julius Alf/Joseph A. Kruse, Düsseldorf 1981, S. 143-152

Wörner, Karl H., Robert Schumann, Zürich 1949

Wörner, Karl H., Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik, Regensburg 1969

Wolfram, Johannes, Geschichte des Oldenburger Singvereins von 1821 bis 1896, Oldenburg 1896

Wülfig, I., Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und Jugendbuch, Herzogenrath 1985

Young, Percy M., Tragic Music. The Life and Works of Robert Schumann, Leipzig 2. Auflage 1971

Zanoncelli, Luisa, Von Byron zu Schumann oder Die Metamorphose des Manfred. In: Musik-Konzepte I. Robert Schumann, hrg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 116-147

Zeller, B., Ludwig Uhland. Dichter, Gelehrter, Politiker. In: Zeitschr. f. württemb. Landesgeschichte 47, 1988, S. 381-398

Zmegac, Victor, Kategorien der literarischen Epochenbildung. Die Jahrhundertwenden 1800 und 1900. In: V. Zmegac: Tradition und Innovation: Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende, Wien 1993, S. 9-25

Zmegac, Victor (Hrsg.), Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1961, 6. Aufl. Weinheim 1997