

Dietrich, Cornelia

Die "Kinderszenen" von Robert Schumann: ein Ego-Dokument?

Häder, Sonja [Hrsg.]; Tenorth, Heinz-Elmar [Hrsg.]: *Der Bildungsgang des Subjekts. Bildungstheoretische Analysen.* Weinheim u.a. : Beltz 2004, S. 85-99. - (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 48)



Quellenangabe/ Reference:

Dietrich, Cornelia: Die "Kinderszenen" von Robert Schumann: ein Ego-Dokument? - In: Häder, Sonja [Hrsg.]; Tenorth, Heinz-Elmar [Hrsg.]: *Der Bildungsgang des Subjekts. Bildungstheoretische Analysen.* Weinheim u.a. : Beltz 2004, S. 85-99 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-78052 - DOI: 10.25656/01:7805

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-78052>

<https://doi.org/10.25656/01:7805>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Der Bildungsgang des Subjekts

Bildungstheoretische Analysen

Herausgegeben von Sonja Häder –
in Kooperation mit Heinz-Elmar Tenorth

Beltz Verlag · Weinheim und Basel

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen oder sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopie hergestellt werden. Jede im Bereich eines gewerblichen Unternehmens hergestellte oder genutzte Kopie dient gewerblichen Zwecken gem. § 54 (2) UrhG und verpflichtet zur Gebührenzahlung an die VG Wort, Abteilung Wissenschaft, Goethestr. 49, 80336 München, von der die einzelnen Zahlungsmodalitäten zu erfragen sind.

© 2004 Beltz Verlag · Weinheim und Basel
Herstellung: Klaus Kaltenberg
Satz: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
Druck: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
Printed in Germany
ISSN 0514-2717

Bestell-Nr. 41149

Inhaltsverzeichnis

<i>Sonja Häder</i> Der Bildungsgang des Subjekts: Thema – Kontext, Quellen – Methode – Theorie	7
1. Briefe und Lebensläufe	
<i>Rebekka Habermas</i> Selbstreflexion zwischen Erfahrung und Inszenierung. Schreiben im Bürgertum um 1800	30
<i>Pia Schmid</i> Frömmigkeitspraxis und Selbstreflexion. Lebensläufe von Frauen der Herrnhuter Brüdergemeinde aus dem 18. Jahrhundert	48
<i>Heinz-Elmar Tenorth</i> Kommentar zu Teil 1: Lebensläufe als Identitätskonstruktion	58
2. Texte – Musik - Symbole	
<i>Sonja Häder</i> Zeugnisse von Eigen-Sinn – Punks in der späten DDR	68
<i>Cornelie Dietrich</i> Die „Kinderszenen“ von Robert Schumann: ein Ego-Dokument?	85
<i>Thomas Loer</i> Rückstände im Kraftwerk? Ein Kunstwerk als Dokument? Schwierigkeiten beim Versuch, ein Werk der Bildenden Kunst als „Ego-Dokument“ zu deuten	100
<i>Hans-Rüdiger Müller</i> Kommentar zu Teil 2: Texte – Musik – Symbole	115

3. Selbstzeugnisse von Wissenschaftlern

Dorle Klika

Selbstzeugnisse eines Wissenschaftlers – Das Beispiel Herman Nohl 124

Ulrich Wiegmann

Selbstbiographien ranghöchster DDR-pädagogischer Wissenschaftler
im Vergleich: Karl-Heinz Günther und Gerhart Neuner 137

Betina Hollstein/Yvonne Schütze

Selbstdarstellungen in der Wissenschaft am Beispiel
von Danksagungen in der Soziologie 153

Mitchell Ash

Kommentar zu Teil 3: Gelehrtenbiographien/Selbstzeugnisse
von Wissenschaftlern 182

Cornelie Dietrich

Die „Kinderszenen“ von Robert Schumann: ein Ego-Dokument?

Schumanns „Kinderszenen“ op. 15, eines der bekanntesten Werke romantischer Klaviermusik, kann Erziehungshistoriker und -historikerinnen in zweifacher Hinsicht locken. Der Titel lässt vermuten, dass uns Schumann musikalisch etwas über Kinder, Kindheit oder seine Idee von Kindheit mitzuteilen hat. Die Vermutung, dass er sich dabei zweitens auch über sich selbst äußert, speist sich aus dem kontextgebundenen Wissen um die Sehnsucht des romantischen Künstlers nach einer poetischen Daseinsform, durch die er sich von der Prosaik eines Philisterlebens abzugrenzen sucht, und die ihr Vorbild häufig in der Welt des Kindes findet. Bevor ich mich diesen beiden Fragen zuwende (3./4.), sollen einige Vorbemerkungen zum Werk möglichen Missverständnissen vorbeugen (1.), und sollen einige methodische Bemerkungen die Art der Arbeit an dieser Quellensorte sondieren (2.)

1. Historischer Kontext

Schumann (1810-1856) schrieb die „Kinderszenen“ im Februar und März 1838, also gegen Ende seiner ersten großen Schaffensperiode, in der er fast ausschließlich Kompositionen für Klavier schuf: Die gedruckten opera 1-23, alles Klavierwerke, entstanden zwischen 1829 und 1839. Nach einem auf Wunsch seiner Mutter begonnenen Jurastudium in Leipzig und Heidelberg (1828-30) lebte er seit 1830 wieder in Leipzig und widmete sich fortan nur noch der Musik. 1834 gründete er seine „Neue Zeitschrift für Musik“¹, welcher er einen großen Teil seiner Zeit widmete. 1836 „verlobte“ er sich (heimlich) mit Clara Wieck, der um 9 Jahre jüngeren Tochter seines Lehrers Friedrich Wieck, in dessen Haus er bis 1833 gewohnt hatte. Vater Wieck versuchte diese Verbindung mit allen Mitteln zu unterbinden, er schirmte seine Tochter nahezu vollständig von Schumann ab, die Heiratserlaubnis wurde erst 1840 gerichtlich erwirkt (vgl. Edler 1982, Borchard 1985).

Die Rezeption der „Kinderszenen“, eines Zyklus aus 13 kurzen Stücken, wird durch einige Missverständnisse hinsichtlich der „Zielgruppe“, der Bedeutung der Überschriften sowie des Stellenwerts der einzelnen Szenen im Ganzen seit seiner Entstehung und zum Teil bis heute erschwert.

1 Ziel dieser romantischen Klavierzeitung war es „an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, [...] sodann die letzte Vergangenheit (die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging) als eine unkünstlerische zu bekämpfen, – endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen“ (Neue Zeitschrift für Musik II, 1835, zit. n. Edler 1982, S. 82f.).

1. Die „Kinderszenen“ sind nicht für Kinder komponiert, sie sind weder didaktisch gemeint, noch sollten sie Kindern vorgespielt werden.² Vielmehr handelt es sich um Szenen für Erwachsene und damit unterscheiden sie sich von anderen Kompositionen Schumanns, die er tatsächlich für den Klavierunterricht schuf, wie etwa dem „Album für die Jugend“ op. 68 (vgl. Eicker 1995).³
2. Die „Kinderszenen“ sind auch kein durchgängig programmatisches Werk, in dem etwa konkrete Szenen aus dem Alltag eines Kindes geschildert würden, wie einige der Überschriften, dürften wir sie wörtlich nehmen⁴, auf den ersten Blick vermuten lassen könnten. Mindestens die Überschriften der Nummern 1, 7, 8 und 13 passen ja schon nicht zu einer solchen Auffassung (vgl. den unten stehenden Überblick).
3. Und die „Kinderszenen“ sind schließlich keine Sammlung musikalischer Miniaturen, lauter „putziger Dinger“ (wie Schumann sie in einem Brief an Clara nannte), die nur durch den Bezug auf die poetische Idee zusammengehalten würden, sondern im Gegenteil motivisch, formal sowie gestisch sehr eng miteinander verknüpft und bilden ein zusammenhängendes Ganzes (vgl. König 1982; Réti 1982). Deswegen wird dem Zyklus auch durch die Herauslösung einzelner Stücke – insbesondere mit der „Träumerei“ ist das häufig geschehen – immer wieder Gewalt angetan.

Was aber sind sie dann? Handelt es sich um musikalische Gedanken über Kindheit oder um Erinnerungen des Komponisten an die eigene Kindheit oder aber um Entwürfe, als in sich selbst zerrissener Künstler wieder kindlich werden zu können? Die Bearbeitung solcher Fragen hängt entscheidend davon ab, wie wir den Gegenstand der Untersuchung auffassen, was ins Zentrum, was eher an die Peripherie der Aufmerksamkeit rücken soll.

2. Methodologisches

Anders als bei der Analyse von Text- und Bilddokumenten müssen wir bei komponierter Musik neben der klassischen Unterscheidung von Autor, Werk und Rezipient im Werk selbst die Ebenen des vorliegenden Notentextes und dessen klanglicher Realisie-

- 2 Zwar hatte Schumann auf das Titelblatt den Zusatz „Leichte Stücke für das Pianoforte“ gesetzt, dies hat die Rezeption aber eher erschwert als erleichtert, denn in ersten Rezensionen wurde ihm dann vorgeworfen, die Stücke seien für Kinderhände viel zu schwer (vgl. Zilkens 1996, S. 18ff.) Möglicherweise glaubte Schumann, damit den Verkauf fördern zu können.
- 3 Sie sind aber auch nicht für den Konzertsaal geschaffen, denn darin wurden zu der Zeit fast ausschließlich große Werke (Sinfonien etc.) bzw. virtuose Kammermusik, hauptsächlich Sonaten aufgeführt. Die „Kinderszenen“ sind also vermutlich für den (halb-)privaten Bereich der Hausmusik geschrieben worden.
- 4 Aufschlussreich für Schumanns Meinung zu den Überschriften in op. 15 ist ein Brief an H. Dorn vom 05.09.1839, in dem er sich über eine zuvor erschienene Rezension gründlich ärgert: „Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, dass mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componieren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung“ (Jansen 1904, S. 170).

rung, der Aufführung, unterscheiden.⁵ Je nach Fokussierung auf eine dieser beiden Ebenen wird man z.T. sehr Unterschiedliches wahrnehmen und zu interpretieren versuchen. Denn was man hört und dabei empfindet, kann man im Notentext nicht unbedingt sehen und umgekehrt kann man beim Hören vieles von dem nicht erfassen, was das analytische Auge zu erkennen vermag. Zum Beispiel findet sich gleich im ersten Stück ein B-A-C-H-Motiv in die Mittelstimme eingearbeitet, das kaum einer hören wird; wer es aber im Notentext gefunden hat, erhält damit einen möglichen Deutungszugang zum ganzen Stück (vgl. Notenbeispiel 4, T. 1-3). Diese Unterscheidung geht nicht auf in derjenigen von Strukturanalyse und Wirkungsbeschreibung, sondern sie verweist auf einen nicht einzuholenden Bruch zwischen erkennendem und ästhetischem Verstehen (vgl. Eggebrecht 1994), zwischen sehen und hören, zwischen bedeutungsgebender Kontextualisierung und werkimmanentem Sinnverstehen.

Was das musikalische Werk außerdem von anderen Quellen unterscheidet, ist seine Selbstbezüglichkeit. Die Musik allein bliebe gegenüber den Fragen, die uns interessieren stumm; diese werden erst durch Bezugnahme auf den historischen Kontext gewonnen und drängen sich keineswegs aus dem Material heraus auf, wie es z.B. in Autobiografien oder Briefen häufig der Fall ist. Die Frage, ob Schumann hier von sich spricht, kommt nicht beim Hören der Musik in den Sinn, sondern beim Nachdenken über Intentionalität, romantische Poesie und Lebensauffassung. Dass daher im Folgenden andere Dokumente für die Interpretation hinzugezogen werden (müssen), stellt zwar an sich noch keine Besonderheit dar, denn dies gehört zu jeder hermeneutischen Operation; jedoch ist das Verhältnis der Quelldokumente untereinander im Falle der Musikhermeneutik, zumal der erziehungswissenschaftlich inspirierten, ein ganz besonderes: Einerseits sind wir aufgrund der Selbstbezüglichkeit musikalischer Sprache auf weitere Quellen zwingend angewiesen, andererseits entsteht sofort die Gefahr, die deutlichere Sprache kontextualisierender Dokumente auf das musikalische Objekt abzubilden und dadurch das Ohr zu verschließen. Man nimmt sie dankbar auf und muss sich doch vorsehen. Im vorliegenden Fall gilt dies ganz besonders, weil wir in Robert Schumann einem Komponisten gegenüberstehen, der sich wie kein anderer seiner Zeit theoretisch und poetisch zu eigenen und fremden Werken, zum Kompositionsprozess, zu ästhetischen Fragen der Romantik geäußert hat. Seine Kommentare zu den „Kinderszenen“ sind aber – glücklicherweise – sowohl sehr sparsam als auch in sich widersprüchlich, sodass man immer wieder auf die Musik zurückverwiesen wird.⁶

5 Dass der immer gleiche Notentext ganz unterschiedlichen Aufführungen zugrunde liegt, spiegelt sich z.B. in der heftigen Diskussion um die Tempoangaben der einzelnen Sätze wieder. Aber auch Phrasierung, Betonungen, dynamische Interpretation oder ritardandi variieren z.T. erheblich (vgl. Zilkens 1996).

6 Schumann schrieb 1848, also 10 Jahre nach der Komposition, die „Kinderszenen“ seien „Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere“. In einem Brief an Clara Wieck vom 17.03.1838, unmittelbar nach Fertigstellung des Werkes, heißt es: „Und daß ich es nicht vergeße, was ich noch komponiert – War es wie ein Nachklang von Deinen Worten einmal wo du mir schriebst, ich käme dir auch manchmal wie ein Kind vor.“ Hingegen schreibt er am 11.03.1839, wieder an Clara: „Liebes Herz, bei meinem op. 15 erinnere Dich manchmal mei-

Damit hängt zusammen der Kunstwerkcharakter der musikalischen Quelle und das Verhältnis vom Komponisten zum Werk. Die darin enthaltenen Mitteilungen, wenn man denn überhaupt so sprechen darf, haben den Status von Fiktionen, oder genauer von Metaphern. Niemals sprechen sie etwas aus, was auch irgendwo anders ontologischen Status besäße und lediglich von Musik in Wortsprache rückübersetzt werden müsste. Vielmehr bringt das Musikwerk, wie jedes Kunstwerk, neue Sinnschichten hervor, die an das Medium und seine Gesetzmäßigkeiten gebunden bleiben. Die Deutungshypothesen mit dem vom Komponisten Gemeinte oder Gewollte in Übereinstimmung zu bringen, kann daher immer nur sehr bruchstückhaft gelingen, muss aber auch gar nicht im Zentrum stehen. „Die andere Möglichkeit“, schreibt Wolfgang Gratzer, „besteht darin, dass ich ein Werk als Potential sehe, dass es zulässt, einen Gehalt für mich und andere heutige oder zukünftige Interpreten zu aktualisieren.“ (Gratzer 1994, S. 241). In diesem Sinne sollten auch die nachfolgenden „Semantisierungen“ der Motive verstanden werden.

Im Zentrum der anschließenden Untersuchungen soll also das Werk selbst stehen, und zwar in seinem Doppelcharakter als Text und als Klanggeschehen. Fragen, Hypothesen, Vermutungen werden z.T. von außen herangetragen bzw. mithilfe anderer Quellen erläutert, aber soweit wie möglich an der Ursprungsquelle überprüft.

3. Thematisierung von Kindheit

Der Versuch einer Gesamteinschätzung des Werkes gelingt am ehesten über den Vergleich mit anderen Werken Schumanns aus der gleichen Zeit. Gegenüber bspw. der Kreisleriana (op. 16, ebenfalls 1838 entstanden) fällt Folgendes auf: Schumann verzichtet in den „Kinderszenen“ auf extreme Ausdrucksmöglichkeiten. Die Stücke halten sich im Spektrum zwischen *pp* und *mf* auf, von ganz wenigen Ausnahmen (*f*, Nr. 6) einmal abgesehen. Es gibt keine abrupten Brüche, kontrastierende Charaktere, keine Tempo, Lautstärke und harmonische Progression betreffenden allzu rasche Wechsel. Der vorherrschende Bewegungsgestus ist ein schwebender, der sich mit vorangehender Geläufigkeit bzw. Tanzartigem abwechselt. Niemals bricht eine wilde Bewegtheit abrupt ab, viele melodische Phrasen kehren immer wieder in sich selbst zurück. Hatte Schumann in allen anderen Werken, die er zwischen 1829 und 1838 schrieb, ausgesprochen virtuose Klaviermusik vorgelegt, so präsentiert er mit den „Kinderszenen“ eine Musik, die den Eindruck von Einfachheit hinterlässt. Formal entspricht dem die fast durchgängig angewandte Liedform (ABA)⁷, es dominieren Reihung und Variation, nicht aber Kontrastbildung und Entwicklung zu dramatischen Höhepunkten hin.

ner und unserer Zukunft.“ Und ähnlich einige Wochen später: „Was ich schüchtern gedichtet, vielleicht bringt es uns die Wirklichkeit“ (4.4.1839). Schumann selbst bezieht die „Kinderszenen“ also sowohl auf die Vergangenheit, als auch auf Gegenwart und Zukunft.

7 Dabei wird jedoch die nahegelegte Symmetrie in fast allen Sätzen durch Wiederholungen einzelner Teile umgangen.

Nr.	Überschrift	Ton-Takt	Form	Satztypus	Satzgestus	Motivik
1.	Von fremden Menschen und Ländern	G 2/4	AABA	Duett	Schwebend, suchend	I
2.	Kuriose Geschichte	D 3/4	AA'BAA'	Tanz	Heiter - bewegt	III/I
3.	Haschemann	h 2/4	AABA	Etüde	Sehr rasch, akzentuiert, übermütig	III
4.	Bittendes Kind	D 2/4	ABCA	Echo (zu 1.)	Suchend-unsicher, zart	I
5.	Glücks genug	D 2/4	AA'A"A'''	Fuge	Dicht, imitativ, vorangehend	I/II
6.	Wichtige Begebenheit	A 3/4	ABA	Marsch	Heftig, beinahe sich überstürzend, ironisch	III
7.	Träumerei	F 4/4	AA'A"A'''AA'	Lied	Zart; unentschieden zwischen gehen und stehen bleiben	I/II
8.	Am Kamin	F 2/4	AABAA	Variation	Ähnlich Nr. 6., etwas zuversichtlicher	I/III
9.	Ritter vom Steckenpferd	C 3/4	ABA'	Scherzo	Heiter, hüpfend	III
10.	Fast zu ernst	Gis 2/8	A-BAB'ABAB''	Adagio	Undurchsichtig, melancholisch	I/II
11.	Fürchtenmachen	e/G 2/4	ABACABA	Rondo	Zerbrechlich	II
12.	Kind im Einschlummern	e/E 2/4	ABBCA	Chaconne	Sehr leise, ostinat, offen, fern	I (rh.UK) /II
13.	Der Dichter spricht	G 2/4	ABA	Choral/ Rezitativ	Viele Pausen, kommt beinahe zum Stillstand, liturgisch?	(I/II/III nur als Zitat)

Dennoch entsteht nirgends der Eindruck von ungetrübter Harmonie, von idyllischer Glückseligkeit, paradiesischer Weltentrücktheit oder Naivität. Das liegt an den äußerst artifiziellen Durchbrechungen der einfachen Form von innen heraus, die er vor allem durch kontrapunktische Dichte, der dadurch entstehenden Selbstständigkeit der Mittelstimmen, Verschiebung von Taktschwerpunkten und minimale Verlängerung oder Verkürzung der Viertaktperioden sowie harmonische Komplexität erreicht.

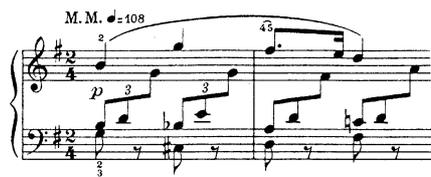
Analysiert man das ganze Werk mit seinen vielseitigen Bezügen und fokussiert dabei auf das verarbeitete motivische Material (vgl. König 1982; Réti 1982), also das zuerst sinnlich Fassbare, sinnhaft Wahrnehmbare, so findet man drei Hauptmotive, die in identischer oder leicht veränderter Form in jedem der dreizehn Szenen enthalten sind.

In der ersten Szene („Von fremden Menschen und Ländern“) werden sie vorgestellt, in den Folgesätzen werden sie je unterschiedlich gewichtet, kombiniert und ausgearbeitet, sodass mal das eine, mal das andere, mal eine neue Verknüpfung aus zweien unter Einklammerung des dritten den Charakter des jeweiligen Stückes prägt (siehe oben stehende Überblicksskizze, Spalte 7).

Geleitet durch diese drei Motive, habe ich für die folgenden Analysen drei Szenen ausgewählt, in denen jeweils eines der drei vorherrschend ist: ein Verfahren der maximalen Kontrastierung von Fällen also, über die jedoch die Ähnlichkeiten und vielseitigen Bezugnahmen im gesamten Zyklus nicht vergessen werden dürfen. Die Betrachtung des ersten Stückes dient zugleich der Vorstellung der „Themen“.

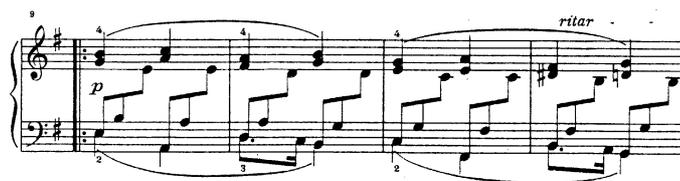
3.1 „Von fremden Ländern und Menschen“

Das erste Hauptmotiv (T. 1 und 2, siehe Notenbeispiel 1) zeichnet sich aus durch den kleinen Sextsprung nach oben plus absteigender Quarte. Zumal in der Schumannschen Harmonisierung – gleich auf zweiter Zählzeit erklingt der subdominante Sept-Nonen-Akkord ohne Grundton, der Boden des gewohnt Erwarteten wird also verlassen und wirkt fremdartig – trägt es den Gestus von Entferntheit, Innigkeit, Wehmut. Ich nenne es (natürlich angeregt durch die Überschrift) zugespitzt das Fremdheitsmotiv. Es drückt, so könnte man in einem ersten Zugriff vermuten, die Sehnsucht nach dem weit entfernten, zurückliegenden Reich der Kindheit aus.



Notenbeispiel 1: „Fremdheit“

Das zweite Motiv (Takt 9 und 10, siehe Notenbeispiel 2) scheint demgegenüber viel unbestimmter zu sein. In pendelnder Auf- und Abwärtsbewegung schraubt es sich in kleinen Schritten langsam eine Terz herunter, ist in sich aber mehr kreisend als gerichtet, suchend und in sich selbst gekehrt, mehr rezeptiv als spontan. Ich nenne es – wiederum zugespitzt – das offene Motiv. Es findet sein Ende nicht, ist auf fremde Hilfe angewiesen.



Notenbeispiel 2: „Offenheit“

Dies leistet das dritte Motiv (Takt 13 und 14, siehe Notenbeispiel 3), welches nun in klarer Gerichtetheit aufwärts strebt. Zusammen mit dem crescendo und dem punktierten

Rhythmus verkörpert es Entschlossenheit, Aktivität, Bewegungslust. Ich nenne es das „Körpermotiv“, weil es am meisten „in die Glieder fährt“. Seine reinste Ausprägung erfährt dieses Motiv in „Haschemann“ (Nr. 3) und „Ritter vom Steckenpferd“ (Nr. 9), die als einzige Szenen mit körperbetonten Spielen von Kindern assoziiert sind. Hier, im ersten Stück des Zyklus ist es allerdings durch die von einem erneuten Nonenakkord getragene Fermate dem Gesamtgestus der Szene untergeordnet.



Notenbeispiel 3: „Körper“

Dieser Gesamtgestus wird beherrscht vom ersten, dem Fremdheitsmotiv, das – mit leichten Variationen – insgesamt zwölf mal erklingt (siehe Notenbeispiel 4). Die oben geäußerte Deutungshypothese aufnehmend, kann man nun fortfahren: Schumann eröffnet seine „Kinderszenen“ mit einer immer wieder vorgetragenen Bekräftigung der Erfahrung von der vermutlich unwiederbringlich verloren gegangenen Welt des Kindes, ganz und gar typisch für das uns vertraute romantische Kinderbild.

Von fremden Ländern und Menschen

Notenbeispiel 4:
„Von fremden Ländern
und Menschen“

Ein weiterer Verstehenszugang eröffnet sich allerdings, wenn man sich eine Szene aus der „Kreisleriana“ E.T.A. Hoffmanns vergegenwärtigt, mit der Schumann sich zur selben Zeit intensiv beschäftigt haben muss, gab er doch seinem opus 16 denselben Titel. Die Szene liest sich wie das literarische Pendant zu Schumanns erster Kinderszene. Im „Lehrbrief“ des Kapellmeisters Johannes Kreisler (den er sich selbst schreibt) wird die Geschichte von einem Junker erzählt, der Besuch von einem Fremden erhält: „Der Junker gewann ihn in kurzer Zeit sehr lieb, wiewohl er oft gestand, dass ihm in seiner Gegenwart sonderbar zumute würde und eiskalte Schauer ihn anwehten, wenn der Fremde beim vollen Becher *von den vielen fernen, unbekanntem Ländern und sonderbaren Menschen und Tieren erzählte*, die ihm auf seinen weiten Wanderungen bekannt wurden und dann seine Sprache in wunderbare Töne verhalle, indem er ohne Worte unbekannt, geheimnisvolle Dinge verständlich ausspreche. [...] Sang nun der Fremde vollends zu seiner Laute in unbekannter Sprache allerlei wunderbar tönende Lieder, so wurden alle, die ihn hörten, von überirdischer Macht ergriffen und es hieß: das könne kein Mensch, das müsse ein Engel sein, der die Töne aus dem himmlischen Konzert der Cherubim und Seraphim auf die Erde gebracht.“ (Hoffmann 1814/15, S. 112, Hervorh. d. A.)

Dieser Fremde aber ist, das geht aus anderen Stellen der Novelle hervor (vgl. ebd., S. 58), Johann Sebastian Bach, dessen Name ja, wie oben bereits erwähnt, in der Begleitstimme des ersten Motivs versteckt ist. „Gegen Bach sind wir alle Kinder“, schrieb Schumann einmal in einem Brief an Clara Wieck, und Reminiszenzen an dessen Musik, mit der Schumann sich nachweislich immer wieder ausführlich auseinandergesetzt hat (vgl. Boetticher 1940; König 1982, S. 313), finden sich in den „Kinderszenen“ an vielen Stellen.⁸

Indem Schumann also das Fremdheitsmotiv mit dem Namen Bach verknüpft, stellt er nicht nur Sehnsucht und Entfernung dar, sondern eröffnet zugleich einen Weg, die Entfernung zu überbrücken, die Fremdheit sich vertraut zu machen, indem er die individuelle Entwicklungslinie „Kind-Erwachsener“ in die kulturgeschichtliche Entwicklungslinie „Barock-Romantik“ einfädelt. Dabei verdoppelt und verdreht er aber zugleich auch die Perspektive: Schaut er in erster Lesart als Erwachsener sehnsüchtig in das ferne Reich der Kindheit, so wird er in zweiter Lesart selber zum Kind, das den „alten Bach“ als seinen musikalischen (Groß-)vater anruft, dessen Kompositionsstil er studiert, aufnimmt und modifiziert, um seine eigene kompositorische Zukunft entwerfen zu können.

3.2 „Wichtige Begebenheit“

Der vorwärts strebende Bewegungsgang des „Körpermotivs“ (Motiv 3, siehe Notenbeispiel 3) verleiht diesem Stück seinen Charakter (es ist das Einzige, das im forte gespielt

8 Vgl. den Choralgestus in Nr. 6 und Nr. 13, die kontrapunktische Schreibweise, das mehrmalige Vorkommen des B-A-C-H-Motivs oder die Quintfallsequenzen in den Basslinien in Nr. 1 und Nr. 11.

werden soll). Die klare Richtung des melodischen Verlaufs, die starken Akzente und der punktierte Rhythmus sowie der homophone Satz lassen an einen Marsch erinnern, dessen Eindeutigkeit jedoch durch den Dreiertakt aufgehoben wird. So wandelt sich das eigentlich harmlose Motiv in die Geste wilder Entschlossenheit, aufgeregten Stürmens.

Wichtige Begebenheit

M. M. $\text{♩} = 128$

6.

Notenbeispiel 5:
„Wichtige Begebenheit“

Man könnte sich hier gut ein Kind vorstellen, das nach Hause gelaufen kommt und den Eltern aufgeregter erzählt, was es erlebt hat. Aber dies ist wiederum nur ein erster assoziativer Zugriff. Musikalisch spricht einiges dafür, dass es sich hier nicht um irgendeine wichtige Begebenheit handelt, sondern dass vom Weihnachtsfest die Rede ist, welches ja bekanntlich in der romantischen Tradition mit Vorstellungen von Kindheit häufig eng verknüpft wird: So finden wir, neben der für die protestantische Choralbegleitung typischen Satzstruktur, zu Beginn einen Reflex auf das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (vgl. Notenbeispiel 5, T. 1-8). Jedoch verliert das Lied hier ganz und gar seinen schwebend-feierlichen Charakter, indem das Anfangsmotiv, mit starken Akzenten versehen, sequenzartig – wie im Sturzflug gleichsam – nach unten geführt wird. Noch deutlicher erkennbar ist im Mittelteil das allerdings zum Dreiertakt veränderte Zitat des Abgesangs aus „Morgen Kinder, wird’s was geben“ (vgl. Notenbeispiel 5, T. 9-16).

Dieses wird jedoch durch die deutlich dominierenden Bassläufe polternd übertönt und seines naiven Kinderliedcharakters beraubt. Ein choralartiger Weihnachtsmarsch im Dreivierteltakt also – mehr Gegensätze lassen sich in 23 Takten kaum unterbringen, die ich nur als romantisch-musikalische Ironie aufzufassen vermag.

Diese Vielschichtigkeit lässt sich vielleicht wie folgt auflösen: Die motivische Nähe dieser Szene zu Nr. 3 („Haschemann“) und Nr. 9 („Ritter vom Steckenpferd“), in deren Mitte die „wichtige Begebenheit“ sicher nicht zufällig platziert ist, eröffnet beim Hören die Assoziationen zur leiblichen Expressivität des Kinderspiels. Dieser musikalische Gedanke wird nun verknüpft mit dem Weihnachtsfest, dem in romantischer Auffassung zentralen Fest der Erfahrbarkeit der Gotteskindschaft. Diese Erfahrung gelingt aber nur über den „Umweg“ des Mitvollzugs konkreter kindlicher Freude. Vielleicht will Schumann daran mahnend erinnern und zugleich diejenigen Philister – vielleicht aber auch sich selbst – parodieren, die den schmerzhaften Verlust kindlicher Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit in biedermeierlicher Behaglichkeit vergessen oder in theologischem Disput übertönen. Friedrich Schleiermachers Gesprächsnovelle über „Die Weihnachtsfeier“ von 1806, ein „Spiegel der Privatisierung des Weihnachtsfestes“ (Nowak 2002, S. 164), endet mit dem letzten „Redner“ Josef, der die Unangemessenheit des vernünftigen Redens angesichts der starken Empfindungen beschreibt: „Alle Formen sind mir zu steif und alles Reden zu langweilig und kalt. Der sprachlose Gegenstand verlangt oder erzeugt auch mir eine sprachlose Freude, die meinige kann wie ein Kind nur lächeln und jauchzen. Alle Menschen sind mir heute Kinder, und sind mir eben darum so lieb. [...] Auch ich selbst bin ganz ein Kind geworden zu meinem Glück. Wie ein Kind den kindischen Schmerz erstickt, und die Seufzer zurückdrängt, und die Thränen einsaugt, wenn ihm eine kindische Freude gemacht wird: so ist mir heute der lange tiefe unvergängliche Schmerz besänftigt, wie noch nie. Ich fühle mich einheimisch und wie neu geboren in der besseren Welt, in der Schmerz und Klage keinen Sinn hat und keinen Raum. Mit frohem Auge schaue ich auf alles, auch auf das tiefverwundende.“ (Schleiermacher 1806/1908, S. 56)

3.3 „Fürchtenmachen“

Zum Ende des Zyklus hin werden die Stücke ruhiger, ernsthafter, rätselhafter und in ihrer musikalischen Faktur komplexer. In der „Fürchtenmachen“ überschriebenen elften Szene begegnen drei Formteile (anstatt wie sonst fast immer zwei), und es entsteht eine vollständig symmetrische Anlage in Form eines Rondos – ABACABA: man könnte es vorwärts und rückwärts spielen und drehte sich dabei immer im Kreis. In Entsprechung zu dieser Kreisbewegung in der Gesamtform dominiert auf motivisch-gestischer Ebene das zweite, das „offene“ Motiv, das oben als kreisend, suchend, in Richtung und Gestaltungswillen nicht festgelegt beschrieben wurde. Harmonisch pendelt das ganze Stück unentschlossen zwischen G-Dur und e-Moll.

Fürchtenmachen

11. M. M. d. 166

ppp

Schneller

pp

ritard.

Schneller

ppp

Notenbeispiel 6: „Fürchtenmachen“

Man könnte diese Beschreibung nun mit dem uns vertrauten romantischen Kinderbild in Verbindung bringen, welches das (sorglose) Verhaftetsein des Kindes im Augenblick und seine unendliche Plastizität betont (vgl. Baader 1996). Doch Schumann konkretisiert das Motiv der Offenheit und Plastizität in dieser Szene wiederum auf eine sehr unidealisierte Weise, indem er durch verminderte Intervallsprünge und verminderte Akkorde dem eher eine enge und ängstliche, eine verletzliche Färbung beimischt. Die dichte kontrapunktische Schreibweise wie auch der ständige Wechsel zwischen G-Dur und e-Moll verstärken diesen Eindruck von Fragilität. Dieses Kind ist dem, was Fürchten macht (Teil B wieder mit deutlichen Bach-Reminiszenzen) schutzlos ausgeliefert. Damit aber ist, so könnte man nun deuten, eine sehr moderne Ansicht auf das Kind gegeben: Es lebt nämlich nicht in einer abgeschlossenen Welt, in gottesnaher, paradiesähnlicher Abgeschirmtheit von dem Dunkel der Erwachsenenwelt, sondern es lebt letztlich mit den Erwachsenen in einer Welt, in der unendlich Vieles Angst einflößen kann.⁹

Die knappe Analyse dieser drei Stücke sollte exemplarisch zeigen, dass im Verlauf des Gesamtzyklus immer wieder neue Hörperspektiven entstehen auf die drei – in den drei Hauptmotiven „formulierten“ – Grundfragen nach der Fremdheit und Entfernung zwischen Kindern und Erwachsenen, nach der Offenheit und Plastizität des Kindes, nach dem Modus der kindlichen Spiel- und Bewegungsformen, seiner spezifischen Leiblichkeit. Dadurch, dass Schumann in der Verknüpfung der zugrunde liegenden Motive im-

⁹ Dafür spricht nicht zuletzt auch die Platzierung dieser Szene direkt vor dem „Kind im Einschlummern“ (vgl. Nr. 12).

mer wieder Neues entstehen lässt, und damit auch neue „Themen“ einspielt (die eigene Historizität, Religion und Verletzlichkeit z.B.), wird es unmöglich, von *einem* impliziten Kinder-Bild zu sprechen. Viel eher dokumentiert sich hier ein musikalisch geformtes Denken und Empfinden zum Thema Kindheit, dem das Schillernde, Nicht-Festgelegte, immer in Bewegung und Veränderung Befindliche eigen ist. Das ist freilich, wenn man so will, ein Artefakt des Mediums Musik. Aber dennoch bleibt festzuhalten, dass wir in den „Kinderszenen“ keine Vertonung des romantischen Kinderbildes, das uns vertraut ist, finden: Einerseits werden wir durch den Mitvollzug im Hören, der unwillkürlich unserer Leibgedächtnis aktiviert, näher an die kindlichen Bewegungs- und Empfindungsvollzüge herangeführt als das in Texten und Bildern je geschehen könnte. Die Szenen sind so konkret, dass man schwerlich von der Schilderung eines Idealzustandes wird sprechen können; andererseits aber wird uns die Entfernung, die Fremdheit und damit vielleicht auch Unerreichbarkeit vor Augen bzw. Ohren geführt. In dem Märchen „Das fremde Kind“ von E.T.A. Hoffmann muss der Vater bei dem Versuch das Fantasiereich wieder zu erreichen, zu dem seine Kinder freien Zugang haben, schließlich sterben, weil die Sehnsucht ihm „das Herz zerreißen (wird)“ (Hoffmann 2001, S. 56).

4. Die „Kinderszenen“ als Ego-Dokument?

Das der Geschichtswissenschaft entlehnte Konzept des „Ego-Dokuments“ bedient sich des klassischen Modells der Trennung von zwei Welten: Hier ist das so genannt wirkliche Leben, also Erfahrungen, Erlebnisse, Erinnerungen, Wünsche, Ideen usw., und dort ist das Dokument, das darüber Auskunft gibt, freiwillig oder unfreiwillig, verhüllend oder aufdeckend (vgl. Schulze 1996). Diese Dokumente verweisen auf einen Referenten, nämlich das „Ego“ einer Person, tragen also die Insignien des nachrangigen Zeichens. In den Kunstwissenschaften ist diese Relation als diejenige zwischen Werk und Biografie eines Künstlers wohl bekannt und oft kritisiert worden. In seiner „polemischen Attacke wider den Biographismus“ schreibt Hans-Joachim Roth (aus Sicht der Literaturwissenschaft): „Es geht nicht um den Text als Kunstwerk, seine Aussage, seine ästhetische Qualität, sondern es geht darum herauszufinden, woher die Motive, der Stoff, die Thematik stammen. [...] Literaturwissenschaft dient dabei nicht dem Verstehen des *Kunstwerks*, sondern der Rückführung des Inkommensurablen in seiner ästhetischen Gestalt auf die alltäglichen Verstehensschemata ignoranter Interpreten“ (Roth 1997, S.248).

Das Hauptinteresse gilt in solchen Polemiken, die sich in der Beschwörung des „Inkommensurablen“ selber ein Stück romantischer Ideologie bewahren, in der Regel der Wahrung des Autonomiecharakters des Kunstwerks. Ich möchte mich dem in dieser Form nicht mehr anschließen,¹⁰ aber ein zweites Motiv zur Kritik am Biografismus hinzufügen: Bei dem romantischen Künstler Robert Schumann ist nicht ohne weiteres aus-

10 Eine Untersuchung realgeschichtlicher Quellen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erbringt die Unhaltbarkeit einer idealen These vom autonomen Werk (vgl. dazu ausführlich Dietrich 1998).

zumachen, wo das so genannte wirkliche Leben aufhört und wo das dieses Leben in der Fantasie Verarbeitende beginnt. Die drei wichtigsten Felder in Schumanns Leben zu dem beschriebenen Zeitpunkt, nämlich die Arbeit als Komponist, die Arbeit als Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und die Liebesbeziehung zu Clara Wieck sind alle charakterisiert durch fließende Übergänge zwischen Realität und Fantasie.

Als Komponist, der als ausgebildeter Pianist hauptsächlich am Klavier arbeitete, über das Improvisieren und spielende Ausprobieren musikalischer Ideen seine Werke entwirft und schreibt, hat er sich zugleich mit den harten Realitäten des Marktes sowie mit der (1838 inzwischen unheilbar gewordenen) Lähmung eines Fingers auseinander zu setzen. Letztere zwang ihn zur Aufgabe seiner pianistischen Laufbahn und mag ihn dazu bewegt haben, auch kompositorisch den Weg der Virtuosenstücke zu verlassen. Erstere, so wird vermutet, führte ihn vielleicht dazu, sich dieser Art „Hausmusik“ zuzuwenden, mit der man am ehesten Geld verdienen konnte, wenn man – wie Schumann zu diesem Zeitpunkt – keine Werke für ein großes Publikum (Sonaten, Sinfonien, Opern etc.) zu schreiben vermag.

Die Redaktion seiner Zeitschrift bestand aus dem „Davidsbund“, einer geheimen Nicht-Organisation, in der sich teils wirkliche, teils ausgedachte Figuren versammelten und ihre Artikel verfassten. Die größte Berühmtheit erlangten das durch Jean Paul inspirierte Brüderpaar Eusebius und Florestan, die sich häufig in Rede und Gegenrede zu Wort meldeten und somit die Argumente des je Anderen wieder in die Schwebe brachten. Es handelte sich hier also, im Gegensatz zu allen anderen Musikzeitschriften der Zeit, um eine ganz explizit romantische Konzeption von Musikkritik, in der die Grenzen zwischen Poesie und scharfer Analyse stets offen gehalten wurden.

Und die Beziehung zu Clara Wieck schließlich spielte sich zwischen 1836 (der Ablehnung des Heiratsgesuchs durch den Vater) und 1840 (dem Jahr der gerichtlich durchgesetzten Heirat) fast gänzlich in der Fantasie ab. Der Vater verhinderte wirkliche Begegnungen erfolgreich, Briefe gelangten nur auf heimlichen Wege an die Braut. Wären sie mein Thema, würde ich jetzt fragen: Sind diese Briefe ein Zeichen der Liebe oder nicht vielmehr die Liebe selbst?

Die Aufrechterhaltung der Trennung zwischen dem wirklichen Leben und den Dokumenten darüber wäre also im vorliegenden Falle eine gewagte Konstruktion, denn ebenso stellt sich die Frage bei den „Kinderszenen“: Sind sie (nur) ein Symbolsystem, das auf ein Ich und seine Auseinandersetzung mit der Kindheit verweist oder sind sie nicht auch die performative Arbeit an diesem Ich selbst, das hier ein in erster Linie komponierendes Ich ist?

Schumann lässt es in der Schwebe, ob er in diesen Szenen ein fremdes Kind, die eigene Kindheit, sich selbst als Erwachsenen oder sich selbst als Kind thematisiert bzw. aktualisiert. Für alle Standpunkte gibt es, wie wir sahen, Hinweise. Damit in Übereinstimmung steht der Begriff der „Szene“, die noch einmal den Unterschied zum Bild enthält: Schumann setzt ganz verschiedene Vorstellungen in Szene, inszeniert sich in unterschiedlichen Maskeraden (vergleichbar vielleicht Rembrandt in seinen vielen Selbstbildnissen; vgl. Parmentier 1998) als ein sich Wandelnder: Mal ist er selber das Kind, mal Beobachter des Kinderspiels, dann emphatischer Schilderer kindlicher Empfindun-

gen oder Befindlichkeiten.¹¹ Dabei bringt er sein Ich, das ihm anders als in diesen Maskeraden gar nicht verfügbar ist, erst konkret hervor. Es sei, schreibt Käte Meyer-Drawe, „gerade das Faszinierende an Maskeraden, dass sie verbergen und dadurch preisgeben. Von Anfang an bewahren sie etwas Zweideutiges, das verwandt ist mit der wesentlichen Doppeldeutigkeit des Subjekts, nämlich sich selbst zu inszenieren im Angesicht von anderen und gleichzeitig nur so selbst sein zu können“ (vgl. Meyer-Drawe 2000, S.137). Provozierend zugespitzt also: Der romantische Künstler Robert Schumann produziert in seinem Werk kein Ego-Dokument, sondern er lebt sein Leben.

Literatur

- Baader, M.S. (1996): Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld. Neuwied: Luchterhand.
- Boetticher, W. (1940): Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk. Berlin: Hahnfeld.
- Borchard, B. (1985): Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weinheim und Basel: Beltz.
- Burger, E. (1998): Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Mainz u.a.: Schott.
- Dietrich, C. (1998): Wozu in Tönen denken? Historische und empirische Studien zur bildungstheoretischen Bedeutung musikalischer Autonomie. Kassel: Bosse.
- Edler, A. (1982): Robert Schumann und seine Zeit. Laaber: Laaber.
- Eggebrecht, H.H. (1994): Diskussion I und II. In: Gruber G./Mauser, S. (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Laaber: Laaber, S. 233-256.
- Eicker, I. (1995): Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts. Kassel: Bosse.
- Gratzer, W. (1994): Musik als Geschichte in Erfahrung bringen. In: Gruber G./Mauser, S. (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Laaber: Laaber S. 55-96.
- Hoffmann, E.T.A. (1814/15/o.J.): Kreisleriana. In: Ders.: Musikalische Novellen und Schriften. München: Goldmann, S. 40-117.
- Hoffmann, E.T.A. (1817/2001): Das fremde Kind. Kunstmärchen III. Berlin: Rohrwall.
- Jansen, F.G. (Hrsg.) (21904): Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Leipzig.
- König, T. (1982): Robert Schumanns „Kinderszenen“ op.15. In: Metzger, H.-K./Riehn, R. (Hrsg.): Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II. München: Edition Text + Kritik, S. 299-342.
- Mauser, S. (1994): Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik. In: Gruber G./Mauser, S. (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Laaber: Laaber, S. 47-54.
- Meyer-Drawe, K. (2000): Illusionen von Autonomie. Diesseits von Ohnmacht und Allmacht des Ich. München: Kirchheim.
- Nowak, K. (2002): Schleiermacher. Leben, Werk und Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Parmentier, M. (1998): Die Selbstbilder Rembrandts – Eine visuelle Autobiographie? In: Hellekamps, S. (Hrsg.): Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie. Weinheim: Deutscher Studienverlag, S. 43-66.

11 Die große Bedeutung der Maskeraden, häufig in Anlehnung an die von ihm so hoch geschätzten Romane Jean Pauls, ist für das gesamte Frühwerk Schumanns, konstitutiv (vgl. Edler 1982).

- Réti, R. (1982): Schumanns „Kinderszenen“: Quasi Thema mit Variationen. In: Metzger, H.-K./Riehn, R. (Hrsg.): Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II. München: Edition Text und Kritik, S. 275-298.
- Roth, H.J. (1997): Wider den Biographismus. Eine polemische Attacke. In: Bittner, G./Fröhlich, V. (Hrsg.): Lebens-Geschichten. Über das Autobiographische im pädagogischen Denken. Zug: Graue Edition, S. 239-268.
- Schleiermacher, F. (1806/1908): Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch. Hrsg. v. H. Mulert. Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung.
- Schulze, W. (Hrsg.) (1996): Ego-Dokumente. Annäherungen des Menschen in der Geschichte. Berlin: Akademie-Verlag.
- Zilkens, U. (1996): Robert Schumann. Die „Kinderszenen“ im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann. Köln: Tonger.

Anschrift der Autorin:

Dr. Cornelia Dietrich, Universität Hildesheim, Institut für Allgemeine Pädagogik, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim, E-Mail: dietrich@rz.uni-hildesheim.de.