

Sprechen in Musik – Sprechen über Musik

Gedanken, angestachelt durch die Gestalt Robert Schumanns

MICHAELA SCHWARZBAUER

1. Prolog

In seinem Artikel *Kollision zwischen Musik und Literatur (Sprache?): Überlegungen zu ausgewählten Beispielen aus der Musikgeschichte* geht der slowenische Sprach- und Musikwissenschaftler Gregor Pompe von der Beobachtung aus, dass der Interpretation als grundlegendem methodischen Zugang der Komparatistik im Bereich der Musikwissenschaft die Analyse entgegensteht (Pompe 2017, 2). Es soll kein Ziel meines Beitrags sein, Pompes Überlegungen kritisch zu hinterfragen oder gar zu widerlegen. Es geht mir vielmehr darum, zu reflektieren, ob ein für Formenlehre und Musikanalyse wesentliches Instrumentarium, das sich in der Konzentration auf musikalische Strukturen beispielsweise mit der Herausarbeitung und dem Vergleich von Themen und Motiven beschäftigt, auch im Zugang zu literarischen Werken erhellend eingesetzt werden kann.

Als Projektionsfläche für meine Gedanken dient Peter Härtlings 1996 verfasster Roman *Schumanns Schatten. Variationen über mehrere Personen* (Härtling 1996). Im Untertitel seines Werkes stellt Härtling terminologisch deutliche Bezüge zu einem im musikalischen Schaffensprozess zentralen Gestaltungsprinzip her. Musik und Literatur – sie berühren sich, nähern sich in Härtlings einfühlendem Zugang an, ohne allerdings Deckungsgleichheit zu erzielen. Für die thematische Ausrichtung dieses Sammelbands scheint mir insbesondere die folgende Frage bedeutsam: Welche Konsequenzen und Möglichkeiten lassen sich aus einer an ‚Handwerklichem‘, an musikalischen Parametern orientierten Analyse für den Deutsch- und Musikunterricht ableiten?

Notwendig erscheint mir vorerst ein kurzes Ausloten der Möglichkeiten von Sprache im Musikunterricht. Vielfältige Ansätze lassen sich insbesondere im Bereich der Instrumentaldidaktik aufspüren. Auf einer Metaebene angesiedelt erscheinen fachsprachliche Ausdrücke, die ein fundiertes Sprechen über musikalische Abläufe und Gestaltungsmöglichkeiten gestatten. Begleitet wird ein Fachvokabular, das sprachlich vielfach noch die besondere Bedeutung des italienischen Kulturkreises in der Entwicklung abendländischer Musik reflektiert, von oft höchst phantasievollen

metaphorischen Annäherungen. In Worte gefasste Stimmungsbilder gestatten ein Sich-Herantasten an Herausforderungen künstlerischer Interpretation und werden in Lehrwerken nicht selten begleitet von Illustrationen.

Eine mindestens ebenso große Bedeutung kommt der Parallelisierung von alltäglichen Vorstellungen mit motorischen Herausforderungen des Instrumentalspiels zu. Da sind die Streichholzschachteln, die geschüttelt werden, das Kätzchen, das zart gekraut wird, als ‚Brücken‘, die an das Cellovibrato heranführen sollen, da ist der Vergleich mit dem hechelnden Hund, der Atmungsvorgänge bewusst machen kann. Sprache dient hier als Vehikel, um im Kinästhetischen verankerte Empfindungen ‚griffiger‘ zu machen. In besonders einfallsreicher Weise sucht Gerhard Mantel aus der Perspektive des Instrumentalpädagogen auch das rhythmische und klangliche Potenzial der Sprache zu nutzen. Lagenwechsel am Violoncello werden von Worten unterstützt, die eine Rhythmisierung des motorischen Ablaufs gestatten, eine Verbindung des Ausdrucksgehalts einer Passage mit unterschiedlichen Konsonanten fördert nuanciertes Spiel (Mantel 2001).

Nicht immer sind Verbalisierungsversuche mittels bildhafter Sprache erfolgversprechend: Zu eng gefasste Stimmungsbilder können die eigene musikalische Vorstellung, den ganz persönlichen Gestaltungswillen einengen; nicht immer gelingt der Transfer von Alltagsbewegungen auf das Instrument, dennoch erschließt sich hier ein für Instrumentalpädagoginnen und -pädagogen unverzichtbares Feld an Transformationen, das den phantasievollen und einfühlsamen Umgang mit Sprache fordert.

Im Bereich der Regelschule sind es unter anderem Lehrbücher, die sich in ganz selbstverständlicher Weise der Sprache bedienen: sei es in der Heranführung an Fachtermini und im weit gefassten Anliegen, über Musik in ihrer sozio-kulturellen Verankerung zu informieren, sei es in der Einladung, über die Wirkung von Musik zu reflektieren und diskutieren, sei es in der Verbalisierung von Stimmungsbildern, die den Prozess der Werkbegegnung unterstützen sollen, sei es in der Nutzung von Wortbetonungen, um an rhythmische Phänomene heranzuführen.

Dieser Überfülle an kaum hinterfragten Transferaktionen steht in die andere Richtung, am Weg von Musik hin zu Sprache, ein m.E. wesentlich schmaler geratener Fundus an bislang eingesetzten Möglichkeiten gegenüber: Assoziativem Schreiben, inspiriert durch Musikstücke, scheint eine gewisse Vorrangstellung zuzukommen, dazu tritt die Analyse von Liedtexten als zweite probate Methode, Berührungen zwischen den Künsten zu bedenken und mitzudenken. Härtings Umgang mit Musikalischem hat in mir Überlegungen in eine weitere, bislang meines Wissens noch wenig verfolgte Richtung freigesetzt. Formprinzipien, etwa auf einer ganz fundamentalen Ebene Phänomene wie Wiederholung, Variation und Kontrast, im Bereich der Musik konstitutive Elemente in der Gestaltung eines zeitlichen Verlaufs,

können als Einladungen für kreative Schreibprozesse verstanden werden und m.E. einen wichtigen Beitrag für die Entwicklung eines persönlichen Schreibstils leisten.

2. Grenzüberschreitungen

Kaum tritt er aus dem Haus, beginnt die Luft zu dröhnen, als stünde er unter einer riesigen Glocke und sie drückt gegen die Schläfen, auf den Schädel. Er rennt, hält sich mit den Händen den Kopf. Zum Rhein ist es nicht weit. Nur Maskierte kommen ihm entgegen. [...] Er [rennt] und wälzt sich über das Gelände. ‚... mir träumte, ich wäre im Rhein ertrunken.‘ Sie holen ihn heraus, schleifen, schleppen, tragen ihn, grölende und höhrende Narren im Geleit. Der Schumann aus der Bilker Gass, pitschepatschepudeln! Jemand reißt ihm den Kopf in den Nacken und er sieht hinter einem Fenster die Kinder, Marie und die andern, ihre roten Nasen springen wie Notenköpfe über unsichtbare Linien. (Härtling 1996, 379)

Am Fastnachtsmontag, dem 27. Februar 1854, stürzt sich Robert Schumann, nur mit einem Negligé bekleidet, von der Rheinbrücke in Düsseldorf. Was sich in Phasen depressiver Verstimmung angekündigt hatte, findet einen dramatischen Höhepunkt und leitet gleichzeitig die letzte Lebensphase des Komponisten und Musikschriftstellers in der Privatheilanstalt des Dr. Richarz in Eendenich bei Bonn ein. Rund zwanzig Jahre davor hatte Schumann in *Carnaval* op. 9 unterschiedlichste Figuren ‚auftreten‘ lassen. Vordergründig betrachtet haben sie wenig gemeinsam mit den von Peter Härtling beschriebenen Narren in dieser Düsseldorfer Faschingsnacht, deren laute Ausgelassenheit ein im Inneren des Komponisten tobendes, quälendes, in den Wahnsinn treibendes Dröhnen gleichsam hervorquellen und Gestalt werden lässt. Damals, in den 1830er Jahren, waren es Florestan, Eusebius, Meister Raro, die Schumanns vielfältigen Gefühlen und Phantasien Gestalt verliehen. Im einfallsreichen ‚Jonglieren‘ mit Namen, insbesondere inspiriert von Jean Pauls Doppelgängern, erfand Schumann für sich selbst Rollen, die es ihm gestatteten, sich und seine Umgebung aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Das Spiel trug er nach außen: In der Gemeinschaft der Davidsbündler teilte er auch seiner Umgebung phantasievoll Namen zu. Was oberflächlich betrachtet als Rahmen für Unterhaltung im geselligen Kreis erscheint, erwies sich für Schumann als lebensnotwendiger Halt. „Der Künstler muß sich stets im Gleichgewicht mit dem Außenleben halten, sonst geht er unter wie ich“ (Schumann 1971 [5. Jänner 1832], 378), notierte er 1832 in seinem Tagebuch. Spielerischer mutet sein Verweis auf Florestan und Eusebius in einem Brief an Clara an:

Zürnt Florestan, / Schmiege Dich an Eusebius an! // Florestan, den Wilden / Eusebius den Mildern, / Thränen und Flammen / Nimm sie zusammen / in mir beide / Den Schmerz und die Freude! // Eifersüchtig wohl Florestan ist, / Doch voller Glauben Eusebius – / Wem gibst Du am liebsten den Hochzeitskuß? / Der Dir und sich am treuesten ist. (Schumann 1887, Brief Nr. 105a, 1. Dezember 1838, Z. 42–53)

Leichtfüßige Träumereien eines Künstlers? Florestan und Eusebius werden zu Schumanns Sprachrohren, gemeinsam mit der Vernunft einmahnenden Stimme Meister Raros hinterlassen sie ihre Spuren in Schumanns Schriften über Musik, gestatten Perspektivenwechsel, unvermutete Sprünge. Im Gegensatz zu ihrem vernünftigen ‚dritten‘ Ich werden Florestan und Eusebius in *Carnaval* auch Musik.

Liest man die Annäherung Dieter Schnebels, eines Komponisten unserer Zeit, an Schumanns op. 9, wird durch seine Beschreibung unwillkürlich eine Vorahnung der Ereignisse am Faschingsmontag des Jahres 1854 wachgerufen. Die Eingangsüberlegungen Schnebels, die aus der Sichtweise des ausübenden Musikers seiner eigenen Betroffenheit durch Schumanns Musik sprachlichen Ausdruck verleihen, muten poetisch an:

Indem er [...] Menschen, Dinge und Ereignisse seines Lebens literarisch in die Bilder eines Faschingszuges transformiert, maskiert er gleichsam sein inneres und äußeres Leben – verhüllt es distanzierend und erweitert es in die Region der Phantasie. Die Maske als Persona verbirgt die nackte Wahrheit und birgt zugleich Wünsche, äußert in der grotesken oder auch milden Fratze und im Flitter des verhüllenden Kostüms nicht nur, was man gerne sein möchte, sondern auch, was phantastisch alles sein könnte. (Schnebel 1981, 29)

Schnebel stützt seine metaphorische, zu Beginn ‚unwissenschaftlich‘ klingende Beschreibung in Folge durch vielfältige musikalische Beobachtungen und entsprechendes Fachvokabular¹: Wenn er in *Estrella*, Stück 13 aus *Carnaval*, auf die in einem immer gleichbleibenden rhythmischen Motiv gehämmerte Tonfolge Es-C-B Bezug nimmt, so scheinen die quälenden Stimmen und Töne, die Schumann später in den Wahnsinn treiben, fast greifbar. Den Florestan und Eusebius zugewiesenen Stücken mangelt es, folgt man Schnebel, an ‚festem Boden‘, der das ersehnte Gleichgewicht zwischen Innen und Außen gewährleisten könnte. Er verweist auf das Fehlen eines klar erkennbaren Grundtons und Metrums in *Eusebius*, das Changieren zwischen Dur und Moll in „Florestan“ (Schnebel 1981, 34).

¹ Schnebels Zugang ähnelt in vielerlei Hinsicht dem Zugang Peter Gülkes an Debussys Prélude à l'Après-Midi d'un Faune oder Helmut Lachenmanns Annäherung an Anton Weberns Orchesterstücke op. 10, Nr. 4, auf die Jürgen Oberschmidt verweist (vgl. Oberschmidt 2011, 406f.).

In origineller Weise verbindet Schnebel in *Rückungen – Ver-rückungen*, einer umfangreichen Auseinandersetzung mit der Gestalt Robert Schumanns, psychoanalytische und musikanalytische Betrachtungen. Primär unter Bezugnahme auf Wilhelm Joseph von Wasielewskis Biographie aus dem Jahr 1906 und offensichtlich unterstützt durch psychoanalytisches Expertenwissen nähert er sich dem angesichts depressiver und psychotischer Schübe brüchigen Leben des Komponisten. Zur tragenden Säule in seiner Darstellung, auch typographisch durch Kursivschrift klar abgesetzt, wird seine Zuwendung zu ausgewählten Werken Schumanns, die dessen bewegtem Leben gleichsam ein Echo verleihen. Zwei Komponisten begegnen sich über Klangliches: Schnebels Interesse gilt einerseits der Wirkung, die Schumanns Musik auf ihn selbst ausübt, andererseits Handwerklichem, die dem Schaffensprozess zugrunde liegenden Kompetenzen im Umgang mit verschiedenen musikalischen Parametern.

Anders muss der Zugang an Schumanns Leben und Schaffen durch Peter Härtling erfolgen. Zum Rückgrat in seinem Roman *Schumanns Schatten* wird das durch Aribert Reimann zugänglich gemachte ärztliche Tagebuch von Dr. Richarz, aufbewahrt in der Akademie der Künste von Berlin und Brandenburg. Die Aufzeichnungen bringen ihm die Gestalt des Komponisten näher, gestatten ihm, teilweise aus der Sicht anderer Romanfiguren, teilweise aus seinem ganz persönlichen Blickwinkel, in einen Dialog mit seinem zentralen Protagonisten zu treten. Härtling folgt der Chronologie der ärztlichen Eintragungen. Im streng aufrechterhaltenen Wechsel zwischen Eendenich-Passagen und Episoden aus Schumanns Leben schafft der Literat für seine Leser Orientierungspunkte. Diese verleihen Halt angesichts von Perspektivenwechseln, Rhythmusänderungen in der Satzgestaltung und unvermuteten ‚Einbrüchen neuer Figuren‘ in Schumanns Leben, mit denen der Dichter dem Torkeln des Komponisten zwischen vielfältigen Gefühlsaufwallungen Ausdruck verleiht. In mehreren Schriften betont Härtling, dass er kein Musiker sei: „Ich lebe mit Musik, bin ein Zuhörer und denke nicht daran, Musik zu interpretieren. Wenn schon, will ich sie erzählen.“ Es geht ihm darum, „mit Wörtern der Musik nahezu kommen [...]. Ich höre Musik, folgte ihr und wurde von ihr verfolgt“ (Härtling 1998, 56). Grenzüberschreitungen scheinen ihn magisch anzuziehen: Nicht zufällig widmete er nicht nur dem literarisch hochgebildeten Schumann, dessen Ambitionen, angesiedelt zwischen Dichtung und Musik, den Eindruck des Unstabilen, Schwankenden vermitteln, sondern auch dem in vielen künstlerischen Ausdrucksformen versierten E.T.A. Hoffmann einen Roman (vgl. Härtling 2001).

In ganz unterschiedlicher Weise wagen sich Härtling und Schnebel in ihren Auseinandersetzungen mit der Gestalt Robert Schumanns an Grenzüberschreitungen. In meinem Zugang wird Härtlings Annäherung im Mittelpunkt stehen. Bewusst sol-

len, wie bereits angesprochen, nicht jene Aspekte in Schumanns Musik, die im Literaten Phantasien freisetzen und ein metaphorisches Sprechen über Musik inspirieren, in den Mittelpunkt gestellt werden. In dieser Hinsicht finden sich neben allgemeinen Überlegungen von Jürgen Oberschmidt (2011) aufschlussreiche Analysen von Härtlings Schumann-Roman bei Wolfgang Kreutzer (2009) und Lars Oberhaus (2004). Mich interessiert vor allem Härtlings Inspiration durch ‚Handwerkliches‘ im Bereich kompositorischen Schaffens. Welche Berührungspunkte zwischen Musik und Literatur lassen sich in Härtlings Vorgehen erkennen? Wo versprechen Transformationen Gewinn in der Offenlegung neuer Ausdrucksdimensionen, wo lassen sich Grenzen im Gleiten zwischen den Künsten erkennen? Diesen Fragen soll in notwendigerweise selektiver Form, zentrierend um Härtlings Auseinandersetzung mit einem Künstler, der in vielfacher Hinsicht als ‚Grenzgänger‘ beschrieben werden kann, nachgegangen werden.

3. Dichter oder Komponist?

Härtling wendet seine Aufmerksamkeit einer selbst ‚zwischen‘ den Kunstformen angesiedelten Persönlichkeit zu. „Was ich eigentlich bin (habe), weiß ich eigentlich selbst noch nicht klar“ (Schumann 1971 [Jänner 1827], 30). Mit diesen Worten beschreibt Schumann sich selbst 1827 in seinem Tagebuch. Als Heranwachsender hat sich ihm in der väterlichen Buchhandlung die Faszination von Welten, die Dichter wie Jean Paul erstehen lassen, erschlossen, er hat sich erste Sporen als Pianist und Dirigent erworben, an der Seite des Vaters zum Beispiel ein Konzert des Komponisten und Pianisten Ignaz Moscheles erleben dürfen. Traumatischen Erlebnissen, wie dem Selbstmord der ältesten Schwester Emilie und dem Tod des Vaters im Jahr 1826, begegnet er unter anderem durch das Studium der Musik Franz Schuberts, Johann Sebastian Bachs und Felix Mendelssohn Bartholdys. Die spätestens 1834 getroffene Entscheidung, als freischaffender Komponist und Musikschriftsteller zu wirken, scheint zwar fern, Wege beginnen sich allerdings abzuzeichnen; Begegnungen mit Künstlern wie Heinrich Heine (1828) oder Felix Mendelssohn Bartholdy werden zu Marksteinen.

1830 nimmt Schumann bei Friedrich Wieck seine Klavierstudien auf, die durch eine Handverletzung zu einem jähen Ende kommen. In der Begründung der *Neuen Zeitschrift für Musik* im April 1834 findet er eine neue, wesentliche Ergänzung zu seinem kompositorischen Schaffen. Als Musikkritiker vermag er Musik ein gleichsam verbales Echo zu verleihen. In *Hottentotiana* sucht Schumann seine künstlerische

Begabung in Worte zu kleiden: „– ausgezeichnet in Musik und Poesie – nicht musikal[isches] Genie – sein Talent als Musiker und Dichter steht auf gleicher Stufe [...]“ (Schumann 1971 [*Hottentotiana*, Heft 4 / Beilage], 242f.), so schildert er sich selbst. Betrachtet man Schumanns Worte aus der Perspektive des slowenischen Musikwissenschaftlers Matjaž Barbo, so reflektiert sich in dieser Selbsteinschätzung und in weiteren Äußerungen des Komponisten das Streben, Dichtung und Musik nicht als isolierte Einzelkünste zu betrachten, sondern als Ausdrucksformen, die im Ideal des ‚Poetischen‘ einen Kristallisationspunkt finden (Barbo 2016). Poesie wird für Schumann zu einem Schlüsselwort. Das Ideal, mit Kunst ein Geisterreich fern des Alltäglichen zu schaffen (vgl. Floros 1981, 91)², teilt Schumann mit Künstlern und Denkern seiner Zeit, wie Johann Heinrich Wackenroder, Friedrich Hardenberg alias Novalis, den Brüdern Schlegel oder E.T.A. Hoffmann. Poetische Musik wendet sich nicht nur gegen äußerliche Virtuosität und alles Mechanische sowie das Trockene und Starre von Akademie und Gesellschaft (vgl. Eggebrecht 1981, 105), sondern strebt danach, die Vibrationen geheimer Seelenzustände aufzuspüren (vgl. Floros 1981, 93): Indem sich der Schaffende von starren Schemata löst, sucht er die Phantasie des Hörers anzuregen (ebd.). Dies soll auch dort gelingen, wo durch Titelvorgaben wie *Papillons*, *Carnaval* oder *Kreiseriana* vordergründig betrachtet eine an Begriffe und reale Vorstellungen gebundene Lenkung der Imagination der Zuhörenden vollzogen wird. Harald Eggebrecht vollzieht in seiner Annäherung an Schumanns poetische Klaviermusik auch terminologisch eine Parallelisierung mit Literarischem, spricht von „Exkurse[n], rhetorische[n] Aufschwünge[n], [...] ungehemmte[m] Draufloserzählen, depressive[m] Sinnieren und glanzvolle[m] Parlieren“ (Eggebrecht 1981, 105). Umgekehrt schafft Schumann im Sinn Eggebrechts durch die Erfindung der Gesellschaft der *Davidsbündler* für sich die Möglichkeit, auch Kritik zu poetisieren. Diese Überlegungen erscheinen mir höchst einleuchtend. Das folgende Beispiel vermag sie m.E. zu illustrieren:

1835 widmet sich Schumann in seinen kritischen Betrachtungen neuen Sonaten für das Pianoforte. Über die Sonate (in C) von Franz Graf von Poggi sowie die Frühlingssonate (in G) desselben entspinnt sich ein in den Längenverhältnissen seltsam inkongruentes fiktives Gespräch zwischen Florestan und Eusebius (Schumann 1982, 53f.). Eusebius, der Schwärmerische und Melancholische, hebt an:

„Hätte mir jemand den Titel zugehalten, so würde ich auf eine Komponistin geraten und vielleicht so geurteilt haben: Wie du heißen magst, Adele – Zuleika,

² Vgl. dazu Schumanns Überlegungen: „Eine unaufgelöste Dissonanz kann es nicht geben; vielmehr ist aber das Leben eine, welche erst der Tod auflöst. Philosophie ist Musik des (Verstandes u.) Geistes, Musik Philosophie des Gemüthes; die Philosophie bereitet uns auf ein höheres Leben vor, die Musik bringt es uns“ (Schumann 1971 [*Hottentotiana*, Heft 1, Juli 1828], 96).

ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten schreiben! Hörtest du nur auch immer so auf, wie du anfängst, so z.B. in der Frühlingssonate, wo einen auf der ersten Seite ordentliche Märzveilchen anduften... Aber während dein schwärmerisches Auge am Mondhimmel herumschweift oder das Herz in Jean Paul, so fällt dir das Rosenband ein, das deine Freundin so wohl kleidet; auch verwechselst du noch häufig das ‚daß‘ mit dem ‚das‘, so nett deine Handschrift übrigens aussieht – mit einem Worte, du bist ein gutes siebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigensinn. Mit Worten wie ‚Tonika‘, ‚Dominante‘ oder gar ‚Kontrapunkt‘ erschreck‘ ich dich gar nicht, denn du würdest mir lachend ins Wort fallen und sagen: ‚Ich hab‘ es nun mal so gemacht und kann nicht anders‘, und man müßte dir dennoch gut sein. Wär‘ ich aber dein Lehrer und klug, so gäb‘ ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände (von Weber, den du so sehr liebst, gar nichts), damit sich Gehör und Gesicht schärfe, damit dein zartes Fühlen festes Ufer bekomme und deine Gedanken Sicherheit und Gestalt. Und dann wüß‘ ich nicht, was dir selbst eine ‚neueste‘ Zeitschrift für Musik anhaben könnte, das sich nicht auf ‚lieb‘ und ‚schön‘ reimte.“

Eusebius

„Wie schlau mein Eusebius drum herum geht! Warum nicht ganz offen: ‚Der Herr Graf hat sehr viel Talent, aber wenig studiert.“

Florestan

Schumanns Sprache scheint vorerst geprägt von einem „Heer von Metaphern“ – um in den Worten Oberschmidts (2011) zu sprechen – die alle Sinne bis hin zum Geruchssinn wachzukitzeln suchen. Das Fehlen von Halt und Erdung, das sich in Eusebius‘ arabesken Satzkonstruktionen verdeutlicht, gemahnt an Schumanns musikalische Charakterisierung seines Alter Egos in *Carnaval*. Nonchalant streut Eusebius Fachvokabular ein, kokettiert und jongliert mit Graf Poccis möglicher Reaktion, der Zurückweisung kompositorischer Vorschriften. Seine Gedanken spiegeln in ihrer Unabgeschlossenheit und Sprunghaftigkeit das, woran es dem Komponierenden zu mangeln scheint: fundiertes Wissen um satztechnische Regeln. Diese Tatsache bringt Florestan in seinem knapp gehaltenen Verdikt, das sich alle Verzierungen und höflichen Verschnörkelungen erspart, auf den Punkt: „Der Graf hat sehr viel Talent, aber wenig studiert“ (Schumann 1982, 54).

4. „Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik“

Sich im Studium handwerkliches Geschick zu erwerben, wird trotz der Sehnsucht, „mit Orpheus' Lyra die Tore des Orkus“ zu öffnen, wie es E.T.A. Hoffmann ausdrückt (Hoffmann 1983, 26f.), zur vielfach als schmerzhaft empfundenen Verpflichtung an Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts: Joseph Berglinger spricht in Heinrich Wackenroders fiktivem Künstlerroman vom „Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik“ (Wackenroder 1997, 21). Allerdings ermöglichen erst Übung sowie die Auseinandersetzung mit einem kompositorischen Handwerkszeug künstlerische Höhenflüge. In Härtlings Roman räsoniert Schumann aus dem Blickwinkel Florestans: „Ich lerne. Ich habe nie ahnen können, wie stumpf und stur das werden kann“ (Härtling 1996, 149). Härtlings Schumann schult sein formales Verständnis im Studium der Werke der von ihm verehrten Komponisten: „Von neuem half ihm Schubert, der Umgang mit seiner großen C-Dur Symphonie“ (Härtling 1996, 273).

Es bedarf insbesondere des formalen Rückhalts, um der Flüchtigkeit des Augenblicks, um überbordender Einfälle und Gefühle Herr zu werden: In *Carnaval* op. 9 ist es ein musikalisches Motiv, orientiert an Asch, dem Namen der Heimatstadt der vom Komponisten hochverehrten Ernestine von Fricken, das die einzelnen Sätze zusammenhält, indem es immer wieder aufgegriffen wird (vgl. Kalyn 1995). Pointiert verweist Deborah Vlock-Keyes darauf, dass die Tonfolge A-Es-C-H mit allen Varianten sich dem hörenden Zugang entzieht und ein Lesen des Notentexts fordert (Vlock-Keyes 1991, 234). Ob Schumann dies von seinen Rezipienten einfordern wollte, wie Vlock-Keyes annimmt, oder dieser Rückhalt einzig für ihn als konzeptionelle Stütze gedacht war, lässt sich kaum erhellen.

Nicht unähnlich scheint mir in mancher Hinsicht der Zugang Härtlings an die Gestalt Robert Schumanns: Zur Einfühlung, die ein freies Assoziieren gestattet, tritt m. E. eine große Empfänglichkeit für die Strukturierungskraft musikalischer Phänomene: Ich denke hier an formale Ansprüche, motivische Arbeit, den gezielten Umgang mit Gestaltungsmöglichkeiten von Agogik und Dynamik. Auch wenn Härtling darauf besteht, nicht als Musiker gesehen zu werden: Im Zugang zu Schumanns Schaffen, der im Gegensatz zu Schnebels Annäherung die Analyse ausspart, lässt er sich in seiner Leidenschaft für Musik von den spezifischen Möglichkeiten dieses künstlerischen Ausdrucksmediums infizieren. Transformation in die Sprache des Dichters bedeutet ein Sich-Ähnlich-Machen im vollen Bewusstsein von Differenzen.

Ursula Brandstätter, die sich in etlichen Schriften mit Transformationen zwischen den Künsten beschäftigt (vgl. Brandstätter 2004; Brandstätter 2013) und ein analoges Denken in offenen Netzen propagiert, beschreibt „Zeitlichkeit“ als das

Spezifikum einer musikalischen Logik. Innerhalb des Ablaufs der Zeit gibt es „Bündelungen und Orientierungen“, kommt Rückbezügen und Vorausbezügen eine konstitutive Bedeutung zu (Brandstätter 2013, 31). Inwiefern vermag Härtling dieses Spezifikum in seiner literarischen Gestaltung nutzbar zu machen? Dieser Frage möchte ich mich im Folgenden widmen.

5. Das dramaturgische Gesamtkonzept von Härtlings Roman

Ein Springen zwischen den Zeiten

Die Eendenich-Kapitel, versehen mit klaren Datumsangaben, ermöglichen Härtling ein ‚Springen zwischen den Zeiten‘, ohne der Gefahr von Struktur- und Beziehungslosigkeit zu erliegen. Schumanns Unfähigkeit, sich zu artikulieren, die „jagenden, wäßrigen Augen, die alles und nichts sehen“ (Härtling 1996, 13): sie geben dem Anstaltswärter Klingelfeld zunächst Aufschluss über die Stimmungslage des Komponisten. Es sind Charakteristika, die einerseits in Eendenich eine dramatische Verdichtung erfahren werden. Andererseits gestatten sie Härtling ein Spiel mit Rück- und Vorausbezügen im Sinn Brandstätters: Da ist etwa das Bild, das sich Härtling vom jungen Komponisten macht und das Bezüge zu Klingelfelds erstem Eindruck herstellt: „ein großflächiges Gesicht mit dem ein wenig stieren Lauschen eines Stummen“ mit hellen Augen, die unter der ebenmäßigen Stirn „verschleiert“ (Härtling 1996, 44) wirken.

In chronologischer Abfolge zoomt Härtling Episoden aus Schumanns Leben heran, versieht diese mit Titeln aus dessen musikalischen, aber auch literarischen Werken sowie musikalischen Vortragsbezeichnungen, die ihrer ursprünglichen Funktion als Interpretationshinweise für Ausführende entbunden werden. Im Zugang des Literaten mutieren sie zu subtilen Anregungen, das eigene Lesetempo, die Lesart der jeweiligen Stimmung ‚anzupassen‘, aber auch zu Hinweisen, die Härtling sich selbst für die sprachliche Ausformung der einzelnen Szenen zu geben scheint.

Intermezzi als Punkte des Innehaltens – drei Engel

Repetitionen einzelner Formteile gestatten das Aufspannen eines zarten Beziehungsgeflechts. Auf der Ebene der Makrostruktur des Romans sind es ‚eingestreute‘ Intermezzi, die für Schumanns Leben konstitutive Personen heranrücken. Vergleicht man Härtlings Beschreibung des Eintritts Ludwig Schunckes, Joseph Joachims und Johannes Brahms’ in Schumanns Leben, erklärt sich der Untertitel, den der Literat wählt, „Variationen über mehrere Personen“: Als Engel, der „nicht bleiben kann, der fremd kommt und angebetet geht“ (Härtling 1996, 188), erscheint

der Klaviervirtuose Schuncke. Sein Auftritt kündigt sich zart an, Engelsflügel scheinen Schumann vorerst sacht zu streifen, bevor Schuncke in seiner „katastrophale[n]“ Schönheit (Härtling 1996, 189) – wie Härtling das ausdrückt – die Blicke des Komponisten bannet. Diesen seinen ersten Engel verliert Schumann an die Schwindsucht, und auch der zweite – der Geiger Joseph Joachim – berührt in Härtlings Darstellung vorerst nur kurz Schumanns Kreise: „Danach verschwindet der Engel, schwarzsamten und die Violine unterm Arm“ (Härtling 1996, 313). Der dritte Engel „tritt auf und möchte gleich wieder fort“ (Härtling 1996, 366): Schumann erlebt Brahms’ Kommen als Wiederholung. „Die vergangene Zeit hat die Personen nur auseinander gedrängt. Schumann ist dreiundvierzig, Brahms zwanzig. Damals, als er Schuncke traf, seinen Engel, waren sie gleich alt. Er liebt diesen Jungen. [...] Er liebt ihn aus seiner Erinnerung heraus. Und er beschenkt ihn mit seiner Gegenwart“ (Härtling 1996, 367).

6. Motivische Arbeit

„Hören“ – ein zentrales, strukturierendes Motiv

Auch auf einer Mikroebene erweisen sich Repetition, Variation und Kontrast als wesentliche Elemente, um Zeitverläufe zu gliedern und Bezüge herauszuarbeiten. Es erscheint mir legitim, Härtlings Vorgehen in diesem Zusammenhang als motivische Arbeit zu beschreiben. Eine Ballung des Wortes „hört“ rhythmisiert das Eingangskapitel, das sich Schumanns Ankunft in Endenich im März 1854 widmet. „Er hört, wie sie über ihn reden, ihn redend drehen und wenden, hört zufällig, was sie mit ihm vorhaben, was ihn ungefragt erwartet, er hört die beiden Ärzte, Doktor Richarz und Doktor Peters, ohne daß sie eine Ahnung davon haben [...]“ (Härtling 1996, 11). Für Klingelfeld, der ganz Ohr ist, vollzieht sich ein Übergangsloses Changieren zwischen seinem Schicksal und dem Robert Schumanns. Klingelfeld, der Schatten Robert Schumanns in Endenich, ist wie sein Schützling passiv den Worten anderer ausgeliefert. Sich vor lauter Horchen vergessend lauscht Klingelfeld der „zungenbrecherischen Wortlosigkeit“ (Härtling 1996, 12) Schumanns, die sich allmählich in einer fistelnden, sich überschlagenden Stimme zu fassen vermag. Barbara Dobretsberger begegnet Härtlings Zugang am Beginn der Endenich-Szene mit musiktheoretischem Fachvokabular, spricht von einem „modulierenden Zirkelkanon“, der sich in „entfernteren Tonarten“ fortspinnen wird (Dobretsberger 2007, 15).

Über das Horchen vollzieht sich Klingelfelds Annäherung an den großen Schumann. Immer wieder im Verlauf des Romans greift Härtling auch außerhalb der

Endenich-Szenen das Motiv des Hörens auf. So beschreibt er etwa die Empfindungen des Komponisten nach seiner Entlassung als Düsseldorfer Musikdirektor im Jahr 1853 folgendermaßen: „Sich selbst hört er noch entfernter. Es kommt ihm vor, als sei seine Stimme mit allen Sätzen und Wörtern, an die er sich erinnert, die sie noch konnte, tief in ihm versunken“ (Härtling 1996, 374).

Zur ‚Personifizierung‘ des Hörens wird ein eigentümlicher alter Mann, dem Eusebius die Rolle des ‚alten Hauptmanns‘ zueignet. Dieser führt zeitlich noch weiter zurück in die Leipziger Jahre ab 1830, die Jahre im Kreis der Davidsbündler. Der Alte saugt in den Zusammentreffen, folgt man Härtlings Beschreibung, gekrümmt, mit geschlossenen Augen, ganz Ohr, Musik in sich auf und verschwindet so unvermutet wie er auftauchte.

Ganz anders als die Klangwelt, die sich dem Hauptmann erschließt, gestaltet sich nun im Herbst 1855 für den Wärter in Endenich die sich entfaltende Hörwelt: Das Geschrei des ihm Anvertrauten kann in ein nicht enden wollendes Stöhnen übergehen, das die Wände durchdringt (Härtling 1996, 345), manchmal „brüllt [Schumann] so inbrünstig und verzweifelt, daß Klingelfeld fürchtet, es zerreiße ihm den geschwollenen Hals oder das Herz“ (Härtling 1996, 345). Motive drehend und wendend, gestaltet Härtling insbesondere für den Zeitraum zwischen dem 18. September 1855 und dem 28. Oktober 1855 ein Hörszenario von bedrückender Intensität:

Er summt vor sich hin, ohne Unterbrechung. [...] Es ist ein Geräusch von großer Monotonie: Immer drei gleiche Töne im Terz-Intervall. Ding-dong-dang. Sie werden erst lästig durch ihre Monotonie, die, hört man hin, dazu zwingt, auf einen Fehler zu warten. Schumann summt wie ein Apparat. [...] So als hätte er etwas in sich angestellt. Es tönt aus ihm, ohne daß er das Gesicht verzieht. (Härtling 1996, 345)

Auch als der Arzt erscheint, lässt Schumann nicht ab: „Nur das Geräusch ändert seine Klangfarbe. Es hört sich nicht mehr dumpf und dunkel an, sondern quärend, wie eine Kindertrompete [...]“ (Härtling 1996, 345). Klingelfeld gelingt es schließlich, den Spuk zu beenden. Das Summen mündet ein in einen stöhnenden, würgenden Laut, ein Schreien, ein Lallen, schließlich ein „irrwitziges Gebrüll“ (Härtling 1996, 345).

Sprechen und Verstummen

Härtling beschreibt einen Künstler, dem es von Jugend an schwerfällt, sich zu artikulieren. So skizziert er einen Jungen, den seine Euphorie in der Arbeit mit dem Schulorchester stottern macht: „Fuchtelnd gibt er Zeichen, hüpf, reißt den Mund auf – ein aus der Fassung geratener Kapellmeister, den die Jungen im Orchester nachäffen: der Robert, der irre Robert“ (Härtling 1996, 29). In der Begegnung mit dem

verehrten Dichter Heinrich Heine „zerfallen“ dem achtzehnjährigen Schumann die Sätze „im Mund“ (Härtling 1996, 58). Schumanns Stammeln, Stottern, Verstummen erscheint hier als unmittelbar körperlich empfundene Schwäche und Hilflosigkeit: „Er spürt, wie gegen seinen Willen seine Bewegungen sperrig werden, wie die Zunge gegen den Gaumen schwillt und jedes Wort zerdrücken wird“ (Härtling 1996, 80). Die Zunge, die den Mundraum verstopft, verkleistert ...

In vielfältigen Varianten durchziehen diese quälenden Empfindungen Schumanns Torkeln zwischen Realität und Fantasie, Vernunft und zunehmend bedrohlichen Anwendungen von Depression und Wahnsinn, genialen künstlerischen Zeugnissen und zunehmender Wortlosigkeit. Eindrucksvoll schildert m.E. die folgende Passage aus den frühen Leipziger Jahren die innere Zerrissenheit:

Nun drückte der Gaumen wieder auf die Zunge, schlimmer noch: Die Wörter zersprangen schon im Kopf, und anstelle jener hörte er eine Art Tanz, Veitstanz, Totentanz, zweistimmig oder zweiköpfig oder vierbeinig. Er [...] lief ans Klavier: Hör zu Glock. Er spielte einen auftrumpfenden, schrecklich stolpernden Tanz. Glock, der ihm entgeistert mit den Blicken folgte, rief in Schumanns Spiel hinein: Das ist grandios und macht mir zugleich Angst. Schreib es doch auf, Schumann. (Härtling 1996, 129)

Musik und geschriebene Sprache sind es, die in Härtlings Interpretation vorerst Defizite zu kompensieren vermögen. Konsequenterweise erscheint in der motivischen Arbeit des Literaten eine zunehmende Verdichtung jener Momente, in denen auch die Musik zu verstummen droht: Härtlings Beschreibung Schumanns, der willkürlich zusammengesuchte Notenblätter auf dem Klavierstuhl ausgebreitet und sich daraufgesetzt hat, berührt in ihrer Schlichtheit:

Er singt vor sich hin: Seine abgemagerten, noch immer schönen Hände liegen gespreizt auf den Tasten, sehr leicht und für das Klavier abwesend. Eine Weile sitzt er so, summend und brummend, die Augen geschlossen. Dann zieht er die Hände zurück in den Schoß, beugt sich nach vorn und sagt, kaum verständlich: Später Klingelfeld, lieber etwas später. (Härtling 1996, 303)

Monate danach, in der Zeit zwischen April und Juni des Jahres 1856, wird Schumann schon auf halbem Weg zum Klavier umkehren. „Vorsichtig tastend geht er den Weg zurück“ (Härtling 1996, 343).

7. Die Bedeutung des Tempos in der Strukturierung zeitlicher Abläufe

Mit wachsender Sorge muss der Wärter das zunehmende Verstummen des ihm anvertrauten Patienten erleben. Noch einmal, am Ende des Romans wird er „ganz Ohr“

werden, dem leiser und leiser werdenden Atem nachlauschend. Härtling sucht diesen Augenblick des aus der irdischen Zeit Fallens in kürzer werdende Sätze – ein Verlangsamten bis hin zum Stillstand – zu kleiden:

Klingelfeld legt das Ohr an den Mund, fühlt nach dem Puls. Er ruft nicht gleich nach dem Doktor, bleibt bei dem Toten sitzen, sieht zu, wie sich die Züge in dem Gesicht ordnen und entfernen. Eine große Traurigkeit erfaßt ihn; er beginnt zu weinen. Und ich? fragt er sich und den Toten. (Härtling 1996, 384)

Die Gestaltung von Satzlängen wird zum literarischen Pendant von Tempovorschreibungen im Bereich der Musik. Härtlings Sprache lädt den Lesenden dazu ein, sein Lesetempo der jeweiligen Situation ‚anzupassen‘. In der Beschreibung von Schumanns konfliktreicher Begegnung mit Wieck, in der Schumanns Liebe zu Clara in den Mittelpunkt rückt, spielt Härtling virtuos mit Personalpronomina, nicht enden wollenden Sätzen, abrupten Perspektivwechseln – alles stilistische Mittel, die der Erregung beider Gesprächspartner unmittelbaren Ausdruck verleihen. Vielleicht ließe sich die Szene mit ‚Allegro furioso‘ überschreiben:

Sie bleiben stehen, Schumann, Sie setzen sich nicht, Sie werden in diesem Haus fürs Nächste oder auf Dauer, das will ich jetzt nicht entscheiden, keinen Platz mehr angeboten bekommen, da Sie Ihr Gastrecht mißbraucht haben, und das wissen Sie, ich müßte gar nicht deutlicher werden, will es aber, worauf er wie ein Messer auseinanderschnellt, die Beine von sich streckt und die Arme über den Kopf reißt, auf dem Stuhl eher liegt als sitzt, und Schumann endlich Zeit findet, ein Wort herauszuwürgen, sich herauszuwürgen: Ich, sagt er, ich [...]. (Härtling 1996, 210)

Ganz anders gestaltet sich, ähnlich der Beschreibung von Schumanns eigenem Ende, das allmähliche Schwinden des Engels, der Lichtgestalt Schuncke aus Schumanns Leben:

In diesem gewittrigen Sommer, im Sommer 1834, wird Ludwig Schuncke krank. Er ist es schon gewesen, hat freilich nicht darauf geachtet, gehofft, die Schmerzen und die Schwäche würden ihn noch eine Weile auslassen. Die Schonfrist hat nun ein Ende. Die Schwindsucht wird offenbar. Er lebt sie aus. Er ist mit einem Mal süchtig, zu schwinden, zu verschwinden. (Härtling 1996, 195)

8. Epilog

Wortlosigkeit, Klanglosigkeit, Musiklosigkeit, das Verstummen des Poeten, dazwischen Episoden ungezügelter Lebensgenusses, die fast euphorische Hingabe an Gefühle und Phantasie – in vielfältigen ‚Momentaufnahmen‘ sucht Härtling den Spuren Schumanns zu folgen. Die oft nur kurz ‚emportauchenden‘ Personen aus dem Umfeld des Komponisten gemahnen an die huschenden Gestalten in *Carnaval*, denen, um Dieter Schnebels Gedanken aufzugreifen, vielfach keine klare musikalische Schlussbildung zugebilligt wird (vgl. Schnebel 1981, 34).

Härtlings Auseinandersetzung mit der Gestalt Robert Schumanns sollte im Aufgriff einiger im Bereich der Musik wesentlicher Parameter als Fallbeispiel dienen, sich mit einem ‚auch‘ an musikanalytischen Zugangsweisen orientierten Methodenrepertoire einem literarischen Werk zu nähern. Ich kehre zu meiner eingangs gestellten Frage zurück: Welche Konsequenzen und Möglichkeiten lassen sich aus einer an ‚Handwerklichem‘, an musikalischen Parametern orientierten Analyse für den Deutschunterricht ableiten?

Musik bedarf im Allgemeinen eines Klingend-Machens. Motivische Gestaltung, die Verdeutlichung größerer formaler Zusammenhänge, die Umsetzung von Tempovorgaben, dynamischen Vorschreibungen usw. werden für Interpretinnen und Interpreten zur großen Herausforderung und verlangen meist vorerst einen analytischen Zugang an ein Werk. Intentionen des Komponisten / der Komponistin werden in der Folge, verbunden mit eigenen Empfindungen, dem Körper ‚eingeschrieben‘: im Einsatz eines vielfältigen Repertoires an grob- und insbesondere feinmotorischen Abläufen. Erfahrungen ‚über den Körper‘ erschließen m. E. oft vorerst nur ‚instinktiv‘ erspürte Dimensionen eines Werkes.

Eine deutliche Anbindung an unmittelbare körperliche Empfindungen lässt sich auch im Literaturunterricht gewinnbringend einsetzen: im verstärkten Einbezug von Rezitation, im Vergleich unterschiedlicher Lesevarianten, im Rekurs auf Möglichkeiten der Variation von Tempo, Lautstärke und Artikulation, gefolgt von einer Phase der Reflexion, in der persönliche Ausdeutungen auf Basis des Textmaterials eine entsprechende Begründung erfahren.

Eine Auseinandersetzung mit Literatur kann auch als Einladung für eigenes, kreatives Schreiben verstanden werden. Härtlings Beschreibung der kompositorischen Entwicklung Schumanns nimmt ganz selbstverständlich Bezug auf ein natürlich nicht nur in der künstlerischen Entwicklung von Musikerinnen und Musikern wesentliches Element: ein Lernen über das Studium der Werke ‚großer Meister‘, ein Lernen, das durchaus auch den Akt des manuellen Kopierens von Notentexten, die Möglichkeiten eines Arrangierens miteinschließt, um sich der Tonsprache eines

Vorbilds anzunähern. Vermutlich wird die Virtuosität, die Härtling etwa bei dem im wahrsten Sinn des Wortes mit verbalen Geschützen ausgetragenen ‚Duell‘ zwischen Schumann und seinem künftigen Schwiegervater Wieck an den Tag legt, für Schülerinnen und Schüler ein ‚unerreichtes Ideal‘ bleiben – dennoch: Härtlings Roman in seinem ganzen Umfang übersteigt wohl das ‚im Unterricht Machbare‘, exemplarische Passagen, wie sie in meinem Text angeführt wurden, erscheinen mir allerdings als Möglichkeit zu einer Annäherung aus einem ungewohnten Blickwinkel. Für eigene Gestaltungen kann sich in Folge eine große Bandbreite, von der Stilkopie bis hin zur sehr frei gestalteten, persönlichen Ausführung ergeben. Fließend erscheinen die Grenzen zwischen primär Handwerklichem und die Phantasie Anstoßendem: Was unterscheidet einen Largo-Text von einer Prestissimo-Passage, wie klingt ein Absatz im Legato, was hebt ihn ab von einem telegrammähnlich verfassten Abschnitt, in dem kurze Sätze im Staccato unmittelbar aufeinander folgen? Wie gestaltet sich eine kleine Erzählung im Pianissimo? Gerade die letzte Frage leitet unmittelbar über zu den Feldern des Imaginierten, Erträumten ... Muss hier notwendigerweise eine naturhafte Szene skizziert werden, um dem Anspruch eines ‚besonders leise‘ gerecht zu werden? Kann sich ein ‚Pianissimo‘ nicht auch im Beziehungsgefüge zwischen zwei Personen ausdrücken?

Robert Schumann lässt in *Carnaval* in einem dahingehauchten Prestissimo-Satz die Buchstaben A-S-C-H tanzen. Eine Einladung, eine Annäherung von Wort und Musik zu vollziehen!

Literatur

- Barbo, Matjaž (2016): „Der ‚leise Ton‘ der Ästhetik der Kunstreligion“. In: *Thema* V/1-2 (hg. von Marijan Dović und Gregor Pompe), S. 87-98
- Brandstätter, Ursula (2004): *Bildende Kunst und Musik im Dialog. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung*. Augsburg: Wißner
- Brandstätter, Ursula (2013): *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Köln: Böhlau 2013
- Dobretsberger, Barbara (2007): *Der Dichter spricht. Peter Härtlings Porträt von Robert Schumann*. In: *sampuls. Das Themenheft der Salzburger Abteilung für Musikpädagogik* 2007/1, S. 14-17

- Eggebrecht, Harald (1981): „Töne sind höhere Worte.“ Schumanns poetische Klaviermusik“. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Robert Schumann 1*. München: text + kritik 1981 (= Musik-Konzepte, Sonderband), S. 105-115
- Floros, Constantin (1981): „Schumanns musikalische Poetik“. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Robert Schumann 1*. München: text + kritik 1981 (= Musik-Konzepte, Sonderband), S. 90–104
- Härtling, Peter (1990): *Noten zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag
- Härtling, Peter (1996): *Schumanns Schatten. Variationen über mehrere Personen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Härtling, Peter (1998): *Notenschrift. Worte und Sätze zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag
- Härtling, Peter (2001): *Hoffmann oder die vielfältige Liebe. Eine Romanze*. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Hoffmann, E.T.A. (1983): „Beethovens Instrumentalmusik“. In: *Kreisleriana*. Stuttgart: Reclam 1983, S. 26f.
- Kalyn, Andrea (1995): „Towards a better understanding: Schumann’s Carnival op. 9“. In: *Fermata* 1995/1, S. 18-35
- Kreutzer, Wolfgang (2009): „Schumanns Schatten. Ein biographisches Hybrid“. In: Hemecker, Wilhelm (Hg.) [unter Mitarbeit von Wolfgang Kreutzer]: *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*. Berlin und New York: Walter de Gruyter, S. 273-309
- Mantel, Gerhard (2001): *Einfach üben. 185 unübliche Übungsrezepte für Instrumentalisten*. Mainz u.a.: Schott
- Oberhaus, Lars (2004): „Spurensuche. Variationen zu Peter Härtlings Roman ‚Schumanns Schatten‘“. In: *Musik & Bildung* 2004/3, S. 10-13
- Oberschmidt, Jürgen (2011): „Über Musik reden: Ein Einblick in die aktuelle fachdidaktische Diskussion“. In: Kirschenmann, Johannes/Richter, Christoph/Spinner, Kaspar (Hg.): *Reden über Kunst*. München: kopaed, S. 391-411
- Oberschmidt, Jürgen (2011): „Ein bewegliches Heer von Metaphern“ Betrachtungen zum metaphorischen Sprechen im Musikunterricht im Anschluss an Nietzsches erkenntnistheoretische Skepsis“. In: Kirschenmann, Johannes/Richter, Christoph/Spinner, Kaspar (Hg.): *Reden über Kunst*. München: kopaed, S. 413-428
- Pompe, Gregor (2017): „Kollision zwischen Musik und Literatur (Sprache?). Überlegungen zu ausgewählten Beispielen aus der Musikgeschichte“. In: Dovič, Marijan/Pompe, Gregor (Hg.): *Literatur und Musik*. Wien: Hollitzer, S. 1-18
- Schnebel, Dieter (1981): „Rückungen – Verrückungen“. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Robert Schumann 1*. München: text + kritik 1981 (= Musik-Konzepte, Sonderband), S. 4-89

- Schumann, Clara und Robert (1887): *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe* Bd. 1, hg. von Eva Weissweiler. Frankfurt a. M.: Roter Stern
- Schumann, Robert (1971): *Tagebücher* Bd. 1 (1827-1838), hg. von Georg Eismann. Basel und Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern (mit Genehmigung des Originalverlags VEB)
- Schumann, Robert (1982): *Schriften über Musik und Musiker*, ausgewählt und herausgegeben von Josef Häusler. Stuttgart: Reclam
- Vlock-Keyes, Deborah (1991): „Music and Dramatic Voice in Robert Browning and Robert Schumann“. In: *Victorian Poetry* 29/3, S. 227-239
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1997): *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken* (1797). Bamberg: Erich Weiß