

TIMO EVERS

Robert Schumanns Faust-Notenmanuskripte im Freien Deutschen Hochstift

Neuerkenntnisse zur Entstehung, Funktion und Überlieferung

Im Sommer 1851 schrieb Robert Schumann in Düsseldorf einen kurzgefassten, aber für die Veröffentlichungsgeschichte seiner musikalischen Werke umso bedeutsameren letzten künstlerischen Willen nieder und siegelte ihn in einem Umschlag mit der Aufschrift: »Zu späterer Eröffnung von treuer Hand«. Das Schreiben ist mit dem 6. Juni 1851 datiert, mit dem vertraulichen »R.« für Robert signiert und lautet wie folgt:

Da wir alle sterblich sind, möchte ich in Hinsicht meiner zurückbleibenden Kompositionen anordnen, daß Gade, oder ist dieser verhindert, J. Rietz über etwa noch herauszugebende Werke, natürlich im Einvernehmen mit meiner lieben Clara entscheiden möchte, und zwar bitte ich nach vorheriger strengster kritischer Prüfung.¹

Zwar übertrug er damit seinem Duzfreund,² dem Komponisten und Dirigenten Niels Wilhelm Gade, dem Schumann das Klavierstück »Nor-

- 1 Zit. nach Schumann-Briefedition, hrsg. vom Robert-Schumann-Haus Zwickau und dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden in Verbindung mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf und der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, 50 Bde., Köln 2008–2025 (III Serien); Serie I, Bd. 7, S. 632 (abgekürzt zitiert als *SBE*).
- 2 Robert Schumann, Tagebücher. Bd. I: 1827–1838, hrsg. von Georg Eismann, Bd. II: 1836–1854, hrsg. von Gerd Nauhaus; Bd. III: Haushaltbücher, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig ²1987 (¹1971), 1987, 1982, Nachdruck Basel und Frankfurt am Main 1988 (abgekürzt zitiert als *Tb I*, *Tb II*, *Tb III*), hier: *Tb III*, S. 360. Schumann hatte ihn im »Projectenbuch«, S. 72, in der Kategorie »Durch die Zeitschrift vorzugsweise eingeführte Kunstgenossen« aufgeführt; Robert-Schumann-Haus-Zwickau, Archiv-Nr.: 4871/VII,C,8–A3 (im folgenden *Projectenbuch*). – Mit »Zeitschrift« ist die von Schumann herausgegebene Neue Zeitschrift für Musik (*NZfM*) gemeint.

disches Lied (Gruß an G.)« im ›Album für die Jugend‹ op. 68 gewidmet hatte, dessen Grundmotiv den Namen des verehrten Freundes mit den gleichlautenden Noten (g¹-a¹-d¹-e¹) exponiert, sowie dem seinerzeit in der Nachfolge von Felix Mendelssohn Bartholdy als Kapellmeister am Leipziger Gewandhaus wirkenden Julius Rietz die künstlerische und moralische Verantwortung, etwaige nachgelassene Kompositionen aus seiner eigenen Feder postum zu veröffentlichen. Das Schreiben macht jedoch unmissverständlich deutlich, dass keine Entscheidung ohne seine Gattin und künstlerische Partnerin Clara Schumann, geborene Wieck, getroffen werden sollte, womit ihr de facto die letzte Entscheidungsgewalt zugeschrieben wurde.

Schumanns hier zitierter letzter künstlerischer Wille wurde offensichtlich zwei Tage vor seinem am 8. Juni begangenen 41. Geburtstag niedergeschrieben und fällt damit in eine Zeit, als er als Musikdirektor bereits auf Widerstand beim Düsseldorfer Musikverein und Publikum gestoßen war;³ dies führte in mancher Hinsicht zu einer neuen Phase künstlerischer Selbstreflexion, in welcher er sich mit seiner eigenen Person sowie der Rolle des Künstlers in einer Literatur und Musik liebenden Gesellschaft intensiv auseinandersetzte und neue musikalische Ausdrucksformen entwickelte – etwa in Form der von Schumann zu dieser Zeit gepflegten neuen Gattung für den Konzertsaal, der großbesetzten Ballade für Solostimmen, Chor und Orchester, wovon er bis 1853 vier umfangreiche Werke komponierte.⁴ Und erst wenige Tage vor Niederschrift seines musikalischen Testaments hatte er die so intim ausfallenden, das Andenken der Dichterin feiernden ›Mädchenlieder‹

3 Siehe dazu Bernhard R. Appel, Das Promemoria des Wilhelm Wortmann. Ein Dokument aus Schumanns Düsseldorfer Zeit, in: Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, Sinzig 2002, S. 1–47.

4 Der Königssohn op. 116 nach Ludwig Uhland, komponiert April bis Juni 1851; Des Sängers Fluch op. 130 nach Uhland, Juni bis Dezember 1851; Vom Pagen und der Königstocher op. 140 nach Emanuel Geibel, Juni bis September 1852; Das Glück von Edenhall op. 143 nach Uhland, Februar bis März 1853. Siehe Margit L. McCorkle, Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Düsseldorf, Mainz u. a. 2003 (abgekürzt zitiert als RSW), S. 492–497, 573–583, 590–592.

op. 103 und ›Sieben Lieder‹ op. 104 komponiert, beide basierend auf Gedichten der im zarten Alter von 17 Jahren verstorbenen Elisabeth Kuhlmann.⁵

Welche Kompositionen Schumann in der Zeit seines künstlerischen Testaments und in den folgenden Jahren zu komponieren und zu veröffentlichen plante, ist allerdings trotz überlieferter Auflistungen im »Projectenbuch«⁶ sowie im sogenannten »Düsseldorfer Merkbuch«,⁷ einem privaten Notizbuch Schumanns, nicht sicher; es waren laut seines letzten Satzes, den er noch wie ein Postscriptum seinem »R.«-Signum im letzten künstlerischen Willen anfügte, jedoch zwei großbesetzte Werke, die er im Falle seines möglicherweise vorschnell erfolgenden Ablebens postum unbedingt veröffentlicht wissen wollte: »Namentlich wünsche ich Faust und Manfred ediert.«⁸

Schumann ging selbstverständlich davon aus, dass es Claras »treue Hand« oder diejenige einer anderen Vertrauensperson sein würde, die nach seinem Ableben das Siegel seiner Verfügung brechen sollte und die genau einzuordnen wusste, welche Werke damit gemeint waren. Es handelte sich zum einen um seine im Autograph so betitelten »Scenen aus Goethe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester« WoO 3 sowie um die damit mindestens literarisch in Beziehung stehende⁹ Komposition zu Lord Byrons ›Manfred‹, also der gleichnamigen Ouvertüre und der heute nur mehr selten aufgeführten Bühnenmusik, von Schumann als »Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen [...] mit Musik« op. 115 bezeichnet.

Mit beiden Kompositionen hat Schumann gewichtige Vertonungen von Werken der Weltliteratur vorgelegt, mit denen er sich seit seiner

5 Tb III, S. 562 f.

6 Diverse einst geplante, dann mehrheitlich ausgeführte Kompositionsprojekte finden sich von Schumann aufgeführt in seinem Projectenbuch, S. 14–17.

7 Düsseldorfer Merkbuch, Robert-Schumann-Haus-Zwickau, Archiv-Nr.: 4871/VII, C,7–A4, S. 2–4, 28.

8 Wie Anm. 1.

9 Heinz Gockel, Goethes poetische Kinder, in: ders., Literaturgeschichte als Geistesgeschichte. Vorträge und Aufsätze, Würzburg 2005, S. 83–96, hier: S. 92; Laura Tunbridge, Euphorion falls: Schumann, Manfred and Faust, Ph. D. Diss. Princeton University, Ann Arbor 2002.

Jugend beschäftigt hatte;¹⁰ beide haben einen rastlosen, gespaltenen männlichen Hauptcharakter, das Problem unzureichender Erkenntnis, Versuchung, Schuld und die Frage der Erlösung durch weibliche Liebe zum Thema, wobei Schumann besonders im Fall der ›Faust-Szenen‹ weniger eine durchgehende dramatische Handlung, vielmehr die rastlos-getriebenen bzw. seelisch erschütterten Charakterbilder Fausts und Gretchens in einem literarisch-musikalischen Kunstwerk darstellen wollte. Sowohl beim ›Faust‹ als auch beim ›Manfred‹ galt es – auf unterschiedliche Weise – eine anspruchsvolle Dichtung für seine Komposition zu arrangieren, wobei Schumann im Fall des englischen Originaltextes von Byron unterschiedliche Übersetzungen prüfte und die letztendlich gewählte von dem unter dem Pseudonym Posgaru veröffentlichenden Karl Adolf Suckow bearbeitete, kürzte und nur relativ wenige Textabschnitte in Form einer Bühnenmusik mit vorgeschalteter, jedoch auch eigenständig als Konzertstück aufführbarer Ouvertüre vertonte.¹¹

Im Fall des Goethe'schen ›Faust‹ dagegen wählte Schumann von den 12111 Versen beider Teile nur wenige vornehmlich des 2. Teils des Dramas; anders als andere Komponisten fokussierte Schumann in seiner Vertonung nicht die Gelehrten-Tragödie des ersten Teils, sondern spürte der kunst- und lebensweisheitlichen Essenz der an sich schon durchbrochenen Tragödie nach. So setzte er in seiner Vertonung bei der mystischen Bergschluchten-Schlusszene des zweiten Teils an und bezog, davon ausgehend, sukzessive andere Abschnitte der Tragödie ein, um so die wesentlichen inhaltlichen Voraussetzungen der Bergschluchten-Szene, musikalisch-poetisch neu zu gestalten. Zentral und Höhepunkt der Komposition ist also ›Faust's Verklärung‹, wie Schumann die von ihm vollständig als eigenständiges Werk vertonte Bergschluchten-Szene zeitweise nannte, bevor er sie als dritte Abteilung seiner

10 Schumann beschäftigte sich seit seiner Jugend sowohl mit Byrons ›Manfred‹ als auch mit Goethes ›Faust‹. Siehe RSW, S. 485, Tb I, S. 309; Schumanns Brief an Emil Flechsig vom 1. Dezember 1827, in: Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, Leipzig 1885, S. 11–13. Aus dem gleichen Jahr stammt ein Faust-Handexemplar Robert Schumanns, siehe unten.

11 Siehe RSW, S. 485.

später erweiterten Komposition bearbeitete, ihr in einer ersten Abteilung Szenen vorstellte, welche ein Charakterbild Gretchens und Einblicke in ihre Psyche, ihr vorerst tragisches Ende andeutend, vermitteln – gefolgt von einer zweiten Abteilung, die Fausts rastlosem Charakter, schließlich seiner Erblindung und seinem Tod gewidmet ist. Es handelt sich also um ein geschickt bewerkstelligtes Arrangement von Textpassagen des ersten und zweiten Teils der Faust-Tragödie, das neben der eindrücklichen, Schumann so essenziell wichtigen Charakterdarstellung die Interpretation des Komponisten und seinen eigenen, höchst kreativen Umgang mit dem Text Goethes widerspiegelt,¹² wobei Schumann die poetische Essenz des Textes in ebenjener Bergschluchten-Schlusszene sah, die er zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Auseinandersetzung wie des Werkes insgesamt gemacht hatte.

Die folgende Tabelle vermittelt eine Übersicht über die vertonten Verse gemäß der Zählung der historisch-kritischen Faust-Edition¹³ und Schumanns Gliederung dieses vokalsymphonischen Großwerks in »Abteilungen« und einzelne »Nummern«. Die Zählung der einzelnen Musiknummern folgt der in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv aufbewahrten teilautographen Partitur.¹⁴ Der Wortlaut folgt dem der Partitur vorangestellten, von Schumann selbst geschriebenen Inhaltsverzeichnis. Abweichungen in der Partitur und im in Wien archivierten teilautographen Klavierauszug¹⁵ können hier nicht erörtert werden. Text in runden Klammern stammt von Schumann und gibt jeweils das Entstehungsjahr der einzelnen Nummern an; Text in eckigen Klammern wurde zum besseren Verständnis ergänzt, findet sich so als Satzbezeichnung aber nicht in den Manuskripten:

- 12 Dazu ausführlich Edda Burger-Güntert, Robert Schumanns »Szenen aus Goethes Faust«. Dichtung und Musik. Freiburg im Breisgau 2006 (= Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae 40), besonders S. 77–192.
- 13 Johann Wolfgang Goethe, Faust. Eine Tragödie. Konstituierter Text, bearb. von Gerrit Brüning und Dietmar Pravida, 2., durchges. Aufl., Göttingen 2018.
- 14 Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,1 und 3,2.
- 15 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: A 294 (Nachlass Johannes Brahms).

VERS	SCHUMANN'S GLIEDERUNG
	Ouverture. (1853)
	Abtheilung 1.
3163–3192, 3207–3210	Nro. 1. Scene im Garten. (1849)
3587–3619	Nro. 2. Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa. ¹⁶ (1849)
3776–3834	Nro. 3. Scene im Dom. (1849)
	Abtheilung 2.
4621–4685, 4695–4727	Nro. 4. Ariel. Sonnenaufgang. (1849)
11384–11411, 11416–11440, 11453–11466, 11487–11510	Nro. 5. Die vier grauen Weiber. Erblindung. (1850)
11511–11595	Nro. 6. Faust's Tod. (1850)
	Abtheilung 3.
11844–12111	Nro. 7. Faust's Verklärung (1844) ¹⁷
11844–11853	Nro. 1. [Waldung, sie schwankt heran]
11854–11865	Nro. 2. [Ewiger Wonnebrand]
11866–11933	Nro. 3. [Wie Felsenabgrund mir zu Füßen]
11934–11988	Nro. 4. [Gerettet ist das edle Glied]
11989–12019	Nro. 5. [Hier ist die Aussicht frei]
12020–12103	Nro. 6. [Dir, der Unberührbaren]
12104–12111	Nro. 7. [Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß, 1. Bearbeitung]
12104–12111	Nro. 7. [Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß, 2te Bearbeitung]

Zwecks einheitlicher, eindeutiger und leicht nachvollziehbarer Referenzierbarkeit wird im folgenden ein Numerierungssystem mit römischer, arabischer und Buchstaben-Zählung eingeführt, wobei römische Zahlen (I bis III) immer für die Abteilungen stehen, arabische für die originale überlagernde Ebene einer durchgehenden Numerierung der einzelnen Sätze (1 bis 7) und eine weitere, durch Punkt abgetrennte Numerierung (1 bis 7A bzw. 7B) für die Binnenummerierung von Nro. 7, »Faust's Verklärung«. Nr. I.3 etwa bezeichnet demnach die

16 So in allen anderen Quellen; hier stattdessen: »Ach neige!«

17 De facto hat Schumann einzelne Abschnitte dieser Nr. 7 später komponiert und bis 1849/50 in mehreren Phasen intensiv daran gearbeitet, siehe unten.

»Scene im Dom«, Nr. II.4 »Ariel. Sonnenaufgang«, Nr. III.7.1 »Waldung, sie schwankt heran« und Nr. III.7.7A »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß« in der ersten Bearbeitung.

Zum Zeitpunkt der Niederschrift seines musikalischen Testaments, also im Juni 1851, lagen allerdings weder der »Manfred« noch die »Faust-Szenen« in einer veröffentlichungsreifen Form vor, auch hatte es längst noch keine vollständige Aufführung dieser beiden Großwerke gegeben. Die Komposition der »Faust-Szenen« war noch nicht einmal abgeschlossen, denn die offenbar schon frühzeitig vorgesehene Ouvertüre komponierte Schumann erst im Sommer 1853; zuvor hatte es offenbar an der nötigen besonderen Inspiration für eine solche Ouvertüre gemangelt, die zum einen dieses vokalsymphonische Werk dramaturgisch effektiv einleiten, zum anderen aber auch dessen poetisch-musikalischen Gehalt insgesamt spiegeln und gleichermaßen als eigenständig aufführbare Konzertmusik fungieren sollte.¹⁸

Schumanns Notate in der Tabelle geben die Entstehung der »Faust-Szenen« nur sehr unzureichend wieder und führen teilweise sogar in die Irre. Die Zusammenschau der von ihm festgehaltenen Entstehungsdaten in sämtlichen Manuskripten dieser Komposition, aber auch in seinen Tagebüchern und in seiner Korrespondenz ergibt ein wesentlich

18 Im Brief an August Strackerjan vom 28. Oktober 1853 schrieb Schumann: »So ist eine Ouverture zu Faust entstanden, der Schlußstein zu einer größeren Scenereihe aus Faust«. Zit. nach Hermann Erler, Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert, Berlin 1887, S. 202. – Laut Wasielewski, Schumanns erstem Biographen, stellte die Ouvertüre eine besondere Herausforderung dar: »Zu Düsseldorf äußerte Schumann zu Anfang des Jahres 1851: »Ich bin oft mit dem Gedanken umgegangen, eine Ouvertüre zu den Faustszenen zu schreiben, habe aber die Ueberzeugung gewonnen, daß diese Aufgabe, die ich mit für die schwierigste halte, kaum befriedigend zu lösen sein wird; es sind da zu viele und zu gigantische Elemente zu bewältigen. Doch aber wird es nöthig sein, daß ich der Musik zum Faust eine Instrumentaleinleitung voranschicke, sonst rundet sich das Ganze nicht ab, und die verschiedenen Stimmungen müssen auch vorbereitet sein. Indeß kann man so was nicht auf der Stelle machen; ich muß den Moment der Eingebung abwarten, dann geht es schnell. Ich habe mich, wie gesagt, häufig mit der Idee einer Faoustouvertüre beschäftigt, aber es geht noch nicht.« Zit. nach Wilhelm Joseph von Wasielewski, Robert Schumann. Eine Biographie, Bonn 31880, S. 261. – Dementsprechend hat Schumann zu unbekanntem Zeitpunkt im »Düsseldorfer Merkbuch«, S. 3, in einer Liste künftiger Kompositionsprojekte notiert: »Einleitung zu Faust«.

differenzierteres Bild und zeigt, dass die ›Faust-Szenen‹ etappenweise in diversen konzentrierten Arbeitsphasen entstanden sind, wobei das erarbeitete Material immer wieder tiefgreifender Neuordnung und Überarbeitung unterworfen gewesen ist.

Die Rekonstruktion dieser komplexen Genese verspricht wertvolle Neuerkenntnisse bezüglich Schumanns Auseinandersetzung mit der Textvorlage, der Herausbildung und Modifizierung des bei der Komposition entwickelten besonderen Werkkonzepts sowie bezüglich seiner Arbeitsweise als Librettist und Komponist schlechthin. Die Klärung dieses philologischen Sachverhalts ist wiederum die unmittelbare Voraussetzung, um sich seiner besonderen, nicht unbedingt unmittelbar zugänglichen Goethe-Rezeption in den ›Faust-Szenen‹ überhaupt erst durch eine adäquate, historische Fakten berücksichtigende Interpretation nähern zu können.

Der Weg dorthin ist mit gewaltigen Herausforderungen verbunden und so aus diversen Gründen noch nie beschritten worden. Erstens blockierte ein einseitiges und ideologisch verblendetes, gleichwohl wirkmächtiges Narrativ die Rezeption der ›Faust-Szenen‹; demnach seien Schumanns späte musikalische Werke aufgrund seines 1854 erfolgten gesundheitlichen Zusammenbruchs mit anschließender Einlieferung in die Endenicher ›Irrenanstalt‹ des Franz Richarz, wo er am 29. Juli 1856 – vermeintlich geistig umnachtet – gestorben ist, von hohen Qualitäts-einbußen betroffen und daher keiner Verbreitung würdig.¹⁹ Zweitens mangelte es bisher an den zeitlichen und ökonomischen Ressourcen, nach der von Clara Schumann verantworteten Alten Gesamtausgabe der musikalischen Werke ihres Mannes eine historisch-kritische und zugleich praktische Bedürfnisse erfüllende Neuausgabe dieser umfangreichen Komposition zu erarbeiten. Auch deshalb kann es nicht verwundern, dass das Werk noch im 20. Jahrhundert ein Schattendasein fristete. Drittens – und sicher am schwerwiegendsten – ist jedoch der Umstand, dass Schumann die ›Faust-Szenen‹ selbst nicht mehr zum Druck befördern konnte, dass die für eine neue Edition relevanten Ma-

19 Siehe dazu Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg 1984 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 29), besonders S. 15 f., 165–171. Helmut Loos, *Szenen aus Goethes ›Faust‹ für Soli, Chor und Orchester WoO 3*, in: Robert Schumann. *Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, Bd. 2, S. 386–397.

nuskripte – nämlich die erwähnte Partitur in Berlin und der zweihändige Klavierauszug in Wien – in mancher Hinsicht widersprüchlich sind und ein beträchtlicher Teil nach wie vor als verschollen gelten muss.

Vor diesem Hintergrund muss es als ein wahrer Glücksfall betrachtet werden, dass das diverse weitere Manuskripte der ›Faust-Szenen‹ enthaltende Konvolut, dessen Existenz der Forschung zwar seit langem bekannt war, das jedoch aufgrund seines Verbleibs in privatem Besitz bis dato kaum zugänglich war,²⁰ im Jahr 2018 wieder auf dem Autographen-Markt angeboten wurde und für das Freie Deutsche Hochstift erworben werden konnte.²¹ Es ist seither unter der Signatur Hs-31276 archiviert. Wie es noch zu zeigen ist, entspricht dieses Manuskript-Konvolut einem ganz wesentlichen Knotenpunkt im recht komplexen Netz der in diversen Einzelmanuskripten rekonstruierbaren Werkgenese, zumal es zahlreiche Datierungen und sonstige Notate enthält, welche Antworten auf Fragen liefern, die allein auf Basis der altbekannten Einträge in Schumanns Tage- und Haushaltbüchern bisher nicht beantwortbar schienen.

War die bisher bekannte Entstehungsgeschichte dieses Opus magnum bis hin zu dessen postum erfolgter Drucklegung, das Schumann im für ihn ungewöhnlich langen Zeitraum von beinahe zehn Jahren intensiv beschäftigte, bereits sehr komplex, so sei sie in ihren Grundzügen kurz referiert, bildet sie doch die unmittelbare Voraussetzung, um Bedeutung, Funktion und Quellenwert des Faust-Notenmanuskript-Konvoluts im Freien Deutschen Hochstift erfassen zu können.

Die Entstehung der ›Faust-Szenen‹ im Spiegel der Tagebucheinträge Schumanns

Im Februar 1844 las Schumann während einer gemeinsam mit Clara unternommenen Konzertreise nach Russland auf einer Zwischenstation in Dorpat (Tartu) krank im Bett wieder Goethes ›Faust‹, offenbar besonders den zweiten Teil.²² Diese Lektüre muss ihn derart affiziert haben, dass er noch im März in St. Petersburg eine Textabschrift der

20 Siehe dazu die Ausführungen unten.

21 Vgl. Jahrb. FDH 2019, S. 418–420.

22 Tb II, S. 284. Siehe dazu auch die Ausführungen unten.

Bergschluchten-Szene des zweiten Teils anfertigte²³ und konkrete Pläne für eine Vertonung schmiedete, wobei anfänglich offenbar noch die Frage verfolgt wurde, ob der Text als Oper eingerichtet oder doch besser in der Art eines eigentlich eher religiösen Stoffen vorbehaltenen Oratoriums behandelt werden sollte.²⁴ Die erst jüngst wieder zugänglich gewordene Textabschrift auf paginae 131–134 im Freien Deutschen Hochstift-Konvolut enthält diverse Dispositionsangaben zur Bergschluchten-Szene, wobei der Text bereits in einzelne Abschnitte gegliedert ist und Instrumentationsangaben notiert sind; die von Schumann dem Text vorangestellte Überschrift »Finale aus dem 2ten Theil des Faust von Göthe. | Für Chor Solostimmen u. Orchester« deutet darauf hin, dass er zur Zeit dieser Textabschrift eher noch an eine Oper dachte, war der »Finale«-Begriff doch ein zeitüblicher innerhalb der musikalischen Sonaten- und Operntheorie- und praxis.²⁵

Hatte Schumann bis dato vermutlich zwei frühe Faust-Ausgaben besessen, so gab wohl seine Erwerbung der Cotta-Ausgabe von 1843 am 7. Juni 1844 den letzten Anstoß, mit der Vertonung zu beginnen.²⁶ Laut den entsprechenden Einträgen in den Haushaltsbüchern »brütete« Schumann, nun wieder zurück in Leipzig, in den folgenden Tagen über einer möglichen Faust-Vertonung, bevor er offenbar spätestens am 13. Juni 1844 mit der Komposition der Bergschluchten-Szene begann.²⁷ Am 25./26. Juli wird er die ersten Entwürfe fertiggestellt haben,²⁸ denn schon für den 26. Juli notierte er im Haushaltsbuch: »Am Faust [zu] in-

23 Tb II, S. 287.

24 In Schumanns »Projectenbuch«, S. 6, ist der Fauststoff unter der Überschrift zu erwägender »Operntexte« aufgeführt. Der Kontext der benachbarten Notate legt es nahe, dass der Eintrag aus den frühen 1840er Jahren stammt. In einem Brief von Oktober bis Dezember 1844 fragte Schumann schließlich Eduard Krüger: »Der Faust beschäftigt mich noch sehr. Was meinen Sie zu der Idee, den ganzen Stoff als Oratorium zu behandeln? Ist sie nicht kühn und schön? Nur denken darf ich jetzt daran.« Zit. nach Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 210 f.

25 Ulrich Michels, Finale, in: Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz u. a. 1967, S. 289.

26 Tb III, S. 364.

27 Tb III, S. 364 f.

28 Am. 9. Juli 1844 notierte er: »Faustiana«, am Folgetag: »Fleißig«, am 11. Juli: »Sehr fleißig«, am 12. Juli wieder »fleißig«, am 18. Juli: »Fleißig im Faust«, am 19. Juli: »Fleißig, doch angestrengt«, am 20. Juli: »Fleißig«, Tb III, S. 367 f.

stru.[mentieren] angef.[angen]«,²⁹ womit die erste vollständige Niederschrift in Form einer ausnotierten, sämtliche Vokal- und Instrumentalstimmen enthaltenden Partitur gemeint ist. Diese Arbeit setzte Schumann vermutlich in den folgenden Wochen fort, wobei er, wie es die Ausführungen unten zeigen, auch weiter an den Kompositionsentwürfen gearbeitet haben muss. Die weitere kompositorische Arbeit an der Bergschluchten-Szene ist von Schumann leider nur spärlich dokumentiert worden. Laut Haushaltbuch war er am 21. August 1844 »Fleißig im Faust« und am 22. August »Fleißig«. ³⁰ Erst unter dem Datum des 23. Dezember 1844 heißt es dann: »den Faust nach Kräften beendet«;³¹ die Arbeit erwies sich also als ausgesprochen mühsam. Welche Form die Faust-Komposition Schumanns zu dieser Zeit aufwies, welche Teilsätze bereits vorlagen und ob das Vorhandene bereits vollständig instrumentiert in Partitur vorlag, geht aus den Einträgen der Haushaltbücher nicht hervor und lässt sich nur teilweise erschließen, da aus dieser Arbeitsphase der ersten Instrumentation kein einheitlich durchnotiertes Manuskript erhalten ist und die überlieferten Bruchstücke in der Berliner Partitur meist lediglich zu Spekulationen einladen.

Nach dem 23. Dezember 1844 ließ Schumann seine Faust-Komposition offensichtlich in der Schreibtischschublade verschwinden, denn sie findet weder in seinen Tagebüchern noch in seiner Korrespondenz weitere Erwähnung. Erst in seinem Brief an Felix Mendelssohn Bartholdy vom 24. September 1845, inzwischen war die Familie Schumann von Leipzig nach Dresden übergesiedelt, schrieb er: »Die Scene aus Faust ruht noch im Pult; ich scheue mich ordentlich sie wieder anzusehen. Das Ergriffensein von der sublimen Poesie gerade jenes Schlußes ließ mich die Arbeit wagen; ich weiß nicht, ob ich sie jemals veröffentlichen werde.«³² Auch in den Folgejahren korrespondierte Schumann gelegentlich über seine ruhende Faustvertonung; dass es eine solche gab, war in den Musik liebenden Kreisen Leipzigs bekannt;³³ Schumann gab sich

29 Tb III, S. 368.

30 Tb III, S. 370.

31 Tb III, S. 376.

32 SBE II/1, S. 229.

33 Neben Felix Mendelssohn Bartholdy korrespondierte Schumann etwa mit dem Redakteur der NZfM, Franz Brendel, und mit dem Leipziger Verleger Friedrich Whistling über seine Faust-Komposition. Siehe SBE II/5, S. 243, 252, 255, 264, 270 f., 281, 282–285, 287; SBE III/2, S. 249.

jedoch geheimnisvoll, gewährte keinerlei Einblicke und arbeitete erst 1847 wieder an dieser Komposition.

Unter dem Datum des 17. April 1847 vermerkte er im Haushaltbuch: »Faust« wieder vorgenommen.«³⁴ In den Folgetagen scheint er weiter »Fleißig am Finale des Faust« gearbeitet zu haben,³⁵ wobei unklar bleiben muss, ob damit die gesamte Bergschluchten-Szene gemeint war oder nur der Schlusschor. Jedenfalls wird Schumann eine Revision vorgenommen und gewisse Teile weiter in Partitur ausgearbeitet haben, denn unter dem Datum des 23. April 1847 vermerkte er: »Endlich ›Faust‹ fertig instrumentirt – Freude.«³⁶ Dieses Datum wird nach dem Schlusstakt der ersten Bearbeitung des Chorus mysticus in der Berliner Partitur bestätigt; Schumann notierte: »Beendet endlich den 23sten April 1847 | in Dresden. | Robert Schumann.«³⁷ Ab dem 1. Mai scheint nicht Robert, sondern Clara Schumann sodann »iimer an ›Faust‹« weitergearbeitet zu haben, unter dem Datum des 4. Mai heißt es dann: »Kl.[ara] mit ›Faust‹ fertig«;³⁸ ob sie einzelne Partien kopierte oder bereits Teile eines Klavierauszuges erarbeitete, muss allerdings offen bleiben, ob schon letzteres sehr wahrscheinlich anmutet; zumindest ist der Klaviersatz von Nr. III.7.1 bis Nr. III.7.6 im Wiener Manuskript des zweihändigen Klavierauszuges weitgehend von ihr geschrieben, später ergänzte sie dort offenbar auch den Klaviersatz der deutlich später komponierten Nummern I.1 und I.2.

Spätestens in diesem Frühjahr 1847 wird Schumann den Plan zu einer alternativen Vertonung des Schlusschores (Chorus mysticus) erwogen haben, denn unter dem Datum des 22. Mai 1847 vermerkte er: »anderer Schlußchor zu Faust«, den er ebenfalls laut Haushaltbuch am 29. Juni 1847 wohl im Entwurf »fertig gemacht« haben will.³⁹ Rund einen Monat später unter dem Datum des 28. Juli heißt es dann in Bezug auf diesen neuen Schlusschor, er habe ihn »fertig aufgeschrieben«,⁴⁰ womit wohl die erste vollständige Partitur-Niederschrift gemeint sein

34 Tb III, S. 346.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Partitur, p. 189, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. 3,2.

38 Tb III, S. 347 f.

39 Tb III, S. 427 und 431.

40 Tb III, S. 433.

dürfte. Dem entspricht Schumanns Datierung nach dem Schlusstakt in der Berliner Partitur: »Dresden, den 28sten Juli 1847. | R. Schumann.«⁴¹

Damit war die wohl in dieser Zeit unter dem Titel »Faust's Verklärung« firmierende Komposition der Bergschluchten-Szene jedoch noch immer nicht abgeschlossen. Denn unter dem Datum des 6. Mai 1848 hielt Schumann im Haushaltbuch fest: »Chor in B dur zum Faust gemacht«.⁴² Damit ist zweifellos der Entwurf des den Satz »Gerettet ist das edle Glied« beschließenden, feierlich-ausgedehnten Triumphchores über dieselben Worte gemeint (T. 342–464), wobei dieser Abschnitt in den erhaltenen Manuskripten, der Berliner Partitur und dem Wiener Klavierauszug, deutlich erkennbar nachgetragen worden ist. Die Instrumentationsarbeiten an diesem Teilsatz waren dann laut Haushaltbuch aber wohl erst am 3. Juni beendet.⁴³

In den Wochen zuvor hatte Schumann Proben mit dem von ihm in Dresden geleiteten Chorverein durchgeführt, die am 25. Juni 1848 in eine halböffentliche Probeaufführung zusammen mit Mitgliedern des Königlichen Orchesters vor geladenen Gästen mündeten.⁴⁴ In welcher Form hier »Faust's Verklärung« erklang, lässt sich philologisch gesichert jedoch nicht beantworten. So muss offen bleiben, ob der nachkomponierte »Gerettet ist das edle Glied«-Chor erklang und welche Bearbeitung des Schlusschores Schumann gewählt hatte. Denn das Aufführungsmaterial – wohl bestehend in Vokal- und Instrumentalstimmen –, das für diese Gelegenheit angefertigt worden sein muss und das die entsprechenden Informationen enthalten hat, ist verschollen. Zwei Tage nach der Aufführung, die Erinnerung der klanglichen Realisierung wird noch frisch gewesen sein, verzeichnete Schumann im Haushaltbuch unter dem Datum des 27. Juni »Correcturen im Faust«.⁴⁵ Vermutlich hat er einzelne Revisionen in der Instrumentation vorgenommen.

Eine weitere Gelegenheit einer Aufführung sollte sich im folgenden Jahr ergeben. Schumann plante nicht nur, seine Faust-Komposition im Rahmen der anstehenden Feierlichkeiten zu Ehren des 100. Geburts-

41 Wie Anm. 37, p. 227.

42 Tb III, S. 460.

43 Tb III, S. 462.

44 Tb III, S. 460–463.

45 Tb III, S. 463.

tages von Johann Wolfgang Goethe öffentlich aufzuführen;⁴⁶ dies war ihm offenbar mehr noch Anlass, sein nur etwa 35 bis 45 Minuten dauerndes Werk um weitere »Faust-Szenen« zu erweitern. Parallel zu seiner Teilnahme an den Sitzungen des Festkomitees,⁴⁷ das sich zur Planung und Durchführung der Goethe-Feier gebildet hatte, hielt Schumann im Haushaltsbuch am 13./14. Juli 1849 die Kompositionsentwürfe der »Scene im Dom«, am 15. Juli der »Scene im Garten« und am 18. Juli »Ach neige« fest, womit sicher die spätere Nr. I.2, »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« gemeint war.⁴⁸ Aus der Berliner Partitur geht hervor, dass die »Scene im Garten« bereits am 18. Juli und »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« am 20. Juli fertig instrumentiert vorlagen.⁴⁹ Spätestens am 21. Juli war Schumann dann offenbar mit der Instrumentation der zuvor entstandenen »Scene im Dom« beschäftigt, die laut Haushaltsbuch am 24. Juli »fertig instr.[umentiert]« war, was durch das Schlussdatum in der Berliner Partitur bestätigt wird.⁵⁰ Bereits unter dem Datum des Folgetags notierte Schumann sodann »»Scene des Ariel« vollendet«. Doch wird er an diesem umfangreichen, großbesetzten Satz Nr. II.4 noch weiter gearbeitet haben, bezieht sich doch wohl auch der Eintrag vom 26. Juli noch auf diesen. Einträge bezüglich dessen Instrumentation sind schließlich unter den Datum des 14. und 20. August zu finden, wobei er in diesem Zeitraum die gesamte Szene vollständig instrumentiert haben wird, was entsprechende autographe Datierungen in der Berliner Partitur bestätigen.⁵¹

Am 29. August 1849 war es dann so weit: Die Bergschluchten-Szene wurde unter dem Titel »Faust's Verklärung« sogleich in drei Städten

46 Hans John, Die Dresdner Goethefeierlichkeiten 1849 und ihre musikalischen Aktivitäten – Eine Dokumentation, in: Musik und Szene, Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag, hrsg. von Bernhard R. Appel, Karl W. Geck und Herbert Schneider, Saarbrücken 2001 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft N.F. 9), S. 333–347.

47 Schumanns Teilnahme an den Sitzungen des Komitees ist in seinen Haushaltsbüchern mit dem Stichwort »Conferenz« festgehalten (Tb III, S. 498–501).

48 Tb III, S. 498.

49 Partitur, p. 37 und p. 44, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. 3,1.

50 Ebd., p. 90; Tb III, S. 498.

51 So in der Berliner Partitur auf p. 157 nach T. 334: »d. 18 August 1849.«; auf p. 180 nach dem Schlusstakt 450: »D. 20sten August 1849.« Siehe dazu Tb III, S. 498–501.

öffentlich aufgeführt, nämlich in Dresden im Rahmen der Goethe-Feier unter Schumanns eigener Leitung, in Leipzig unter Julius Rietz und in Weimar unter Franz Liszt. Liszt führte »Faust's Verklärung« sodann nochmals am 11. Mai 1852 in Weimar auf.⁵² Für diese Aufführungen müssen sowohl Partitur-Abschriften als auch – davon ausgehend – Abschriften der Vokal- und Instrumentalstimmen angefertigt worden sein, aus denen musiziert wurde.⁵³ Eventuell konnte Schumann bezüglich des Stimmenmaterials für Dresden noch auf Teile der Probeaufführung des Vorjahres zurückgreifen, sollten sie aufgrund zu weit in die Tiefe führender Revision nicht doch ganz neu geschrieben worden sein. Erhalten hat sich von den Aufführungsmaterialien für Dresden, Leipzig und Weimar allerdings nichts. Schumann selbst wird für sein eigenes Dirigat seine autographe Partitur benutzt haben, die zu dieser Zeit vermutlich schon stark überarbeitet war. Einzelne Abschnitte wird er allerdings später noch weiter revidiert haben. Um welche genau es sich handelte, lässt sich ebenfalls nicht mehr rekonstruieren, da die Überarbeitungsspuren in der Berliner Partitur viel zu zahlreich sind und – an den Notenpapiersorten, den beteiligten Schreibern und am veränderten Duktus der Handschrift Schumanns deutlich erkennbar – ganz unterschiedlichen Phasen entstammen. Solange nicht doch noch etwas von jenem authentischen Aufführungsmaterial wiedergefunden werden sollte, scheint eine philologisch zweifelsfrei erfolgende Rekonstruktion der 1849 aufgeführten Fassung von »Faust's Verklärung« aussichtslos.

Nach diesen Aufführungen am 29. August 1849 fand Schumann erst im April 1850 wieder Zeit, weitere »Faust-Szenen« zu komponieren. In unglaublich kurzer Zeit von gerade einmal vier Tagen stellte er laut Haushaltbuch zunächst wohl die Entwürfe von »Faust's Erblindung« (25. bis 26. April) und »Faust's Tod« (27. bis 28. April) fertig, bevor er diese zwischen dem 30. April und 10. Mai 1850 in der vollständigen

52 Diese Aufführungen mit Daten, Orten und Namen der Dirigenten hielt Schumann auf der autographen Titelseite der Berliner Partitur, p. 65a, von »Faust's Verklärung« fest.

53 Aus Robert und Clara Schumanns Korrespondenz mit Franz Liszt geht hervor, dass Schumann eine Partitur von »Faust's Verklärung« und Vokal- und Instrumentalstimmen nach Weimar schickte und dass man diese dort teilweise kopierte. Siehe SBE II/5, S. 154–164.

Partitur instrumentierend ausarbeitete.⁵⁴ In der Berliner Partitur ist als Schlussdatum für »Die vier grauen Weiber. Erblindung« der 4. Mai 1850 von Schumann notiert worden, für »Faust's Tod« sodann ebenjener 10. Mai 1850.⁵⁵

Mit einigem zeitlichen Abstand widmete Schumann sich danach zunächst der Komplettierung des zweihändigen Klavierauszuges. Arbeiten an diesem Arrangement durch Clara hatte Schumann ja bereits 1847 dokumentiert.⁵⁶ Der in Wien archivierte teilautographe Klavierauszug enthält in der Tat zahlreiche Abschnitte in der Handschrift Clara Schumanns.⁵⁷ Er wird bereits für die Vokal- und Orchesterproben 1848, 1849 und wohl auch noch im Folgejahr benötigt worden sein, als Schumann »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« und die »Scene im Dom« am 8. Mai 1850 vor geladenen Gästen mit seinem Dresdener Chorverein aufführte.⁵⁸ Dieses Klavierauszug-Material bearbeitete Schumann und ergänzte es in Düsseldorf eigenhändig um die fehlenden, noch in Dresden neukomponierten Nummern. Darauf nehmen seine Einträge im Haushaltsbuch Bezug, wonach er seit dem 31. Oktober 1852 »am Clavierauszug des ›Faust‹ gearbeitet haben will, bevor er ihn am 13. November des gleichen Jahres vorläufig »beendet« hat.⁵⁹ Noch unter dem Datum des 24. Mai 1853 verzeichnete

54 Tb III, S. 525 f.

55 Berliner Partitur, Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,1, p. 251; Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,2, p. 61.

56 Tb III, S. 347 f.

57 Siehe oben.

58 Chornotizbuch, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr.: 4871, VII, C, 6–A3, S. 60. Einträge dazu auch im »Düsseldorfer Merkbuch«, S. 8, 13–15. Diese Szenen und wohl noch eine nicht genannte weitere hat Schumann laut Claras Brief an ihre Freundin Marie von Lindeman vom 3. April 1851 noch für sein gemeinsam mit Clara am 13. März 1851 gegebenes Konzert in Düsseldorf vorgesehen, doch mussten sie entfallen, weil die Solo-Sopranistin Mathilde Hartmann erkrankt war. Siehe Chornotizbuch, S. 74a–76; SBE II/22.2, S. 1114; RSW, S. 629.

59 Tb III, S. 606 f. Die Einträge stimmen überein mit Schumanns autographischer Datierung am Schluss von Nr. II.6 im Wiener Klavierauszug, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: A 294, p. 75. – Von Robert vollständig eigenhändig geschrieben ist dort der Klaviersatz von Nr. II.4, II.5 und II.6. Der Klaviersatz der übrigen Sätze ist dagegen – von einzelnen von Robert revidierten Stellen abgesehen – von Clara bzw. von anderen Kopisten notiert worden, die Vokalstimmen gänzlich von anderen Kopisten.

Schumann sodann, er habe den »Clavierauszug des Faust in Ordnung gebracht«. ⁶⁰

Lagen damit nun endlich sämtliche Vokalsätze der ›Faust-Szenen‹ in Orchesterpartitur und auch im Klavierauszug vollständig in Manuskripten vor, so fehlte noch eine Overture, die Schumann offensichtlich seit längerer Zeit geplant, aber noch nicht zu realisieren vermocht hatte. Diese komponierte er erst im August 1853. Der Entwurf datiert vom 13. bis 15. August, ⁶¹ in vollständiger Partitur-Niederschrift instrumentierte Schumann sie dann innerhalb von zwei Tagen am 16. und 17. August. ⁶² Direkt im Anschluss fertigte er laut Haushaltsbuch am 18. und 19. August höchst persönlich einen zweihändigen Klavierauszug der Faust-Overture an, dem am 21. August noch ein »4händiges Arrangem.[ent] d. Overture« gefolgt sein soll, von welchem jedoch jedwede Spur fehlt. ⁶³

Die Ausführungen auf Basis von Schumanns Einträgen in seinen Haushaltsbüchern und seinen Datierungen im Berliner Partitur- sowie im Wiener Klavierauszug-Manuskript haben gezeigt, dass die ›Faust-Szenen‹ in intensiven Arbeitsphasen, jedoch über längere Zeiträume hinweg mit teilweise großen Unterbrechungen mehrerer Jahre entstanden sind. Schumann plante ursprünglich lediglich die von ihm als »Finale« bezeichnete Bergschluchten-Szene zu komponieren, die er 1844 zunächst noch nicht vollständig entwarf und auf diesem Stand eine erste, nicht mehr rekonstruierbare Partitur-Niederschrift anfertigte. Erst 1847 beendete Schumann diese Partitur-Niederschrift mit beiden alternativen Vertonungen des Chorus mysticus und gab dem Ganzen spätestens jetzt den Werktitel »Faust's Verklärung«, wobei er auch später noch weiter an dem Manuskript arbeitete und den Nr. III.7.4 abschließenden Triumphchor »Gerettet ist das edle Glied« nachkomponierte. Im Zuge der ersten Aufführungen 1848 bis 1850 wurden sodann Aufführungsmaterial und auch ein Klavierauszug hergestellt. Erst jetzt hat Schumann das Werkkonzept ausgedehnt und weitere Szenen zur Vertonung ausgewählt. Diese Nachkomposition der 1. und 2. Abteilung erfolgte sehr rasch und flüssig ohne größere Schwierigkeiten oder Brü-

60 Tb III, S. 625.

61 Tb III, S. 633.

62 Ebd.; Berliner Partitur, Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,1, p. 31.

63 Tb III, S. 633.

che und wurde jeweils in einem Zug ausnotiert. Davon zeugt das Berliner Partitur-Manuskript ebenso, wie es vice versa zu einem beträchtlichen Teil die vielfältigen Revisionsprozesse von »Faust's Verklärung«, die Schumann seinen »Faust-Szenen« nun als 3. Abteilung eingliederte, widerspiegelt.

Wenn eine Rekonstruktion einer »Urfassung« von »Faust's Verklärung« auch nicht möglich und selbstverständlich nicht sinnvoll erscheint – das Berliner Partitur-Manuskript enthält auf unterschiedlichen Notenpapiersorten zahlreiche Beschneidungen und nachträglich eingearbeitete Tekturen, die zeigen, dass zahlreiche Seiten ausgesondert und anschließend wohl vernichtet bzw. neugeschrieben worden sind –, so kann doch festgehalten werden, dass es allein von »Faust's Verklärung« mindestens drei unterschiedliche Fassungen gegeben haben muss, noch bevor das Stück zum ersten Mal aufgeführt worden ist. Und es gibt Hinweise, dass Schumann auch später noch bedeutende Änderungen vornahm, die es gerechtfertigt erscheinen lassen, von einer vierten Fassung auszugehen. Allein in Bezug auf »Faust's Tod« unterschieden werden können demnach:

1. Fassung mit der ersten Vertonung (von Schumann »Bearbeitung« genannt) des Chorus mysticus, wobei auch hier aufgrund des großen zeitlichen Abstandes – der Schlusschor wurde ja erst 1847 vollständig in Partitur niedergeschrieben – von einzelnen Revisionen der seit Ende 1844 liegengelassenen Partitur auszugehen ist.
2. Fassung mit der zweiten Vertonung des Chorus mysticus (»Zweite Bearbeitung«)
3. Fassung mit erweiterter Nr. III.7.4 durch Hinzukomposition des ursprünglich nicht vorgesehenen Schluss-Triumphchores »Gerettet ist das edle Glied«
4. Fassung mit letzten Revisionen im Detail, wahrscheinlich mit erst jetzt hinzukomponierten Einleitungstakten 1–12 zu Nr. III.7.1, »Waldung, sie schwankt heran« usw.

*Der Stand des Notentextes
zur Zeit von Schumanns Tod 1856*

Schumann verlor seine ›Faust-Szenen‹ offensichtlich bis zu seiner Einlieferung in die Endericher ›Irrenanstalt‹ nicht aus den Augen. Er arbeitete zunächst weiter an dem Klavierauszug, den er 1852 vorläufig beendete und 1853 revidierte. Wie schon im Falle der 1849/50 neu komponierten Szenen schrieb Schumann auch die erst 1853 entstandene Ouvertüre zügig und ohne Brüche nieder. Danach ordnete er die einzelnen Partitur-Manuskripte: Er hatte zunächst zu beinahe jeder einzelnen Nummer eine eigene Titelseite angefertigt. Nun brachte er diese Teil-Manuskripte zusammen mit der Ouvertüre in ihre der Logik des Werkes folgende Reihenfolge und schaltete dem Ganzen eine autographe Titelseite vor, die auch eine Inhaltsübersicht mit Gliederung dieses Opus magnum enthält. In der Berliner Partitur und im Wiener Klavierauszug-Manuskript finden sich immer wieder auch einzelne Anmerkungen bezüglich noch einzuarbeitender Korrekturen, in der Berliner-Partitur sogar ein eigener Notizzettel mit letzten Anweisungen. Ganz offensichtlich zog Schumann bis zuletzt diese Manuskripte immer wieder für Revisionen und Korrekturen heran, also ausdrücklich keine der für die Aufführungen 1848 bis 1851 benutzten Partitur- und Stimmenabschriften, vermutlich weil er selbst aus seiner revidierten Erstniederschrift der Partitur dirigiert hatte und ihm die Partitur-Abschriften für Leipzig und Weimar nicht zur Verfügung standen. Entsprechende Notizen Schumanns im Partitur- und Klavierauszug-Manuskript dokumentieren, dass er jedoch sehr wohl Stimmenabschriften in den Revisions- und Korrekturprozess einbezog, die allerdings heute verschollen sind.⁶⁴

Der Befund zeigt, dass Schumann seine ›Faust-Szenen‹ in der Komposition für vollendet erklärte und in der Revision für den anstehenden Druck bereits weit fortgeschritten war. Somit hatte er noch vor Einlieferung in die ›Irrenanstalt‹ eine zwar schwer lesbare Partitur sowie einen

64 So findet sich in der Berliner Partitur ein »Letzte Aenderungen im Faust. (Schlußscene)« überschriebener Zettel (Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,1, p. IX). Und auf der autographen Titelseite des Wiener Klavierauszugs hat Schumann notiert: »Schluß d. Domszene Soprani in d. ausgeschr. Stiimen nachzutragen. | 3/11 [18]52.«

Klavierauszug hinterlassen; er konnte jedoch davon ausgehen, dass die »treuen« Hände Claras sowie seiner Freunde, die seine Handschrift in der Regel ohne größere Schwierigkeiten korrekt zu entziffern vermochten, dieses Notenmaterial zum Druck beförderten und in Zusammenarbeit mit einem guten Verlag eine verlässliche, seinen letzten Willen weitgehend vermittelnde Erstausgabe herausbrachten. In diesem Kontext ist Schumanns Frage an seine Frau in seinem bereits in der Endenicher ›Irrenanstalt‹ geschriebenen Brief vom 26. September 1854 zu verstehen: »dann über das Concertstück aus D f. 1 Pf. u. Orchester [op. 134], [...] die Gesänge der Frühe für P[iano]f[or]te. [op. 133], über das neue spanische Liederspiel [op. 138], Neujahrlied [op. 144], Requiem [op. 148], Faustscenen [WoO 3] – ob davon weiter noch nichts erschienen?«⁶⁵

Der Notentext nach Schumanns Tod

Clara Schumann entsprach dem Wunsch ihres Mannes erst nach seinem Tode. Im Gegensatz zu den meisten anderen seiner nachgelassenen Kompositionen erschienen die ›Faust-Szenen‹ nicht im Musikverlag Rieter-Biedermann; und auch das mit den Schumanns befreundete Verlagshaus Breitkopf & Härtel, die zu Lebzeiten zahlreiche der bedeutendsten Kompositionen Schumanns veröffentlicht hatten, lehnte Clara Schumanns auf die Veröffentlichung der ›Faust-Szenen‹ abzielende Anfrage vom 12. Mai 1858 ab.⁶⁶ Zwar sind entsprechende Verhandlungen nicht dokumentiert, doch erklärte sich schließlich offensichtlich der mit Clara Schumann befreundete, in Berlin ansässige Musikverleger Julius Friedlaender bereit, Schumanns ›Faust-Szenen‹ auf den Markt zu bringen, denn noch im gleichen Jahr erschienen schließlich die Partitur, die Vokal- und Instrumentalstimmen, der zweihändige Klavierauszug, das Textbuch sowie 1860 der von Clara Schumanns Halbbruder Woldegar Bargiel erarbeitete vierhändige Klavierauszug der Ouvertüre.⁶⁷

⁶⁵ SBE I/7, S. 651, Ergänzungen in eckigen Klammern von Timo Evers.

⁶⁶ »...daß Gott mir ein Talent geschenkt«. Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne, hrsg. von Monica Steegmann, Zürich und Mainz 1997, S. 176 f.

⁶⁷ RSW, S. 632 f.

Die Partitur sowie die Instrumentalstimmen wurden nicht eigens gestochen, sondern in Form einer autographierten Kopistenabschrift vervielfältigt.⁶⁸ Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel war offensichtlich in den Korrekturprozess dieser Ausgabe involviert.⁶⁹ Die Ausgabe und wohl auch die entsprechenden Vorlagen dazu gingen bereits 1862 an den Musikverlag C. F. Peters in Berlin und Leipzig über, der daraufhin erstmals eine Partitur stechen und drucken ließ.⁷⁰

Auf welcher Grundlage diese Verlage das Material für die Veröffentlichung einrichteten, ob teilweise auf Aufführungsmaterial der zu Lebzeiten stattgefundenen Teilaufführungen zurückgegriffen werden konnte, bleibt aufgrund fehlender Überlieferung unklar. Vermutlich stellte Clara Robert Schumanns teilautographierte Manuskripte der vollständigen Chor- und Orchesterpartitur sowie des zweihändigen Klavierauszugs für Kopierzwecke zur Verfügung. Sie wird diese Manuskripte weiterhin gehütet haben, denn sie wurden später noch für die 1879 bis 1893 unter ihrer Verantwortung erschienene Alte Gesamtausgabe der musikalischen Werke (AGA) ihres Mannes wieder herangezogen.⁷¹

Stichproben haben gezeigt, dass diese postumen Erstdrucke der ›Faust-Szenen‹ in vielerlei Hinsicht stark fehlerhaft sind. Die autographierte Erstausgabe der Partitur enthält neben vielen falschen Tönen gar größere Abschnitte, die falschen Instrumenten zugewiesen sind.⁷² Und

68 Ebd., S. 633.

69 Brief Woldemar Bargiels an Clara Schumann vom 14. Oktober 1858; SBE I/3, S. 347–349, hier: S. 348.

70 Szenen | aus | Göthe's Faust | Für Solostimmen, Chor u. Orchester | componirt von | Rob. Schumann. | Partitur u. Stimmen. | Klavier Auszug mit Text. | Klavier Auszug zu 4 Händen. | Eigenthum des Verlegers | Leipzig & Berlin. | C. F. Peters, Bureau de Musique. Vgl. dazu den Brief Woldemar Bargiels an Clara Schumann vom 19. Februar 1862; SBE I/3, S. 355–358, hier: S. 355.

71 Robert Schumann's Werke, hrsg. von Clara Schumann, 32 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879–1887, 1891, 1893. Siehe etwa Brief von Ernst Frank an Clara Schumann vom 16. November 1882, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. Nachl. K. Schumann 4,201; SBE III/9, S. 347 und S. 378 f.

72 Szenen | aus | Göthe's Faust | für | Solostimmen, Chor und Orchester | componirt | von | ROBERT SCHUMANN. | Preis. Rthlr. 20. | Partitur. | Eigenthum des Verlegers. | BERLIN | bei Julius Friedlaender vorm. Stern & Co. | Mohren Str. No 36. | J. F. 263. | Entered at Stationers Hall in conformity with the act of May 13. 1846. –

noch in der Edition der Alten Gesamtausgabe, die von diesen Fehlern weitgehend bereinigt worden ist, finden sich zahlreiche andere problematische Stellen. Eine der wichtigsten, welche die Rezeption des Werkes bisher maßgeblich geprägt hat, ist der Schluss von Nr. II.6, »Faust's Tod«, wo im Gegensatz zu Goethes Originaltext und ganz entgegen Schumanns Original-Manuskripten der Singtext eigenmächtig geändert wurde – ob bewusst oder unbewusst aufgrund von Flüchtigkeit, kann nicht mehr nachvollzogen werden.

Gemeint ist die Stelle nach Fausts Tod, wenn Mephistopheles in Anspielung auf die letzten Worte Jesu Christi gemäß Johannes-Evangelium kommentiert: »Er [der Zeiger der Mitternachtsuhr] fällt, es ist vollbracht«, woraufhin der Chor bei Goethe antwortet: »Es ist vorbei.« In der Alten Schumann-Gesamtausgabe wiederholt der Chor hingegen »vollbracht!«.73 In der Literatur ist man bisher davon ausgegangen, diese Textänderung stamme bewusst von Schumann, er habe damit das weihevollen, feierlich-kunstreligiöse Moment betonen wollen.74 Tatsächlich zeigen die handschriftlichen Quellen, die noch aus Schumanns Einflussbereich stammen, dass er stets im Sinne Goethes »vorbei«, nicht »vollbracht« durch den Chor gesungen wissen wollte. So steht es sowohl in seinem handschriftlichen Partitur-Arbeitsmanuskript als auch im von ihm revidierten Klavierauszug. Der nun wieder zugängliche Particell-Entwurf zeigt, dass er offensichtlich von Anfang an das Goethe'sche »vorbei« vorgesehen hat. Somit stützt die Skizze also zusätzlich den Befund, dass die Textänderung von einer fremden Hand vorgenommen worden sein muss und nicht von Schumann autorisiert ist. Ziel der derzeit entstehenden, erstmals nach historisch-kritischen Maßstäben zu erarbeitenden Neuedition der ›Faust-Szenen‹ ist es daher, Schumanns autorisierten Manuskripten zu folgen und im Notentext den von Schumann zweifelsfrei vorgesehenen Singtext abzudrucken.

Das Beispiel zeigt die hohe Relevanz, die dem Manuskript-Konvolut im Freien Deutschen Hochstift in der Überlieferung der ›Faust-Szenen‹ zukommt, ist es doch nicht nur für Fragen der Datierung und Genese,

Fehlerhafter Notentext ist dort in der Partitur etwa in der Ouvertüre, T. 5, Klarinette abgedruckt: Statt der Klarinettenstimme ist in der zweiten Takthälfte der Notentext der Oboe vorhanden.

73 AGA IX/7, S. 168.

74 Bürger-Güntert, Robert Schumanns ›Szenen aus Goethes Faust‹ (Anm. 12), S. 442–448.

sondern offensichtlich ebenso zur Bekräftigung editorischer Entscheidungen heranzuziehen. Damit trägt es maßgeblich zu einer neuen, philologisch fundierten Edition der ›Faust-Szenen‹ bei. Bevor die wertvollen Informationen, die dieses Manuskript-Konvolut im Einzelnen enthält, im folgenden erläutert werden können, ist noch grundsätzlich die Provenienz der genannten authentischen Manuskripte der ›Faust-Szenen‹ zu klären.

Zur Provenienz der ›Faust-Szenen‹-Autographen

Nachdem Robert Schumann am 29. Juli 1856 in der Endenicher ›Irrenanstalt‹ bei Bonn gestorben war, verfügte Clara Schumann über seinen gesamten künstlerischen Nachlass, also über die Fülle an Büchern, Musikalien und Manuskripten, die er zeitlebens gesammelt und für eine effiziente Nutzung geordnet hatte. Dazu zählten neben seinen Musikhandschriften und Handexemplaren von Druckwerken, darunter die Erstdrucke seiner musikalischen und literarischen Werke, der von ihm rezipierten Literatur, also auch Goethes ›Faust‹, seine Tagebücher, sonstige alltagsgeschichtlich bedeutsame Dokumente und seine umfangreiche Korrespondenz, welche allesamt sehr wichtige Informationen zur Genese der ›Faust-Szenen‹ enthalten. Clara Schumann war sich der Bedeutung dieses Erbes offenbar bewusst, denn sie hielt es zunächst beisammen, schenkte im Laufe der Jahre jedoch einzelne Handexemplare und (Teil-)Manuskripte Bekannten und Freunden, mit welchen sie eine intensivere Beziehung pflegte.

Nachdem die ›Faust-Szenen‹ nun in Form der Partitur, des Klavierauszugs und der Einzelstimmen seit Ende 1858 auf dem Musikalienmarkt verfügbar waren und damit die Speicherung dieser wertvollen Komposition im Kulturellen Gedächtnis vorerst gesichert schien, stellte sich die Frage der weiteren Verwahrung der Originale. Das Manuskript des zweihändigen Klavierauszugs schenkte sie laut ihrer eigenhändigen Widmung auf Schumanns autographen Titelseite bereits wenige Tage nach dessen Tod »Dem geliebten Johannes | von | Clara Schumann | D. 7 Aug: 1856.«⁷⁵ Damit war der von Clara wie Robert Schumann glei-

75 Datierung wohl aufgrund von Schmierflecken im Original falsch gelesen in RSW, S. 631, und davon ausgehend in SBE II/3, S. 481. Am gleichen Tag widmete

chermaßen verehrte junge Freund und angehende Komponist Johannes Brahms gemeint. Die tiefe Freundschaft der beiden sowie dessen bibliophile Sorgfalt im Umgang mit besonderen Handschriften und Drucken schien die stete Erreichbarkeit dieses Manuskripts für den zu dieser Zeit noch ausstehenden Druck zu gewährleisten.⁷⁶ Brahms wird es dann für den 1858 erfolgten Erstdruck des Klavierauszugs tatsächlich zur Verfügung gestellt haben, sollte der Druck nicht doch auf einer Abschrift des Manuskripts basieren, welche Clara zuvor hatte anfertigen lassen.⁷⁷ Da diese Vorgänge jedoch nicht im Einzelnen dokumentiert sind, kann an dieser Stelle nur spekuliert werden. Nach Brahms' Tod am 3. April 1897 gelangte das Manuskript des zweihändigen Klavierauszuges der ›Faust-Szenen‹ in das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo es seither verwahrt wird.

Einen Teil des Schumann-Nachlasses bot Clara schließlich 1887, als Schumanns Werke durch die von ihr verantwortete Alte Gesamtausgabe der musikalischen Werke umso mehr für das kulturelle Gedächtnis gesichert schienen, der Königlichen Bibliothek in Berlin, der späteren Deutschen Staatsbibliothek, zum Verkauf an und übergab ihn 1890 dieser Institution als Depositum, das 1904 mit finanzieller Unterstützung des in Berlin wirkenden Buchhändlers und Verlegers Hermann Paetel für die Bibliothek erworben werden konnte;⁷⁸ zu diesen Handschriften gehörte auch das Partitur-Manuskript der ›Faust-Szenen‹.⁷⁹ Einen immer noch eindrucksvollen anderen Teil vererbte Clara ihren

Clara der mit ihr befreundeten Rosalie Leser Schumanns Manuskript der Sieben Clavierstücke in Fughettenform op. 126, wobei diese Datierung von gleichem Schriftduktus ist. Siehe Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Mainz u. a. 1991 ff. (abgekürzt zitiert als *RS A*), Serie III, Werkgruppe 1, Bd. 6,2, S. 511 f., 514.

76 So gab Brahms tatsächlich noch im Brief vom 22. Februar 1881 bezüglich einer Frage zur Notation Auskunft, indem er das bei ihm befindliche Manuskript des zweihändigen Faust-Klavierauszugs konsultierte (*SBE II/3*, S. 1609).

77 Im von Johannes Brahms an Clara Schumann geschriebenen Brief vom 22. Juni 1855 ist von einer Faust-Abschrift, welche der für Schumann arbeitende Kopist Peter Fuchs in dieser Zeit anfertigte, die Rede (*SBE II/3*, S. 357). Möglicherweise handelte es sich um eine Kopie des Klavierauszug-Manuskripts, auch wenn lediglich von »Stimmen« die Rede ist (siehe auch *Tb III*, S. 649).

78 *RSW*, S. 39*.

79 Brief Clara Schumanns an Gustav von Gossler, 28. Mai 1887; *SBE II/18*, S. 124–126.

Kindern, wobei sich vor allem die zu dieser Zeit noch lebenden Töchter Marie, Elise und Eugenie Schumann nach Clara Schumanns Tod am 20. Mai 1896 dieses verbliebenen Nachlasses annahmen. Von Marie Schumann erwarb das Schumann-Museum in Zwickau, heute Schumann-Haus, im Jahr 1926 Schumanns Handexemplare der Goethe'schen Tragödie, die autographe Eintragungen des Komponisten enthalten.⁸⁰

*Das Faust-Notenkonvolut im Freien Deutschen Hochstift:
Provenienz*

Anfang des 20. Jahrhunderts gelangten zahlreiche Schumann-Manuskripte aus Privatbesitz durch Bekannte und Freunde der Schumann-Familie sowie durch die noch lebenden Töchter in die Hände der Antiquare Leo Liepmannssohn in Berlin und C. G. Boerner in Leipzig. Es ist anzunehmen, dass die Töchter die Manuskripte, die heute das im Freien Deutschen Hochstift aufbewahrte Konvolut bilden, Boerner in Leipzig zum Verkauf überließen. Von diesem erwarb es der in Weißenborn bei Zwickau lebende Bergrat und leidenschaftliche Sammler von Schumann-Autographen Alfred Wiede außer Katalog am 28. November 1911, um es seiner privaten Sammlung einzugliedern. Hier erhielt es die Signatur 11/3. Nach seinem Tod 1925 ging es in die Erbgemeinschaft Wiede über und war seither kaum zugänglich. Lediglich eingeweihte Spezialisten durften die Manuskripte einsehen, so Martin Kreisig 1933;⁸¹ Wolfgang Boetticher wurde 1973 von den Wiede-Erben beauftragt, Expertisen des Schumann-Nachlasses für eine Teilung des Erbes anzufertigen. In diesem Zusammenhang war es ihm gestattet, die Faust-Notenkonvolut-Manuskripte in den Jahren 1973, 1976 bis 1985

80 Laut dem im Schumann-Haus Zwickau archivierten »Katalog des Schumann-Nachlasses in Interlaken«, S. 294, im Besitz Marie Schumanns. In diesem Katalog taucht der Titel »Faust« zweimal auf, ohne die Auflagen genauer zu differenzieren. In einer Spalte mit Anmerkungen ist, auf beide Einträge bezogen, »R. Schs. Ex.« notiert. – Laut »Hauptkatalog« des Schumann-Hauses Zwickau, S. 183, gelangten jedoch sämtliche drei Exemplare 1926 aus dem Besitz der ältesten Tochter, Marie Schumann (1841–1929), in die Bestände des Schumann-Museums.

81 Das geht aus einem dem Konvolut beiliegenden Zettel hervor, siehe unten.

einzusehen und kaum lesbare Photographien anzufertigen,⁸² die er noch in den 1990er Jahren seiner Schülerin Kathrin Leven-Keesen für deren Dissertation zur Verfügung stellte.⁸³ 1996 wurde das Manuskript-Konvolut durch das Auktionshaus Sotheby's angeboten,⁸⁴ dann wieder durch dieses 2011⁸⁵ und schließlich durch Aristophil 2018,⁸⁶ von wo es für das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt am Main erworben werden konnte.

Das Manuskript-Konvolut enthält weitgehend vollständig die Skizzen und Entwürfe der ›Faust-Szenen‹ und dokumentiert Schumanns langwierige Beschäftigung mit Goethes Text. Es kann nur als Glücksfall bezeichnet werden, dass dieses Material derart geschlossen überliefert ist. Dieses Faktum ist auf Schumanns eigene Sorgfalt wie auf diejenige seiner Erben zurückzuführen. Offensichtlich war es allen Beteiligten bewusst, hier eine ganz besondere Handschrift, nämlich die Notate aus den frühesten Entstehungsphasen eines außergewöhnlichen⁸⁷ Werkes vorliegen zu haben, die in geschlossener, vollständiger Form der Nachwelt überliefert werden sollten. Bei anderen Werken ihres Mannes agierte Clara weniger sorgsam, zerteilte sie doch immer wieder zahlreiche Manuskripte ihres Mannes, um möglichst viele Bekannte und Freunde mit Schumann-Memorabilien versorgen zu können.⁸⁸

82 Daten basierend auf Wolfgang Boetticher, Wiede. Stichworte aus den Expertisen des Bestands 1973–88, 1991 maschinenschriftlich angefertigter Katalog, S. 4.

83 Kathrin Leven-Keesen, Robert Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« (WoO 3). Studien zu Frühfassungen anhand des Autographs Wiede 11/3, Berlin 1996 (= Musicologica Berolinensia 1).

84 Sotheby's, Auktionskatalog, 6. Dezember 1996, Nr. 241.

85 Sotheby's, Auktionskatalog, 30. November 2011, Nr. 173.

86 Aristophil, Katalog 7 zur Auktion vom 20. Juni 2018, Nr. 1231.

87 So schrieb etwa Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel, zu dieser Zeit mit Korrekturlesungen für die Erstveröffentlichung der ›Faust-Szenen‹ beschäftigt, in Übereinstimmung mit ihr in seinem Brief an sie vom 14. Oktober 1858: »Der Faust wird wohl Schumanns Hauptwerk bleiben, das gewaltige Gedicht hat noch keine tiefere und innigere Übersetzung in Töne gefunden, und Keiner war vielleicht so dazu berufen wie Schumann. Die Worte mit dieser Musik üben eine hinreißende Wirkung auf mich, und ich möchte daß Viele meinen Genuß theilten«; SBE 1/3, S. 348.

88 Es seien nur zwei Beispiele genannt, die Claras Umgang mit Schumann-Manuskripten verdeutlichen, nämlich Manuskripte der ›Waldszenen‹ op. 82 und der ›Sieben Clavierstücke in Fughettenform‹ op. 126. Vgl. dazu die Ausführungen in RSA III/1/6,2, S. 207 f., 211 f., 511 f.

Insgesamt wie im Detail wirkt das Manuskript-Konvolut zunächst wie ein chaotisch überliefertes Konglomerat einzelner Bruchstücke, die offenbar Einblicke in die Werkstatt des Komponisten gewähren, jedoch den Anschein des arg Vorläufigen, bisweilen Fragmentarischen erwecken. Tatsächlich ist es jedoch Zeugnis einer hochprofessionellen, stark ökonomisch geprägten kompositorisch-poetischen Arbeitsweise, die sich erst erschließt, wenn man das Konvolut eingehend analysiert und es in seinen entstehungsgeschichtlichen Kontext stellt.

Dies wurde offensichtlich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts versucht, als es von den Schumann-Erben abgegeben wurde. So wurde es von fremden Händen entgegen der Beschriftungschronologie gemäß der inneren Werkordnung beginnend mit der zuletzt entstandenen Overtüre neu geordnet und teilweise durch den Schumann-Enkel, den bei Zwickau wirkenden Apotheker Ferdinand Schumann, rudimentär kommentiert. Dadurch wurde die anzunehmende ursprüngliche Ordnung unwiederbringlich zerstört.

Wohl für den Verkauf durch den Antiquar C.G. Boerner oder für eine spätere Ausstellung im Zwickauer Schumann-Museum fertigte Ferdinand Schumann, der mit den Schumann-Forschern und -Museumsleitern Martin Kreisig und Georg Eismann in beratender Funktion in stetem Kontakt stand,⁸⁹ einige kleinformatige Zettel an, die dem Konvolut beigelegt wurden. Sie sind bis in die Gegenwart dort vorhanden und enthalten andeutungsweise Beschreibungen des Notierten. Ähnlich ging Ferdinand Schumann bei einem anderen Schumann-Autograph vor. Es handelt sich um ein Manuskript-Konvolut mit Einzelskizzen zu anderen, ganz unterschiedlichen Werken Schumanns: dort gab er jedem Originalblatt ebenfalls einen solchen kleinformatigen, beschreibenden Notizzettel bei.⁹⁰

Im Faust-Skizzenkonvolut sind drei gefaltete Notizblätter überliefert, die allesamt von Ferdinand Schumanns Hand mit Blei beschriftet

89 Aus dem Apothekenhaus. Ferdinand Schumann an Musikdirektor Kurt Barth. *Zuschriften aus den Jahren 1941–1954*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Zwickau 2004 (= Veröffentlichung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau), S. 8. – Dort finden sich auf S. 12 und S. 49 Handschrift-Proben Ferdinand Schumanns.

90 Skizzenkonvolut I, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. R. Schumann 35; siehe dazu RSW, S. 785 f.

sind. Der erste Zettel enthält die Aufschrift:⁹¹ »Dieses Halbblatt,⁹² mit Rotstift | S[.] 25 nummerirt, ist Skizze | zum II Teil der Faustszenen, No 4 ›Ariel, Sonnenaufgang‹. u. | beginnt mit dem 53^{ten} Takt vor | dem Schluß. A dur, Geigenlauf in A dur | Text ›Schauer, der spiegelt ab das menschliche Bestreben‹. | etc.« Der zweite Zettel enthält: »Chor in Bdur aus III Teil No[.] 4, | vorletzte Seite: Fragment | zur Oper Genovefa. | Ein Bogen⁹³ enthält | ›Nebelnd um Felsenhöhn‹.« Auf dem dritten Zettel hat Ferdinand Schumann notiert: »Die Skizzen zum | Schlußchor der Faustmusik | bestehen aus | 1 großem Bogen, 4 seitig. | 5 großen⁹⁴ Blättern, | und | 2 kleine Bogen | 2 Blätter«.⁹⁵ Die letzten beiden Zeilen sind durch eine geschweifte Klammer verbunden, womit der Bezug zu »2 kleine Bogen | 2 Blätter« hergestellt wird, und sind um folgende Anmerkung in einer Fußnote ergänzt: »diese enthalten Skizzen zur | 2^{ten} Bearbeitung des Schlußchores.«

Darüber hinaus findet sich eine beschnittene, mit schwarzer Tinte geschriebene Zettelkarte, die wohl von Martin Kreisig stammt und Schumanns im Manuskript-Konvolut enthaltene Abschrift der Bergschluchten-Szene auf Bogen XXVI betrifft: »R. Schumanns | Entwurf zum Text f.[ür] s.[eine] Faustszenen | (betr.[ifft] die Schlußszene) | am 18. März 1932 hier [Zwickau?] aufgeführt«. Kreisig, Herausgeber der bis heute zitierten Ausgabe der *Gesammelten Schriften*⁹⁶ Schumanns sowie Gründungsmitglied der Zwickauer Robert-Schumann-Gesellschaft wie des Schumann-Museums ebendort, dessen erster Direktor er war, hatte die Wiede-Sammlung mittels Zettelkatalog erschlossen, wobei er auch für das Faust-Konvolut eine eigene Karte angefertigt hatte. Dort wird das Faust-Notenkonvolut schlicht als »Skizzen zu den ›Faustszenen‹ | Handschr.[ift]« bezeichnet.⁹⁷ Der Vergleich mit diesem Zet-

91 Ergänzungen in eckigen Klammern im Folgenden von Timo Evers.

92 Gemeint ist Bl. 21^r; siehe dazu die Beschreibung unten.

93 Gemeint ist Bg. XXV; siehe dazu die Beschreibung unten.

94 »großen« nicht ausnotiert, sondern durch Abkürzungsstriche angedeutet.

95 Gemeint sind Bg. XX, Bl. 51–55, Bg. XXI–XXII; siehe dazu die Beschreibung unten.

96 Von der Forschung bis in die Gegenwart zitiert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*. Fünfte Auflage, mit den durchgesehenen Nachträgen und Erläuterungen zur 4. Auflage und weiteren hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914.

97 Zitiert nach einer Kopie in der inzwischen aufgelösten Düsseldorfer Robert-Schumann-Forschungsstelle.

telkatalog zeigt, dass die Zettelkarte im Faust-Notenkonvolut zweifelsfrei von Kreisig geschrieben wurde. Deren beschnittene Rückseite enthält, wohl von anderer Hand geschrieben, Wortfragmente: »[Schuman]n Museu[m]«; evtl. war Schumanns Textabschrift also für eine Ausstellung im Zwickauer Schumann-Museum vorgesehen.

Zum anderen findet sich im Faust-Notenkonvolut ein weiterer Zettel mit einer in Blei geschriebenen Notiz von unbekannter Hand: »am 24. 8[. 19]33 von Kreisig zurücker-|halten; das Blatt soll zu den Faust-|szenen gehören!«, darunter ein nicht eindeutig identifizierbares Kürzel, darunter – wieder von der Hand Ferdinand Schumanns – ebenfalls in Blei: »Gehört in den III Teil No. 1 Chor | ›Waldung, sie schwankt heran.« Takt 18–25 des | Chorteiles. Einzelnes Blatt.«⁹⁸ Das Wort »Chorteiles« entspricht einer Überschreibung eines früher notierten anderen Wortes, das sich jedoch nicht entziffern lässt. Diese Notiz deutet also darauf hin, dass Kreisig neben Schumanns Textabschrift auch mindestens ein Notenblatt für eine Ausstellung im Schumann-Haus aus der Wiede-Sammlung entliehen hatte.

Darüber hinaus finden sich in Schumanns Faust-Manuskript-Konvolut selbst Einträge von unterschiedlichen fremden Händen, die Informationen über die Provenienz enthalten. So steht mit Blei am oberen Seitenrand von pagina 67 geschrieben: »III Teil №7 Schluß«, darunter korrigiert: »№. 1«, und mit einigem Abstand rechts daneben: »Zu den Faustszenen | An Dr Ancot | zurück«. Gemeint ist damit der Zwickauer Bürger und Jurist Emanuel Ancot, Schwiegersohn Alfred Wiedes, später Beiratsmitglied der Robert-Schumann-Gesellschaft in Zwickau, der für das Schumann-Museum ebendort bedeutende Handschriften und Drucke akquirierte. Wohl die gleiche fremde Hand – die Schriftzüge deuten auf Martin Kreisig – hat in zahlreiche Kompositionsentwürfe des Faust-Manuskript-Konvoluts Seitenzahlen eingetragen, welche auf Referenzstellen in der postum erschienen gedruckten Peters-Partitur verweisen,⁹⁹ so über dem Kompositionsentwurf von Nr. I.1, »Scene im Garten« auf p. 24, wo mit Blei notiert wurde: »Erste Abteilung No 1. | S. 15.«; mit letzterem ist die Referenzstelle in der Peters-Partitur gemeint, beginnt der Notentext doch ebendort auf S. 15. Auf p. 26 über

98 Gemeint sein dürfte p. 67, Einlageblatt zur vollständigen autographen Erstniederschrift des Klavierauszuges von Nr. III.7.1; siehe dazu die Beschreibung unten.

99 Wie Anm. 70.

dem Kompositionsentwurf von Nr. II.4., »Ariel. Sonnenaufgang« hat die gleiche Person mit dickerem Blei-Schreibmittel ebenfalls einen Titel ergänzt: »2. Abteilung N. 4«. Weitere Numerierungen von dieser Hand finden sich auch zu Nr. II.5, »Die vier grauen Weiber. Erblindung« auf p. 45, zu Nr. II.6, »Faust's Tod« auf p. 57 und zu Nr. III.7.1., »Waldung, sie schwankt heran« auf p. 65.

Ferdinand Schumann hat auf pagina 55, von welcher unten rechts ein großes Stück fehlt, am linken Seitenrand in Blei notiert: »Von Schumann selbst | ausgeschnitten. | Es fehlt kein Takt.« Ferner hat er auf p. 41 oben rechts »[zu Faust]« notiert, womit gleichsam der Bezug zu seinem entsprechenden, oben bereits angeführten Notizzettel hergestellt ist. Einen in Bezug auf Nr. III.7.4 vermeintlich fehlenden Abschnitt hat Ferdinand Schumann auf p. 70 mit Blei vermerkt: »[51 Takte fehlen bis ›Nebelnd | um Felsenhöhen‹]«. Diese Beobachtung ist nicht zutreffend, weil Ferdinand nicht erkannt haben wird, dass Robert Schumann den entsprechenden Abschnitt – gemeint sind wohl die Takte 153–203 – auf p. 87 sehr komprimiert notiert hat. In die Irre führt auch Ferdinands Kommentar auf p. 76, dem im Konvolut überlieferten Fragment einer früheren Partitur-Fassung von Nr. III.7.4, wo er unten rechts am Blattrand nach dem letzten im Konvolut enthaltenen Takt des hier noch notierten Beginns von Nr. III.7.5 notiert hat: »[Weiteres zu No 5 fehlt]«. Tatsächlich ist die Fortsetzung des Manuskripts zwar nicht im Konvolut enthalten, jedoch in der Berliner Partitur, da die Blätter ursprünglich zu dieser gehörten und Robert Schumann lediglich die nicht mehr benötigten, heute im Konvolut enthaltenen Seiten aus dieser Partitur heraustrennte und die Fortsetzung – also die die Konvolut-Frühfassung ursprünglich umgebenden Blätter – in der Berliner Partitur weiter verwendete.

Ferner hat Ferdinand Schumann auf p. 93 unten links »Zum Schlußchor« geschrieben, womit er den Bezug zu Nr. III.7.7A bzw. Nr. III.7.7B herstellt, handelt es sich doch um den Kompositionsentwurf der doppelhörigen Chorpartitur, genauer um den langsamen polyphonen ersten Teil, den Robert Schumann auch in seiner Zweiten Bearbeitung verwendet hat. Auch auf p. 95 hat Ferdinand den Bezug »Zum Schlußchor« am unteren Blattrand festgehalten, wobei hier der Übergang zum schnelleren zweiten Teil der ersten Bearbeitung (Nr. III.7.7A) gemeint ist. Genauer hat er das auf der mit dem ersten Takt des schnelleren zweiten Teils beginnenden pagina 97 am unteren Blattrand vermerkt:

»Faust, Schlußchor 1^{te} Bearbeitung«, wobei er 1^{te} aus 2^{te} korrigiert hat. Dass es sich um den Schluss des offensichtlich sehr chaotisch und wohl nicht ohne große zeitliche Brüche notierten Chorsatz-Entwurfs auf p. 101 handelt, darauf hat Ferdinand sodann unten links hingewiesen: »Faust. Schlußchor. 1^{te} Bearbeitung«. Die Zweite Bearbeitung hielt er auf p. 106 fest: »[Faust Schlußchor; 2^{te} Bearbeitung]«, und so nahezu identisch noch einmal auf p. 108. Auf p. 129 kommentierte Ferdinand das Fragment eines offenbar zeitlich vor dem Faust-Kompositionsentwurf notierten Libretto-Entwurfs von Robert Schumann zur Oper ›Genoveva‹ op. 81, die in zeitlicher Umgebung zum nachkomponierten, hier notierten Triumph-Schlusschor von Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied« entstanden ist: »[Zur Oper Genovefa]«.

Beschreibung des Faust-Notenkonvoluts

Sämtliche der genannten Notate von fremder Hand im Faust-Manuskript-Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts zeigen, dass man sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Überblick über das teilweise schwer entziffer- und zuordbare Material verschaffen wollte und – damit verbunden – dieses sogleich zu ordnen versuchte. Ob diese Ordnung derjenigen entspricht, die sich den Nutzenden gegenwärtig bietet, lässt sich nicht klären. Fraglich bleibt, ob nicht einzelne Manuskripte anderer Funktion erst durch die Nachwelt in das Konvolut geraten sind, als sich die Materialien bereits im Besitz Alfred Wiedes befanden, so etwa das Einzelblatt 34, das einem Fragment von Schumanns autographem zweihändigen Klavierauszug von Nr. III.7.1 entspricht und das eventuell zuvor im Besitz des »Dr. Ancot« gewesen ist, worauf die oben zitierte rätselhafte Notiz Martin Kreisigs möglicherweise hindeutet. Angesichts der unwiederbringlich zerstörten ursprünglichen Ordnung Robert Schumanns, aber auch wegen der diversen, teilweise auf einzelnen Bogen zu ganz unterschiedlichen Zeiten geschriebenen und zu unterschiedlichen Werkkontexten gehörenden Notate, erscheint jeder weitere neue Ordnungsversuch nicht angemessen.

Das Manuskript-Konvolut wird aufbewahrt in einem gefalteten Umschlag, einem Bogen aus dünnem, graublauem Papier; die Vorderseite enthält oben die mit Blei zentriert geschriebene Aufschrift ›Skizzen zu Faust‹. Der Terminus ist im modernen, musikwissenschaftlichen Sinne

stark missverständlich: Hier sind keine vielen Einzelskizzen gemeint, wie man sie etwa von Ludwig van Beethoven kennt, sondern der Begriff ist von Schumann stets synonym zu ›Entwurf‹ gebraucht, womit der rudimentär, nur in einer oder wenigen weiteren Hauptstimmen notierte vollständige Verlauf eines ganzen Satzes oder zumindest eines größeren Abschnittes gemeint ist. Und so enthält das Konvolut, zum Großteil durchgängig notiert, die nahezu vollständigen Kompositionsentwürfe sämtlicher einzelner Abschnitte seiner Faust-Vertonung sowie der zugehörigen Ouvertüre. Daneben begegnen bisweilen wenige, anscheinend zusammenhanglos notierte Nebenskizzen.

Größeren Anteil haben aber die gleichsam eingelegten, den vollständigen Tonsatz enthaltenden Erstniederschriften des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre sowie in unvollständiger Form von Nr. I/3, ›Scene im Dom‹, von Nr. III/7/1, »Waldung, sie schwankt heran«, sowie des Triumph-Schlusschors von Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied«. Für diese Notenmanuskripte trifft der Terminus »Skizze« und »Entwurf« also mitnichten zu, sondern führt vielmehr in die Irre, da es sich um Niederschriften des vollständig ausgearbeiteten Klavierauszug-Tonsatzes handelt. Darüber hinaus enthält das Konvolut noch ein weiteres Manuskript-Fragment ganz anderer Funktion, nämlich eine vollständige Vokal- und Orchesterpartitur-Niederschrift eines umfangreichen Abschnitts aus ebenjener Nr. III.7.4, welche offensichtlich einer früheren Fassung entspricht und auf dem gleichen Notenpapier notiert ist wie der überwiegende Teil der in Berlin archivierten autographen Partitur von »Faust's Verklärung«, der späteren Dritten Abteilung der ›Faust-Szenen‹. Ob diese anderen Manuskripte – also neben den genannten autographen Klavierauszügen und dem Partitur-Fragment der früheren Fassung von Nr. III.7.4 auch die Textabschrift der Bergschluchten-Szene – bereits von Schumann in die blaue Sammelmappe eingelegt wurden oder erst durch die Nachfahren, als man seinen kompositorischen Nachlass ordnete, lässt sich nicht klären, da es weder für das eine noch für das andere Anhaltspunkte gibt.

Insgesamt besteht das Faust-Manuskript-Konvolut aus 67 Blättern zu 26 Bogen und 15 Einzelblättern. Es handelt sich also um 134 Seiten vornehmlich Notenpapiers unterschiedlicher Sorten, sämtlich ohne Wasserzeichen; der letzte Bogen entspricht handelsüblichem Schreibpapier ohne Notensysteme, jedoch mit Wasserzeichen. Die von Schumann verwendeten Schreibmittel sind Blei, braune bis schwarzbraune

Tinten und Röteln. Von den 134 Seiten sind 12 Seiten von Schumann unbeschriftet, die übrigen 122 beschrifteten Seiten setzen sich zusammen aus 95 Seiten Kompositionsentwürfen, 17 Seiten ausgearbeiteten Erstniederschriften des zweihändigen Klavierauszugs, 6 Seiten Partitur-Fragment der Frühfassung der Schlusschores von Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied«, und 4 Seiten Teil-Libretto (Bergschluchten-Szene).

Die Maße sind nicht eindeutig zu erheben, da das Papier meist an den Rändern ungleichmäßig beschnitten ist. Die meisten Faszikel enthalten jeweils eine von Schumann, teilweise auch von fremder Hand ergänzte Folierung bzw. Paginierung, eingetragen teilweise mit Blei, Röteln bzw. brauner Tinte. Die folgende, der bei der Autopsie im Mai 2023 vorgefundenen Sortierung verpflichtete Tabelle bietet eine Übersicht über die einzelnen Faszikel und die unterschiedlichen Folierungen bzw. Paginierungen, wobei letztere, den verwendeten Schreibmitteln entsprechend, hellgrau (Blei), dunkelgrau (Röteln) oder schwarz (Tinte) abgedruckt sind. Originale Paginierungen/Folierungen (PAG. / FOL.) in $\langle \rangle$ verweisen auf gestrichene, solche in $[]$ auf nicht eingetragene, jedoch dem Prinzip nach zu ergänzende Seitenzahlen. Die Vielzahl unterschiedlicher Zählungen sowie das Fehlen einer einheitlich vollständigen machte es zwecks besserer Referenzierbarkeit notwendig, eine neue, vollständig durchgehende Seitenzählung einzuführen, die in der Spalte DURCHGEHENDE PAGINIERUNG aufgeführt ist.

Darüber hinaus findet ein Siglen-System Verwendung, mittels dessen jeder einzelne, teilweise durch Neuordnung des Konvoluts unterbrochen wirkende Entwurf in seinen Zusammenhängen zweifelsfrei identifiziert werden kann. Entwickelt wurde es für die im Entstehen begriffene historisch-kritische Edition des Faust-Notenmanuskript-Konvoluts, die publiziert werden wird im Rahmen der neuen Notenausgabe *RSPW – Robert Schumanns Poetische Welt. Drama – Oratorium – Vokalsymphonik – Literarisches Werk. Historisch-Kritische Hybridausgabe*, getragen durch die Bayerische Akademie der Wissenschaften München, durch die Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig sowie durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Das Faust-Notenmanuskript-Konvolut erhält in Gänze die Sigle M₃, wobei die einzelnen Manuskripte, der Paginierung folgend, fortlaufend durchgezählt werden:

BOGENBLATT	DURCHGEHENDE PAGINIERUNG	HISTORISCHE PAG. / FOL.	MANUSKRIFT-SIGLE NACH RSPW
- 1	1-2	[1] / 2	M3/1
- 2	3-4	3 / [4]	M3/2, M3/1
I [3	5-6		M3/1
I [4	7-8		
II [5	9-10	1 / 2	M3/3
II [6	11-12	3 / [4]	
III [7	13-14		M3/4
III [8	15-16		
IV [9	17-18	1 / 2	M3/5
IV [V [10	19-20	3 / 4	
IV [V [11	21-22	5 / 6	
IV [12	23-24	7 / 8	M3/5, M3/6
VI [13	25-26	9 / 14	M3/6, M3/7
VI [VII [14	27-28	⟨9⟩ ₁₀ / ⟨10⟩ ₁₁	M3/6, M3/8
VI [VII [15	29-30	⟨11⟩ ₁₂ / ⟨12⟩ ₁₃	M3/8
VI [16	31-32	15 / 16	M3/7
VIII [17	33-34	17 / 18	
VIII [18	35-36	19 / 20	
IX [19	37-38	21 / 22	
IX [20	39-40	23 / 24	M3/9, M3/7
X [21	41-42	25 /	
X [22	43-44	26 /	
XI [23	45-46	1 / 3	M3/10
XI [24	47-48	4 / 2	
XII [25	49-50	5 /	
XII [26	51-52	6 /	
XIII [27	53-54	7 / 8	
XIII [28	55-56	9 / 10	
XIV [29	57-58	1 / 3	M3/11
XIV [30	59-60	4 / 2	
XV [31	61-62	5 / 7	
XV [32	63-64	8 / 6	
XVI [33	65-66	1 / 2	M3/12-M3/15
XVI [- 34	67-68		M3/16
XVI [35	69-70	3 / 4	M3/15, M3/17, M3/18

BOGENBLATT	DURCHGEHENDE PAGINIERUNG	HISTORISCHE PAG. / FOL.	MANUSKRIFT-SIGLE NACH RSPW
- 36	71-72	5 / 6 ([37]/38)	M ₃ /19
- 37	73-74	7 / 8 (39/40)	
- 38	75-76	9 / 10 (41/42)	M ₃ /19, M ₃ /20
xvii [39	77-78	11 / 12	M ₃ /21
40	79-80	13 / 14	
xviii [41	81-82	15 / 16	
42	83-84	17 / 18	
xix [43	85-86	19 / 20	M ₃ /22-M ₃ /24
44	87-88	21 / 22	M ₃ /23, M ₃ /25
- 45	89-90	4 /	M ₃ /26
- 46	91-92	5 /	M ₃ /27-M ₃ /30
- 47	93-94	1 /	M ₃ /31
- 48	95-96	2 /	
xx [49	97-98	3 /	
50	99-100	6 /	
- 51	101-102		M ₃ /26, M ₃ /31
- 52	103-104		M ₃ /32
- 53	105-106		
- 54	107-108		
- 55	109-110		M ₃ /33
xxi [56	111-112		
57	113-114		
xxii [58	115-116		
59	117-118		M ₃ /33, M ₃ /34
60	119-120		M ₃ /35
xxiii [xxiv [61	121-122		
62	123-124		
63	125-126		M ₃ /36
xxv [64	127-128		
65	129-130		M ₃ /37, M ₃ /35
66	131-132		M ₃ /38
xxvi [67	133-134		

Die Siglen entsprechen im Detail den folgenden Manuskripten:

SIGLE	MANUSKRIFT	PAGINA
M ₃ /1	Ouvertüre, Entwurf	1, 3, 5
M ₃ /2	Ouvertüre, früherer, abgebrochener Entwurf	3
M ₃ /3	Ouvertüre, Zweihändiger Klavierauszug	9–12
M ₃ /4	Nr. I.3, T. 1–164, Zweihändiger Klavierauszug	13–16
M ₃ /5	Nr. I.3, T. 4–193, Entwurf	17–23
M ₃ /6	Nr. I.1, Entwurf	24–25, 27–28
M ₃ /7	Nr. II.4, Entwurf	26, 31–41, 44
M ₃ /8	Nr. I.2, Entwurf	28–30
M ₃ /9	Unbekannte Komposition (vermutl. c-Moll), Nebenskizze	39
M ₃ /10	Nr. II.5, Entwurf	45–49, 52–56
M ₃ /11	Nr. II.6, Entwurf	57–64
M ₃ /12	Nr. III.7.1, T. 12–17, 1. Entwurf	65
M ₃ /13	Nr. III.7.1, T. 13–30, 35–45, 2. Entwurf (Chorpartitur)	65
M ₃ /14	Nr. III.7.2, Entwurf	65–66
M ₃ /15	Nr. III.7.3, Entwurf	66, 69
M ₃ /16	Nr. III.7.1, Einschub der neugefassten Takte 30–37, Zweihändiger Klavierauszug	67
M ₃ /17	Nr. III.7.1 bis Nr. III.7.6, Dispositionsliste der Taktumfänge	69
M ₃ /18	Nr. III.7.4, T. 1–334, Entwurf	70, 87
M ₃ /19	Nr. III.7.4, T. 202–340, Frühfassung in Partitur	71–76
M ₃ /20	Nr. III.7.5, T. 1–7, Partitur	76
M ₃ /21	Nr. III.7.4, nachkomponierte Takte 338–466, Zweihändiger Klavierauszug	77–84

SIGLE	MANUSKRIFT	PAGINA
M3/22	Notiz zur Disposition der Ersten und Zweiten Abteilung	85
M3/23	Nr. III.7.6, Entwurf	85, 86, 88
M3/24	Nr. III.7.7A, T. 1–10, 1. Entwurf	86
M3/25	Nr. III.7.5, Entwurf	88
M3/26	Nr. III.7.7A, 2. Entwurf	89–90, 101
M3/27	Nr. III.7.7A, 3. Entwurf	91
M3/28	Unbekannte Komposition (F-Dur), Nebenskizze	92
M3/29	Unbekannte Komposition (vermutlich e-Moll oder h-Moll), Nebenskizze	92
M3/30	Nr. III.7.6, T. ⁺ 90–105, 130–155, Nebenentwurf	92
M3/31	Nr. III.7.7A, 4. Entwurf	93, 95, 97–100, 102
M3/32	Nr. III.7.7B, 1. Entwurf	103–108
M3/33	Nr. III.7.7B, 2. Entwurf	109–118
M3/34	Ouvertüre d-Moll, Zugehörigkeit unklar, 8 Takte, Entwurf	118
M3/35	Nr. III.7.4, T. ⁺ 346–464, Entwurf	119–124, 129–130
M3/36	Nr. III.7.4, T. 202–203, {204–277}, 339–344, {345–350}, alternativer, nicht verwendeter Entwurf	125–128
M3/37	Genoveva op. 81, 2. Akt, Libretto-Entwurf (unvollständig überliefert)	129
M3/38	Goethe, Faust II (Vers 11844–12111; Schlusszene »Bergschluchten«) Textabschrift mit Eintragungen zur Besetzung und Disposition	131–134

Es können unterschiedliche industriell hergestellte Notenpapiersorten identifiziert werden, die sich klar den drei Entstehungsorten Leipzig, Dresden und Düsseldorf zuordnen lassen:

NOTENPAPIER	Bl. / Bg.	BESCHREIBUNG
Düsseldorf _A	1, 2, I, III	vermutlich aus der Musikhandlung Wilhelm Bayrhoffer, Hochformat, ca. 33,8 x 26,8 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,5 cm, Systembreite: 23,0 cm
Düsseldorf _B	II	Bayrhoffer 1853, Hochformat, ca. 33,4 x 26 cm, 16 Systeme, Systemhöhe: 0,7 cm, Systembreite: 26,0 cm, an den Innenseiten in der Mitte entlang des Falzes rechts gedreht Aufdruck: »Wilhelm Bayrhoffer in Düsseldorf.«
Dresden _A	IV–IX, XI–XIV	Hochformat, ca. 33,5 x 26,7 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,6 cm, Systembreite: 22,8 cm
Dresden _B	X, XV	Hochformat, ca. 34,2 x 27,0 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,5 cm, Systembreite: 23,2 cm; Rastralfehler: 2. Syst. rechts länger; Bg. X beschnitten: ca. 17,3 x 27,0 cm, 12 noch vorhandene Systeme, vermutl. ehemals 24 Systeme
Dresden _C	34, 52–55, XXI–XXV	Hochformat, ca. 30,2 x 23,0 cm, 16 Systeme, Systemhöhe: 0,65 cm, Systembreite: 18,6 cm
Dresden _D	XVII–XVIII	Hochformat, ca. 34,2 x 27,1 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,6 cm, Systembreite: 22,7 cm
Leipzig _A	36–38	Hochformat, ca. 34,2 x 25,5 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,55 cm, Systembreite: 23,5 cm
Leipzig _B	XVI, XIX, 45–48, XX	Hochformat, ca. 34,5 x 26,8 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,5 cm, Systembreite: 23,6 cm
Leipzig _C	51	Querformat, ca. 26,4 x 33,8 cm, 16 Systeme, Systemhöhe: 0,6 cm, Systembreite: 28,4 cm

Die Textabschrift der Bergschluchten-Szene auf Bg. XXVI (pp. 131–134) ist nicht auf Notenpapier, sondern auf handelsüblichem Schreibpapier (Hochformat, ca. 34,2 x 22,2 cm) mit Wasserzeichen (»FERD. FLINSCH«) angefertigt worden, das dessen Herkunft aus der Produktion des Papierfabrikanten und -händlers Ferdinand Flinsch belegt (Abb. 1):¹⁰⁰



Abb. 1. Faust-Notenmanuskript-Konvolut, Bg. XXVI,
Detail: Schumanns Textabschrift, Wasserzeichen
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Der Befund der unterschiedlichen Notenpapiersorten, der Lagenordnung und der im Konvolut vorhandenen Datierungen erlaubt im Kontrapunkt mit Schumanns entsprechenden Datierungen in seinen Haushaltbüchern sowie im Berliner Partitur- und im Wiener Klavierauszug-Manuskript die Rekonstruktion einer genaueren Chronologie der Entstehung. Dieser sind die folgenden Erläuterungen im Detail verpflichtet.

Die Entstehung der ›Faust-Szenen‹ im Spiegel des Faust-Notenkonvoluts

Am Beginn der Komposition der ›Faust-Szenen‹ stand Schumanns erneut einsetzende Auseinandersetzung mit dem Text von Goethe oder demjenigen, den er für diesen hielt. Seit seiner Jugend hatte Schumann Goethes ›Faust‹ immer wieder intensiv rezipiert, er ließ sich laut eigenem Bekunden von Jugendfreunden gar selbst als »Faust« bezeichnen,¹⁰¹ diskutierte mit Bekannten und Freunden über Goethes Tragödie und

¹⁰⁰ Siehe dazu Friedrich Wilhelm Süs, Das Handlungshaus Ferdinand Flinsch. Gedenkbuch zu dessen fünfzigjähriger Jubelfeier am 20. April 1869, Frankfurt am Main 1869.

¹⁰¹ Schumanns Brief an Emil Flehsig vom 1. Dezember 1827; Jugendbriefe von Robert Schumann (Anm. 10), S. 11–13.

verfolgte auch die ihm zugängliche Sekundärliteratur zu diesem Thema, darunter den Kommentar des auch in der NZfM publizierenden Ferdinand Deycks, ›Goethe's Faust. Andeutung über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Theiles der Tragödie‹, Koblenz 1834.¹⁰² Schumann besaß von Goethes ›Faust‹ mehrere Ausgaben, eventuell hatte er als Sohn eines Buchhändlers und Autors Kenntnis weiterer Ausgaben. Überliefert sind Schumanns Handexemplare von drei (!) Faust-Ausgaben, die laut Zwickauer Hauptkatalog 1926 durch das Schumann-Museum von seiner damals hochbetagten Tochter Marie Schumann erworben wurden.¹⁰³ Es handelt sich um:

1. Faust, erster Theil [S. 1–247]. Faust, zweyter Theil [Fragment, v. 4613–6063, S. 249–313] (Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, 40 Bde., hrsg. von Johann Peter Eckermann und Friedrich Wilhelm Riemer, Stuttgart und Tübingen 1827–1830), 12. Bd., in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1828 (Robert Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 6068,12–A4/C1)
2. Faust. Der Tragödie zweyter Theil in fünf Acten [S. [1]–344] (Goethe's Nachgelassene Werke, 20 Bde., hrsg. von Johann Peter Eckermann und Friedrich Wilhelm Riemer, Stuttgart und Tübingen 1832–1842), 1. Bd. (= Bd. 41 der Ausgabe letzter Hand) in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1832 (Robert Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 6067,1–A4/C1)
3. Faust. Eine Tragödie von Goethe. Beide Theile in Einem Bande [S. 1–187, [191]–463], Stuttgart und Tübingen: J.G. Cotta'scher Verlag, 1843 (Robert Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 6066–A4/C1; Abb. 2)

102 Den Kommentar von Deycks empfahl Schumann noch Franz Brendel im Brief vom 3. Juli 1848 für dessen Rezension der Bergschluchten-Szene, SBE II/5, S. 270; Franz Brendel, R. Schumann's Musik zu der Schlußscene des Goethe'schen Faust, in: NZfM, 36. Bd., Nr. 22, 12. September 1849, S. 113–115. Darüber hinaus war Schumann die Publikation von Carl Gustav Carus, der auch einen öffentlichen Vortrag im Rahmen der Dresdner Goethe-Feierlichkeiten 1849 hielt, bekannt: Briefe über Göthe's Faust, Leipzig 1835; Dresdner Anzeiger, Nr. 216, 4. August. 1849, S. 3. Mit Eduard Bendemann diskutierte Schumann über Raffaels Sixtinische Madonna. Vgl. Tb II, S. 398; Nicholas Marston, Schumann, Raphael, Faust, in: Rethinking Schumann, hrsg. von Roe-Min Kok und Laura Tunbridge, Oxford 2011, S. 109–128.

103 Wie Anm. 80.

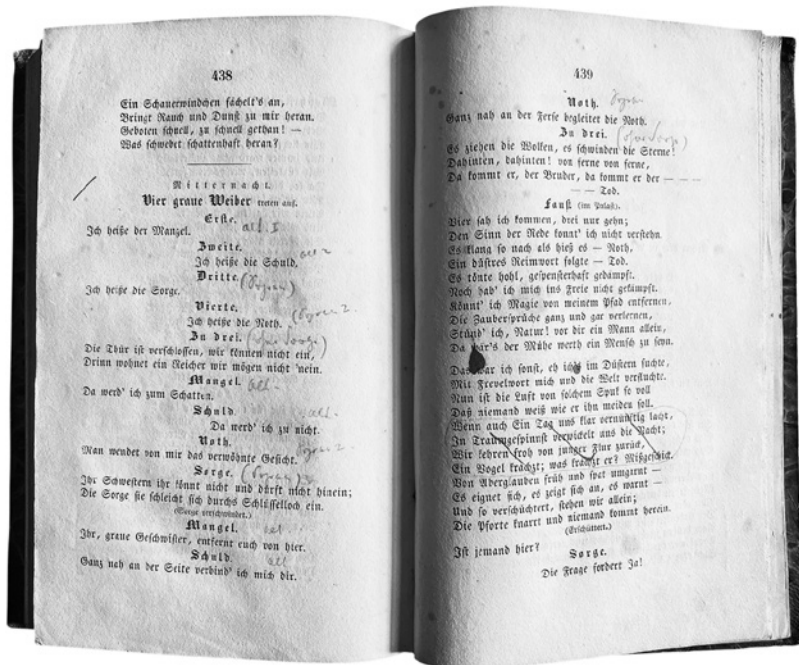


Abb. 2. Schumanns Faust-Handexemplar, Ausgabe von 1843: Beginn der »Mitternacht«-Szene mit Schumanns Eintragungen (Robert Schumann-Haus-Zwickau, Archiv-Nr.: 6066-A4/C1).

Als Schumann sich 1844, unterwegs während seiner Reise nach Russland, wieder intensiv mit Goethes Faust beschäftigte,¹⁰⁴ eignete er sich den Text künstlerisch an, indem er in St. Petersburg laut Tagebuch am 1. bzw. 13. März 1844 eine Abschrift der Schlusszene anfertigte: »Scene aus Faust's 2tem Theil abgeschrieben – ungeheure Mattigkeit in den Gliedern«.¹⁰⁵ Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei um jene annotierte Textabschrift, die im Notenmanuskript-Konvolut

104 Wieder gelesen bereits in Dorpat am 13. bzw. 25. und am 15. bzw. 27. Februar 1844, wobei Schumann unter letztgenanntem Datum notierte: »Faust, 2ter Theil [von Goethe] – Ob W.[ilhelm] Meister [von Goethe] zur Oper zu verwandeln –«. Vgl. Tb II, S. 284.

105 Tb II, S. 287.

des Freien Deutschen Hochstifts ganz am Ende auf Bg. XXVI mit pp. 131–134 enthalten ist. Ein genauer Textvergleich zeigt, dass Schumann die Bergschluchten-Szene vollständig und sehr sorgfältig abgeschrieben hat (Abb. 3). Schriftduktus, unterschiedliche Schreibmittel und Tintenfärbung deuten darauf hin, dass er den Text in mehreren Arbeitsphasen für die anstehende Komposition eingerichtet hat. So hat er, teilweise in dunklerer Tinte, Angaben zu den vokalen Lagen einzelner Partien zu Beginn einzelner Teilsätze notiert, neben »Chor« also »Sopran«, »Alt«, »Tenor«, »Bariton« und »Baß«; ferner finden sich größere Klammern und Trennstriche, die vermutlich geplante größere Einheiten der erst noch zu entwerfenden Komposition markieren. Eine solche Einheit deutet auch der auf p. 133 bei Vers 12037 (»Bei der Liebe, bei den Füßen«) zu findende Begriff »Terzett« an, ferner auch die ganz am Schluss geschriebene Besetzungsangabe zum Chorus mysticus, Vers 12104–12111, »(Doppelchor)«: Schumann plante also schon im Zuge dieser frühen künstlerischen Auseinandersetzung einen großbesetzten, monumentalen Schlusssatz.

Die Vorlage für diese Textabschrift bildete offensichtlich sein Exemplar der 1832 erschienenen vollständigen Erstausgabe des 2. Teils der Tragödie. Dazu passend, finden sich dort auch wenige einzelne Anstreichungen, die mit seiner Textabschrift in Beziehung zu stehen scheinen. Dass der vollständige 1832er Erstdruck die Vorlage gebildet hat, dafür sprechen Schumanns Übernahmen der Orthographie und Interpunktion, wie es das folgende Beispiel der Verse 11989 bis 11996 zeigt (Abweichungen grau unterlegt):

FAUST 1832	FAUST 1843	SCHUMANNS ABSCHRIFT
Doctor Marianus (in der höchsten, reinlichsten Zelle).	Doctor Marianus (in der höchsten reinlichsten Zelle).	<u>Doctor Marianus.</u> (Bariton) (in der höchsten reinlichsten Zelle)
Hier ist die Aussicht frei, Der Geist erhoben.	Hier ist die Aussicht frei, Der Geist erhoben.	Hier ist die Aussicht frei, Der Geist erhoben.
Dort ziehen Frau'n vorbei, Schwebend nach oben;	Dort ziehen Frau'n vorbei, Schwebend nach oben;	Dort ziehen Frau'n vorbei, Schwebend nach oben;
Die Herrliche mitteninn Im Sternenkranze,	Die Herrliche mittenin Im Sternenkranze,	Die Herrliche mitteninn Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin, Ich seh's am Glanze.	Die Himmelskönigin, Ich seh's am Glanze.	Die Himmelskönigin Ich seh's am Glanze.

Die Abweichungen davon in der späteren Ausgabe von 1843 übernahm er nicht und konnte dies auch gar nicht, weil er sein Exemplar dieser Ausgabe nachweislich erst am 7. Juni 1844 erwarb,¹⁰⁶ inzwischen wieder in Leipzig zurück, wo er bereits in den Folgetagen, spätestens jedoch am 13. Juni 1844 mit der Komposition der Bergschluchten-Szene begann.¹⁰⁷

Ein Textvergleich, welcher das später geschriebene Berliner Partitur-Manuskript sowie den Wiener Klavierauszug einbezieht, zeigt, dass Schumann sich hier offenbar nicht mehr an der 1832er, sondern an der 1843er Ausgabe orientiert hat. Dazu passt, dass zwar im 1832er Handexemplar in der Bergschluchten-Szene einige Anstreichungen bezüglich der Disposition enthalten sind. Sie finden sich in abgewandelter, differenzierter Form allerdings auch im 1843er Exemplar und erstrecken sich dort auch auf die 1849/50 nachkomponierten Szenen. Die Anstreichungen sind dort teilweise um Annotationen zur Besetzung erweitert und fallen wesentlich detaillierter aus. Schumann hat also nach Erwerb der 1843er Ausgabe sein früheres Handexemplar wohl nicht mehr für die Komposition konsultiert, lediglich zwei bewusste Änderungen ebendort nachgetragen, als er die Partitur von »Faust's Verklärung« ausarbeitete. So findet sich erstens vor Vers 11844 die Besetzungsangabe teilweise gestrichen (»Chor ~~und Echo~~«); in der Berliner Partitur und im Wiener Klavierauszug-Manuskript hat Schumann in Nr. III.7.1 dementsprechend lediglich »Chor« notiert. Und zweitens hat er im 1832er Handexemplar eine Textänderung eingetragen, die sich so jedoch weder in der Textabschrift noch in den entsprechenden Kompositionsentwürfen des Faust-Manuskript-Konvoluts im Freien Deutschen Hochstift nachweisen lassen. Die Textänderung findet sich im 1832er Handexemplar in Vers 11969, (»Ein Geister-Leben«), den er in »Göttliches Leben« änderte (Abb. 4); sowohl in der Berliner Partitur als auch im Wiener Klavierauszug findet sich diese Textänderung in Nr. III.7.4 als Lesart ante revisionem; sie wurde später allerdings von Schumann wieder dem Goethe'schen Text entsprechend revidiert. Das Beispiel zeigt auch, dass Schumann anscheinend Skrupel hatte, Goethes Text in seiner Bedeutung zu ändern, er war offensichtlich noch bis kurz vor Einlieferung in die Eendenicher »Irrenanstalt« damit beschäftigt, den

¹⁰⁶ Tb III, S. 364.

¹⁰⁷ Tb III, S. 365.

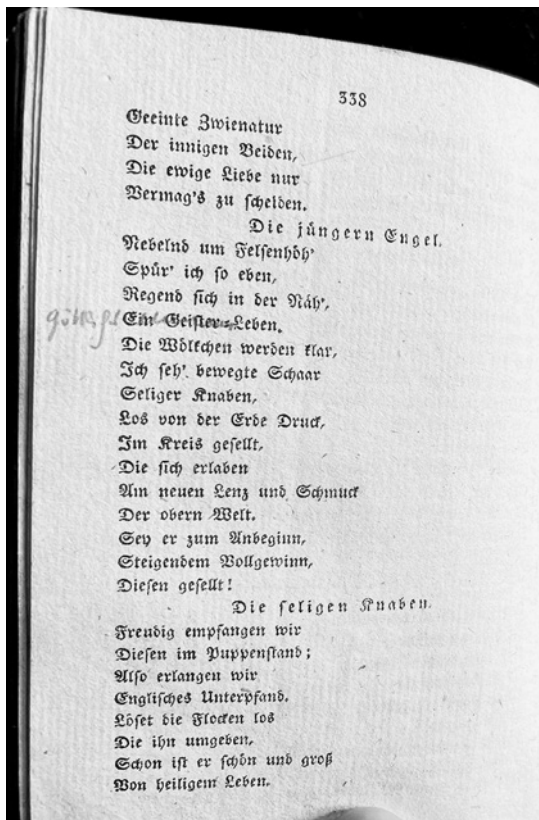


Abb. 4. Schumanns Faust-Handexemplar,
Ausgabe von 1832: Bergschluchten-Szene mit Textänderung
(Robert Schumann-Haus-Zwickau, Archiv-Nr.: 6067,1-A4/C1).

Singtext auf solche Abweichungen und Fehler zu prüfen und ihn gemäß Goethe zu bereinigen.¹⁰⁸ Lediglich Orthographie und Interpunktion modernisierte Schumann dabei behutsam.

Hatte Schumann anfangs lediglich die Komposition der Bergschluchten-Szene im Sinn, so entschied er sich spätestens kurz vor der Dresdner Goethe-Feier 1849 zur Komposition weiterer Szenen. Auch hier ist

¹⁰⁸ Korrekturen des Singtextes finden sich recht häufig in der Berliner Partitur, die Schumann noch bis mindestens 1853 revidierte.

die Einrichtung des Textes dokumentiert, wenn auch nicht in Form einer vollständigen Textabschrift. Es finden sich vielmehr die erwähnten entsprechenden Anstreichungen und Annotationen in dem 1843er Handexemplar, das darüber hinaus eine Überraschung bereit hält, ist hier doch auf S. 179–187 zusätzlich die letztendlich nicht komponierte Kerker-Szene (Vers 4405–4612) des ersten Teils markiert. Dass es sich tatsächlich um eine Markierung Schumanns und nicht um eine solche von fremder Hand handelt, darauf deutet zum einen die braune Tinte und die Form der Markierungsstriche.

Zum anderen ist eine inmitten von Kompositionsentwürfen geschriebene Notiz im Faust-Manuskript-Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts überliefert, in welcher Schumann offensichtlich eine mögliche Disposition weiterer zu komponierender Szenen entworfen hat und wo noch eine andere, letztendlich nicht vertonte Textstelle aufgeführt ist. Dort ist auf p. 85 zu lesen:

Scenen aus Faust.

- 1) Scene im Garten.
- 2) Lied am Spinnrad.
- 3) Requ~~is~~ Scene im Dom u. Requiem.
- 4) Schluß des 2ten Theils.

Schumann wollte also einst statt »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« das zu seiner Zeit schon durch die Vertonung anderer Komponisten vielgesungene »Gretchen am Spinnrad« – so etwa in der 1821 veröffentlichten Vertonung Franz Schuberts D 118 –, also wohl Vers 3374–3413, komponieren, entschied sich dann aber aus unbekanntem Gründen für den letztendlich vertonten Text der Verse 3587–3619. Neben dem Aspekt der Popularität jener Spinnrad-Verse mag ein inhaltlicher Grund den Ausschlag gegeben haben, die andere Gretchen-Szene zu vertonen, werden die Worte »Ach neige« und die damit verbundene Marien-Figur doch von Schumann in der Bergschluchten-Szene kompositorisch wieder aufgegriffen. Somit ist die letztendlich gewählte Textstelle ein Beleg für Schumanns poetisch-durchdachte und verzahnte Konstruktion seines Faust-Librettos und seiner entsprechenden Vertonung. Warum diese Notiz zur Szenen-Disposition ausgerechnet auf p. 85 mit eindeutig in das Jahr 1844 zurückreichenden Kompositionsentwürfen von »Faust's Verklärung« notiert ist (Abb. 5), darüber lässt sich zwar nur spekulieren, es entbehrt jedoch nicht einer gewissen

Handwritten musical manuscript page, page 85, featuring a list of scene dispositions and musical notation.

Notiz zur Disposition der Szenen

- 1) Faust am Felsen!
- 2) Faust am Felsen.
- 3) Faust am Felsen.
- 4) Faust am Felsen.
- 5) Faust am Felsen.

The page contains several staves of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The notation is handwritten and includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The page is numbered 85 at the bottom center.

Abb. 5. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 85: Notiz zur Disposition der Szenen
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Logik, ist auf diesem Notenbogen doch auch die »Ach neige«-Stelle notiert, die Schumann – dies zeigt die immer wieder revidierte Notation des Kompositionsentwurfs – ganz offensichtlich einiges Kopfzerbrechen bereitet hat. Schumann, der bekanntlich die erste Lesart für die beste hielt¹⁰⁹ und deshalb häufig geänderte Stellen in seinen Kompositionen seinem ersten Einfall gemäß zurückrevidierte, wobei er zu diesem Zweck auch die frühesten Entwürfe und Kompositionsniederschriften sorgfältig aufbewahrte, um diese Einfälle auch Jahre später noch rekonstruieren zu können, mag, als er weitere Szenen komponieren wollte, also wieder in den frühen Kompositionsentwurf geschaut und davon ausgehend die hier notierte Szenen-Disposition entwickelt haben, die er sogleich auf frei gebliebenem Raum notierte. Auffällig ist auch, dass die spätere zweite Abteilung der ›Faust-Szenen‹ hier bei Punkt 4 nur sehr knapp angedeutet ist, offensichtlich schwebten ihm die Schlusszenen mit Fausts Tod vor, allerdings noch nicht die 1849 komponierte Nr. II.4. »Ariel. Sonnenaufgang«.

Die Ausführungen zeigen, dass Schumann über lange Zeit hinweg mit den Entwürfen beschäftigt gewesen ist und sie offenbar auch in späteren Arbeitsphasen, als es längst eine im Entstehen begriffene handschriftliche Partitur gegeben hat, wieder herangezogen hat. Dieses über lange Zeiträume hinweg funktionierende vernetzte Arbeiten hat Konsequenzen für eine Chronologie, die konsequent durchgeführt gar nicht möglich ist. Denn es kann nicht davon ausgegangen werden, dass sämtliche Notate auf einem Blatt tatsächlich aus einer einzigen Arbeitsphase stammen, sondern – nicht immer auf den ersten Blick erkennbar – teilweise später korrigiert, revidiert, vervollständigt oder gar um ein ganz neues Notat anderer Funktion erweitert wurden. Dennoch können frühe Teile eindeutig von späteren getrennt identifiziert werden, nicht zuletzt durch Notenpapier-Analyse und Schumanns autographe Datierungen, die hinreichende Anhaltspunkte bieten.

Nachdem Schumann also entschieden hatte, die Bergschluchten-Szene vollständig zu komponieren, sie sorgfältig abgeschrieben und

109 Schumann legte zwei seiner fiktiven Davidsbund-Charaktere unter der Überschrift »Ueber Aendern in Compositionen« folgenden Aphorismus in den Mund: »Oft können zwei Lesarten von gleichem Werth sein. | Euseb.[ius] | Die ursprüngliche ist meist die bessere. | Raro.« (Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1854, Bd. 1, S. 46)

annotiert hatte, begann er laut Tagebuch spätestens am 13. Juni, wahrscheinlich jedoch schon ein paar Tage früher, mit der Komposition.¹¹⁰ Sehr wahrscheinlich stammt ein Teil der Notennotate auf Bogen XVI aus dieser Zeit; die Beschriftungsreihenfolge deutet darauf hin, dass Schumann tatsächlich mit dem Kompositionsentwurf der späteren Nr. 1, also Satz III.7.1, »Waldung, sie schwankt heran«, auf p. 65 in dieser Zeit begann, wobei er in den folgenden Tagen bzw. Wochen auf p. 66 und p. 69 die Entwürfe von Nr. III.7.2, »Ewiger Wonnebrand« und Nr. III.7.3, »Wie Felsenabgrund mir zu Füßen« niedergeschrieben haben wird. Die autographe Datierung »¹⁰/7 [18]44« nach dem Schlusstakt von letzterem auf p. 69, womit sie dem Abschlussdatum dieser Skizze entsprechen dürfte, ist sehr bemerkenswert, denn sie wirft im Kontrapunkt zu Schumanns Datierungen im Haushaltbuch ein Schlaglicht auf sein Vorgehen bei der Entstehung der ›Faust-Szenen‹: Im Gegensatz zur Ersten Symphonie B-Dur op. 38, bei welcher er innerhalb von vier Tagen zunächst einen nahezu vollständigen Particell-Entwurf notiert und diesen, davon deutlich abgegrenzt, in den folgenden Wochen in mühsamer Detailarbeit in einer stetig überarbeiteten handschriftlichen Partitur in der Instrumentation ausgearbeitet hat,¹¹¹ verfuhr er bei den ›Faust-Szenen‹ offensichtlich anders. Denn laut Haushaltbuch hatte er bereits am 26. Juli »Am Faust [zu] instru.[mentieren] angef.[angen]«,¹¹² also die Erstinstrumentation des vollständigen Tonsatzes in Form einer ausnotierten, sämtliche Vokal- und Instrumentalstimmen enthaltenden Partitur begonnen. Ob damit lediglich Nr. III.7.1 bis III.7.3 oder auch schon weitere Sätze gemeint waren, lässt sich aufgrund fehlender weiterer Datierung Schumanns nicht klären. Längere Pausen zwischen Entwurf auf Skizzenblättern und Instrumentation in einer Partitur sind bei Schumann zwar dokumentiert, so etwa im Fall der Zweiten Symphonie C-Dur op. 61, deren im Dezember 1845 innerhalb von nur zwei Wochen entstandenen Entwurf Schumann mit zahlreichen Unterbrechungen bis Ende Oktober 1846 instrumentierte,¹¹³ doch stellen solche Unterbrechungen eher eine Ausnahme dar. Grundsätzlich war Schumann vielmehr bestrebt, eine Komposition zügig auszuarbeiten, um so

¹¹⁰ Tb III, S. 365.

¹¹¹ RSA I/1/1,2, S. 416–444.

¹¹² Tb III, S. 368.

¹¹³ RSA I/1/2, S. 235–240.

zu vermeiden, sich nach langer Pause wieder mühsam in die Komposition hineinfinden zu müssen. Da weitere Kompositionsdaten bezüglich der Folgesätze von »Faust's Verklärung« nicht dokumentiert sind, kann nur spekuliert werden, wie er wann weitergearbeitet hat. Festgehalten werden kann jedoch, dass er den Kompositionsentwurf der Ersten Bearbeitung des Chorus mysticus, Nr. III.7.7A, am 23. Dezember 1844 beendete, also zu einer Zeit, als es längst eine Orchester-Partitur einiger vorausgegangener Nummern gegeben haben muss. Dieses Datum ist nicht nur im Haushaltbuch notiert,¹¹⁴ es findet sich auch nach dem entsprechenden Schlusstakt auf p. 102 im Faust-Notenmanuskript-Konvolut. Damit ist klar, dass er diesen Satz tatsächlich zunächst nicht in Partitur ausführte, als er die »Faust-Szenen« nach diesem Tag offensichtlich für längere Zeit weglegte, bis er sie im April 1847 wieder hervorholte. Das Haushaltbuch dokumentiert sodann ja auch eindeutig, dass er nun erst an der Instrumentation des Chorus mysticus in Partitur arbeitete.¹¹⁵ Vollkommen unklar muss allerdings bleiben, bis wohin die Partitur im Jahr 1844 gediehen war, zumal in der Berliner Partitur von »Faust's Verklärung« keine weiteren Datierungen im Detail enthalten sind.

Wenn nun davon ausgegangen werden kann, dass Schumann seine Faust-Komposition tatsächlich mit den ersten Worten der Bergschluchten-Szene, »Waldung, sie schwankt heran«, begann, so muss konstatiert werden, dass dieser Anfang dem Komponisten offenbar alles andere als leicht gefallen ist. In entsprechenden Ego-Dokumenten ist belegt, dass Schumann zeitweise mit der Frage einer der Dichtung würdigen Musik durchaus haderte.¹¹⁶ Dies wird in dem Entwurf von Nr. III.7.1 unmittelbar augenfällig.

¹¹⁴ Tb III, S. 376: »den Faust nach Kräften beendet.«

¹¹⁵ Die erste Bearbeitung des Chorus mysticus (Nr. III.7.7A) war laut Haushaltbuch und Berliner Partitur erst am 23. April 1847 in der Instrumentation abgeschlossen (Tb III, S. 346).

¹¹⁶ So schrieb Schumann etwa an seinen Verleger Friedrich Whistling im Brief vom 26. Juni 1848: »Von Vielen ist mir gesagt worden, die Musik erleichtere das Verständniß des Textes [Bergschluchten-Szene], – und dies hat mich sehr gefreut. Der Eindruck einzelner Stellen, so namentlich gleich des 1sten Chores, u. dann des Chores: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß« war der gewünschte. Auch Gretchen's erstes Erscheinen (über die) \mit den/ Worten »Neige, neige« gefiel dem Componisten sehr gut. Der letzte Chor »das Ewig-Weibliche zieht

Genau genommen handelt es sich um zwei Entwürfe: Zunächst notierte Schumann in einer Akkolade zu lediglich zwei Systemen in Blei bloß T. 12–16; in T. 17 bricht dieser Entwurf bereits ab. Es handelt sich um eine für Schumann typische Form des Entwerfens: Notiert wird in Akkoladen zu zwei Notensystemen, in anderen Fällen auch drei oder vier Notensystemen, lediglich eine Hauptstimme, wobei weitere Stimmen angedeutet werden können. Harmonik wird höchstens durch rudimentär notierte Bassnoten bzw. Akkorde dargestellt. Inwiefern der Komponist bereits ein vollständiges Klanggebäude im Kopf hatte, lässt sich auf Basis dieser reduzierten Notationsform nicht erschließen. Der Entwurf dient in erster Linie dazu, die bereits gefundenen Melodien, Motive, Themen in eine sinnvolle Ordnung zu bringen und ein Musikstück von Anfang bis Ende rudimentär durchzunotieren, um so einen Überblick über die Disposition zu erhalten, wovon ausgehend in einem nächsten Schritt die Partitur in einem anderen Manuskript ausgearbeitet werden kann. Dem besseren Überblick über die Disposition dienen offensichtlich auch die Angaben über die Taktumfänge, die Schumann nach größeren Abschnitten oder nach ganzen Sätzen notiert, so auch im zweiten, mit Tinte geschriebenen Entwurf von »Waldung, sie schwankt heran« (Abb. 6). Dass die Übergänge fließend sind, zeigt auch die bei Schumann in der Regel schon in unmittelbarer Nähe zum Entwurf – meist wie auch hier am Seitenrand – notierte Liste, mit welcher er das zu verwendende Instrumentarium festlegt. Es darf also vermutet werden, dass bereits ganz bestimmte Klangfarben in der frühen Phase des Entwerfens eine Rolle spielen.

Eine plausible Erklärung für den Abbruch des kurzen Blei-Entwurfs liefert der unmittelbar folgende, mit schwarzbrauner Tinte notierte Entwurf zum gleichen Satz: Seine Akkoladen sind nicht auf zwei, son-

uns hinan, über den der Comp. einigemal stark in Desperation gerathen, und den er mehremal componirt, immer im Glauben, daß es noch nicht das Rechte sei, brachte in seiner ersten Gestalt beinahe den (größten) \meisten/ Eindruck hervor – ganz unverhoffter Weise.« (SBE III/2, S. 286–288, Zitat S. 287) – Im Brief an Franz Brendel vom 3. Juli 1848 berichtete Schumann: »Am liebsten war mir von Vielen zu hören, daß ihnen die Musik die Dichtung [Bergschluchten-Szene] erst recht klar gemacht. Denn oft fürchtete ich den Vorwurf, ›wozu Musik zu solch vollendeter Poesie?‹ – Andernthails fühlte ich es, seitdem ich diese Scene kenne, daß ihr gerade Musik größere Wirkung verleihen könnte.« (SBE II/5, S. 270 f.) – Ergänzungen in eckigen Klammern von Timo Evers.

dern vier Systemen entsprechend der Stimmen-Besetzung mit Sopran, Alt, Tenor und Bass dieses Chorsatzes geschrieben: Schumann notiert hier den vollständigen Vokalsatz, beginnend mit T. 13, also ohne die diesem vorausgehende, spätere instrumentale Einleitung: Er übernimmt hier genau die Töne, die er bereits im Blei-Entwurf notiert hatte, und führt den Satz weiter aus. Ein Grund für den Abbruch und die Fortsetzung in einer größeren Vokalsatz-Partitur dürfte zum einen gewesen sein, dass die Stimmkreuzungen des Blei-Entwurfs unübersichtlich wurden, zum anderen das in der Kompositionstheorie zu Schumanns Zeit noch praktizierte altherwürdige Credo, dass eine Fuge bzw. auf dem Prinzip der Imitation beruhende Kanon-Sätze nicht zusammengefasst, sondern in einer Partitur mit je einem System pro Stimme ausnotiert werden sollten, um die Eigenständigkeit der Stimmen und vice versa deren harmonische Beziehung zueinander auch schon im Entwurf deutlich darzustellen.¹¹⁷ Dass Schumann hier ein Satz mit sinnlichen Echo-Wirkungen, jedoch ohne in schulmeisterliche Kanon- und Fugenmodelle zu verfallen, vorschwebte, zeigt die musikalische Faktur und ist unmittelbar durch Goethes Dichtung motiviert, wo als Handelnde ja »Chor und Echo« vorgeschrieben sind. Die Schwierigkeiten, mit denen sich Schumann konfrontiert sah, zeigt der weitere Chor-Entwurf im Detail: Es finden sich zahlreiche korrigierte Töne, und viele Tonfolgen sind ausgestrichen, offensichtlich weil Schumann sich bei der Zuweisung zu den Vokalstimmen unschlüssig gewesen ist. Teilweise wurde auch später noch mit Blei nachkorrigiert. Vergleicht man diesen Entwurf mit dem autorisierten Endresultat in der Berliner Partitur, so wird

117 Dieses Prinzip praktizierte Schumann selbst noch mit Clara im Kontext ihrer Kontrapunkt- und Fugenstudien. Siehe dazu Timo Evers, Von einer dankbaren Schülerin: Clara Schumanns III Praeludien und Fugen für das Pianoforte op. 16. Aspekte ihrer Kontrapunkt- und Fugenstudien, in: Clara Schumann – Alltag und Künstlertum, hrsg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann, Würzburg 2023 (= Schumann-Studien 14), S. 143–207, bes. S. 172–206. – Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge« wurde vermutlich für Tasteninstrumente komponiert, gleichwohl nicht in Clavier-Akkoladen, sondern entsprechend den vorhandenen Stimmen in Partitur-Form mit mehr als zwei Systemen notiert, womit schon Bach dieses Werk in eine alte Tradition kontrapunktischen Kunstanspruchs stellte. Siehe dazu Friedrich Sprondel, Das rätselhafte Spätwerk. Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Kanons, in: Bach-Handbuch, hrsg. von Konrad Küster, Kassel u. a. 1999, S. 937–975, hier: S. 943.

Handwritten musical score for Robert Schumann's Faust, page 65. The page contains multiple staves of music with German lyrics. The lyrics include: "Waldung, sie schwankt heran", "Ewiger Wonnebrand", "Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276". The score is written in ink on aged paper with a circled page number "65" at the bottom center.

Abb. 6. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 65: Entwürfe zu »Waldung, sie schwankt heran« und »Ewiger Wonnebrand«
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

des weiteren deutlich, dass nicht nur der Großteil des Instrumentalvorspiels fehlt, sondern auch die Takte 31–34 sowie 42–45. Der Entwurf scheint also unvollständig zu sein. Bei genauerer Betrachtung fallen jedoch nach vermeintlichem Abbruch des Entwurfs vier senkrecht notierte Striche am rechten Seitenrand nach T. 41 auf Höhe der Sopran-Stimme auf, die typischen Platzhaltern Schumanns entsprechen: Die Schlusstakte waren also durchaus eingeplant, lediglich nicht ausnotiert, offensichtlich da es an Platz mangelte. Darüber hinaus kann der Entwurf schon deshalb nicht als unvollständig bezeichnet werden, da er offensichtlich ein anderes Konzept vermittelt, das Schumann anfangs mit diesem Satz verfolgt hat.

Dieses Konzept ist zweifelsfrei durch die Berliner Partitur dokumentiert: Denn dieses Manuskript ist durch zahlreiche Revisionsspuren charakterisiert, wozu abschnittsweise eingefügte großflächige Neuschriften und Überklebungen des ursprünglich Notierten ebenso zählen wie Revisionen im Detail. Die Berliner Partitur zeigt, dass Schumann dem vokalen Chorsatz ursprünglich tatsächlich lediglich einen einzigen Takt Orchestervorspiel vorschaltete, der genau dem in dem Blei-Entwurf notierten entspricht. In dem Tintenentwurf ist er zwar nicht eigens ausnotiert, die Anmerkung über der ersten Akkolade dieses Entwurfs, »1 Takt«, zeigt aber, dass Schumann auch hier einen solchen Einleitungstakt vorgesehen hat. Und noch die früher notierte, später revidierte Fassung in der Berliner Partitur zeigt, dass Schumann auch hier zunächst noch ohne die Takte 31–34 ausgekommen sein muss, bevor er sie später hinzufügte, denn ab T. 29 ist die Partitur auf einem anderen, später verwendeten Notenpapier geschrieben; Schumann hat den Schlussabschnitt also später durch einen neu geschriebenen, um die Takte 31–34 ergänzten ersetzt. Dem entspricht die Angabe nach dem letzten notierten Takt vollkommen: Die Zahl »31« verweist auf den Gesamtumfang des Stücks, das in diesem Entwurf eben ursprünglich statt 45 lediglich 31 Takte aufweisen sollte – neben den real notierten 25 Takten den virtuell vorhandenen Einleitungstakt sowie die durch Platzhalter-Striche nur angedeuteten vier Schlusstakte einbegriffen.

Zwar kann an dieser Stelle lediglich spekuliert werden, doch bleibt zu vermuten, dass Schumann »Faust's Verklärung« noch im Rahmen der 1849er Goethe-Feier mit dieser Fassung mit lediglich einem einzigen Eröffnungstakt Orchestervorspiel einleitete, sodass Franz Liszts Äuße-

rung in seinem Brief an Schumann vom 7. September 1849 umso nachvollziehbarer erscheint. Liszt schrieb ebendort:

Meines Erachtens nach würde allerdings das Werk noch gewinnen wenn Sie dem 1^{ten} Chor eine längere Symphonische Introduction, welche das mystische Element, den eigentlichen Schauplatz der ganzen Scene, dem Ohr und dem Gemüth der Zuhörer mehr einprägte, vorausgehen liessen. Im Falle Sie diese Meinung nicht missbilligen, so wird es Ihnen ja eine geringe Arbeit sein ein paar hundert Takte welche sich aus dem Kern selbst der Vocal Composition leicht gestalten könnten, noch vor der Herausgabe des Werkes als Ouverture hinzuzufügen.¹¹⁸

Hatte Liszt demnach offensichtlich eher ein symphonisches Vorspiel – also eine Ouvertüre bzw. Symphonische Dichtung – im Sinne, so ging Schumann letztendlich doch anders vor: Durch die später nachkomponierten weiteren »Faust-Szenen« machte ein längeres Orchesterstück als Einleitung vor »Waldung, sie schwankt heran« keinen Sinn; dennoch mag er Liszts Empfehlung, diesem Chorsatz eine größere instrumentale Einleitung voranzustellen, als berechtigt empfunden haben, sodass er die Takte 1–11 im zeitlichen Abstand mehrerer Jahre nachkomponierte und diesen vergleichsweise kleinen musikalischen Raum zur Konstruktion einer faszinierenden Tonfolgen-Architektur nutzte, um die unterschiedlichen »Ebenen« der heiligen Anachoreten in einer immer noch recht knappen, aber umso eindrucksvolleren Einleitung musikalisch erfahrbar zu machen.

Der im Notenmanuskript-Konvolut enthaltene, auf der gleichen p. 65 f. unmittelbar nach »Waldung, sie schwankt heran« notierte und auf der verso-Seite fortgesetzte Entwurf der folgenden Nr. III.7.2, »Ewiger Wonnebrand« erweist sich verglichen mit dem früher notierten als unproblematisch: Schumann kommt wieder mit Akkoladen zu lediglich zwei Systemen aus. Offensichtlich wurde der Entwurf in einem Zug ohne größere Schwierigkeiten durchgehend notiert; auch hier findet sich wieder eine Liste des zu verwendenden Instrumentariums, die Solo-Violoncello-Figuration des Vorspiels ist bereits tongenau vorhanden, und auch die Solo-Tenorstimme ist fertig auskomponiert. Die nach

dem Schlusstakt geschriebene Taktumfang-Angabe »48« entspricht fast dem letztendlich in der Berliner Partitur autorisierten Notentext; dort ist der Schlussakkord lediglich um einen Takt verkürzt ausgeführt.

Auch der sich an »Ewiger Wonnebrand« auf p. 66 nahtlos anschließende, auf p. 69 endende Entwurf von Nr. III.7.3, »Wie Felsenabgrund mir zu Füßen« verhält sich ähnlich unproblematisch: Schumann notierte auch hier wieder in Akkoladen zu zwei Systemen vornehmlich die Haupt-Vokalstimme, sowohl bei den Solo- als auch bei den Chorpartien. Die Harmonik ist auch hier durch rudimentär notierte Bassnoten lediglich grob angedeutet, auch hier findet sich mit »169« eine Taktumfang-Angabe nach dem Schlusstakt; sie ist allerdings nicht ganz korrekt, weil Schumann offenbar einen der 170 vor der entsprechenden Angabe notierten Takte zu zählen vergessen hat, auch sind die drei nach der Angabe im System darunter offensichtlich nachträglich notierten Takte 171–173 noch nicht in diese Zählung einbegriffen.

Bemerkenswert ist auf p. 69 eine nach dem Schluss des Entwurfs von Nr. III.7.3 am unteren Seitenrand von Schumann mit Blei notierte Zahlenliste (Abb. 7): Die Werte deuten darauf hin, dass er hier in einer frühen Entstehungsphase die Taktumfänge einzelner Sätze bzw. Abschnitte von »Faust's Verklärung« notierte, um sich einen Eindruck von den Proportionen sowie der Gesamtlänge der komponierten Bergschluchten-Szene zu verschaffen, sind die Takte doch am Ende addiert. Möglicherweise schätzte Schumann so bereits die Länge für noch zu komponierende Sätze von »Faust's Verklärung« sowie die Aufführungsdauer des bereits Existierenden ab, um das Werk sinnvoll in einem größeren Kontext plaziert der Öffentlichkeit vorführen zu können. Die Zuordnung der Taktzahlen zu bestimmten Sätzen bzw. Abschnitten von »Faust's Verklärung« kann lediglich hypothetisch erfolgen, da nicht immer zweifelsfrei erschlossen werden kann, auf welchen Teil sie sich beziehen. Es ist nicht in jedem Fall klar, welchen Teil Schumann mit einer neuen Zählung bedachte und inwiefern bestimmte Abschnitte im Entwurf ursprünglich kürzer oder länger ausgefallen sind, als es die Referenzzählung auf Basis der letztendlich autorisierten Berliner Partitur nahelegt. Auch können Zählfehler nicht ausgeschlossen werden. Offensichtlich stimmen einige Werte auch nicht mit den vorhandenen Takten im Entwurf überein. Es ist davon auszugehen, dass sie schon auf Teilen des damals vorhandenen frühesten Partitur-Manuskripts von »Faust's Verklärung« basierten, das sich heute aller-

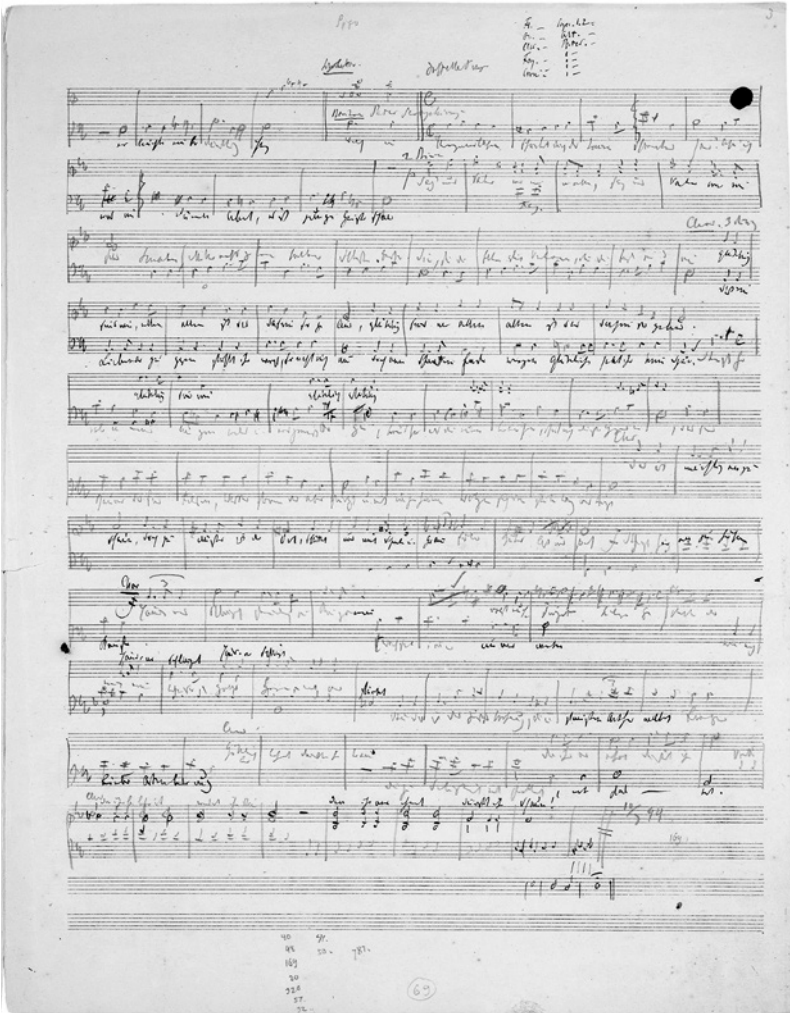


Abb. 7. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 69: Entwürfe zu »Wie Felsenabgrund mir zu Füßen« und Zahlenliste
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

dings aufgrund zahlreicher nachweislich ersetzter Blätter nicht mehr lückenlos rekonstruieren lässt. Die nachfolgende Tabelle kann daher lediglich den Status eines möglichen Lösungsversuchs beanspruchen:

TAKT- ZAHLEN	NR.	TAKT- ZAHLEN	NR.
40	III.7.1, T. 1–30, 36–45	41	Nr. III.7.6, ca. T. 33–72
48	III.7.2, T. 1–47, 48	50	Nr. III.7.6, ca. T. 73–129
169	III.7.3, T. 1–170	[Summe:]	
20	III.7.4, T. 1–20	783	
326	III.7.4, ca. T. 21–334		
57	III.7.5, T. 1–57		
32	III.7.6, T. 1–32		

Die Tabelle zeigt, dass einige Sätze in dieser frühen Entstehungsphase noch ganz andere Dimensionen aufweisen, der beschließende Chorus mysticus (Nr. III.7.7A bzw. III.7.7B) fehlt offensichtlich noch ganz. Da dessen erste Bearbeitung zumindest im Kompositionsentwurf aber definitiv bereits am 23. Dezember 1844 abgeschlossen war, muss die Zahlentabelle aus ebendiesem Jahr und noch vor der Komposition des Chorus mysticus stammen.

Die von der letztendlich kurz vor der Einweisung in die »Irrenanstalt« autorisierte Berliner Partitur bezüglich des Umfangs drastisch abweichenden Sätze sind in der Tabelle grau unterlegt. Der Blick in die Kompositionsentwürfe im Vergleich zur Berliner Partitur zeigt, dass Schumann bei Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied« ursprünglich ein ganz anderes Konzept verfolgt hat: Nach T. 334 sollte kein ausgedehnter, figurierter Triumphchor folgen, sondern der Satz sollte im Entwurf (p. 70 und p. 87) nach den Versen 11981–11988 »Freudig empfangen wir [...]« einfach mit Wiederholung des Einleitungs-Chorabschnitts (T. ⁺1–20) enden. Daran sollte sich sodann Nr. III.7.5 anschließen. Das ebenso im Manuskript-Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts überlieferte Partitur-Fragment der Frühfassung von Nr. III.7.4 ist hier sogar noch reduzierter: Hier endet der Satz ganz verhalten im *piano* mit T. 340 ohne Wiederholung der majestätischen ersten 20 Chortakte (vgl. Abb. 21). Zum Vergleich: In der autorisierten Berliner Partitur endet der Satz mit nachkomponiertem Triumphchor in T. 464.

Der Kompositionsentwurf von Nr. III.7.4 ist noch in zweierlei anderer Hinsicht rätselhaft: Erstens ist der Abschnitt mit den Takten 204 bis

ca. T. 291 («Nebelnd um Felsenhöh'») gestrichen, obwohl er in der letztendlich autorisierten Berliner Partitur weitgehend diesem Entwurf verpflichtet ist; zum anderen ist der folgende Abschnitt mit T. 292–334 («Freudig empfangen wir») nahezu leer: Es sind lediglich Taktstriche gezogen, die Töne des Cantus firmus sind nur in T. 292–299 notiert. Eventuell hatte Schumann diesen Abschnitt bereits an anderer Stelle aufgeschrieben, eventuell gar nur auf einem kleinen Notizzettel, wobei dieses Notenblatt in diesem Fall unwiederbringlich verloren sein dürfte; oder er hatte ihn bereits derartig internalisiert, dass er ihn sogleich unmittelbar in Partitur ausführte.

Ist Satz III.7.5, p. 88, »Hier ist die Aussicht frei«, laut Tabelle unproblematisch und auch im Kompositionsentwurf gut lesbar in einem Zug durchnotiert, so deutet die Tabelle bezüglich des Folgesatzes III.7.6, »Dir, der Unberührbaren«, mit wohl lediglich ca. 91 Takten – in der letztendlich autorisierten Niederschrift der Berliner Partitur umfasst der Satz 243 Takte – insgesamt darauf hin, dass Schumann damit noch nicht fertig geworden war und sich wohl auch kompositorische, vermutlich über einen längeren Zeitraum erstreckende Schwierigkeiten ergeben hatten. Das wird auch anhand des Kompositionsentwurfs selbst auf pp. 88, 85, 86 deutlich, denn es sind große räumliche Unterbrechungen durch zahlreiche leergebliebene Notensysteme, durch den dazwischen notierten, oben bereits diskutierten Entwurf der Szenen-Disposition sowie zahlreiche gestrichene Takte vorhanden; mehr noch zeigt das weitere, im Konvolut deutlich weiter hinten einsortierte Blatt mit p. 92, dass Schumann die Takte ⁺90–105, 130–155 ursprünglich auf einem anderen Notenblatt vermeintlich kontextlos vorentworfen hat, bevor er sie später auf p. 85 noch einmal neu, detaillierter und um die Takte 106–129 erweitert zum zweiten Mal entwarf. p. 92 enthält denn auch in den ersten beiden Akkoladen zu zwei Systemen einen bisher nicht zuordbaren Entwurf in F-Dur, der offensichtlich einem fugierten Satz entspricht, der nach Takt 10 jedoch nicht fortgeführt wurde, nach sechs leer gelassenen Systemen gefolgt von einer mit Blei notierten schlüssellosen Nebenskizze in einer Akkolade zu zwei Systemen von drei Trakten Länge vermutlich in e-Moll oder h-Moll, in welcher ein Quintfall zu zwei Stimmen kanonisch kombiniert wird. Die Ausführungen zeigen, dass Schumann bei alledem in unterschiedlichen Arbeitsphasen mit unterschiedlichen Schreibmitteln arbeitet, wobei teilweise zunächst in Blei entworfen und später mit Tinte ergänzt bzw. korrigiert wird oder anders herum.

Zeigt Schumanns die Taktumfänge des bis dato vorhandenen Materials widerspiegelnde Tabelle also, dass sich zu jener Zeit Schwierigkeiten in Satz III.7.6 ergeben hatten und dieser offensichtlich erst zu gut 38 Prozent im Kompositionsentwurf vorgelegen haben wird, so verwundert es nicht, dass die folgenden Skizzen und Entwürfe zum Schlusssatz, dem Chorus mysticus erster Bearbeitung, Nr. III.7.7A, zum einen im Umfeld des vorausgegangenen Satzes notiert sind, zum anderen weitere kompositorische Schwierigkeiten dokumentieren, die Schumann ja schließlich auch im Haushaltbuch mit der Notiz »– den Faust nach Kräften beendet« angedeutet hat.¹¹⁹ Mit Sicherheit entsprach es einer Herausforderung, das in den Schlussversen der Bergschluchten-Szene gefeierte, sich in der Figur der Mater gloriosa verkörpernde Ewig-Weibliche kompositorisch zu verwirklichen und hierfür einen angemessenen, auf Altehrwürdigkeit und Überwältigung abzielenden universalen Ton zu finden, ohne die gängigen kompositorischen Mittel in einem epigonalen Sinne zu sehr zu beanspruchen. Die Kompositionsentwürfe zeigen, dass Schumanns uns heute und auch schon sein Umfeld so sehr beeindruckende Lösung, Mittel der Vokalpolyphonie auf neue Art einzusetzen, ohne altbekannte Muster zu kopieren, viele Versuche erfordert hat und das Ergebnis harter Arbeit ist. Dazu gehört in Nr. III.7.6 die Lösung, dem musikalischen Satz wie in der kirchlichen Figuralmusik einen auf dem Quintfall basierenden weihevollen Cantus firmus (T. 89–105) einzuarbeiten, der dann in anderer Faktur auch die Grundlage für den kunstvollen Doppelchor des Schlusssatzes, des Chorus mysticus bildet. Gerade dessen langsamer, feierlicher Einleitungsabschnitt hat viele Vorstudien erfordert, die zeigen, dass Schumann sich offenbar mit dem Problem konfrontiert sah, einen kunstvollen doppelchörigen Vokalsatz zu acht Stimmen zu schreiben, altehrwürdige Kanon- und Fugatechniken anzuwenden und dies gleichsam als eine einzigartige, harmonisch spannungsreiche überwältigende Steigerung anzulegen. Und so verwundert die Fülle des Materials mit mehreren zum Großteil voneinander unabhängigen Kompositionsentwürfen allein für die erste Bearbeitung des Schlusssatzes (Nr. III.7.7A) mitnichten.

Sogleich der erste, in Akkoladen zu je zwei Systemen notierte Entwurf auf p. 86 dokumentiert ab T. 6 drei unterschiedliche, in sich korrigierte Bearbeitungsschichten (Abb. 8), wobei Schumann T. 5 noch ganz

119 Tb III, S. 376.

The image shows a page of handwritten musical notation, page 86 of Robert Schumann's manuscript for Faust. The page contains approximately 12 staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several large diagonal 'X' marks drawn over the manuscript, indicating sections that have been crossed out or revised. The handwriting is in ink and appears to be from the mid-19th century. At the bottom center of the page, the number '86' is written in a small circle.

Abb. 8. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 86: Entwürfe zu »Dir, der Unberühbaren« und
»Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 1. Entwurf zur 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

anders konzipierte, als es in der autorisierten Berliner Partitur der Fall ist, und die erste Version dieses Entwurfs bereits nach T. 8 abbrach (Schicht A). Die Akkolade ließ er nach T. 8 leer und schrieb in der Akkolade darunter eingerückt einen neuen Versuch mit den Takten 6–10 (Schicht B) nieder, den er danach zusammen mit Schicht A kanzellierte. Wohl nach dieser Elimination notierte er T. 6–10 erneut, nochmals eingerückt, in der Akkolade darunter (Schicht C), brach den Entwurf aber nach T. 10 ab, wobei dessen zweite Takthälfte wiederum kanzelliert ist und es darüber hinaus Korrekturen gibt. Deutlich wird an diesem Beispiel, dass Schumann in Schicht A zunächst noch keinen ihn zufriedenstellenden harmonischen Grundbass gefunden hatte, den er dann erst in Schicht B im Kontrapunkt mit dem Quintfall-Soggetto entwickelte, wobei ihn dieser Versuch, was die Stimmenverteilung anbelangt, offenbar auch nicht zufrieden stellte, sodass es eines dritten Versuchs in Schicht C bedurfte.

Die weiteren Kompositionsentwürfe zu Nr. III.7.7A sind sodann allesamt zum Großteil in Akkoladen zu deutlich mehr als zwei Systemen notiert: Schumann versucht offensichtlich, der Komplexität des Tonsatzes und den Relationen der einzelnen Stimmen zueinander durch eine ausdifferenzierte, auf dem Notenpapier deutlich mehr Raum beanspruchende Notationsweise Rechnung zu tragen, bereits größere Abschnitte vollständig im Chorsatz auszukomponieren und zuletzt einen vollständigen, durchgehenden Kompositionsentwurf zu generieren. Die unterschiedlichen Entwürfe zeigen, dass es auch hier einiger Neuansätze bedurfte, zwischen denen vielleicht größere zeitliche Unterbrechungen liegen, da sich teilweise der Schriftduktus ändert und teilweise anderes Notenpapier verwendet wurde.

Der zweite Kompositionsentwurf ist auf p. 89 durchweg auf Akkoladen zu vier Systemen notiert (Abb. 9), wobei die ersten beiden für Chor 1, die letzten beiden für Chor 2 reserviert sind. Er umfasst die Takte 1–27 und enthält noch manche Lücken und Tonkorrekturen, wird sodann offenbar auf p. 90 mit T. 37–109, und damit sogleich mit dem schnelleren zweiten Teil, also ohne die überleitenden Takte 28–36, fortgesetzt, wobei nun wieder nur die wesentlichen Hauptstimmen – also kein vollständiger Tonsatz – notiert werden. Der Entwurf bricht scheinbar nach T. 109 unvermittelt ab, nachdem Schumann, nun doch wieder Raum sparend, die Akkoladen ab deren vierter erneut zu lediglich zwei Systemen fasst.

Handwritten musical score for Robert Schumann's Faust, page 267. The score is written on multiple staves, including vocal lines for 'Aria 1.' and 'Aria 2.', and piano accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are in German. The score is marked with '1. Bearbeitung' and '2. Entwurf'. The page number '267' is visible at the bottom center.

Abb. 9. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 89: 2. Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Der dritte Kompositionsentwurf folgt auf p. 91, ist jedoch noch deutlich knapper (Abb. 10). Er enthält lediglich T. 37–57 und entspricht offenbar dem Versuch, den Doppelchorsatz im Detail weiter auszuarbeiten. Warum das Notat abgebrochen wurde, ist unklar.

Der vierte Kompositionsentwurf auf pp. 93 und 95 (Abb. 11) entspricht sodann zunächst einem Chorpartitur-Entwurf auf Akkoladen zu je acht Systemen, also einem System pro Chor-Stimme, und umfasst einen ausdifferenzierteren Tonsatz, diesmal mit auskomponierter Überleitung zum schnelleren Teil, jedoch endend mit dieser, also insgesamt T. 1–33 nebst T. 34 in einer ganz anderen Gestalt als der letztendlich in der Berliner Partitur autorisierten. Auch in dieser Phase hatte Schumann noch mit Tonsatzproblemen zu kämpfen, denn es gibt zahlreiche Abschnitte mit schwer lesbaren Tonrevisionen, so besonders in T. 11–14, 18–21.

Der nun folgende Kompositionsentwurf auf pp. 97–100, abermals gefasst in Akkoladen zu vier Systemen mit Chor 1 in Syst. 1–2 und Chor 2 in Syst. 3–4, enthält sodann mit T. 37–153, 156–210 eine große Portion des schnelleren Teils in Form einer Chorpartitur, wobei T. 154–155 fehlen, da sie offenbar noch nicht vorgesehen waren. Nach T. 210 bricht der Entwurf scheinbar ab, nachdem zuvor bereits ab T. 188 nur noch die jeweilige Hauptstimme notiert worden war.

Das nun folgende Blatt 51 im Querformat – das einzige in diesem Format überlieferte im gesamten Faust-Notenmanuskript-Konvolut – dokumentiert gleich zwei unterschiedliche Arbeitsphasen, die wohl jeweils mit einem anderen der bereits genannten Entwürfe in Beziehung zu setzen sind. Recto (p. 101) ist vollständig in Akkoladen zu lediglich zwei Systemen gefasst und enthält nur T. 109–132, nach einer Lücke von ca. 1½ Akkoladen T. 154–179 und im unmittelbaren Anschluss daran so nicht immer mit der autorisierten Fassung der Berliner Partitur in Einklang zu bringende Takte 196–219. Möglicherweise entspricht der Entwurf damit einer Fortsetzung von Kompositionsentwurf 2 (M₃/26), der ja nach T. 109 abbricht, auch wenn T. 109 dann in der Fortsetzung auf Blatt 51 doppelt notiert wäre.

Blatt 51^v (p. 102; Abb. 12) wiederum enthält fast durchweg in Akkoladen zu vier Systemen den wiederum nur sehr rudimentär notierten Entwurf für den Schluss des Chorus mysticus in erster Bearbeitung, und zwar T. 211–251. Nicht ausgeschlossen werden kann deshalb, dass dieser Entwurf einer Fortsetzung von Entwurf M₃/31 entspricht, bricht



Abb. 10. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 91: 3. Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

dieser doch nach T. 210 ab. Die letzte Akkolade umfasst nur zwei Systeme, wobei nach dem Schlusstakt der Taktumfang »213« notiert ist. Möglicherweise ist damit der Umfang des schnelleren Teils nach dem langsameren Einleitungsteil gemeint oder doch der gesamte Satz in einer kürzeren Version. Für ersteres spricht die Taktzahl »172« in Bezug auf T. 210, wobei hier ebenfalls davon auszugehen ist, dass sie nur auf den schnellen Teil bezogen ist und der einleitende langsame nicht in diese Taktzählung einbegriffen ist. Die nach dem Schlusstakt mit einigem Abstand auf die Taktzahl »213« folgende Datierung »den

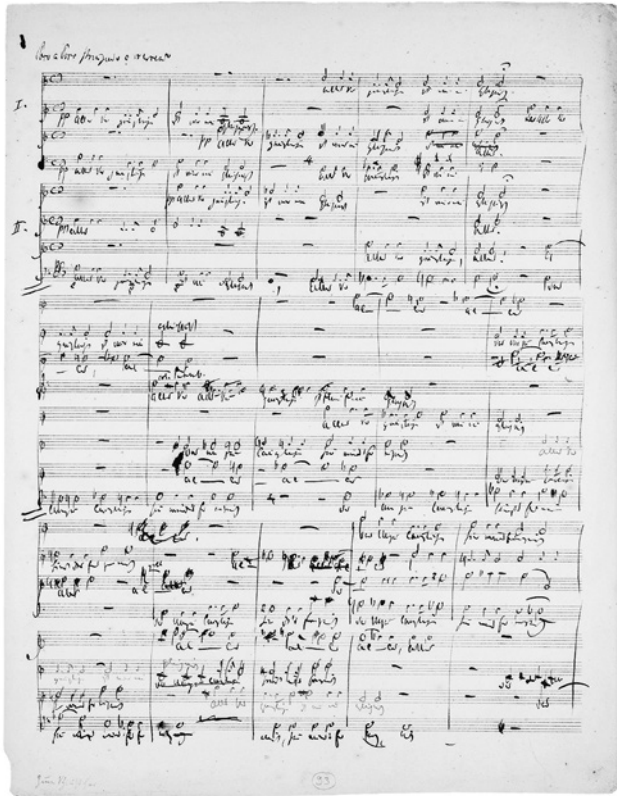


Abb. 11. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 93: 4. Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

23sten December 1844« dokumentiert zweifelsfrei das auch im Haushaltbuch fixierte Enddatum der Arbeit an den Kompositionsentwürfen von Nr. III.7.7A.¹²⁰

Nachdem Schumann laut Haushaltbuch erst am 17. April 1847 »Faust« wieder vorgenommen«, in den Folgetagen daran weitergearbeitet und endlich am 23. April »fertig instrumentirt« hatte,¹²¹ entschied er sich

¹²⁰ Tb III, S. 376.

¹²¹ Tb III, S. 346.



Abb. 12. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 102: Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

zu einer zweiten Komposition des Chorus mysticus, wobei er den bereits 1844 skizzierten Eröffnungsteil bis T. 27 nahezu unverändert übernahm und lediglich den folgenden, ausgedehnten schnelleren Teil neu komponierte.

Diese Kompositionsarbeit spiegeln die Notenmanuskripte des Freien Deutschen Hochstifts unmittelbar wider. Von dieser Zweiten Bearbeitung des Chorus mysticus (Nr. III.7.7B) liegen auf anderem, in Dresden genutztem Notenpapier zwei unterschiedliche Kompositionsentwürfe vor. Deren erster (pp. 103–108) beginnt auf p. 103 mit T. ⁺30, dem eigentlichen Anfang des neu komponierten schnelleren Teils, und ist nahezu durchgehend in Akkoladen zu zwei Systemen rudimentär, d. h. nur die Hauptstimmen, bisweilen auch nur eine einzige, notiert. Dieser Kompositionsentwurf ist durch zahlreiche Brüche charakterisiert, die zeigen, dass Schumann auch an diesem Entwurf intensiv, fortlaufend

revidierend und offenbar recht langwierig gearbeitet hat. So sind die Takte 72–77 in ihrer ersten Schicht (A) auf p. 103, unterste Akkolade, und auf p. 104, oberste Akkolade, eliminiert worden. Auch die Neufassung, T. 72–83 (Schicht B) in den auf p. 104 unmittelbar darunter folgenden Akkoladen 2–4 ist getilgt worden. Danach hat Schumann das Blatt offenbar zunächst leer gelassen, bevor er mit einem Notensystem Abstand in Akkolade 5–6 zu späterem Zeitpunkt einen durch ein Digamma markierten Einschub mit den Takten 107–116 notierte; in Akkolade 7 wird dieser Abschnitt fortgesetzt durch abermals gestrichene Takte 117–122, wobei T. 120–122 gar nicht mit der autorisierten Fassung in der Berliner Partitur in Einklang zu bringen sind. (Abb. 13)

Dieser Abschnitt wird unmittelbar fortgesetzt auf p. 105 mit den gestrichenen Takten 123–126, wobei in dieser Akkolade sogleich die stehen gelassenen Takte 117–119 folgen, ergänzt in der zweiten, nur aus einem System bestehenden Akkolade um T. 120–123. Akkoladen 3–5 sind dann wieder weitgehend getilgt, nur T. 124–126 sind stehen geblieben, die folgenden gestrichenen Takte 127–140 enthalten zudem wieder nicht mit der autorisierten Berliner Partitur in Zusammenhang zu bringenden Notentext. In Akkolade 5–8 folgt endlich wieder gültiger Notentext (T. 127–136, ⁺158–163), bevor in der letzten, nur aus einem System bestehenden Akkolade die T. 113–116, 121–123 nachgetragen sind, wobei T. 115–116 wiederum ganz anders gefasst sind als das Endresultat der Berliner Partitur.

Die folgende pagina 106 enthält in Akkolade 1–5 mit T. 164–195 endlich einen Abschnitt, der ohne Brüche und großflächige Tilgungen durchnotiert ist. Der letzte Takt in Akkolade 5, T. 196, ist allerdings wieder getilgt, ebenso wie die in Akkolade 6–8 folgenden Takte 197–217.

p. 107 schließlich enthält in Akkolade 1–8 die endgültig gefundene Gestalt der Takte 72–106, wobei in Akkolade 8 nach T. 106 abermals getilgte Takte 107–110 folgen, die nicht mit der Berliner Partitur übereinstimmen.

Dieser gestrichene, nicht mit der Berliner Partitur in Einklang zu bringende Abschnitt setzt sich auf der letzten Seite (p. 108) dieses ersten Kompositionsentwurfs von Nr. III.7.7B in Akkolade 1–3 mit T. 111–122 fort. Auch diese letzte Seite ist wieder recht chaotisch notiert, denn auf den genannten eliminierten, letztendlich nicht verwendeten Abschnitt folgen in Akkolade 4–6 zunächst T. 218–240, wobei T. 218–228 abermals gestrichen sind und in Akkolade 6–7 wieder Anschlussakte

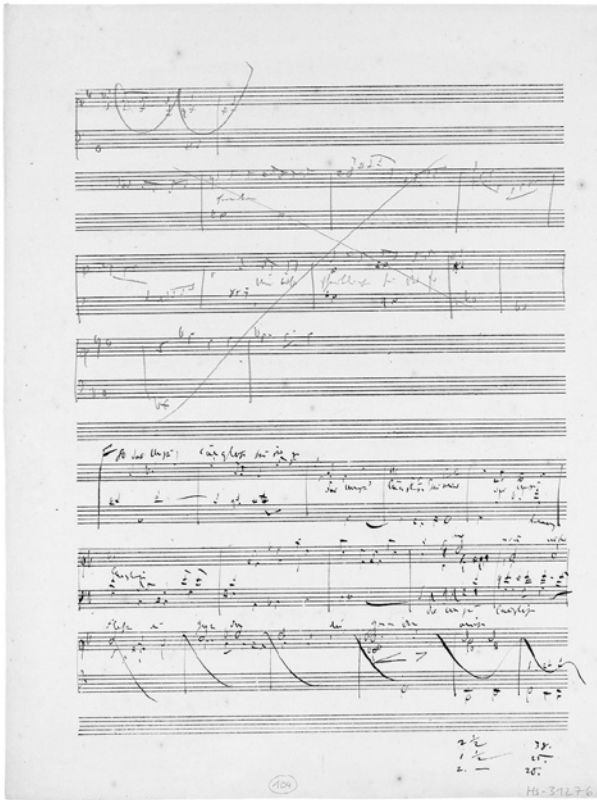


Abb. 13. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 104: 1. Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 2. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

241–249 notiert sind, die vollkommen anders ausfallen als diejenigen in der Berliner Partitur.

Angesichts des im ersten Kompositionsentwurf von Nr. III.7.7B chaotisch notierten Notentextes, dessen Zusammenhang und Funktion schwer zu erkennen sind, verwundert es nicht, dass Schumann einen zweiten Kompositionsentwurf seiner Zweiten Bearbeitung des Chorus mysticus angefertigt hat (pp. 109–118). Dieser ist mit Ausnahme des Beginns, dessen erste drei Akkoladen mit nur einem einzigen Notensystem auskommen, durchgehend in Akkoladen zu vier Systemen ge-

fasst, umfasst die Takte ⁺30–47, 49–50, 52–135, 137–247 und ist bezüglich des Tonsatzes weiter ausgearbeitet, weist keine größeren Brüche und Leerstellen auf. Lediglich auf p. 114 findet sich eine frühere, gestrichene Version der Takte 113–119, und ganz am Schluss (p. 110) ist der Schlussakkord ursprünglich auf weitere Takte ausgedehnt gewesen.

Der Befund zweier großer Kompositionsentwürfe für die nachkomponierte Zweite Bearbeitung des Chorus mysticus zeigt, dass Schumann über einen längeren Zeitraum intensiv daran gearbeitet haben muss. Dies deckt sich mit seinen Einträgen im Haushaltsbuch, wo er bereits am 22. Mai 1847 einen anderen »Schlußchor zu Faust« vermerkt hat, den er dann jedoch erst am 29. Juni. 1847 »fertig gemacht« haben will.¹²² Vermutlich entspricht dieses Datum dem Enddatum des zweiten Kompositionsentwurfs. Rund einen Monat später unter dem Datum des 28. Juli heißt es dann, er habe den Schlusschor nun »fertig aufgeschrieben«, womit die Instrumentation in der Berliner Partitur gemeint war, was durch Schumanns entsprechende Datierung nach dem Schlusstakt ebendort bestätigt wird.

Der zweite Kompositionsentwurf der Zweiten Bearbeitung des Chorus mysticus birgt noch eine Überraschung: Auf p. 118 findet sich am unteren Blattrand, um 180° gedreht, der Beginn eines weiteren, jedoch abgebrochenen und gestrichenen, an keiner anderen Stelle – auch nicht im Haushaltsbuch – dokumentierten Entwurfs eines Tonsatzes, der mit »Ouverture« überschrieben ist (Abb. 14). Notiert sind lediglich acht Takte wohl einer Langsamen Einleitung in d-Moll, wobei der letzte Takt unvollständig ist. Der Tonsatz enthält einige bemerkenswerte chromatische Wendungen, wirkt aber recht einförmig, was möglicherweise ein Grund für den Abbruch ist. Es kann nicht mit letzter Sicherheit entschieden werden, ob diese Ouvertüre überhaupt für die »Faust-Szenen« konzipiert war. Er muss definitiv vor dem Kompositionsentwurf des Chorus mysticus notiert worden sein, weil die Aufteilung von dessen Notentext deutlich erkennbar von dem Notat der »Ouverture« abhängig ist. Sollte dieser Satz also als Einleitungsstück zu Schumanns »Faust-Szenen« geplant gewesen sein, so wird es sich lediglich auf die Bergschluchten-Szene bezogen haben, denn es gibt keine Hinweise da-

122 Tb III, S. 426 und 431.

118

Handwritten musical score for Robert Schumann's Faust, page 118. The score is written on ten staves. The first two staves are vocal lines with lyrics in German. The remaining staves are piano accompaniment. The score is marked with various dynamics and articulations. A large 'X' is drawn over the bottom two staves, indicating they are crossed out. The page number '118' is circled at the bottom center. The manuscript number 'Hs-31276' is written at the bottom right.

Abb. 14. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 118: 2. Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 2. Bearbeitung,
und »Overture« (Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).



Abb. 15. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 130: Späterer Entwurf zum Triumphchor »Gerettet ist das edle Glied«
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

rauf, dass Schumann zu dieser Zeit bereits an die Komposition weiterer Szenen gedacht hat.

Rund ein Jahr, nachdem Schumann die Zweite Bearbeitung des Chorus mysticus zum ersten Mal im Haushaltbuch vermerkt hatte, bearbeitete er Nr. III.7.4 offenbar von Grund auf, denn er fügte diesem Satz, wie bereits erwähnt, einen neuen, langen Schluss zu, einen Triumph-Chor zu den Versen »Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen. Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.« Laut Haushaltbuch hat Schumann diesen Chor am oder um den

Handwritten musical score for Faust, page 129. The page contains a libretto and musical notation for a scene involving characters like Faust, Gretchen, and the Chorus. The text is in German and includes lines such as "In der - er wagt sein Gemüth", "auszufluchen alle Pfeiler der Welt", and "O Mensch - ich bin nicht mehr der Mensch". The musical notation includes vocal lines and piano accompaniment.

Abb. 16. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 129: Späterer Entwurf zum Triumphchor »Gerettet ist das edle Glied«
und Libretto-Entwurf zur Oper *Genoveva* op. 81
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

6. Mai 1848 komponiert, womit der Kompositionsentwurf gemeint gewesen sein wird.¹²³ Dieser findet sich im Notenmanuskript-Konvolut auf pp. 119–124, 128–130 (Abb. 15–16). Der Entwurf ist mehrheitlich in Akkoladen zu vier Systemen geschrieben, reduziert auf solche zu zwei Systemen jedoch auf pp. 128 f. Er ist durchweg noch in einem an-

123 Tb III, S. 460.

deren Metrum gefasst: Notiert ist ein $\frac{6}{8}$ -Takt, wobei zwei Takte im Vergleich zur autorisierten Fassung der Berliner Partitur einem Takt im dort vorhandenen C-Takt entsprechen. Schumann beginnt den Entwurf offensichtlich auf p. 129 mit T. ⁺346 und schreibt ihn recht flüssig ohne größere Korrekturen nieder, dabei häufig nur die Hauptstimme andeutend. Gestrichene, letztendlich nicht verwendete bzw. ungestrichene, später jedoch trotzdem nicht verwendete Takte gibt es nach T. 363 auf p. 119, auf p. 124 in der ersten und zweiten Akkolade und auf p. 129, der letzten Seite dieses Entwurfs, in den Akkoladen 4 und 7. Diese letzte Seite ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: zum einen sind die Takte nicht gemäß der letztendlich autorisierten Abfolge in der Berliner Partitur notiert – Schumann hat offenbar einzelne Akkoladen nachgetragen und Einschübe durch Digamma- und »vide«-Markierungen deutlich gemacht; zum anderen fehlen noch die Schlusstakte wahrscheinlich wegen Platzmangels. Sie sind in Akkolade 4 am rechten Seitenrand wohl nur durch vier senkrecht verlaufende Taktstriche dargestellt.

Mehr noch sind Akkoladen 1–6 eingerückt notiert, weil auf der linken Blathälfte ein Text notiert ist, der offenbar vor dem Kompositionsentwurf dort niedergeschrieben wurde. Es handelt sich um ein Fragment aus dem Libretto-Entwurf zu Schumanns zeitgleich entstandener Oper ›Genoveva‹ op. 81. Schumann hatte im Frühjahr 1847 an dem Libretto gearbeitet, dessen Entwurf er laut Haushaltbuch am 8. April fertig skizzierte.¹²⁴ Danach war er noch bis Mitte Mai mit diesem Text beschäftigt, holte Rat von Robert Reinick ein und wandte sich auch an Friedrich Hebbel, dessen Genoveva-Drama Schumann in seine Arbeit einbezog.¹²⁵ Laut Haushaltbuch revidierte Schumann den Libretto-Text des 2. Aktes noch einmal um den 24. Januar 1848.¹²⁶ Als Schumann den B-Dur-Triumph-Chor ›Gerettet ist das edle Glied‹ im Mai 1848 nachkomponierte, hatte er soeben erst die Skizze des dritten Aktes der ›Genoveva‹ abgeschlossen.¹²⁷

Ein Vergleich mit dem 1850 für die Uraufführung in Leipzig gedruckten Libretto zeigt, dass es sich bei dem autographen Libretto-

¹²⁴ Tb III, S. 345.

¹²⁵ Tb III, S. 345–348, 426–428.

¹²⁶ Tb III, S. 450 f.

¹²⁷ Tb III, S. 459.

Fragment im Faust-Notenmanuskript-Konvolut um ebene Szene aus dem 2. Akt handelt, in welcher der Antagonist Golo [G.] die Titelheldin Genoveva [Gen.] derart bedrängt, dass sie ihn brüsk zurückweisen muss. Mehr noch wird deutlich, dass Schumann die Szene in diesem Libretto-Entwurf-Fragment wesentlich länger und teilweise mit Wiederholungen ausstattete:

FAUST-SKIZZEN, LIBRETTO-ENTWURF ZU
GENOVEVA OP. 81 (FRAGMENT)

ORIGINALER TEXTDRUCK DES OPERN-
LIBRETTOS, LEIPZIG 1850, S. 18–19

G. Hör deñ – du meines Herrn
Gemahlin

Hör' denn, du meines Herrn
Gemahlin –

Gen. Allmächtiger tritt zwischen ihn
u.[nd] mich[!]

Golo O daß ich es reden[,]
Aussprechen könnte.

Daß ich es reden, aussagen könnte,

Worte finden – Töne –

Worte finden, Töne –

Gen. Es fällt ihn Wahnsinn an –

Es fällt ihn Wahnsinn an – wer steht
mir bei! –

Wo flich' ich hin! Drago! Angelo!
hört Niemand mich?

Golo. Du liebst mich holde Braut?
Da ist der Tag begonñen –
Da regt < sich > u.[nd] rührt sich's laut
Da brechen aus den Knospen alle
Woñen.

Du liebst mich, holde Braut,
Da ist der Tag begonnen,
Da regt und rührt's sich laut,
Da brechen aus den Knospen alle
Wonnen –

Gen: Wer hilft mir von den Knechten[?]
O Siegfried mein Gemahl, wann
kehrst du wieder[?]

O Siegfried, mein Gemahl,
Wann kehrst du wieder!

Golo: Neñ' ihn nicht, ihn – dieser Nam'
ist Tod.

Sein Nam' ist Tod! Nenn' ihn
[nicht –

Er dein Gemahl? Ich war es eh' als er.
Mein bist du – ich geb meine Selig-
keit –

Mein bist du, mein –

(auf sie eindringend.)

Gen: <Allmächtiger tritt zwischen mich
u.[nd] ihn!>

Allmächtiger Gott!

Wo rett' ich hin mich?

Golo O daß ich es reden
Aussprechen konnte
Worte finden Töne –

(sie umarmend)

Mein Herz möcht' ich aus meinem Busen nehmen –
O Genoveva – ich bin mein nicht mehr mächtig –

Kōm her an diese Brust – in diese (Arme) –	In meine Arme, Weib! –
<u>Gen</u> : Zurück! Hinweg!	Zurück!
<u>Golo</u> . An meine Brust[,] in meinen Arm, Weib –	An meine Brust!
<u>Gen</u> : Zurück – ehrloser Bastard!	Zurück, ehrloser – Bastard! (Genoveva ab.)

Zeigt der Vergleich, dass es sich bei der Libretto-Niederschrift im Faust-Notenmanuskript-Konvolut um eine vom gedruckten Libretto deutlich abweichende, frühere Version handelt, so dürfte dies ein Grund dafür sein, warum der Text nicht für die ›Genoveva‹-Materialien weiterverwendet wurde. Die zeitlichen Überschneidungen dieses Opernprojekts mit der Weiterarbeit und Revision an der Bergschluchten-Szene des Faust dürften verantwortlich dafür zeichnen, dass Schumann den Entwurf des »Gerettet«-Triumph-Chores auf einem Notenblatt notierte, das ursprünglich aus dem Kontext der Oper stammte.

Vermutlich hat Schumann nach Beendigung der Skizze zum nachkomponierten »Gerettet«-Chor weitere Neukompositionen erwogen. So hat er nach Abschluss von dessen Kompositionsentwurf offenbar überlegt, wie dieser Chor harmonisch in Satz III.7.4 von Ges-Dur nach B-Dur zu integrieren war und diesen Übergang auf p. 128 in Akkolade 3 ab T. 339, nun im geraden $\frac{2}{4}$ -Takt, skizziert. Dass dies erst später, nach Beendigung des eigentlichen Entwurfs des Triumph-Chores geschah, darauf deutet das nun schon der Berliner Partitur (C-Takt) nahekommende gerade Metrum hin. Dieses Blatt gehört jedoch wiederum zu einem anderen Kontext, nämlich zu einem zweiten Entwurf des Notentextes ab »Nebelnd um Felsenhöhl'« (pp. 125–128; Abb. 17), der mit dem ersten Entwurf auf p. 87, den Schumann so letztendlich auch in der Berliner Partitur ausgearbeitet und autorisiert hat, in keinerlei kompositorischer Beziehung steht. Es bleibt daher zu vermuten, dass Schumann 1848 diesen Abschnitt durch eine Neukomposition ersetzen wollte und hierfür auch schon den entsprechenden neuen, zweiten Kompositionsentwurf anfertigte, doch wird er ihn dann doch nicht verwendet haben und sich wieder für die bereits existierende Fassung entschieden haben, zumal der neue Entwurf auf p. 128 nach den nicht verwendeten Takten 271–277 abbricht.

Dass die Komposition der Nr. I.3, »Scene im Dom« am 13. und 14. Juli 1849 sowie der Nr. I.1, »Scene im Garten« am Folgetag, endlich



Abb. 17. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 125: Alternativer Entwurf zu »Nebelnd um Felsenhöh'«
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

der Nr. I.2, »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« am 18. Juli sehr rasch und offenbar problemlos erfolgte, geht nicht nur aus dem Haushaltbuch,¹²⁸ sondern auch aus den Entwürfen im Notenkonvolut des Freien Deutschen Hochstifts selbst hervor: Sie sind nahezu ausnahmslos ohne große Brüche bzw. Korrekturen und Revisionen durchgehend notiert worden.

128 Tb III, S. 498.

Eine kleine Ausnahme stellt der Entwurf von Nr. I.1, »Scene im Dom« (pp. 17–23) dar, der in der ersten Akkolade nach Notenschlüsseln und Tonartvorzeichen mit einem Taktstrich beginnt, worauf sogleich T. 4 folgt. Der Entwurf ist sodann vollständig bis zum Schluss auf p. 23 in korrekter Reihenfolge der Takte durchnotiert und kommt ohne Einschübe oder größere Änderungen aus. Die fehlenden Takte 1–3 finden sich im sogenannten ›Taschennotizbuch‹, einem kleinen Notenheft im Sedezformat (8,8 x 14 cm), das Schumann für spontan erfolgende Notate in Dresden benutzte, wenn er unterwegs war. Dort, auf pagina 58, sind T. 1–3 in einer Akkolade zu zwei Systemen skizziert, wobei diese Skizze danach abbricht.¹²⁹ Offensichtlich ist Schumann der erste Einfall zur »Scene im Dom« also gekommen, als er unterwegs war. Ob das Notat im Zusammenhang mit seinem Besuch der ersten Goethe-Konferenz steht, welche das oben genannte Komitee zur Planung der Dresdner Goethe-Feier am 14. Juli 1849 abhielt, darüber lässt sich nur spekulieren.¹³⁰ Offensichtlich sah Schumann es mitnichten als notwendig an, diese drei Eröffnungstakte im sonst vollständig auf dem großformatigen Papier des Hochstift-Konvoluts notierten Entwurf noch einmal neu zu schreiben, und fuhr dort also direkt mit T. 4 fort.

Es handelt sich um ein typisches Particell, das für Schumanns Verhältnisse sehr sauber in Akkoladen zu zwei bis vier Systemen notiert ist und bereits den Notentext der Singstimmen nahezu vollständig und im Vergleich zur autorisierten Version der Berliner Partitur nur mit geringfügigen Abweichungen enthält. Demgegenüber sind Bass, harmonische Fortschreitungen und Figurationen der Orchesterinstrumente lediglich flüchtig angedeutet, vereinzelt finden sich Hinweise auf die Instrumentation.

Diesem Befund entsprechen auch die Entwürfe von Nr. I.1, »Scene im Garten« (pp. 24 f., 27 f.) und von Nr. I.2, »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« (pp. 28–30). Nach dem Schlusstakt von Nr. I.1, »Scene im Garten«, p. 28, 1. Akkolade, findet sich von Schumanns Hand das Datum »d. 15ten Jul.« 1849 geschrieben, das somit seiner Datierung im Haushaltbuch entspricht.

129 Taschennotizbuch, p. 58. Faksimiliert und ediert in: RSA VII/3/4, hier: S. 86.

130 Treffen von Schumann im Haushaltbuch vermerkt (Tb III, S. 498).

Der Particell-Entwurf von Nr. I.2, »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« enthält auf p. 30 gestrichene Notate eines früheren anderen Schlusses. In Akkolade 2–3 notierte Schumann die Takte 62–66 zunächst choralartig (Schicht A), strich sie danach aus und schrieb im unmittelbaren Anschluss daran eine B-Schicht (T. 62–65) nieder, die er, zusammen mit einer darüber geschriebenen C-Schicht, ebenfalls ausstrich. Erst in der letzten Akkolade finden sich Schlusstakte, die sich zu der endgültig autorisierten Berliner Partitur sinnvoll in Beziehung setzen lassen (T. 62–64), worauf allerdings noch drei weitere, so letztendlich nicht verwendete Takte folgen.

Der bereits im Kontext von Bogen VI–VII mit den Entwürfen von Nr. I.1 und Nr. I.2 notierte Entwurf der folgenden Nr. II.4, »Ariel. Sonnenaufgang« (pp. 26, 31–44), dokumentiert ebenfalls die wohl Ende Juli 1849 recht flüssig erfolgte Niederschrift. Lediglich T. 86–89 sind am unteren Rand von p. 26 mit »vide«-Verweis nachgetragen worden – der Anschluss bezieht sich auf T. 85 auf p. 31 –, und p. 41 enthält in der letzten Akkolade nach T. 419 sieben gestrichene, nicht verwendete Takte, wobei der auf der verso-Seite notierte Schluss der Takte ab 447 durch leere Takträume lediglich angedeutet ist. Dieses Blatt 21 mit pp. 41–44 ist nach dem 12. Notensystem beschnitten, der untere Teil fehlt also. Wo er Verwendung gefunden hat, ist unklar. Da er sich bisher nicht aufspüren ließ, ist zu vermuten, dass er an anderer Stelle verwendet wurde und vermutlich verschollen ist. Eine Besonderheit stellt p. 39 dar: Hier notierte Schumann im ersten System einen Takt mit Auftakt in c-Moll, der einer unbekanntenen Nebenskizze entspricht; sie ließ sich bisher keinem seiner Werke zuordnen. Auch der im dritten System ohne Notenschlüssel notierte Takt – das zweite System ist leer geblieben – scheint zu dieser Nebenskizze zu gehören, vermutlich handelt es sich um eine Bassstimme. Der Kontext zeigt, dass diese Nebenskizze notiert gewesen sein muss, bevor Schumann im System darunter den Entwurf von Nr. II.4 mit T. 340 fortsetzte.

Die 1850 zuletzt in der sehr kurzen Zeit von gerade einmal vier Tagen zwischen dem 25. und 28. April entstandenen Entwürfe der Nummern II.5, »Die vier grauen Weiber. Erblindung« (pp. 45–56), und II.6, »Faust's Tod« (pp. 57–64), sind ebenfalls sehr deutlich und ohne größere Brüche notiert worden. Da im Fall des ersteren Entwurfs Bl. 28 unten beschnitten ist – es fehlen die untersten vier Systeme nahezu vollständig, nur ein kleiner Teil ist noch vorhanden, der allerdings of-

fensichtlich erst nach der Beschneidung beschriftet worden ist –, fehlte Schumann ausreichend Raum, um die Schlusstakte 388–393 notieren zu können. Er schrieb sie stattdessen auf der früher beschrifteten p. 54 am unteren Seitenrand auf dem untersten, leer gebliebenen System nieder und verwies auf den Ort, an welchem sie einzufügen sind, durch Digamma-Zeichen. Demgegenüber enthält der Entwurf von Nr. II.6, »Faust's Tod« auf p. 61 in Akkolade 3–4 einen getilgten Abschnitt, der eine frühere Version der Takte 147–155 dokumentiert, wobei Schumann im direkten Anschluss daran in Akkolade 5 eine neue Version ab T. 153 notierte, die weitgehend der später in der Berliner Partitur instrumentierten entspricht. Es fehlt im Entwurf also eine gültige Version der Takte 147–152. Auch hier hatte der das Notenpapier immer sehr ökonomisch verwendende Schumann wieder ein Platzproblem, sah er sich doch offensichtlich gezwungen, die Schlusstakte auf p. 63 auf dem untersten, also einem einzigen Notensystem zusammenfassend zu notieren, wobei gerade die zuletzt notierten Takte – gemeint sind vermutlich T. 302–306 – kaum noch zu entziffern sind.

Dass damit die eigentliche Komposition der gesungenen Nummern von Schumanns »Faust-Szenen« nach sechsjähriger, teilweise unter großen Mühen und mit einigem Zweifel vollzogener Arbeit im Entwurf beendet war, veranlasste Schumann offensichtlich zu einem bei ihm einmaligen Kommentar im Zusammenhang mit seiner nach dem Schlusstakt geschriebenen Datierung, indem er »M. G. H. Den 28sten April 1850 | beendetigt« notierte, wobei die Abkürzung offensichtlich auf die Formel »Mit Gottes Hilfe« verweist. Ob es sich um ein religiöses Bekenntnis und um den Dank des Komponisten an die von Gott verliehene Schöpferkraft handelt, bleibe einmal dahingestellt, zumal sich Schumann in späteren Lebensjahren in der Regel mitnichten zu derart religiösen Aussprüchen hinreißen ließ. Nicht ausgeschlossen werden kann, dass die Formel einer humorvollen Reaktion auf den Singtext entspricht, resümiert doch Mephistopheles nach Fausts Tod in Vers 11594 blasphemisch die Jesu Christi am Kreuz zitierenden Worte »es ist vollbracht«.

Von den Kompositionsentwürfen entstand derjenige der Ouvertüre auf pp. 1, 3 und 5 zuletzt, nämlich am 13. bis 15. Mai 1853 (Abb. 18).¹³¹ Genau genommen handelt es sich um zwei unterschiedliche Entwürfe in Akkoladen zu jeweils zwei Systemen. Schumann begann mit der

¹³¹ Tb III, S. 633.



Abb. 18. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 3: 1. Entwurf zur »Ouverture« und deren darunter fortgesetzter 2. Entwurf
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Niederschrift eines ersten Entwurfs oben auf p. 3, Akkolade 1–3. Der insgesamt 21 Takte zählende Entwurf weist zentrale Gemeinsamkeiten mit der später autorisierten Version der Berliner Partitur auf. So ist er ebenfalls in d-Moll komponiert, und das Material basiert ebenso maßgeblich zum einen auf aufwärts strebenden schnellen Läufen eines jeweils gebrochenen Akkordes (T. 2, 7, 18); zum anderen war offenbar ein modulatorisch spannungsreicher Abschnitt vorgesehen, dessen Harmonien weit von der Grundtonart wegführen sollten (T. 9–18). Allerdings steht der Entwurf im Gegensatz zur autorisierten Berliner Parti-

tur im $\frac{3}{4}$ -Takt statt im geraden C-Metrum und ist von diversen Generalpausen geprägt. Schumann hatte den ihm vorschwebenden Ton offenbar nicht getroffen, kanzellierte diesen ersten Entwurf und schrieb einen neuen zweiten Entwurf räumlich um diesen herum.

Auch im Fall des zweiten, auf p. 1 beginnenden Entwurfs hatte er offensichtlich in der Langsamen Einleitung einige Schwierigkeiten, denn es finden sich ausgestrichene Takte mit verworfenen A-Schichten in T. 2–3 und 8 und sogar eine verworfene B-Schicht in T. 8–9. Darüber hinaus begegnen gelegentlich Korrekturen, Revisionen und Ergänzungen des ziemlich vollständig und harmonisch eindeutig notierten Gerüstsatzes. Nach dem Schlusstakt auf p. 5 hat Schumann datiert: »D. 15ten Aug. [18]53«.

Bei den übrigen Manuskripten im Faust-Notenkonvolut des Freien Deutschen Hochstifts handelt es sich nicht um Skizzen und Entwürfe, sondern um Erstniederschriften vollständiger Tonsätze, in den meisten Fällen um zweihändige Klavierauszüge, in einem Fall um das Orchester-Partitur-Fragment der bereits erwähnten früheren Fassung aus Nr. III.7.4 ab Vers 11942, »Jene Rosen, aus den Händen«.

Auf pp. 9–12 findet sich zunächst das flüssig in einem Zug ohne Unterbrechungen mit einigen Revisionen geschriebene Manuskript des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre (Abb. 19). Schumann arbeitete daran laut Haushaltbuch direkt im Anschluss an die offenbar zwischen dem 16. und 17. August erfolgte Instrumentation in der Berliner Partitur, nämlich am 18. und 19. August 1853.¹³² Unter dem Datum des 21. August 1853 vermerkte Schumann sodann noch ein »4händiges Arrangem.[ent] d. Ouverture«.¹³³ Es muss unklar bleiben, ob es sich lediglich um einen Plan zu einem solchen gehandelt hat oder ob er ein solches wirklich am oder um den 21. August noch anfertigte. Denn ein entsprechendes Manuskript ist nicht im Manuskriptkonvolut enthalten; bis es vielleicht an anderer Stelle auftauchen wird, muss es als verschollen gelten.

Dass jedoch Schumanns Autograph des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre im Konvolut enthalten und damit endlich der wissenschaftlichen Auswertung zugänglich ist, ist als ein Glücksfall zu

132 Tb III, S. 633, zum 18. August: »2händiges Arr.[angement] d. Ouv.[erture] –«; zum 19. August: »– Beendigung d. Arrangements der Ouverture«.

133 Ebd.



Abb. 19. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 9: »Overture«, zweihändiger Klavierauszug, Autograph
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

bezeichnen. Denn es handelt sich offensichtlich um die einzige authentische Quelle dieses Notentextes im Hochformat: Der in Wien archivierte zweihändige Klavierauszug der ›Faust-Szenen‹ enthält die Overture nämlich mitnichten, sondern beginnt unmittelbar mit Nr. I.1. Offenbar hatte Schumann keine Gelegenheit mehr, eine Abschrift seines zweihändigen Klavierauszugs der Overture im Querformat anfertigen zu lassen, diese zu korrigieren und in den Wiener Klavierauszug zu integrieren. So kann nun erstmals überhaupt eine quellenbasierte, historisch-kritische Edition des Klavierauszugs der Overture

erarbeitet werden; Stichproben haben gezeigt, dass die einzige bisher bekannte, freilich nicht authentische Quelle, der nicht autorisierte postum erschienene Erstdruck des Klavierauszugs der Ouvertüre, stark fehlerbehaftet ist.¹³⁴

Im Faust-Notenmanuskript-Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts folgt unmittelbar auf Schumanns Autograph des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre die Erstniederschrift des zweihändigen Klavierauszugs der Nr. I.3 auf pp. 13–16, von Schumann auf p. 13 überschrieben mit »Clavierauszug zur Scene im Dom aus Faust«. Auch dieses Autograph ist von großem Wert für die Wissenschaft, denn es birgt wesentliche Neuerkenntnisse bezüglich der Werkgenese und Schumanns bisher lediglich in Ansätzen erforschtem Vorgehen bei der Anfertigung von Klavierauszügen, da von solchen häufig die originalen Manuskripte verschollen sind: Das Autograph ist auf in Düsseldorf verwendetem Notenpapier geschrieben, was dafür spricht, dass er es erst ebendort geschrieben haben kann, vermutlich im Kontext der geplanten Aufführung in Düsseldorf am 13. März 1851¹³⁵ oder doch erst im Zuge seiner Arbeiten am Klavierauszug im Oktober und November 1852.¹³⁶ Das Autograph ist leider unvollständig; das Blatt, das den Schluss mit den Takten 165–195 enthalten haben muss, fehlt und muss als verschollen gelten. Das Autograph enthält lediglich den Notentext der Klavierstimme und muss als Vorlage für die von einem Kopisten angefertigte Abschrift im Wiener Manuskript des Klavierauszugs gedient haben. Der Kopist wird dort die Singstimmen auf Basis der Berliner Partitur ergänzt haben.

Noch mehr Fragment geblieben ist vermeintlich das Klavierauszug-Manuskript zu Nr. III.7.1, »Waldung, sie schwankt heran« auf p. 67 (Abb. 20). Der Notentext setzt unvermittelt mit T. 30 auf der recto-Seite von Bl. 34 ein und endet ebendort in der zweiten Akkolade nach dem zweiten Taktdrittel von T. 37; die verso-Seite ist leer. Die Funktion dieses Notats erschließt sich, wenn man es mit dem Wiener zweihändigen Klavierauszug in Beziehung setzt. Denn es handelt sich um Takte,

134 Szenen aus Goethe's Faust, für Solostimmen, Chor und Orchester von Robert Schumann. Vollständiger Clavier-Auszug, Berlin, bei Julius Friedlaender vorm. Stern & Co, 1858.

135 Wie Anm. 58.

136 Tb III, S. 606 f.

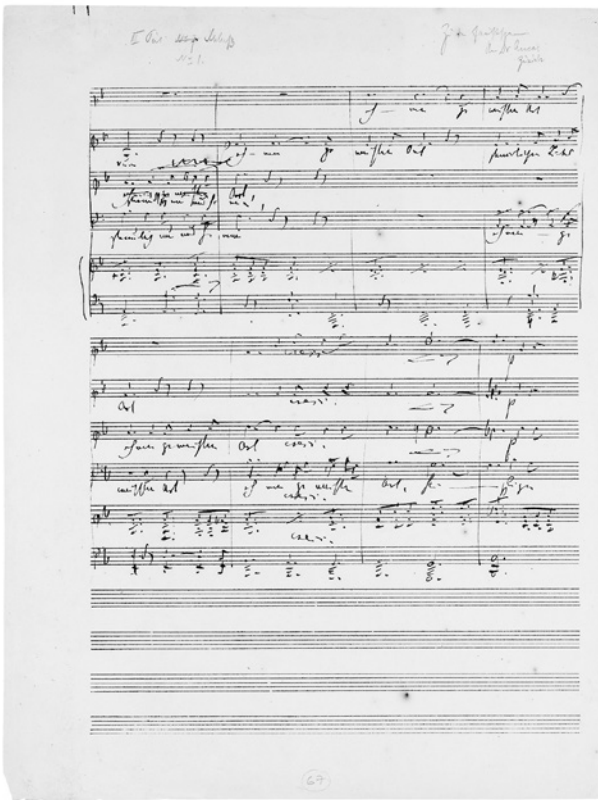


Abb. 20. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 67: »Waldung, sie schwankt heran«, zweihändiger Klavierauszug,
T. 30–37 in Schumanns Neuschrift
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

die in dieser Quelle auf p. 79 erst nachträglich durch Tektur eingefügt worden sind, womit sie ebendort den von Clara Schumann früher notierten, abweichenden Text ersetzen.¹³⁷ Schumann hat mit Bl. 34 im Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts also lediglich ebendiesen Abschnitt als Vorlage für den Kopisten des Wiener Klavierauszugs, der

¹³⁷ Vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen oben zum Entwurf von Nr. III.7.1 im Vergleich zur Berliner Partitur.

den neugefassten Abschnitt in der Tat gemäß Schumanns Vorlage eingearbeitet hat, neu geschrieben, es ist also mitnichten als Fragment einzustufen.

Als nachträglich zum Zweck eines Einschubs geschrieben zu bewerten ist auch das sehr sorgfältig notierte Manuskript des zweihändigen Klavierauszugs von Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied«, T. 338–464 bzw. bis 465 auf pp. 77–84, wobei der letzte Takt einem später im Wiener Klavierauszug getilgten entspricht. Somit enthält dieses Manuskript den erst 1848 nachkomponierten Triumph-Schlusschor der Nr. III.7.4, der ja auch in der Berliner Partitur nachträglich eingefügt wurde. Im Wiener Klavierauszug ist die spätere Einfügung ebenfalls genau nachzuvollziehen: Zum einen beginnt Schumanns Vorlage im Hochstift-Konvolut in T. 338 genau mit der Stelle, die später auf einem nachträglich eingearbeiteten Blatt für den Wiener Klavierauszug neugeschrieben wurde, zum anderen sind die Schlusstakte T. 455–464/465 ebendort auf einem Tekturzettel notiert, der später auf ein früher vorhandenes Blatt, heute p. 111, aufgeklebt wurde, sodass der neue Anschluss an die folgende Nr. III.7.5 nahtlos gelingen konnte.¹³⁸ Darüber hinaus enthält Schumanns Manuskript im Hochstift-Konvolut an zahlreichen Stellen noch einen früheren Notentext ante revisionem, den der Kopist für das Wiener Manuskript nahezu fehlerlos übernommen hat und den Schumann ebendort erst abschließend revidierte. Das genutzte Notepapier und der flüssige Schriftduktus legen nahe, dass die Niederschrift des zweihändigen Klavierauszugs zeitnah zur Komposition in Dresden erfolgte.

Das bereits mehrmals angesprochene, im Faust-Notenkonvolut des Freien Deutschen Hochstifts überlieferte Partitur-Fragment mit der Frühfassung von Nr. III.7.4 auf pp. 71–76 (Abb. 21) enthält die Takte 202–211, 213–320, 323–340 sowie so nicht mit der in der Berliner Partitur in Einklang zu bringende, dort nicht verwendete Takte 203–207, 321, 323. Bei dem Abschnitt mit den Worten »Nebelnd um Felsenhö« (T. 204–291) folgt die frühere Fassung weitgehend dem ersten, in Leipzig geschriebenen Entwurf (p. 87), nicht dem zweiten aus der Dresdner Zeit (pp. 125–128). Sehr wahrscheinlich wurden die Blätter des Partitur-Fragments von Schumann nicht nur herausgetrennt, weil er in

¹³⁸ Im Fall der Berliner Partitur gelang der Anschluss nicht ganz so nahtlos, muss-ten doch die ersten Takte von Nr. III.7.5 ebendort neu geschrieben werden.

Abb. 21. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 76: Partitur-Fragment, früherer Übergang von Nr. III.7.4 zu Nr. III.7.5
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Dresden später den Triumph-Chor nachkomponierte und dieser in diesem Kontext eingefügt werden musste, sondern weil der Komponist auch mit dem vorherigen Abschnitt »Nebelnd um Felsenhö« nicht zufrieden war und daher einen vom bisher Komponierten gänzlich abweichenden neuen Entwurf begann. Nachdem dieser Neuentwurf verworfen worden war, entschied Schumann sich wohl doch, die Version des ersten Entwurfs bzw. der frühen Partitur-Fassung wieder aufzugreifen und sie für die Berliner Partitur auf neu eingefügten Blättern neu zu instrumentieren.

Im Vergleich zur Berliner Partitur ist das Fragment der Frühfassung darüber hinaus insgesamt entscheidend anders instrumentiert, es gibt große Abweichungen im vokalen Chorsatz und es dokumentiert das ursprünglich leise, verhaltene Ende von Nr. III.7.4 nach den Worten »Schon ist er schön und groß vom heiligen Leben, löset die Flocken los«. Damit stellt es eine Zwischenstufe zwischen Entwurf und letztendlich autorisierter Berliner Partitur dar: Im Entwurf sollte auf diesen verhaltenen Schluss noch die Wiederholung der mächtigen Chortakte 1–20 folgen (»Gerettet ist das edle Glied«), in der Berliner Partitur dagegen hat Schumann stattdessen den großangelegten abschließenden Triumphchor über die gleichen Worte integriert (T. 342–464) und ante revisionem eine »Längere Pause« nach dessen Schlusstakt vorgeschrieben, bevor das intime Arioso »Hier ist die Aussicht frei« von Nr. III.7.5 folgen soll. Im Partitur-Fragment des Freien Deutschen Hochstifts dagegen fehlt die Wiederholung der sowohl im Entwurf als auch in der Berliner Partitur laut instrumentierten Worte »Gerettet ist das edle Glied«. Der Satz mündet stattdessen *attacca* direkt und kontrastlos in die ruhige Nr. III.7.5.

Das Beispiel zeigt als *pars pro toto* die hohe Relevanz des Faust-Notenmanuskript-Konvoluts im Freien Deutschen Hochstift für die Forschung: Es dokumentiert Schumanns langjähriges Ringen um die beste Lösung, zeigt wesentliche Probleme seines Komponierens auf und gibt seine Arbeit als eine zeitökonomisch effiziente, dabei stark vernetzte zu erkennen: Die Genese vollzieht sich in unterschiedlichen Manuskripten unterschiedlicher Funktion, von ersten Skizzen über nahezu den gesamten Verlauf einer Nummer fixierenden Entwurf und erste, später ausgesonderte Partitur-Abschnitte und darauf folgende Alternativ-Entwürfe bis hin zur endgültig autorisierten Berliner Partitur, wobei Schumann in langjähriger Arbeit immer wieder auf seine früheren Notate zurückkam und offenbar auch das ausgesonderte Partitur-Fragment mit der frühen Fassung aufzuheben wert hielt. Ohne dieses nun endlich zugängliche Notenmanuskript-Konvolut blieben zahlreiche der bekannten Einträge in den Tagebüchern des Komponisten und in seiner Korrespondenz unverständlich, es fehlte ein zentraler Baustein in der Überlieferung von Robert Schumanns »Scenen aus Goethe's Faust«, dieses überaus wichtigen Hauptwerks, einer der schönsten Faust-Vertonungen überhaupt.