

Gender, Schaffensprozess und musikalische Analyse

Clara Schumanns *Drei gemischte Chöre* (1848)

Thomas Wozonig

Der Beitrag befasst sich mit den 1848 komponierten *Drei gemischten Chören* von Clara Schumann, die wie nur wenige andere ihrer Kompositionen Einblick in das künstlerische Miteinander des Paares Schumann erlauben: Ihre Entstehung verdankt sich den gemeinsamen Aktivitäten im Dresdner *Verein für Chorgesang*, und nach der Uraufführung haben Clara und Robert Schumann die Stücke noch gemeinsam einem Bearbeitungsprozess unterzogen. Durch eine genaue Analyse des Autographs wird deutlich, dass Robert Schumanns Eingriffe keinesfalls als unidirektionale ›Korrekturen‹ der Erstfassung Clara Schumanns erscheinen, sondern vielmehr von einem gemeinsamen, mitunter dialogischen Bearbeitungsprozess ausgegangen werden muss. Dies wird vor allem anhand des am stärksten bearbeiteten Lieds »Gondoliera« gezeigt: Vor dem Hintergrund der biographischen und institutionellen Voraussetzungen der Komposition werden die verschiedenen Bearbeitungsschichten des Stücks diskutiert, die in ihnen greifbaren kompositorischen Konzepte analytisch reflektiert, und so letztlich demonstriert, wie die unterschiedlichen Blickwinkel einer kulturhistorisch orientierten Musikanalyse Aspekte einer Komposition aufzuzeigen vermögen, die für traditionelle, autonomieästhetische Zugangsweisen kaum zugänglich sind.

Clara Schumann's three a cappella part songs from 1848 (*Drei gemischte Chöre*) like few other of her compositions allow for substantial insight into the artistic dialogue of the Schumann couple: these songs were composed in the context of common activities in the Dresden *Verein für Chorgesang* and jointly revised after their first performance. A close reading of the autograph demonstrates that Robert Schumann did not simply correct Clara Schumann's original version in a unidirectional process of overwriting, but that we can witness a dialogic reworking process. This is exemplified mainly by exploring the various stages in the compositional process and by analytically reflecting the implied compositional concepts against the songs' biographical and institutional preconditions. The article thus aims at demonstrating how a historico-culturally informed analytical approach can provide insights into a composition that may seem inaccessible for traditional perspectives of structural analysis.

Schlagworte/Keywords: Clara Schumann; Dresden; Gender; gender studies; part song; Robert Schumann; secular choral music; sketch studies; Skizzenforschung; Weltliche Chormusik

Der 200. Geburtstag Clara Schumanns (1819–1896) brachte all jene Komponenten eines Gedenkjahres mit sich, wie sie für Komponist*innen ihres Formats gemeinhin üblich sind. Den zahlreichen Aufführungen ihrer Werke¹ stand ein ähnlich intensiviertes Interesse auf Seiten der Wissenschaft gegenüber, die den Forschungsstand durch mehrere Veranstaltungen² und Publikationen³ teils bedeutend vorantrieb, dem Diskurs mitunter auch neue

1 Allein in Leipzig waren der Komponistin im Rahmen des Projekts »Clara19« rund 170 Veranstaltungen gewidmet, darunter dutzende Musikaufführungen (vgl. <https://clara19.leipzig.de>, 6.2.2020).

2 Etwa »Musikwissenschaft und Genderforschung – Eine Tagung für Clara Schumann«, *Hochschule für Musik und Theater Leipzig*, 8. Februar 2019; »Die Herrlichste von allen«, Clara Schumann zum 200ten Geburtstag«, Zwickau, Dresden und Leipzig, 9.–12. Mai 2019; »Kunst und Forschung«. Clara Wieck Schumann zum 200. Geburtstag« (mit Rekonstruktion des Konzerts vom 9. November 1835, Solistin

Impulse zu verleihen suchte sowie das Jubiläum zum Anlass einer umfassenden Bilanzierung von Geschichte und Stand der Clara-Schumann-Forschung nahm.⁴

Die als Sammlung unbetitelten Chorlieder, die Schumann 1848 auf Texte Emanuel Geibels komponierte und die Gerd Nauhaus 1989 *Drei gemischte Chöre* getauft hat,⁵ blieben allerdings selbst in diesem von Entdeckungseifer geprägten Jubiläumsjahr gänzlich unbeachtet. Die drei Chorlieder – »Abendfeyer in Venedig«, »Vorwärts« und »Gondoliera« – harren bis heute einer eingehenderen wissenschaftlichen Untersuchung,⁶ ganz im Gegensatz zu den wiederholt behandelten Klavier- und Liedkompositionen Clara Schumanns.⁷ Dabei erlauben diese Stücke wie nur wenige andere Einblick in das künstlerische Miteinander des Paares Schumann: Nicht nur verdankt sich ihre Entstehung gemeinsamen musikalischen Aktivitäten, nämlich im *Dresdner Verein für Chorgesang*; wie das heute im Schumann-Haus in Zwickau verwahrte Autograph zeigt, haben sie nach der ersten Aufführung auch noch gemeinsam an den Stücken gearbeitet, wobei die Eingriffe vor allem in »Gondoliera« tief in die Struktur des Werks reichen. Die heute verfügbare, 1989 von Gerd Nauhaus bei Breitkopf & Härtel vorgelegte Ausgabe und darauf basierende Aufführungen präsentieren demnach das Produkt eines auch durch äußere Faktoren mitbedingten, künstlerischen Kommunikationsprozesses, was in der (allerdings mit anderen Intentionen erstellten)⁸ Edition kaum bewusst gemacht wird.

Die weitgehende Nichtbeachtung des Werkes von wissenschaftlicher Seite dürfte dabei vor allem auf den Umstand zurückzuführen sein, dass sich die Gattung der Chorwerke als einzige nicht in die Kategorie des vom und für das Klavier bestimmten Komponierens der Pianistin einordnen lässt.⁹ An der einseitigen Rezeption von Clara Schumann als Pianistin und Klavierkomponistin sowie dem reflexhaften Bezug ihres Schaffens auf ihren Gatten Robert hat die musikalische Genderforschung in jüngerer Zeit verstärkt Kritik geübt, da sie den Blick auf alternative Zugänge und Dimensionen zu verstellen drohten. Schon 1999 kritisierte Eva Rieger an Teilen der Clara-Schumann-Forschung das Verhaftet-

Ragna Schirmer), *Hochschule für Musik Freiburg*, 10.–11. Mai 2019; »Clara Schumann (née Wieck) and Her World«, *University of Oxford*, 14.–16. Juni 2019; Hauptsymposium »Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation« im Rahmen der Jahrestagung der *Gesellschaft für Musikforschung* 2019, *Hochschule für Musik Detmold*, 25. September 2019; »Performing Clara Schumann«, *Cornell University*, 16.–17. November 2019.

- 3 Vgl. etwa Seibold 2018; Schumann 2019; Knechtges-Obrecht 2019 sowie Kulturstiftung Leipzig 2019.
- 4 Hier ist vor allem die Monographie von Beatrix Borchard zu nennen (Borchard 2019, 52–72), in der auch die populärwissenschaftliche und filmische Rezeption der Komponistin behandelt wird. Joachim Draheim hat innerhalb dieser Publikation ein Werkverzeichnis beigetragen (ebd., 401–411).
- 5 Schumann 1989.
- 6 Hervorzuheben sind bereits die einleitenden Bemerkungen von Gerd Nauhaus (ebd., 3 f., 15 f.) sowie Klassen 2009, 265 f. Die den Chorstücken bisweilen zugewiesene WoO-Nummer 26 (vgl. Koch 1991) wird, im Gegensatz etwa zum Umgang mit den Klavierliedern, kaum verwendet.
- 7 Aus jüngerer Zeit sind hier etwa zu nennen Lewin 2009; Weaver 2014, insbesondere 396–398; Wollenberg 2015; Krebs 2016; Pedneault-Deslauriers 2016.
- 8 Hier stand »die Herstellung eines möglichst praktikablen Notentextes« (Nauhaus in Schumann 1989, [15]) im Vordergrund – ein Anspruch, der jedenfalls eingelöst wurde, wie gelegentliche Aufführungen (u. a. im Rahmen von »Clara19«) und Einspielungen belegen.
- 9 Neben den *Drei gemischten Chören* sind, abgesehen von einem als Kompositionsübung gedachten vierstimmigen Lied (vgl. Anm. 64), nur noch eine Ouvertüre (1831, nach Klassen 2009) und ein Scherzo für Orchester (1830–31, mehrere Aufführungen nachgewiesen) der jugendlichen Clara Wieck als Kompositionen ohne Klavier belegt. Vgl. <https://www.schumann-portal.de/werkverzeichnis-152.html> (6.2.2020).

sein in stark polarisierten, vor allem an Roberts Rolle geknüpften Modellen; gleichzeitig wies sie auch auf die Unzulänglichkeit traditioneller musikanalytischer Herangehensweisen an das kompositorische Schaffen der Komponistin hin.¹⁰ Seither haben jüngere Strömungen einer kulturwissenschaftlich orientierten Musikwissenschaft, die autonomieästhetische Paradigmen und den traditionellen Autor*innenbegriff in Frage stellen,¹¹ auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Clara Schumann wesentlich bereichert. Im spezifischen Feld der Musiktheorie und für einen ähnlichen historischen Kontext – nämlich am Beispiel Fanny Hensels – hat etwa Annegret Huber wiederholt die Notwendigkeit thematisiert, alternative Strategien für eine angemessene Auseinandersetzung mit Werken von Komponistinnen entwickeln zu müssen: Die heute geläufigen, in erster Linie »aus den Personalstilen einer kaum [ge]rechtfertigt[en] Auswahl von Heroen abstrahiert[en]«¹² Analysewerkzeuge müssten hier notwendigerweise versagen.¹³

Ihre einzigartige Rezeption macht Clara Schumann allerdings zu einer singulären Erscheinung im Kontext weiblichen Komponierens, da ihre unbestrittenen Leistungen vor allem als Interpretin ihr eine fortlaufende Präsenz im öffentlichen Musikleben und später im Musikschrifttum sicherten (Letzteres freilich meist im Zusammenhang mit ihrem Ehemann). Dass sie hierdurch die »Schwelle des Geschichtsfähigen«¹⁴ so früh überschritten hat, führte zur Ausprägung spezifischer, teils bereits seit Jahrzehnten tradiert Kategorien, die sich bisweilen als ebenso hemmend für die Einnahme alternativer Blickwinkel erweisen wie einige Prinzipien traditioneller androzentrischer Geschichtsschreibung. Dies gilt bereits für den Kontext des Dresdner *Vereins für Chorgesang*, der sich von anderen Handlungsräumen Clara Schumanns wie musikalischen Gesellschaften¹⁵ oder dem öffentlichen Konzert unterscheidet: Begreift man Orte als »durch menschliches Handeln konkretisierte Räume«, als »Ergebnisse der in ihnen stattfindenden Interaktionen«,¹⁶ kann man davon ausgehen, dass Schumanns Handeln im Chorverein auf anderen sozialen und ästhetischen Prämissen als ihr aufs Klavier bezogenes Schaffen beruhte. Insofern lässt sich die immer wieder ausgesprochene Warnung, dass viele künstlerisch aktive Frauen unsichtbar bleiben, wenn die zu ihnen gehörenden »Frauenräume« ignoriert werden,¹⁷ auch auf einzelne Werke im Schaffen einer Komponistin übertragen: Dass die Chorlieder in der wissenschaftlichen Rezeption nämlich bisweilen überhaupt nicht erwähnt werden, also *unsichtbar* bleiben – selbst wenn wie etwa bei Veronika Beci¹⁸ oder Irmgard Knechtges-Obrecht¹⁹ die Erschließung neuer Gattungen und Musikformen während der Dresdner

10 Rieger 1999.

11 Einen Überblick über diese jüngeren Entwicklungen liefert Gerber 2016, 11–32.

12 Huber 2008, 126.

13 Vgl. ebd.; Huber 2001. Dass auch die Frauenmusikforschung bisweilen Analyse- und Interpretationsmodelle hervorgebracht hat, die ohne Rücksichtnahme auf relevante Kontexte zu ebenso problematischen Deutungen verleiten, hat etwa Kordula Knaus vor allem anhand des »gendered narrative paradigm« aufgezeigt (Knaus 2010, 178–182).

14 Begriff nach Raulff 1986, 10; vgl. Gerber 2016, 24.

15 Für eine Diskussion des in diesem Zusammenhang geläufigeren, aber problematischen Salon-Begriffs siehe Gerber 2016, 17–24.

16 Rode-Breyman 2009, 189 f.

17 Vgl. ebd., 187.

18 Vgl. Beci 2006, 193.

19 Während Beci die *Drei gemischten Chöre* überhaupt nicht erwähnt, deutet Knechtges-Obrecht sie zumindest im Zusammenhang mit Robert Schumanns »wahr[e] Flut von Werken für A-capella-Chor [...],

Jahre ausdrücklich thematisiert wird –, verdeutlicht, wie sehr die Stücke von üblichen Rastern verfehlt werden. Auch musiktheoretische Analysen müssen in einem derartigen Fall, abseits eines kanonisierten Repertoires (dem Clara Schumann heute zweifellos angehört), erweiterten Kontexten Rechnung tragen: Jede Edition, durch die lediglich eine Fassung der Chorlieder fixiert wird, blendet notwendigerweise den gemeinschaftlichen Arbeits- und Kommunikationsprozess aus, der im Autograph in faszinierender Weise dokumentiert ist; erst durch seine Berücksichtigung lassen sich wesentliche Merkmale der Chorlieder nachvollziehen und analytisch deuten. Somit gilt es zunächst, das Verhältnis zwischen Fassungen, Korrekturen und der Frage der Autor*innenschaft sensibel zu verhandeln, wie das Cornelia Bartsch für den punktuell verwandten Fall der Geschwister Mendelssohn eindringlich demonstriert hat: »Die [Noten-]Texte bewegen sich hin und her, sie bekommen verschiedene Richtungen, Produktion und Rezeption, Schreiben und Lesen, Spielen und Hören sind nicht mehr klar getrennt, die Frage, wer einen Text ›autorisiert‹, ist nicht mehr zu beantworten.«²⁰

Im Folgenden sollen diese Überlegungen anhand der *Drei gemischten Chöre*, vor allem anhand des dritten Stücks »Gondoliera« ausgeführt werden. Hierfür wird zuerst der biographische und institutionelle Kontext dargelegt, in welchem diese Stücke Clara Schumanns entstanden und aufgeführt wurden. Nach einer Beschreibung des Autographs und Clara Schumanns ursprünglicher Konzeption werden analytische Schlaglichter auf jene Stellen der »Gondoliera« geworfen, denen während des gemeinschaftlichen Bearbeitungsprozesses nach der Uraufführung größere Aufmerksamkeit zuteilwurde. Dabei zeigt sich, dass Robert Schumanns Eingriffe keinesfalls, wie das im Falle einiger anderer Werke wiederholt (und meist zu Unrecht)²¹ vermutet wurde, als unidirektionale »Korrekturen« der Erstfassung Clara Schumanns erscheinen; der Schriftbefund suggeriert vielmehr die Verhandlung verschiedener Gestaltungsoptionen in einem künstlerischen Dialog, der auch zur vereinzelt Rücknahme von Eingriffen Robert Schumanns geführt hat. Da diese Eingriffe, die häufig mit formalen sowie klangdramaturgischen Überlegungen in Zusammenhang stehen, auf divergierende kompositorische Ansichten hinweisen, dienen Robert Schumanns A-cappella-Kompositionen mitunter als Bezugspunkt für einige analytische Überlegungen. Das Ziel ist dabei nicht eine ästhetische Gewichtung der verschiedenen Fassungen, sondern eine Diskussion der ihnen zugrundeliegenden Konzepte und des dialogischen Bearbeitungsprozesses, die viele Facetten erst in Verbindung mit biographischen, soziokulturellen und kompositionsästhetischen Kontexten offenbart.²²

an deren Komposition sich auch Clara beteiligte«, an (2019, 93), zählt sie jedoch ebenfalls nicht zu jenen »bisher unerprobten Formen wie Sonaten, Fugen, Präludien und Variationen«, auf welche sich Clara Schumann in Dresden »[i]n ihrer eigenen kompositorischen Tätigkeit verlegte.« (Ebd., 89)

20 Bartsch 2007, 15.

21 Vgl. Draheim/Höft 1990, 5.

22 Von einem solchen methodischen Spagat könnten auch ergiebige Impulse für die Robert-Schumann-Forschung ausgehen, welche in Bezug auf dessen Chorschaffen vielfach »einmütig die funktionale Bindung an Schumanns eigene Tätigkeit als Chorleiter [betont] und vor diesem Hintergrund weitgehend auf ästhetische Auseinandersetzungen [verzichtet]« (Synofzik 2006, 459). Diesem Befund sind inzwischen nur wenige, jedenfalls kaum nennenswerte einschlägige Publikationen hinzugefügt worden. Zu erwähnen wären etwa die wenig innovativen Überblicksbeiträge Loos 2007, Braun 2009 und Gabrielli 2014. Tiefer in die Faktur ausgewählter Stücke ist Kapp 2010 eingedrungen. Nicht berücksichtigt ist hierbei das seit jeher umfangreichere Schrifttum zum orchesterbegleiteten Vokalschaffen, obgleich jüngere, kulturhistorisch orientierte Untersuchungen aufgezeigt haben, dass eine solche Trennung und damit Priorisierung unter zeitgenössischen Gesichtspunkten unhaltbar ist (vgl. Gerber 2016, 132–152, 191–201).

ENTSTEHUNG: CLARA SCHUMANN IM DRESDNER VEREIN FÜR CHORGESANG

Die Entstehung der drei Chorlieder fällt in die Dresdner Jahre der Familie Schumann von 1844 bis 1850, die für Clara Schumann durch vielfältige Belastungen bei gleichzeitiger Verringerung ihrer pianistischen Aktivitäten geprägt waren, wobei sich letzteren bekanntlich auch ihr Ehemann wiederholt in den Weg stellte. Während sie daher über die Dresdner Stadtgrenzen nur selten hinausgelangte – und die einzige größere Konzertreise nach Wien, Brunn und Prag vom 23. November 1846 bis 4. Februar 1847 verlief ernüchternd –, war sie innerhalb der Stadt in verschiedenen Unternehmungen aktiv. Hierzu zählten einerseits die von Robert Schumann und Ferdinand Hiller gegründete Abonnementskonzertreihe, andererseits die am 9. Dezember 1848 erstmals abgehaltenen kammermusikalischen Soiréen Clara Schumanns mit den Brüdern Franz und Friedrich Schubert.²³ Besonders aktiv war Clara Schumann aber im von Robert Schumann gegründeten *Verein für Chorgesang*, der sich am 5. Januar 1848 mit knapp 90 Mitgliedern konstituierte und dem Robert Schumanns künstlerisch insgesamt unbefriedigende, aber (deshalb) anregende Tätigkeit als Liedmeister der Dresdner Liedertafel vorausgegangen war.²⁴ Der Eifer, mit welchem er sowohl den neuen Verein initiierte als auch sich der Leitung der Liedertafel entledigte, erklärt sich vor allem aus seiner künstlerischen Zielsetzung, wie er sie gegenüber Johannes Verhulst erläuterte:

Ich habe hier einen Chorverein gegründet, der in vollstem Flor steht, der mir schon viele schöne Stunden bereitet hat. Auch einen Männergesangverein dirigierte ich, gabs aber wieder auf, da er mir zu viel Zeit kostete. Und hat man den ganzen Tag musiziert, so wollen einem diese ewigen ♯-Akkorde des Männergesangsstils auch nicht munden.²⁵

Wie aus dem von Robert Schumann mit typischer Akribie geführten ›Chornotizbuch‹ ersichtlich ist,²⁶ erarbeitete Schumann mit dem Chorverein in der Tat ein abwechslungsreiches und anspruchsvolles Programm, das Werke etwa von Jacobus Gallus und Palestrina, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven sowie selbstverständlich unmittelbaren Zeitgenossen wie Niels Wilhelm Gade und Felix Mendelssohn Bartholdy umfasste; zudem flocht er durchgehend eigene Kompositionen in die Proben und Aufführungen ein. Letzteres, nämlich »neue größere Sachen und Lieder einzustudieren«, die vor allem dem weltlichen Bereich zuzuordnen waren, bildete allerdings den »Hauptzweck«;²⁷ mit Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigte man sich im Verein dagegen nur zu Beginn und für kurze Zeit.²⁸ Dass Robert Schumann an einem künstlerischen und gesangstechnischen Mindestmaß gelegen war – sicher nicht zuletzt im Hinblick auf die Ausführung seiner eigenen Werke –, unterstreicht

23 Vgl. Nauhaus 2010, 281 f.

24 Vgl. ebd.

25 Zit. nach Wasielewski 1906, 407. Auch im zeitgenössischen Diskurs steht die künstlerische Nachrangigkeit des Männerchorgesangs gegenüber gemischtstimmigen Formationen weitgehend außer Frage, vgl. Eichner 2010, insbesondere 146–149.

26 Das sogenannte ›Chornotizbuch‹, das Schumann auch später in Düsseldorf fortführte, ist bislang unediert und wird im Archiv des Robert-Schumann-Hauses (Signatur: D-Zsch 4871, VII C, 6–A3) verwahrt. Das Repertoire der Dresdner Jahre ist weitgehend wiedergegeben in Büttner [1897], 14–21.

27 Clara Schumann, zit. nach Litzmann 1905, 175.

28 Vgl. Appel 2006, 128.

der Gebrauch von Übungsstücken zur »Tonbildung«. ²⁹ Clara Schumanns Schülerin Marie von Lindemann, die dem Chorverein von Beginn an angehörte, bestätigte diese künstlerischen Ansprüche:

Ohne sich dessen bewußt zu sein, hob er [Schumann] dadurch die ganze Versammlung auf eine höhere Stufe des Verständnisses. Jeder fühlte, daß es sich hier um ein ernstes Kunststreben handelte, und daß er dabei seine besten Kräfte einsetzen müsse, um dem Ganzen zu dienen. ³⁰

In diese Unternehmungen war Clara Schumann von Anfang an selbstverständlich und in einem Maße involviert, dass von einer »Doppelleitung« gesprochen werden kann:

Bedenkt man noch, welchen Einfluß die treffliche Künstlerin, Frau Clara Schumann, auf uns alle ausübte, indem sie unsern Gesang begleitete und uns das Verständnis der Musik durch ihr wunderbar durchgeistigtes Spiel näher brachte, so wird man sich vorstellen können, wie unter dieser Doppelleitung alle vorhandenen Kräfte gehoben wurden. ³¹

Aus dem späteren Lebensmittelpunkt Düsseldorf sind zwei weitere Berichte erhalten, die anhand der Probenarbeit im dortigen Musikverein Rückschlüsse auf die Situation im Dresdner *Verein für Chorgesang* erlauben. Elisabeth Warren, eine Bekannte der Familie Schumann, äußerte sich 1862 zum »menschscheue[n] Wesen« Robert Schumanns und gelangt im Zuge dessen zur (von mehreren Zeitgenoss*innen geteilten) Erkenntnis, dass er aufgrund seines Charakters

kein guter Dirigent war [...]. Schumann war eben eine zu innerliche, poetische, träumerische Natur. Zuweilen ließ er seine Schäflein ruhig laufen, versunken in seine Gedanken, dann erbarmte sich wohl seine Frau der verlassenenen Herde. Sie saß meistens in der ersten Reihe im Saale, die Partitur auf den Knien, und gab uns von da zuweilen ein Zeichen, bis ihr Mann aus seinen Träumen wieder ganz zur Wirklichkeit zurückkehrte. ³²

Ähnlich äußerte sich der Komponist Robert Radeke 1864:

Auch einer Übung seines Chorvereins (welche er dirigierte, während Frau Clara am Flügel saß), wohnte ich bei. Interessant war mir die Wahrnehmung, daß eigentlich seine Gattin die Direktion in Händen hielt. Nur selten sprach der mit seinem so milden, weichen Organ ein Wort dazwischen. ³³

Dass Clara Schumann, wie Berthold Litzmann schreibt, schon in Dresden in Abwesenheit ihres Mannes auch einzelne Proben geleitet habe, ³⁴ ist zwar nicht aus den Quellen zu beweisen, aber sehr wohl denkbar. ³⁵

29 Marie von Lindemann erwähnt »eine Chor-Solfeggie, die Schumann für diesen Zweck komponiert hatte« (zit. nach Büttner [1897], 8). Vgl. auch Synofzik 2006, 468 f.

30 Zit. nach Büttner [1897], 9.

31 Zit. nach ebd.

32 Zit. nach Borchard 2015, 218.

33 Zit. nach ebd., 219.

34 Vgl. Litzmann 1905, 180.

35 Das Probenprotokoll im »Chornotizbuch«, das bis auf wenige Ausnahmen (während der Jahre in Düsseldorf) von Robert geführt wurde, enthält leider keinerlei Angaben zur Leitung der Proben.

KUNST UND BEZIEHUNG

Für Clara Schumann mag es mit Blick auf die ersten Monate nach der Vereinsgründung, in denen »die Übungen und die Schicksale des Vereins [...] Aufmerksamkeit und Zeit, manchmal mehr als erwünscht war, in Anspruch [nahmen]«,³⁶ ein naheliegender Gedanke gewesen zu sein, sich durch diese Aktivitäten zu einem Geschenk für den nahenden Geburtstag ihres Mannes am 8. Juni 1848 inspirieren zu lassen. Musikalische Präsente bildeten bekanntlich einen festen Bestandteil ihrer Künstlerehe: Schon Clara Schumanns »Am Strande«, »Ihr Bildnis« und »Volkslied« wurden 1840 als Weihnachtsgeschenke überreicht;³⁷ auch aus Anlass der drei darauffolgenden Geburtstage Robert Schumanns komponierte sie Lieder.³⁸ 1847 hatte sie sich schließlich mit dem Plan ihres Zweiten Klavierkonzerts besonders ambitionierte Ziele gesteckt. An Roberts 37. Geburtstag überreichte sie ihm ein Particell der ersten 175 Takte in Reinschrift, das sie mit der Widmung »Meinem geliebten Robert zum 8ten Juni 1847« versah.³⁹

Dass Clara Schumann die Arbeit an diesem Konzert später offenbar nicht fortsetzte, kann als Symptom einer Krise betrachtet werden, in welche sie als Komponistin zu jener Zeit geriet. Hauptauslöser dürfte just ein Geschenk Robert Schumanns gewesen sein, nämlich das Klaviertrio d-Moll op. 63, dessen Erstdruck sie zu ihrem Geburtstag am 13. September 1847 in Händen halten konnte. Das Werk (»der erste Satz ist für mich einer der schönsten, die ich kenne«)⁴⁰ bedeutete offenbar einen Schock für Clara, für die gerade die Jahre in Dresden bis dahin eine produktive Schaffensphase dargestellt hatten und die sich durch ihr eigenes, im Jahr zuvor entstandenes Klaviertrio in g-Moll ihrer eigenen kompositorischen Fähigkeiten vergewissert hatte: »Mein Trio erhielt ich heute auch fertig gedruckt; das wollte mir aber nicht sonderlich auf des Roberts munden, es klang gar weibisch sentimental.«⁴¹ Wie Janina Klassen es auf den Punkt gebracht hat, bekam der Komponistin »diesmal der interne häusliche Wettbewerb nicht gut. Hatte sie vorher die Partner-Konkurrenz angefeuert, so wirkte sie jetzt kontraproduktiv.«⁴² Die abgebrochene Arbeit an ihrem Zweiten Klavierkonzert bestätigt dieses Bild und markiert jenen Moment, in dem sie begann, »sich innerlich davon zu verabschieden, als Komponistin eine Partnerin auf Augenhöhe zu bleiben.«⁴³ Dies mag neben der allgemeinen beruflichen und persönlichen Überlastung jener Jahre⁴⁴ auch mit ursächlich für die mehrjährige weitgehende Einstellung ihres Komponierens gewesen sein, der erst Mitte der 1850er Jahre mehrere neue Werke folgten.⁴⁵ Zwischen 1847 und 1853 (vom *Genoveva*-Klavierauszug [1851]

36 Litzmann 1905, 176.

37 Vgl. Klassen 2009, 211.

38 1841: op. 12/2, op. 12/4, op. 12/11 sowie »Die gute Nacht, die ich dir sage« WoO; 1842: op. 13/2 sowie op. 13/3; 1843: WoO 19, WoO 20 sowie op. 13/5.

39 Klassen 2009, 263.

40 Clara Schumann, zit. nach ebd., 261.

41 Zit. nach ebd. Vgl. auch Borchard 2019, 112 f.

42 Klassen 2009, 261.

43 Ebd., 266.

44 Ebd., 263–265.

45 Zu nennen sind vor allem die Drei Romanzen für Klavier solo op. 21 (1853–55, Erstdruck Leipzig 1855), die Drei Romanzen für Klavier und Violine op. 22 (1853, Erstdruck Leipzig 1855) sowie die *Sechs Lieder aus Jucunde* nach Hermann Rollett op. 23 (1853, Erstdruck Leipzig 1856).

abgesehen) sind allein die *Drei gemischten Chöre* aus ihrer Hand nachgewiesen.⁴⁶ Schon dadurch nehmen die Stücke eine Sonderstellung in ihrem Schaffen ein, wurden jedoch – wie auch das (freilich weitaus skizzenhaftere) Zweite Klavierkonzert – in der Forschung kaum thematisiert. Dabei lassen sich an diesen Stücken, die sie 1848 wieder als Geburtstagsgeschenk für ihren Ehemann entwarf, Aspekte der kompositorischen Intention aufzeigen, die jenseits eindimensionaler Erklärungsmuster von öffentlicher Erwartungshaltung, pianistischem Zugriff und autonomem Ausdruckswillen stehen.

Das heute mitunter befremdlich wirkende Abhängigkeitsverhältnis zu Robert Schumann, in das sich Clara Wieck durch ihre Eheschließung begab, wurde von jeher ausgiebig kommentiert. Häufig wurde und wird ihr Leben bis zum Tod ihres Gatten innerhalb der Kategorien von »Unterordnung, Verzicht oder Opfer«⁴⁷ gedeutet. Demgegenüber wurde wiederholt betont, dass die (außer Frage stehenden) persönlichen und künstlerischen Entbehnungen Clara Schumanns nicht nur in eindimensionaler Weise als Unterwerfung unter traditionelle Rollenbilder und patriarchalisch geleitete Kunstideologien, die den Produzierenden über die Reproduzierende stellen, gelesen werden dürfen. Clara Schumanns ausgeprägtes und auch artikuliertes Selbstbewusstsein als Künstlerin, die bereits vor ihrer Eheschließung zum Kreis der führenden Interpret*innen Europas gezählt wurde und ihre Konzertaktivitäten später weitgehend selbstständig verwaltete,⁴⁸ konnte vor allem aufgrund ihrer aufrichtigen Verehrung gerade für den *Komponisten* Robert Schumann schadlos hinter die symbiotische Beziehung mit ihrem Ehemann zurücktreten. Peter Gülke etwa begriff dieses Verhältnis als die »von ihm [Robert] geschenkte Transzendenz, [...] in der sie sich, als eines idealisch gehöhten Wiederlagers, um nicht zu sagen: einer jenseitigen Belohnung für hienieden Erlittenes, aufgehoben wußte.«⁴⁹ Robert Schumanns Widerstand richtete sich dabei vor allem gegen Clara Schumanns pianistische Aktivitäten, die er als unvereinbar mit seiner Idealvorstellung vom »Hauptberuf als Mutter«⁵⁰ betrachtete. Ihr eigenes Schaffen förderte er dagegen in umso größerem Maße: Schon vor Beginn ihrer Beziehung hatte Robert Schumann Clara Wieck bei ihren kompositorischen Aktivitäten unterstützt,⁵¹ später animierte er sie wiederholt zu neuen Projekten (und partizipierte teils aktiv daran: man denke an die Kontrapunktstudien der Dresdner Jahre)⁵² und trieb die Publikation einiger ihrer Werke voran.⁵³ Dass diese affirmative Hal-

46 Diese Phase zwischen 1847 und 1853 erstreckte sich zwischen mehreren Beiträgen zu Clara Schumanns Hauptgattungen: 1846: Klaviertrio op. 17, »Zum Abschied« und »Mein Stern« nach Friederike Serre; 1853: *Variationen für Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann* op. 20, *Sechs Lieder aus Jucunde* nach Hermann Rollett op. 23, »Das Veilchen« nach Johann Wolfgang von Goethe. Vgl. auch Klassen 2009, 524–527.

47 Dies wurde jüngst herausgearbeitet von Borchard 2019, 52–54.

48 Einen Überblick über zeitgenössische Urteile über Clara Schumann gibt Klassen 2009, insbesondere 133–161.

49 Gülke 2006, 36.

50 Zit. nach ebd. Häufig zitiert wird in diesem Zusammenhang auch ein Brief Robert Schumanns an seine Verlobte vom 18. Juni 1839, in welchem es unter anderem heißt: »Das erste Jahr unserer Ehe *sollst* Du die Künstlerin vergeßen, *sollst* nichts als Dir u. Deinem Haus und Deinem Mann leben, und warte Du nur, wie ich Dir die Künstlerin vergeßen machen will – nein das *Weib* steht doch noch höher als die Künstlerin, und erreiche ich nur das, daß Du gar nichts mehr mit der Oeffentlichkeit zu thun hättest, so wäre mein innigster Wunsch erreicht.« (Zit. nach ebd., 35)

51 Das früheste und gewichtigste Produkt ist Clara Schumanns 1836 vollendetes (Erstes) Klavierkonzert op. 7. Der Arbeitsprozess wurde detailliert dargelegt von Klassen 1994.

52 Vgl. Döge 2010.

tung wiederum bestimmten Voraussetzungen geschuldet war, hat etwa Janina Klassen hervorgehoben: »Ein zentrales Motiv dabei ist sicherlich gewesen, daß er ihre künstlerischen Ambitionen auf ein Feld lenken will, in dem sie im Privatbereich arbeiten kann und keine Konkurrenz für ihn ist, da sie selbst ihre eigenen Fähigkeiten als minderwertig betrachtet.«⁵⁴

Dass Clara Schumann ihre kompositorischen Aktivitäten nach Robert Schumanns Tod beinahe gänzlich einstellte, hat zu verschiedenen Mutmaßungen geführt. Einerseits wird mit Verweis auf die ihr gewissermaßen von Geburt an (vor-)bestimmten Bahnen – sie war bereits durch ihren Vater selbstverständlich auch kreativ-schöpferisch angeleitet worden und hatte ab April 1830 geordneten Theorie- und Kompositionsunterricht durch Theodor Weinlig und Heinrich Dorn erhalten⁵⁵ – betont, Clara Schumann habe weniger aus eigenem Schaffenstrieb heraus komponiert denn lediglich den Erwartungshaltungen von Vater, Publikum und Ehemann entsprochen.⁵⁶ Einer solchen Auffassung, die wieder dem Erklärungsmuster der ›Unterwerfung‹ verhaftet ist, stellte etwa jüngst Beatrix Borchard eine Betonung der persönlichen und künstlerischen Autonomie Clara Schumanns entgegen: Sie habe sich nach dem Tod ihres Ehemannes bewusst der Förderung und Verwaltung seines künstlerischen Erbes verschrieben und durch ihre Verfügungsgewalt über Werk, Quellen und Interpretation dafür gesorgt, dass sie nach ihrem Tod »Teil des ›Begriffs‹ Schumann blieb«:⁵⁷

Das idealisierende Deutungsangebot für die Konstellation, in der sie mit ihrem Mann lebte und arbeitete [...], machte sie sich also zu Eigen: Sein Werk wurde auch ihr Werk, ihre Arbeit Teil seines Werks. [...] Sie trat als Sachwalterin Schumanns auf und gab die Werke ihres Mannes heraus. Der Preis: sie verzichtete nicht nur darauf, noch einmal zu heiraten, denn das wäre einer Zerstörung der ›Figur‹ Clara Schumann gleichgekommen, sondern endgültig auf ein eigenes Werk.⁵⁸

Vor diesem Hintergrund lassen sich nun auch die *Drei gemischten Chöre* innerhalb des Schaffens Clara Schumanns präziser verorten. Die Stücke entstanden in einer Zeit hoher persönlicher Belastung, in der das eheliche Miteinander durch verschiedene Faktoren beeinträchtigt wurde, etwa die Krankheitsschübe Robert Schumanns, die Mühen einer stetig wachsenden Familie oder den Tod des Sohnes Emil am 22. Juni 1847, aber auch durch eigene berufliche Frustration. Dass sich Clara Schumann in solchen Zeiten der Krise der Musik als ästhetisch-ideellem Kern ihrer Beziehung verstärkt zuwandte, ist ein naheliegender Gedanke, in dessen Sinne auch Borchard die Selbstbestimmtheit hinter ihren Kompositionen relativiert und – ohne allerdings die Chorlieder eigens zu thematisieren – dazu tendiert, »die Kompositionen der Dresdner Zeit als einen Versuch [zu] deuten, mit ihrem Mann, der sich immer mehr in sich zurückzog, im musikalischen Gespräch zu bleiben.«⁵⁹ Eine derartige Deutung darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass

53 Die Drucke des kollaborativen *Liebesfrühlings* 1841 sowie der Drei Präludien und Fugen op. 16 1845 waren sogar Geburtstagsüberraschungen für Clara Schumann gewesen (Klassen 2009, 220, 256).

54 Klassen 1990, 291 f.

55 Vgl. Klassen 2009, 81 f.

56 Vgl. etwa Bromen 1997, 106 f.

57 Borchard 2019, 51.

58 Ebd., 114–115.

59 Borchard 2010, 57.

ihr das Komponieren bisweilen sehr wohl »das Eigenste und Innerste«⁶⁰ und den »Luxus« eines »Rückzugs in die idealere Sphäre der Töne«⁶¹ bedeutet haben dürfte: »Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und es dann zu hören.«⁶²

In der Unternehmung der *Drei gemischten Chöre* begegnen sich diese beiden Positionen nun: Ihr Bezug zu Robert Schumanns Geburtstag ist offenkundig und der Dresdner Chorverein als motivierender Kontext unstrittig. Insofern ist eine Deutung im Sinne Borchards, nämlich als kommunikative Geste, die auf die aktuelle, gemeinsame Lebenswelt rekurriert, jedenfalls plausibel. Gleichzeitig wird in der konkreten Umsetzung der Wille zu höherem Kunststreben und einer Erweiterung des eigenen musikalischen Horizonts zum Ausdruck gebracht. Schon die Tatsache, dass sich Clara Schumann zu einer Komposition für Chor⁶³ entschloss, ist ein Indiz für die Selbstverständlichkeit, mit der sie sich und ihre musikalischen Fähigkeiten als Teil ihrer Beziehung begriff: Sie betrat für sich mit dieser Gattung kompositorisches Neuland,⁶⁴ obgleich mehrstimmige weltliche Vokalmusik im 19. Jahrhundert freilich eine allgegenwärtige musikalische Facette bürgerlicher Geselligkeit darstellte und sich auch Robert Schumann der Chorkomposition während ihrer Beziehung bereits zugewandt hatte.⁶⁵ Auch die Einstudierung zur Uraufführung der *Drei gemischten Chöre* ist jenseits der intimen Schenkungsgeste Ausdruck ihres Selbstbewusstseins, mit dem sie sich wohl dann, »wo Robert ausgegangen war«,⁶⁶ intensiv mit chorischem Musizieren auseinandersetzte und die namentlich nicht bekannten Sänger*innen des Chorvereins für eine Aufführung organisierte. Ob sie sich auch eine Aufnahme der Stücke ins Vereinsrepertoire erwartete, ist schwer zu beurteilen, obwohl sie

60 Litzmann 1905, 180.

61 Klassen 2009, 264.

62 Zit. nach Litzmann 1905, 139.

63 Jenseits des Horizonts des Dresdner Chorvereins wäre die Kategorie ›Chor‹ jedoch wesentlich differenzierter zu betrachten, da zur Mitte des 19. Jahrhunderts bei Vokalwerken für gemischte Stimmen nicht selbstverständlich von einer chorischen Besetzung im modernen Sinne ausgegangen werden darf. Während sich Vereinigungen in der Tradition der 1791 gegründeten Berliner Singakademie zwar sehr wohl aus Frauen und Männern zusammensetzten, sich allerdings fast ausschließlich der Aufführung geistlicher Musik verschrieben hatten, wurde der weltliche Chorgesang durch die sich nur aus Männern zusammensetzenden Liedertafeln als einzige etablierte Institutionsform dominiert. Die gemischtstimmige Setzweise begegnet bis zur Mitte des Jahrhunderts dagegen fast nur in solistischen, durch Geselligkeit bestimmten Besetzungen, etwa »wenn 4 Leute zusammen spazieren gehen, in den Wald, oder auf dem Kahn« (Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Karl Klingemann vom 1.8.1839, zit. nach Synofzik 2006, 458). In ebendiesem Kontext sind auch die Titel der entsprechenden Sammlungen Mendelssohns, *Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen*, zu begreifen. Bezeichnenderweise nennt Litzmann die Chorstücke Clara Schumanns »Quartettgesang« (1905, 180), wobei hier möglicherweise auch die konkrete Aufführungssituation dieser Geburtstagsstücke mitschwingen dürfte, die wahrscheinlich in solistischer Besetzung erfolgte. Zur historischen Verortung vor allem der Chorwerke Robert Schumanns vgl. Synofzik 2006, 458 f.

64 Allerdings hatte Clara Wieck bereits 1830 für den Unterricht bei Weinlig ein vierstimmiges Lied »Schwäne kommen gezogen« komponiert. Das Stück ist verschollen, auch gibt es keine Anhaltspunkte für weitere ähnliche Kompositionen (vgl. Clara Schumann 2019, 57, Einträge 9. und 12. September 1830).

65 1840 entstanden die Sechs Lieder für vierstimmigen gemischten Männergesang op. 33 sowie die zu Robert Schumanns Lebzeiten unveröffentlichten Lieder »Die Freiwilligen von Dumfries« sowie »Gerstenmehlbrot«. Mit dem gemischtstimmigen Chorgesang setzte er sich erstmals 1846 auseinander (Fünf Lieder nach Robert Burns op. 55).

66 Clara Schumann in ihrem Tagebuch im Zusammenhang mit der Komposition jener Lieder, die sie Robert Schumann 1840 als Weihnachtsgeschenk überreichte, zit. nach Klassen 1997, 14.

mit der Komposition möglicherweise die Hoffnung auf eine (gemeinsame) Einstudierung und Aufführung verband.

Bereits in den eröffnenden Takten des ersten Chorliedes, der »Abendfeyer in Venedig«,⁶⁷ werden die skizzierten Kontexte deutlich. Eine mottoartige, dreitaktige Prolongation über dem Orgelpunkt *f* führt von der Tonika in Terzlage über einen subdominanten Sextakkord und einen verkürzten Dominantseptnonakkord zur Tonika in Quintlage (Bsp. 1a). Diese ersten Takte zeigen eine enge intertextuelle Beziehung zum Beginn der »Frühlingsahnung«, des ersten Liedes aus Felix Mendelssohn Bartholdys *Sechs Liedern im Freien zu singen* op. 48 (Bsp. 1b). Während die Anrufung bei Mendelssohn in E-Dur an den Frühlingshauch gerichtet ist, spricht Schumann in F-Dur zur Mutter Jesu Christi. Die Fortführung durch den unbegleiteten Sopran jeweils ab Takt 3 mag die Anspielung unterstreichen, wobei die Stelle bei Clara Schumann kompositorisch gänzlich anders motiviert und angelegt ist: Die imitatorische Fortführung ist wohl als satztechnische Ausdeutung der quasi-religiösen, andächtigen Grundstimmung des Textes zu verstehen, während in Mendelssohns Lied auf den Ruf des Soprans die restlichen Stimmen geschlossen antworten.

a)

Sopran
A - ve Ma - ri - a! Meer und Him-mel ruhn, Meer und Him-mel

Alt
A - ve Ma - ri - a! Meer und Him-mel ruhn, Meer und Him-mel

Tenor
A - ve Ma - ri - a! Meer und Him-mel

Bass
A - ve Ma - ri - a! Meer und Him-mel

b)

Sopran
O sanf - ter sü - ßer Hauch! Schon weckest du wie - der, schon weckest du

Alt
O sanf - ter sü - ßer Hauch! Schon weckest du

Tenor
O sanf - ter sü - ßer Hauch! Schon weckest du

Bass
O sanf - ter sü - ßer Hauch! Schon weckest du

Beispiel 1: a. Clara Schumann, »Abendfeyer in Venedig«, T. 1–5; b. Felix Mendelssohn-Bartholdy, »Frühlingsahnung« op. 48/1, T. 1–5

67 Schreibweise in Clara Schumanns Autograph (in der orthographisch modernisierten Edition von 1989 in »Abendfeier in Venedig« geändert).

Bedeutung erlangt dieser Vergleich nun durch den Umstand, dass Mendelssohns 1840 veröffentlichte »Frühlingsahnung« nachweislich im *Verein für Chorgesang* geprobt und auch einmal öffentlich aufgeführt wurde, wie Mendelssohns Lieder überhaupt ein Fundament des Vereinsrepertoires darstellten.⁶⁸ Die Ähnlichkeit dieser Eröffnungen ist somit nicht zufällig und kann Robert Schumann nicht entgangen sein.⁶⁹ Durch die Vertrautheit beider Schumanns mit diesem Lied⁷⁰ konnte die musikalische Referenz somit auch auf inhaltlicher Ebene greifen: Zum einen erhebt die Komponistin durch die Anspielung zu Beginn ihrer »Abendfeyer« den Frühling als Sinnbild der Liebe zum Motto der ganzen Sammlung. Dass die »Frühlingsahnung« in Mendelssohns op. 48 wiederum einer Teilgruppe »Der erste Frühlingstag« zugewiesen ist – man betone: »Der erste Frühlingstag« –, könnte zudem als Anspielung auf den kollaborativen *Liebesfrühling* von 1840 als erstem künstlerischen Projekt ihrer Ehe gedeutet werden. Einen dritten Aspekt, auf den Clara Schumann mit ihrer Bezugnahme möglicherweise anspielt bzw. den sie voraussah, könnte man (mit gebührender Vorsicht) im Vorgang des ›Weckens‹ ausmachen, der in Mendelssohns Lied thematisiert wird, wurden Robert Schumann die *Drei gemischten Chöre* doch, wie erwähnt, am Morgen seines Geburtstags am 8. Juni 1848 von Mitgliedern des Chorvereins vorgetragen.

DREI GEMISCHTE CHÖRE: ENTSTEHUNG UND ÜBERLIEFERUNG

Titel	Tonart	Metrum	Aufbau
1. Abendfeyer in Venedig	F	C	zwei identische Strophen, jeweils 48 Takte
2. »Vorwärts«	Es	3/4	zwei variierte Strophen und Codetta, insgesamt 46 Takte
3. Gondoliera	As	9/8	zwei identische Strophen, jeweils 26 Takte

Tabelle 1: Clara Schumann, *Drei gemischte Chöre*, Übersicht

Clara Schumann entnahm die Textvorlagen zu den drei Chorliedern dem erstmals 1840 erschienenen Band *Gedichte* von Emanuel Geibel,⁷¹ der zu den populärsten Lyrik-Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts zählte und 1848 bereits in dreizehnter Auflage vorlag.⁷² Schon zuvor hatten sowohl Clara als auch Robert Schumann Werke auf Basis von Geibel-Texten komponiert, die teilweise auch diesem Band entnommen worden

68 Vgl. ›Chornotizbuch‹ bzw. Büttner [1897], 14–21.

69 Insofern würde sich die reizvolle, aber hier nicht weiter verfolgte Fragestellung ergeben, welche Rolle einem solchen Zitat bei der Trauerbewältigung und in Gedenkprozessen zukommen mochte: Immerhin hatte der rund ein halbes Jahr zurückliegende Tod des von Clara Schumann zitierten Felix Mendelssohn Bartholdy (ebenso wie der seiner Schwester Fanny Hensel) die Schumanns tief erschüttert.

70 Durch ihre Mitwirkung an den Proben als Korrepetitorin sowie den Umstand, dass von Marie von Lindemann das »eigentlich strenge Üben« im Chorverein hervorgehoben wurde (›[Robert] Schumann ließ uns Stellen oft fünf- bis sechsmal wiederholen, um einen festeren Einsatz oder eine feinere Nüancierung zu erzielen« [Büttner [1897], 9 f.]), muss gerade Clara Schumann mit Mendelssohns Chorkomposition sehr vertraut gewesen sein – sie gewissermaßen ›in den Fingern‹ gehabt haben.

71 Geibel 1840.

72 Vor allem »Abendfeier in Venedig« (siehe die Schreibweise ebd.) und »Gondoliera« wurden im 19. Jahrhundert jeweils dutzendfach als Solo- oder Ensemblelieder vertont, vgl. Stahl [1919], insbesondere 49, 56.

waren.⁷³ Der von Clara Schumann getroffenen Auswahl »Abendfeier in Venedig«, »Vorwärts« und »Gondoliera«⁷⁴ dürfte eher die Absicht zugrunde gelegen haben, drei unterschiedliche Stimmungsebenen zu vereinigen denn eine narrative Logik zu erzeugen, obgleich die Dreiergruppe mit dem »venezianischen Element« der Gondel einen auffälligen thematischen Rahmen erhält.⁷⁵ Zwar tendiert Janina Klassen dazu, in »Vorwärts« auch ein selbstmotivierendes und -bestätigendes Moment vor dem Hintergrund der Belastungen der Dresdner Jahre zu sehen,⁷⁶ allerdings ist die heroische Verherrlichung des Kampfes und des Leidens für einen höheren Zweck – nämlich die eigene Nation – auch eine ausgesprochen beliebte Thematik für Chorkompositionen jener Zeit (vor allem im Männergesang) und mag eher durch den denkbar großen Kontrast zur vorausgehenden »Abendfeyer« von Interesse gewesen sein.⁷⁷ »Gondoliera« wiederum ist das einzige Lied, in dem sich ein explizites lyrisches Ich mitteilt (»Oh komm zu mir«).

Das heute im Robert-Schumann-Haus Zwickau verwahrte Autograph⁷⁸ stellt die einzige erhaltene Überlieferung der *Drei gemischten Chöre* dar. In ihm vereinen sich die Erstfassungen aller drei Lieder von Clara Schumanns Hand mit mehreren Kompositions- bzw. Korrekturschichten, an denen sowohl Clara als auch Robert Schumann beteiligt waren, zur bisweilen chaotischen Dokumentation eines gemeinschaftlichen Arbeitsprozesses, die vielfach keine Rückschlüsse auf die Chronologie und den Grad der Abgeschlossenheit zulässt. Der Umstand, dass sich dieses Manuskript offensichtlich über den Dresdner Chorverein erhalten hat,⁷⁹ bestärkt die Vermutung, dass spätere Um- oder gar verbindliche Reinschriften zu Aufführungszwecken nicht existiert haben, da einer praktisch orientierten Chorvereinigung sicherlich an der Aufbewahrung praktikableren Materials gelegen gewesen wäre. Sowohl die Art und Ausführung der Korrekturen als auch deren Verteilung – am stärksten überarbeitet wurde »Gondoliera«, während sich in »Vorwärts« keinerlei Spuren Robert Schumanns finden – legen nahe, dass die Arbeit an den Chorliedern zu einem nicht bestimmbareren Zeitpunkt abgebrochen und nicht wieder aufgenommen wurde (siehe unten). Dies könnte möglicherweise bereits sehr früh geschehen sein, etwa aufgrund von Robert Schumanns Beanspruchung durch seine nur wenige Monate später

73 Im Falle Clara Schumanns die Nummern 3, 4 und 6 ihres op. 13 (Erstdruck 1843/44), bei Robert Schumann ist hier vor allem das *Spanische Liederspiel* von 1849 zu nennen.

74 In der Auflage von 1840 finden sich die Gedichte auf den Seiten 115 (»Abendfeier in Venedig«), 207 (»Vorwärts«) und 113 f. (»Gondoliera«).

75 Im zweiten Buch von Geibels Band erscheinen diese beiden Gedichte unmittelbar hintereinander, allerdings in umgekehrter Reihenfolge. In der Gegenüberstellung mit den Gedichten, die im Gedichtband in der direkten Umgebung positioniert sind – der »Gondoliera« gehen »Der Ritter vom Rhein« (105 f.), »Der Husar« (107–109) und »Des Woiewoden Tochter« (110–112) voraus, der »Abendfeier in Venedig« folgt wiederum »Der letzte Skalde« (116–118) –, bilden die beiden Gedichte sehr wohl ein thematisches Paar, erscheinen sie doch als »romanischer Gegenpol« zu den benachbarten germanisch und slawisch konnotierten Texten.

76 Klassen 2009, 265.

77 Dies gilt auch für Clara Schumanns kompositorische Umsetzung: Dem kontemplativen, weitgehend homorhythmischen Choral der »Abendfeyer«, der sich von imitatorischen Stimmeinsätzen aus überwiegend in schreitenden Vierteln über rund fünf Minuten Aufführungsdauer entfaltet (eine bis dahin ungewöhnliche Länge für gemischtstimmige Chorlieder), stellt sie in »Vorwärts« einen packenden Appell entgegen, in welchem sie auch auf »genretypische« Elemente wie punktierte Rhythmen oder Unisono-Rufe zurückgreift.

78 Robert-Schumann-Haus Zwickau, Signatur D-Zsch 10 427 – A1.

79 Nauhaus in Schumann 1989, [4].

vollendete Oper *Genoveva*. Geht man davon aus, dass das Manuskript schon im September 1850 bei der Übersiedlung nach Düsseldorf in Dresden zurückgelassen wurde, würde zugleich der letztmögliche Bearbeitungszeitpunkt definiert.

Der überwiegende Teil der Eingriffe erfolgte mutmaßlich nach der Uraufführung am 8. Juni 1848. Da diese Werke mit Ausnahme des ›Chornotizbuchs‹ und der Schilderungen Litzmanns in keiner weiteren Primärquelle erwähnt werden, lassen sich die Eingriffe nicht näher datieren. Fest steht lediglich, dass die Stücke bereits auf einer Sängerfahrt am 16. Juli 1848 (neben Liedern u. a. von Robert Schumann und Felix Mendelssohn) gesungen wurden, offenbar ohne dass sie zuvor in einer Probe studiert worden waren; möglicherweise haben die Sängerinnen und Sänger der Uraufführung die Stücke hierbei wiederholt. Sie erscheinen dann in zwei Proben im August 1848, die letzte Nennung erfolgt schließlich im Zusammenhang mit einer weiteren Versammlung am 13. September 1848, die allerdings durch den Vermerk »Klaras Geburtstagsfeier« den konkreten Anlass der Aufführung benennt.⁸⁰ Danach verliert sich jede weitere Spur der Lieder; auch über konkretere Pläne einer Veröffentlichung ist nichts bekannt, obgleich wiederholt gemutmaßt wurde, dass die in Clara Schumanns Werkverzeichnis fehlenden Opusnummern 18 und 19 unter anderem für die Chorlieder freigehalten worden sein könnten.⁸¹ Dass die Lieder im Chorverein nach Schumanns Weggang »nicht nur pietätvoll bewahrt, sondern, durch Abschrift und Stimmen vervielfältigt, auch gelegentlich in Klang verwandelt wurden«, wie Gerd Nauhaus vermutete,⁸² ist daher eine sympathische, jedenfalls aber unbelegte Annahme.⁸³ Die zeitliche Nähe zu Robert Schumanns späterem A-cappella-Schaffen lässt allerdings vermuten, dass Clara Schumanns Lieder diese neue Phase chormusikalischen Komponierens entscheidend angeregt haben dürften: Die Impulse und Problemstellungen, die sich für Robert Schumann aus der gemeinsamen Arbeit an den *Drei gemischten Chören* ergaben, könnte er demnach reflektierend in sein Chorschaffen ab 1849 gelenkt haben, wie das etwa in umgekehrter Weise in Clara Schumanns Triokompositionen von 1846/47 der Fall gewesen war⁸⁴ und wie es jüngst von Harald Krebs auch für Robert Schumanns spätes Klavierliederschaffen angenommen wurde.⁸⁵

Grundsätzlich können über das Manuskript drei wesentliche Stufen des gemeinsamen Arbeitsprozesses rekonstruiert werden. Als **Bearbeitungsschicht A** wird hier die grundlegende, durchlaufende und abgeschlossene Niederschrift aller drei Stücke durch Clara Schumann bezeichnet. Da diese Schicht nur wenige Korrekturen in dunklerer Tinte und gelegentlich mit Bleistift beinhaltet (vor allem in den Nummern 1 und 3), ist davon auszugehen, dass sie bereits eine Abschrift auf Basis verlorener Entwürfe darstellt. Hierfür spre-

80 Büttner [1897], 47.

81 Vgl. schon Reich 1985, 250. Mögliche weitere Kandidaten umfassen das unvollendete Zweite Klavierkonzert und die Klaviersonate in g-Moll von 1841 (vgl. etwa Klassen 2009, 263).

82 Nauhaus in Schumann 1989, [4].

83 Dass Wilhelm Stahl die Kompositionen in seiner Geibel-Studie nicht erwähnt, kann hierfür allerdings nicht als Indiz herangezogen werden, da er sich – wohl aufgrund der selbstgesteckten Grenzen seiner Untersuchung – zu Clara Schumann gänzlich ausschweigt und auch keine ihrer weiteren, gedruckten Geibel-Vertonungen erwähnt: »Vollständigkeit ist nur für die lübeckischen Tonsetzer erstrebt worden; im übrigen haben nur bedeutende und bekannte Komponisten Berücksichtigung gefunden.« (Stahl [1919], 2)

84 Vgl. Klassen 2009, 261. Umgekehrt ist beispielsweise Clara Schumanns Fragment gebliebenes Zweites Klavierkonzert durch die Vollendung und die durch sie bestrittene Uraufführung von Robert Schumanns a-Moll-Konzert 1845 angeregt worden (vgl. ebd., 262).

85 Vgl. Krebs 2016.

chen auch die beiden Leertakte in »Vorwärts« zwischen den Takten 25 und 26: Hier hatte die Komponistin in der zweiten Strophe offensichtlich in Analogie zur ersten ursprünglich eine Wiederholung der Verszeile »goldner Strahl von oben fällt« (in der ersten Strophe: »Vorwärts« ist das rechte Wort») geplant und die entsprechenden Takte vorgezeichnet, diese Konzeption aber im Zuge der Niederschrift verworfen und die Takte letztlich freigelassen – vermutlich, da der zu wiederholende Vers zusammen mit dem vorausgehenden eine Satzeinheit bildet (»bis auf deine heiße Wange / goldner Strahl von oben fällt«) und sich deshalb im Gegensatz zum selbstständigen Motto der ersten Strophe gegen eine Wiederholung sperrt.⁸⁶ Es ist davon auszugehen, dass die durchlaufende Niederschrift der Version der Uraufführung an Robert Schumanns Geburtstag am 8. Juni 1848 entspricht.

Auch eine Skizze auf der letzten Seite des Autographs gehört sehr wahrscheinlich dieser Schicht A an: Hier findet sich auf zwei Akkoladen eine Skizze aus der Hand Clara Schumanns, die einen alternativen Schluss von »Vorwärts« darstellt. Die 17 Takte sind nur flüchtig textiert, rhythmisch teilweise nicht korrekt ausdifferenziert und beinhalten praktisch keine weiteren Ausführungsanweisungen. Da diese Skizze direkt im Anschluss an das vollendete letzte Lied »Gondoliera« notiert ist, muss auch »Vorwärts« bereits zur Gänze aufgeschrieben gewesen sein. Insofern bildet dieser Entwurf wohl erst nachträgliche Überlegungen zu einer Schlussvariante ab und nicht etwa eine Vorstufe.

Mit der **zweiten Bearbeitungsschicht B** werden nun jene Eingriffe zusammengefasst, die vermutlich nach der Uraufführung am 8. Juni 1848 und zum überwiegenden Teil durch Robert Schumann vorgenommen wurden (erkennbar vor allem anhand der Linkshaltung bei Unterstimmen). Über das gesamte Autograph verteilt finden sich Bleistifteintragungen aus seiner Hand, die vor allem einzelne Töne, vereinzelt aber auch längere Führungen und die Disposition der Stimmen betreffen. Die meisten dieser Eingriffe wurden daraufhin von Clara Schumann in Tinte nachgezogen. Auch einige Eingriffe Clara Schumanns, die nicht auf (erkennbaren) Voreintragungen basieren, könnten in diesem Schritt erfolgt sein (etwa in der »Abendfeyer«, T. 28–30, oder in »Gondoliera«, T. 13–15).

Die tiefgreifendsten, vermutlich im Austausch mit Robert Schumann durchgeführten Eingriffe finden sich in den Takten 8 bis 16 der »Gondoliera«, welche dem Mittelteil einer dreiteiligen Liedform entsprechen (siehe unten). Auch hier wurden zahlreiche Bleistifteintragungen in Tinte bekräftigt, wobei sich die meisten der Vorzeichnungen Robert Schumann zuordnen lassen (Abb. 1a).⁸⁷ Diese Eingriffe führten schnell zur Unleserlichkeit, weshalb offenbar zunächst versucht wurde, durch eine zusätzliche Bass-Notenzeile Abhilfe zu schaffen (Abb. 1a, unterhalb der Takte 2 bis 5), bevor Clara Schumann letztlich eine Umschrift dieses Abschnitts am Ende des Manuskripts anfertigte (Abb. 1b). Dass diese Umschrift erst nach der Uraufführung und unter Einfluss Robert Schumanns entstand, kann vor allem daraus geschlossen werden, dass sie einige Elemente enthält, die eindeutig von ihm ergänzt wurden, so etwa den nach oben oktavierten Basston *es* (anstelle von *Es*) in Takt 8 (Abb. 1, erster abgebildeter Takt). Allerdings umfasst diese später angefertigte Umschrift nur einige der zuvor eingetragenen Korrekturen. Dadurch hat es den Anschein, als wären einige der (vermutlich von Robert Schumann angeregten) Eingriffe wieder zurückgenommen und durch die ursprünglichen Varianten Clara Schumanns ersetzt worden. Einige dieser Stellen werden unten ausführlicher diskutiert.

86 Dass die beiden Takte im Autograph freigeblieben und nicht etwa direkt mit der beibehaltenen Substanz überschrieben wurden, deutet möglicherweise darauf hin, dass Clara Schumann die Streichung der Verswiederholung zum Zeitpunkt der Niederschrift noch nicht für endgültig erklärt hatte.

87 Vgl. auch Nauhaus in Schumann 1989, [15].

a)



b)

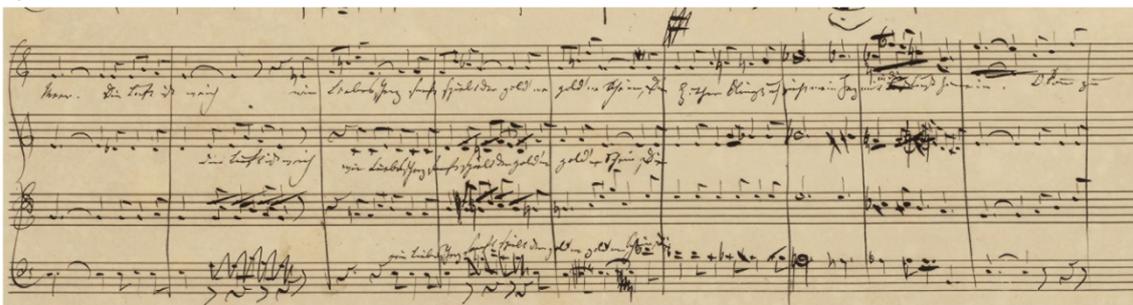


Abbildung 1: a. Clara Schumann, »Gondoliera«, T. 8–16 [über Seite] in der durchgehenden Niederschrift Clara Schumanns inklusive zahlreicher Bleistift- und Tintenkorrekturen; b. wohl aufgrund von Unleserlichkeit angefertigte Umschrift dieser Takte aus Clara Schumanns Hand am Ende des Manuskripts. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Daneben ist auch eine Streichung zweier Takte (T. 6.6–8.5) in die zeitliche Nähe dieser Bearbeitungsschicht zu rücken, die mit Rötel und vermutlich durch Robert Schumann vorgenommen wurde (so auch die Vermutung Nauhaus';⁸⁸ vgl. Bsp. 3 und Abschnitt »Dialogischer Bearbeitungsprozess«). Da sie Bleistifteintragungen aus Robert Schumanns Hand enthält, die allerdings nicht durch Clara Schumann in Tinte nachgezogen wurden, erfolgte diese Streichung wahrscheinlich genau zwischen den beiden Bearbeitungsschritten B und C.

In einem weiteren, **mutmaßlich jüngsten Eingriff (C)** wurden durch Clara Schumann schließlich weitere Korrekturen in der Umschrift der Takte 8 bis 16 auf der letzten Seite vorgenommen (Abb. 1b). Dabei entsprechen einige dieser Korrekturen der Erstfassung Claras (etwa die neapolitanische Wendung inklusive Hinführung in den Takten 14 bis 15), während vor allem im Bass weiter justiert wurde: Das in der zusätzlichen Notenzeile (Abb. 1a) notierte und später übertragene (Abb. 1b), parallel zum Alt geführte Terz-Motiv (T. 9) wurde in C durch Pausen ersetzt (vgl. Bsp. 5) – gewissermaßen die logische Konsequenz der bereits in den ersten Eingriffen beobachtbaren Tendenz, die Bass-Substanz zu reduzieren.

DER DIALOGISCHE BEARBEITUNGSPROZESS IN »GONDOLIERA«

Wie Thomas Synofzik in seinem grundlegenden Text zu Robert Schumanns weltlicher A-capella-Chormusik erörtert hat,⁸⁹ ist der Formenreichtum eines der wesentlichen Merkmale gerade seiner Kompositionen für gemischte Chöre. Nur ein Sechstel dieser Werke ist strophisch gebunden, während Robert Schumann seine Textvorlagen mehrheitlich durch semantische Ausdeutung in individuelle Strukturen übersetzt und durch Stimmungs-

88 Vgl. ebd.

89 Synofzik 2006, 259.

klangliche, harmonische oder metrische Kontraste anreichert. Dies wird allerdings erst für Schumanns späteres Chorschaffen, das im März 1849 mit der Niederschrift der ersten Romanzen und Balladen für gemischten Chor eröffnet wird,⁹⁰ zu einer selbstverständlichen Gestaltungsoption; den ab dieser Zeit entstandenen Werken, die Reinhard Kapp mehrheitlich einem »neuen Typus«, nämlich dem des »Vortragsstücks«, zuordnet, steht ein Korpus an älteren Werken gegenüber, die sich vor allem in der Sammlung op. 55 (1846) noch deutlich innerhalb der Konventionen der »Gesellschaftslieder«⁹¹ im Sinne Felix Mendelssohn-Bartholdys bewegen. Auch Clara Schumanns Chorkompositionen bleiben äußerlich dem damals üblichen Typus des Gesellschaftsliedes verpflichtet. So bestehen die Nummern 1 und 3 ihrer *Drei gemischten Chöre* jeweils aus zwei gleich langen Strophen⁹² – in der »Abendfeyer in Venedig« sind diese identisch, in der »Gondoliera« aus textlichen Gründen variiert –, lediglich das raffiniert strukturierte »Vorwärts« weicht hiervon mit seinen beiden variierten Strophen plus Codetta ab.⁹³ Auffallend ist allerdings Clara Schumanns Zurückhaltung in der Verwendung klangdramaturgischer Mittel, die im Schaffen ihres Mannes hingegen eine große Rolle spielen, wie etwa Kapp anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt hat.⁹⁴ Die *Drei gemischten Chöre* sind praktisch durchgehend homophon gesetzt; die Heraus- und Gegenüberstellung einzelner Stimmen wie in der »Gondoliera« (siehe unten) sowie die Unisono-Appelle in »Vorwärts« (T. 6 und 25) bilden auffallende Ausnahmen in der Setzweise, die zudem gänz-

90 Vgl. Knechtges-Obrecht 2005.

91 Kapp 2010, 172.

92 Dies stellt übrigens in den Chorliedern Mendelssohns ein wesentlich häufigeres Phänomen dar als bei Robert Schumann: Dessen strophisch gehaltene Chorkompositionen umfassen in der Regel drei bis vier, aber auch häufig mehr Strophen (etwa op. 55/1). Allerdings enthält auch sein op. 55 mit »Mich zieht es nach dem Dörfchen hin« (Nr. 3) ein Beispiel für ein zweistrophiges Chorlied, das auch nachweislich im Dresdner *Verein für Chorgesang* einstudiert wurde.

93 Wie im Überblick über die Bearbeitungsphasen angedeutet, scheint Clara Schumann selbst höchst unsicher bezüglich der Tragfähigkeit dieser Konzeption von »Vorwärts« gewesen zu sein. Diese resultierte aus der Entscheidung, die insgesamt fünf Text- in drei musikalische Strophen in der Anordnung 2+2+1 zu übersetzen, wobei die beiden Doppelstrophen musikalisch als Einheit gestaltet wurden (also etwa über keine starke Binnenkadenz verfügen und sich harmonisch jeweils von der Tonika in die Dominante wenden). Die daraus resultierenden Proportionen von 18–16–12 Takten hielt Clara Schumann möglicherweise für nicht ausbalanciert, weshalb sie dieser Erstfassung durch die Neuskizzierung der dritten Strophe am Ende des Manuskripts eine Variante mit 18–16–17 Takten gegenüberstellte, wobei die abschließenden 17 Takte auf lediglich einer Textstrophe basieren. Das hieraus folgende Problem der textlichen Redundanz ist der Skizze vor allem anhand der Häufung kadenzieller Variantenbildung anzumerken. Letztlich dürfte sich Clara Schumann bereits vor der Uraufführung wieder auf die ursprüngliche Variante festgelegt haben. In dieser Gestalt bleibt dem Lied seine ›beschleunigende‹ Dramaturgie erhalten, wodurch »Vorwärts« in formaler Hinsicht zu den reizvollsten Vokalkompositionen Clara Schumanns zu zählen ist.

94 »[...] so wird schließlich auch der Chor nicht mehr einzig als die Verbindung von ›Stimme‹ hingenommen, [...] sondern als reale Gemeinschaft vorgestellt, die sich an ein Bühnengegenüber wendet, sich untereinander verständigt oder eine Zuhörerschaft in der Realität anredet; wird er nicht nur zur Verdeutlichung und Intensivierung des Textvortrags eingesetzt, sondern kann sich zu einer eigenen Ebene der Mitteilung und der Stellungnahme entwickeln, schließlich seinerseits als Projektionsfläche, Leinwand, Bühne behandelt werden, wo Kräfte, Farben, Formen, Figuren, Bedeutungsträger, Agenten und Akteure zu Konstellationen zusammentreten oder gegeneinander in Stellung gebracht werden, die Töne als Farben, die Figuren als Formen, die Stimmen als Instrumente fungieren, ihre Bewegungen Muster, Netze, Gewebe, Aggregatzuständen [sic] bilden und ihre Relationen wiederum als Symbolisierungen interpretiert und verstanden werden können [...].« (Kapp 2010, 186)

lich auf Stimmteilungen verzichtet.⁹⁵ Diese Tatsache lässt sich nicht mit (begrenzten) Kapazitäten des Chorvereins begründen. Denn unter anderem zählten Robert Schumanns A-cappella-Lieder »Das Hochlandmädchen« op. 55/1 und »Hochlandbursch« op. 55/5 nachweislich zu den ersten Stücken, die er im Chorverein einstudieren und am 26. März 1848 sogar im Rahmen der »I. Aufführung vor Gästen und außerordentlichen Mitgliedern« aufführen ließ.⁹⁶ Die Setzweise der genannten Lieder ist dabei auf den Wechsel von bis zu fünf Solist*innen (durch Teilung einer der vier Stimmen) und Chor-Tutti ausgerichtet. Auch andere Kompositionen, etwa das bei derselben Aufführung erklangene doppechörige *Fratres ego enim accepi* von Palestrina, belegen, dass verschiedene Besetzungs- und Klangvarianten jenseits der chorischen Vierstimmigkeit im Verein gepflegt wurden. Insofern lässt sich für Clara Schumanns Entscheidung, an der Vierstimmigkeit und fast ununterbrochener syllabisch-homophoner Setzweise festzuhalten, keine durch äußere Umstände bedingte Erklärung anführen. Da diese Gestaltungsweisen allerdings dem Standard der damaligen A-cappella-Komposition vor allem im Sinne des privatgeselligen Quartettgesangs entsprechen – so immerhin noch 1905 die von Litzmann gebrauchte Terminologie⁹⁷ –, waren die Stücke in ihrer Anlage möglicherweise auf eine Veröffentlichung hin ausgerichtet.

Geibels »Gondoliera« umfasst zwei Strophen aus je zwölf Versen, wobei die Verse 1 bis 4 der ersten Strophe am Ende beider Strophen wiederholt werden (Tab. 2). Die dreiteilige, symmetrische Anlage wird von Clara Schumann in ihrer Erstfassung (Schicht A) in eine entsprechende A–B–A'-Form mit den Taktproportionen 10–8–10 übertragen: Die Rahmenteile in der Grundtonart As-Dur entsprechen thematisch einander, nur wo sich die zweite Hälfte von A (Verse 3 f., T. E^5 –10)⁹⁸ in die Dominante wendet, führt in A' eine Ausweichung über die Subdominante in den Schluss in der Grundtonart (Verse 11 f., T. 23–28). Entsprechend der textlichen Korrespondenz ist auch A' in beiden Strophen identisch.⁹⁹ Das versweise alternierende Metrum aus vier- und dreihebigen Jamben überträgt Clara Schumann in ein 9/8-Taktschema, wobei sie die zärtliche Anrufung »O komm zu mir«, zugleich Eröffnung und zentrale Aussage des Gedichts, wiederholen lässt. Durch eine entsprechende jambische Rhythmik in den ersten Takten ($\text{♪} | \text{♪♪♪} \text{ etc.}$) wird das Wiegen der Gondel als motorischer Grundpuls des Stücks etabliert. Die melodische Kontur des Soprans, die sich in den Takten 1 bis 4 wellenförmig bis zum Rahmen einer kleinen Septime (f^1 – es^2) weitet und zu ihrem Ausgangspunkt c^2 zurückkehrt, erscheint dabei in ähnlicher Weise bildhaft geprägt. Nicht nur durch den Ambitus, sondern auch durch den Abstand zu den anderen Stimmen rückt der Sopran deutlich in den Vordergrund:

95 Auch in Mendelssohns *Liedern im Freien zu singen* – im Gegensatz zu seinen an Liedertafeln adressierten Männerchor-Kompositionen – finden sich praktisch keine Stimmteilungen, was abermals auf den Kontext des geselligen Beisammenseins einzelner Privatleute verweist, in welchem seine Chorsammlungen stehen.

96 Vgl. Büttner [1897], 47.

97 Vgl. Anm. 63.

98 Da sich die Erstfassung der »Gondoliera« und die spätere, gemeinsam mit Robert Schumann erarbeitete und in der Breitkopf & Härtel-Edition von 1989 abgebildete Fassung im Taktumfang unterscheiden, wird bei Verweisen auf den Formabschnitt A der Erstfassung ein hochgestelltes E^5 vorangestellt. Da die Fassungen ab dem B-Teil in ihrer Ausdehnung wieder einander entsprechen, wird ab hier aus praktischen Gründen stets auf die Taktzählung der Ausgabe von 1989 Bezug genommen (in der Erstfassung müssen hier jeweils zwei Takte hinzugezählt werden).

99 Somit ließe sich die Gesamtform in musikalischer Hinsicht als A1–B–A1' – A2–B–A1' beschreiben.

Während der Alt in den ersten vier Takten durchgehend auf den Tonhöhen es^1/des^1 verweilt, entfernt sich der Sopran stellenweise eine Oktave und sogar None von den restlichen Stimmen (dabei bilden sich vereinzelte parallele Dezimen zwischen dem Sopran und den Männerstimmen). Durch diesen deutlich größeren Bewegungsspielraum wird der Sopran gleichsam als ›Einzelstimme‹ inszeniert, als sprechendes Subjekt, das an sein Gegenüber die Aufforderung »O komm zu mir« adressiert.

1. Strophe	2. Strophe	Erstfassung	Fassung inkl. Streichung
O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	Das ist für Liebende die Stund, Liebchen, wie ich und du, so friedlich blaut des Himmels Rund, es schläft das Meer in Ruh.	A (10 Takte)	A (8 Takte)
Die Luft ist weich, wie Liebesscherz, Sanft spielt der goldne Schein, Die Cither klingt, und zieht dein Herz Mit in die Lust hinein.	Und wie es schläft, da sagt der Blick, was nie die Zunge spricht, die Lippe zieht sich nicht zurück und wehrt dem Kusse nicht.	B (8 Takte)	B (8 Takte)
O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	A ¹ (10 Takte)	A ¹ (10 Takte)

Tabelle 2: »Gondoliera«, Textvorlage und formaler Aufbau in Clara Schumanns Erstfassung (dritte Spalte) sowie in einem späteren Korrekturstadium inkl. Streichung, die der Breitkopf & Härtel-Edition von 1989 entspricht (vierte Spalte)

Die Melodik dieser ersten Phrase wird zudem dadurch geprägt, dass Geibel am Beginn des zweiten Verses den Jambus durch einen Trochäus ersetzt, wodurch sich die Akzentfolge des ersten Versfußes umkehrt (Tab. 3). Clara Schumann reagiert hierauf mit einer daktylischen Achtelfolge auf der Zählzeit 3.4, die einen Bewegungsimpuls schafft, der den melodischen Bogen bis zum es^2 und von hier über die Septime absteigend bis zur Tonikaterz zu spannen vermag (Bsp. 2). Dies hat in Verbindung mit der Verdopplung des ersten Halbverses zur Folge, dass der Beginn der zweiten Strophe eingerichtet werden muss: Da dort der erste Vers eine Satzeinheit bildet, verbietet sich eine analoge Verdopplung. Stattdessen wird der Schluss des zweiten Verses »wie ich und du« wiederholt, was zu einer Verschiebung der Position des Trochäus führt – nämlich auf Zählzeit 2.7 – und dementsprechend rhythmische und Tonhöhen-Anpassungen nach sich zieht, was die melodische Phrasierung der ersten vier Takte der zweiten Strophe wesentlich ändert. Die zweite Hälfte von A (T. E^5 –10) strebt nun (in beiden Strophen identisch) zur Dominante und erreicht diese in Takt 6; gestaffelte Stimmeneinsätze, ein erweiterter Ambitus und stärkeres melodisches Profil der restlichen Stimmen sowie eine kurze, doch klanglich auffällige Parallelführung mit dem Alt (T. E^8 –9) binden den Sopran enger ins chorische Miteinander ein und weisen bereits auf den folgenden B-Teil voraus (T. E^{11} = 9).

O komm zu mir, wenn durch die Nacht ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –	Das ist für Liebende die Stund, ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
Wandelt das Sternenheer – ◡ ◡ – ◡ –	Liebchen, wie ich und du, – ◡ ◡ – ◡ –

Tabelle 3: Emanuel Geibel, »Gondoliera«, metrisches Schema der ersten beiden Verse der ersten (links) und zweiten (rechts) Strophe

Im Laufe des Bearbeitungsprozesses nach der Uraufführung scheint sich nun Robert Schumann mehrfach den Takten $\text{E}^6.3$ bis 8.1 zugewandt zu haben. Die Rötelseichung dieses Segments, die Gerd Nauhaus in seiner Edition von 1989 auch als letztgültigen Eingriff behandelt, führt zu einer leichten Asymmetrie zwischen den Rahmenteilten A und dem unveränderten A', wofür dramaturgische Gründe angeführt werden können: Hierdurch erfährt die Wiederholung der letzten Verszeile im abschließenden A'-Teil sowie der mit ihr verknüpfte Hochton as^2 im Sopran größeres Gewicht (T. 22.3, Bsp. 2). Im nun nur noch acht Takte umfassenden A-Teil markiert g^2 (T. 6) den neuen lokalen Hochton.

a)

Sopran *p*
O komm zu mir, o komm zu mir, wenn durch die Nacht wandelt das Sternen-
4 heer, dann schwebt mit uns in Mondespracht die Gondel
7 ü - bers Meer, die Gondel ü - bers Meer.

b)

Sopran *p*
O komm zu mir, o komm zu mir, wenn durch die Nacht wandelt das Sternen-
20 heer, dann schwebt mit uns in Mondespracht die Gondel
23 ü - bers Meer, die Gondel ü - bers Meer.

Beispiel 2: Clara Schumann, »Gondoliera«, Formabschnitte A (a.) und A' (b.) in der Erstfassung Clara Schumanns, Sopran (jeweils zehn Takte). Die beiden gestrichelten Takte in a. markieren eine wahrscheinlich von Robert Schumann verantwortete Streichung im A-Teil.

Nun verrät das Autograph bei näherem Blick allerdings auch, dass Robert Schumann vor der Eliminierung dieser beiden Takte zunächst einen Eingriff in deren Stimmendisposition ins Auge gefasst hatte (Bsp. 3). Während seine Ergänzungen im ersten getilgten Volltakt offensichtlich darauf abzielten, einen Kontrast zur andernfalls beinahe identischen Parallelstelle in A' zu erzeugen (T. 23), verrät vor allem der Eingriff in den Auftakt viel über die Bedeutung, die Robert Schumann der »Klangregie«¹⁰⁰ in seinen Chorwerken beimaß.

100 Kapp 2010.

Sopran
die Gon - del ü - - - bers Meer

Alt

Tenor

Bass

Beispiel 3: Clara Schumann, »Gondoliera«, Transkription der gestrichenen Takte mit den Korrekturen Robert Schumanns in den drei Unterstimmen (vgl. Bsp. 2a).¹⁰¹ Die autographe Textierung der drei Unterstimmen, die entsprechend der Stimmeinsätze in der Erstfassung in Takt ^E7.3 beginnt, wurde hier fortgelassen, da sie mit Robert Schumanns (untextierten) Ergänzungen nicht vereinbar ist. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Wie die Gegenüberstellung in Beispiel 4 verdeutlicht, zielte Robert Schumann mit seinen ursprünglichen Ergänzungen offensichtlich darauf ab, die Dramaturgie in der Stimmendisposition dieser korrespondierenden Abschnitte zu variieren. Die insgesamt viermal erklingende Verszeile »Die Gondel übers Meer« bzw. das korrespondierende Sopranmotiv wäre den ersten Korrekturen gemäß zuerst (T. ^E6) vierstimmig erklingen, in der direkt anschließenden Wiederholung (T. ^E8) zweistimmig eingeleitet worden; seine Wiederkehr in A' (T. 22) hätte allein der Sopran vorgetragen (wie das Clara Schumann schon in A vorgesehen hatte), ehe die Gondel auf dem Meer abschließend – als Sinnbild eines gemeinsamen Rückzugsortes das prägende Bild des Gedichts – abermals vierstimmig bekräftigend intoniert worden wäre (T. 24). Somit hätte sich für die vier »Gondel-Motive« die Stimmendisposition 4–2–1–4 ergeben. Weshalb beide sich letztlich doch zur Streichung entschlossen, ist unklar; möglicherweise fürchtete man aufgrund der mehrfachen textlich-motivischen Rahmenkonstruktion eine gewisse Redundanz, der man durch die erzeugte Asymmetrie zwischen den Rahmenteilern entgegentrat.

Auch mit seinen Eingriffen in den Takten 8 bis 12 zielte Robert Schumann auf die Ebene der Klangregie ab. Bestimmend für die in Beispiel 5 dargestellte erste Hälfte des B-Teils ist die Call-Response-Struktur zwischen dem Sopran und den restlichen Stimmen, die sich über einem rudimentären, versweise voranschreitenden Monte-Harmoniegang über dem Orgelpunkt es entfaltet (V^{\flat}_6 –[I]– V^{\flat}_6 –ii– VII^{\flat}_6 –iii) und in die iii. Stufe c-Moll führt. Dabei gestaltete Clara Schumann die nachklingenden Unterstimmen ursprünglich äußerst abwechslungsreich, indem sie jeweils verschiedene Stimmen aneinanderkoppelte: Alt und Bass in Takt 9, Alt und Tenor in Takt 10 sowie Alt, Tenor und Bass in Takt 11. Robert Schumanns Eingriffe änderten nun einerseits die Stimmverteilung und die Stimmführung der Response-Elemente und konzentrierten sich andererseits, damit aber eng zusammenhängend, auf die Rolle der tiefsten Stimme: War der Bass in der Erstfassung beinahe fortlaufend aktiv und auch in die wechselseitige Struktur miteingebunden (T. 11), so wurden bereits im ersten Eingriff zwei Basstöne in Takt 10 entfernt. Durch die Korrekturen in der Umschrift am Ende (C) entfällt schließlich mehr als die Hälfte der Substanz des Basses gegenüber der Erstfassung und die Stimme wird auf den Orgelpunkt es beschränkt.

101 Vgl. auch Nauhaus in Schumann 1989, [15].

a)

Sopran
die Gon - del ü - - - bers Meer.____

Alt

Tenor

Bass

b)

Sopran
Die Gon - del ü - - - bers Meer.

Alt
Die Gon - del Gon - del ü - bers Meer.____

Tenor
Die Gon - del ü - bers Meer.____

Bass
die Gon - del ü - bers Meer.____

c)

Sopran
die Gon - del ü - - - bers Meer,____

Alt
die Gon - del ü - bers Meer,____

Tenor
die Gon - del ü - bers Meer,____

Bass
die Gon - del ü - bers Meer,____

d)

Sopran
die Gon - del ü - - - bers Meer.____

Alt
die Gon - del ü - - - bers Meer.____

Tenor
die Gon - del ü - - - bers Meer.____

Bass
die Gon - del ü - - - bers Meer.____

Beispiel 4: Clara Schumann, »Gondoliera«, die vier Vertonungen von »die Gondel übers Meer« der Bearbeitungsschicht B: a. T. ^E6.6–8.5 (beinhaltend die von Robert Schumann mit Bleistift ergänzten Stimmführungen, die später, mutmaßlich noch vor Bearbeitungsstufe C, gestrichen wurden); b. T. 6.6–8.5; c. T. 22.6–24.5; d. T. 24.6–26.5

Für die Zuschreibung und Beurteilung dieses mutmaßlich spätesten Bearbeitungsstandes ist eine kleine Eintragung Robert Schumanns aufschlussreich: Schon in der Erstniederschrift Clara Schumanns findet sich eine Korrektur, durch welche die Führung der Bassstimme offenbar durch einen Liegeton es (punktierte Halbe plus Viertel, vgl. Abb. 1a, T. 9–10) überschrieben werden sollte. Die Umschrift am Ende und deren spätere Korrektur bilden diesen Eingriff zwar nicht ab, allerdings könnten die Streichungen im Bass als Fortführung (und chronologischer Schlusspunkt) der von Robert Schumann angestoßenen Tendenz gedeutet werden, die Rolle des Basses zu reduzieren.

The image displays three stages of a musical score for Clara Schumann's 'Gondoliera', measures 8-12. Each stage (A, B, and C) shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'Meer... Die Luft ist weich... wie Lie - bes - scherz, sanft spielt der gold' - ne, gold' - ne Schein, die'. Stage A shows the original score with a bass line starting with a dotted half note followed by a quarter note. Stage B shows a correction where the bass line is reworked, and the Alto part has a question mark above it. Stage C shows further editing, with the bass line being significantly reduced and the Alto part having a question mark above it. The text 'Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau' is visible at the bottom of the score.

Beispiel 5: Clara Schumann, »Gondoliera«, T. 8–12, Gegenüberstellung der Bearbeitungsstufen A, B und C. Die Textierung entspricht dem Autograph. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Durch diese Eingriffe in den Bass ändert sich die Klangdramaturgie des B-Teils entscheidend: Die Neuordnung der Stimmendisposition schafft eine klarere Konturierung der drei Strukturebenen Oberstimme – (antwortende) Mittelstimmen – Bass/Orgelpunkt. Zudem wird in C die durchgehende Vierstimmigkeit aufgehoben und der Klang durch die entstandenen Lücken des Basses aufgelockert, was den Kontrast zum vorangehenden, fast durchgehend vierstimmigen A-Teil stärkt. Durch die schrittweise Reduktion der Stimmen von vier auf zwei bis zum einzelnen Sopran erhält die F-Dur-Akkordbrechung in Takt 10

(Zwischendominante zur ii. Stufe b-Moll) ganz besonderes Gewicht. Der Bass tritt hier nur für einen Moment wieder hinzu und pausiert dann erneut, ehe er den Tonsatz wieder zur klangvollen Vierstimmigkeit ergänzt (Bsp. 5, Auftakt zu T. 12). Gegenüber der von Robert Schumann forcierten klanglichen Reduktion und Differenzierung verfolgte Clara Schumann in der Erstfassung des Lieds eine gegenteilige Konzeption: Hier erfährt der vierstimmige Chorklang durch die variantenreich platzierten Imitationen und die mehrfache Überschneidung der Sopran- mit der ursprünglichen Alt-Führung (T. 10 und 11) noch eine innere Belebung, die in gewisser Weise die beginnende Verselbständigung der drei Unterstimmen ab T. ^E7 fortsetzt.¹⁰²

Das in den Korrekturen durchscheinende Streben Robert Schumanns nach klanglicher Schattierung nicht zuletzt über die Bass-Gestaltung wirkt ferner noch in den Beginn des A¹-Teils hinein (T. 17): Hier lässt er den Bass entgegen Clara Schumanns ursprünglicher Anlage, die in den Takten 17 bis 20 notengetreu den vier Eröffnungstakten entspricht, erst zwei Zählzeiten später zu den restlichen Stimmen hinzutreten, wobei die notwendige Umtextierung des Basseinsatzes wohl nicht ungewollt den (zumindest flüchtigen) Eindruck einer nach unten gekehrten Imitation schafft. Hierdurch büßt allerdings der Sopran jene Exponiertheit ein, die oben anhand des Beginns aufgezeigt wurde.

Während die gerade beschriebenen Eingriffe offenbar in einer einvernehmlichen Aktualisierung aufgingen, wurde ein Bearbeitungsansatz Robert Schumanns an anderer Stelle augenscheinlich wieder zurückgenommen. Dem oben beschriebenen Erreichen der iii. Stufe c-Moll in Takt 12 schließt sich über dem Vers »die Cithar klingt und zieht dein Herz / mit in die Lust hinein« ein vor allem harmonisch fundierter Spannungsaufbau an, der sich über dem chromatisch abwärts geführten Bass entfaltet und auf das Erreichen der Dominante Es-Dur in Takt 16 gerichtet ist. Ausgehend vom quintlosen Dominantsekundakkord in engster Lage $des^1-es^1-es^1-g^1$ (T. 13.1) spreizt sich die Fortschreitung über den Tonika-Sextakkord und den übermäßigen Quintsextakkord auf ces bis zum Dezimrahmen auseinander (T. 14.1), wobei der hier erreichte Basston a zu *heses* und der Akkord folglich zum dominantischen Sekundakkord in Fes-Dur umgedeutet wird. Die Spannung entlädt sich schließlich über den Worten »mit in die Lust hinein« mit Quartsprung aufwärts im Sopran im Sextakkord auf as (T. 15.1), der, als neapolitanischer Sextakkord gedeutet, über die Doppeldominante B-Dur in die Dominante führt (T. 16.1).¹⁰³

In der Bassführung der Takte 13 bis 15 lässt sich ein struktureller Bezug zum Schluss der »Gondoliera« (T. 23–26) herstellen: Die harmonischen Spannungen beider Passagen, die aus stark chromatischen Fortschreitungen resultieren – im B-Teil enharmonisch, am Schluss zwischendominantisch motiviert –, werden von einer chromatisch absteigenden Basslinie getragen, die in beiden Fällen vom des^1 ausgeht. Während sie aber im ersten Fall nur bis zur Unterquart as gelangt, schreitet sie am Schluss – beinahe durchgängig in Halbtönen – weiter bis zum doppel dominantischen Leitton *d*, der kurz darauf zum Dominantgrundton ansteigt.

102 Dynamikanweisungen, die sich möglicherweise als äußerst aufschlussreich für die tatsächlichen Klangkonzeptionen der Partner hätten erweisen können, fallen als Bezugspunkte für die *Drei gemischten Chöre* leider weitgehend aus. Die wenigen dynamischen Eintragungen im Autograph sind mehrheitlich mit dunklerer Tinte gesetzt und damit äußerlich möglicherweise einem späteren Bearbeitungszeitpunkt zuzuordnen. In den Takten ^E10–14 / 8–12 findet sich zwar eine Reihe von Crescendo- und Decrescendo-Gabeln zur Verdeutlichung der Phrasierung einzelner Motive, übergeordnete Dynamikangaben fehlen allerdings. Dem Segment unmittelbar voraus geht lediglich ein *mf* (T. 6), das in Takt ^E9 / 7 mit einem Diminuendo endet.

103 In ähnlicher Form erscheint diese Wendung ebenso in »Vorwärts« am Schluss beider Strophen.

A

12 13 14 15 16

Sopran
gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein. O komm zu

Alt
gold' - ne Schein,

Tenor
gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust, in die Lust hin - ein. O komm zu

Bass
gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein. O komm zu

B

12 13 14 15 [?] 16

Sopran
gold' - ne Schein, die [Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein.] O komm zu

Alt
gold' - ne Schein, die

Tenor
gold' - ne Schein, die

Bass
gold' - ne Schein, die

C

12 13 14 15 16

Sopran
gold' - ne Schein, die [Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein.] O komm zu

Alt
gold' - ne Schein, die

Tenor
gold' - ne Schein, die

Bass
gold' - ne Schein, die

Beispiel 6: Clara Schumann, »Gondoliera«, T. 12–16, mit der neapolitanischen Wendung (T. 15) in den Bearbeitungsstufen A, B und C. Textierung entsprechend dem Autograph. Die Textteile in eckigen Klammern in B und C sind im Autograph nur unpräzise angedeutet und wurden hier zur besseren Nachvollziehbarkeit rhythmisch korrekt unterlegt. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Ohne dass ein Grund hierfür ersichtlich wäre, wollte Robert Schumann die neapolitanische Wendung nun allerdings mittels Alterationen und geänderter Bassführung zu einer schlichteren Progression reduzieren, die (auf die Zieltonart Es-Dur bezogen) über den Quartsextakkord der I. Stufe und einen Quintsextakkord mit verminderter Terz (ces) über a nur noch den Sekundakkord der V. Stufe (T. 15) erreicht (Bsp. 6B). Mit dieser Neuharmonisierung stehen wohl auch die Ansätze zu einer alternativen, teilweise parallelen Stimmführung von Sopran und Alt in Takt 15 in Zusammenhang (vgl. Abb. 1b, abgebildeter achter Takt, sowie die Transkription in Bsp. 6B, T. 15), die sich in der Umschrift, nicht allerdings in der ersten fortlaufenden Niederschrift Clara Schumanns finden (Abb. 1a, achter abgebildeter Takt, sowie die Transkription in Bsp. 6A, T. 15.). Somit könnte diese skizzierte Stimmführungsvariante eine spontane Überlegung darstellen, mit der die ›neapolitanisch‹ konzipierte, in Verbindung mit der Neuharmonisierung allerdings weniger überzeugende Sopranführung in Takt 15 durch eine alternative Wendung ersetzt werden

sollte. Später wurden sowohl die ursprüngliche Harmonisierung als auch die ursprüngliche Stimmführung reaktiviert, wie aus deplatzierten Notenköpfen und Alterationszeichen geschlossen werden kann (vgl. Abb. 1), womit einer der reizvollsten Momente der ganzen Sammlung erhalten blieb.

SCHLUSS

Durch die Verknüpfung des mehrschichtigen Entstehungsprozesses sowie die ihn bedingenden Kontexte wurde versucht, einen alternativen Blickwinkel auf die *Drei gemischten Chöre* von Clara Schumann einzunehmen, der über traditionelle autonomieästhetische und eine auf pianistische Handlungsräume zentrierte Position hinausweist. Wie gezeigt wurde, drohen viele Facetten dieser immerhin seit über drei Jahrzehnten edierten Kompositionen unerkannt zu bleiben, wenn der Kontext des Dresdner *Vereins für Chorgesang* und die damals übliche Kompositions- und Aufführungspraxis sowie der gemeinschaftliche Bearbeitungsprozess nach der Uraufführung nicht mit berücksichtigt werden. Durch die Entscheidung, sich weitgehend auf das dritte Lied »Gondoliera« zu konzentrieren und dabei vor allem von den Eingriffen im Autograph auszugehen, wurde der Fokus zwangsläufig auf bestimmte Facetten kanalisiert, während andere Aspekte des Werkes, insbesondere der ersten beiden Lieder »Abendfeyer in Venedig« und »Vorwärts«, ausgespart bleiben mussten. Dies wurde bewusst in Kauf genommen, um die *Drei gemischten Chöre* überhaupt für musikwissenschaftliche und -theoretische Diskurse, in deren übliche Raster sie bisher kaum einzufügen waren, zu erschließen und an ihnen grundlegende Fragestellungen einer kulturwissenschaftlich und prozessorientierten Musikanalyse zu diskutieren. Hierdurch mag die Untersuchung auch für den »Bedeutungskomplex Schumann« bereichernd und aktualisierend wirken, sind die drei Chorlieder doch gleichermaßen Ausdruck und Abbild von Clara Schumanns musikalischer Kompetenz, ihres künstlerischen Selbstbewusstseins wie auch ihrer Beziehung zu Robert Schumann während einer Phase, in der sie aufgrund zunehmender privater Belastungen und künstlerischer Frustration ihr eigenes Komponieren weitgehend – aber eben nicht vollständig – einstellte. Selbstbestimmtes Handeln, höheres ästhetisches Streben sowie ein äußerer Kompositionsanlass stehen hier folglich nicht in Widerspruch, sondern bedingen sich vielmehr, ja, sind letztlich integraler Bestandteil einer Beziehung, deren Fundament die Musik bildete.

Literatur

- Appel, Bernhard R. (2006), »Schumann und die klassische Vokalpolyphonie«, in: *Der späte Schumann* (= Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 117–132.
- Bartsch, Cornelia (2007), *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz*, Kassel: Furore.
- Beci, Veronika (2006), *Robert und Clara Schumann. Musik und Leidenschaft*, Düsseldorf: Artemis und Winkler.
- Borchard, Beatrix (2010), »Clara Schumann in Dresden – Briefe. Tagebücher. Lektüren«, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann*

- in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008, hg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg, Köln: Dohr, 47–64.
- Borchard, Beatrix (2015), *Clara Schumann. Ihr Leben. Eine biographische Montage*, Hildesheim: Olms.
- Borchard, Beatrix (2019), *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, Hildesheim: Olms.
- Braun, William H. (2009), »Robert Schumann's a cappella choral works«, *American Choral Review* 51/2, 1–18.
- Bromen, Stefan (1997), *Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke*, Sinzig: Studio.
- Büttner, Max [1897], *Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubelfestes [der Robert Schumannschen Singakademie] am 5. Januar 1898*, Dresden.
- Döge, Klaus (2010), »Schumanns Dresdner ›Fugenpassion‹«, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*, hg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg, Köln: Dohr, 99–107.
- Draheim, Joachim / Brigitte Höft (1990), »Vorwort«, in: *Clara Schumann. Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier*, hg. von Joachim Draheim und Brigitte Höft, Bd. 1, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990, 3–7.
- Eichner, Barbara (2010), »Gender und nationale Identität in der bürgerlichen Männerchorbewegung des 19. Jahrhunderts«, in: *Musik und Gender. Grundlagen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Rebecca Grotjahn, Laaber: Laaber, 142–157.
- Gabbrielli, Michelangelo (2014), »I Lieder per coro a cappella di Robert Schumann«, in: *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 547–562.
- Geibel, Emanuel (1840), *Gedichte*, Berlin: Duncker.
- Gerber, Mirjam (2016), *Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit. Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben*, Hildesheim: Olms.
- Gülke, Peter (2006), »Robert Schumanns jubelnd erlittene Romantik«, in: *Schumann Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart: Metzler, 16–79.
- Huber, Annegret (2008), »Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten«, in: *History | Herstory*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben, Köln: Böhlau, 125–139.
- Huber, Annegret (2011), »Performing Music Analysis. Genderstudien als Prüfstein für eine ›Königsdisziplin‹«, in: *Gender Performance. Wissen und Geschlecht in Musik – Theater – Film*, hg. von Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl, Köln: Böhlau, 21–48.
- Kapp, Reinhard (2010), »Klangregie in den Dresdner Chorwerken Schumanns«, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*, hg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg, Köln: Dohr, 167–187.

- Klassen, Janina (1990), *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin. Studien zu ihrem Werk*, Kassel: Bärenreiter.
- Klassen, Janina (1994), »Schumann will es nun instrumentieren«. Das Finale aus Clara Wiecks Klavierkonzert op. 7 als frühestes Beispiel einer künstlerischen Zusammenarbeit von Clara und Robert Schumann«, *Schumann Studien* 3/4, 291–299.
- Klassen, Janina (1997), »Mach' doch ein Lied einmal« – Clara Wieck-Schumanns Annäherung an die Liedkomposition«, *Schumann Studien* 6, 13–24.
- Klassen, Janina (2009), *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Köln: Böhlau.
- Knaus, Kordula (2010), »Begriffslose« Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse«, in: *Musik und Gender. Grundlagen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Rebecca Grotjahn, Laaber: Laaber, 170–182.
- Knechtges-Obrecht, Irmgard (2005), »Romanzen und Balladen, Heft I op. 67«, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Helmut Loos, Bd. 1, 425–430.
- Knechtges-Obrecht, Irmgard (2019), *Clara Schumann. Ein Leben für die Musik*, Darmstadt: wbg Theiss.
- Kulturstiftung Leipzig (Hg.) (2019), *Clara Schumann. Ein Künstlerinnenleben*, Leipzig: Passage.
- Lewin, David (2009), *Studies in Music with Text*, New York: Oxford University Press.
- Litzmann, Berthold (1905), *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Loos, Helmut (2007), »Robert Schumanns Schaffen für Chor«, in: *Robert Schumanns »Welten«*, hg. von Manuel Gervink und Jörn Peter Hiekel, Dresden: Sandstein, 57–66.
- Nauhaus, Gerd (2010), »Robert und Clara Schumann im Dresdner Musikleben 1844–1850«, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*, hg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg, Köln: Dohr, 271–286.
- Pedneault-Deslauriers, Julie (2016), »Bass-Line Melodies and Form in Four Piano and Chamber Works by Clara Wieck-Schumann«, *Music Theory Spectrum* 38/2, 133–154.
- Raulff, Ulrich (1986), *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven*, Berlin: Wagenbach.
- Rieger, Eva (1999), »Vom ›genuin Weiblichen‹ zur ›Geschlechter-Differenz‹: Methodologische Probleme der Frauen- und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumann«, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone*, hg. von Peter Ackermann und Herbert Schneider, Hildesheim: Olms, 205–216.
- Rode-Breyman, Susanne (2009), »Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen«, in: *History | Herstory*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben, Köln: Böhlau, 186–197.
- Schumann, Clara (1989), *Drei gemischte Chöre*, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, Clara (2019), *Jugendtagebücher 1827–1840*, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy Reich, Hildesheim: Olms.

- Seibold, Wolfgang (2018), *Clara Schumann in Württemberg (Stuttgart – Wildbad). Dar- gestellt anhand von Tagebüchern, Briefen, Konzertprogrammen und Zeitungskritiken*, Friedrichshafen: Studio.
- Schwob, Rainer J. (2019), »Mozarts Lieder – stilbildende Gelegenheitswerke?«, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien: Hollitzer, 189–204.
- Stahl, Wilhelm [1919], *Emanuel Geibel und die Musik*, Berlin: Curtius.
- Synofzik, Thomas (2006), »Weltliche a capella-Chormusik«, in: *Schumann Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart: Metzler, 458–478.
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von (1906), *Robert Schumann. Eine Biographie*, 4. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Weaver, Andrew H. (2014), »Towards a Narratological Analysis of the Romantic Lied: Events, Voice, and Focalization in Nineteenth-Century German Poetry and Music«, *Music & Letters* 95/3, 374–403.
- Weinstein-Reiman, Michael (2017), »»Inside« Voices and Coupling Dynamics: An Analy- sis of Clara Wieck-Schumann’s Notturmo from *Soirées Musicales*, Op. 6 No. 2«, *Theo- ry & Practice* 42, 1–27.
- Wollenberg, Susan (2015), »Clara Schumann’s »Liebst du um Schönheit« and the Integrity of a Composer’s Vision«, in: *Women and the Nineteenth-Century Lied*, hg. von Aisling Kenny und Susan Wollenberg, Farnham: Ashgate, 123–139.

Wozonig, Thomas (2020): Gender, Schaffensprozess und musikalische Analyse. Clara Schumanns *Drei ge- mischte Chöre* (1848) [Gender, Creative Process, and Musical Analysis. Clara Schumann’s Three Mixed Choirs (1848)]. ZGMTH 17/1, 117–145.
<https://doi.org/10.31751/1030>

© 2020 Thomas Wozonig (t.wozonig@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 18/11/2019

angenommen / accepted: 15/01/2020

veröffentlicht / first published: 15/06/2020

zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020