Institut für Musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik und Theater
Hannover

Monographien

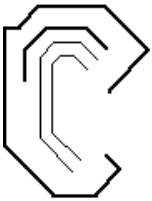
11

Arnfried Edler (Hrsg.)

Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns

Musikhistorisches Symposium

24. Mai 2002
Hochschule für Musik und Theater Hannover



Institut für Musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik und Theater
Hannover

Monographien

11

Arnfried Edler (Hrsg.)

Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns

Musikhistorisches Symposium

24. Mai 2002
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter

http://dnb.ddb.de

Monographien des
Instituts für Musikpädagogische Forschung
der
Hochschule für Musik und Theater Hannover
(Emmichplatz 1, 30175 Hannover)

Bestellungen an: Institut für Musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik und Theater Hannover
Emmichplatz 1, D-30175 Hannover
Fax: (0511) 3100-600
e-mail: ifmpf@hmt-hannover.de
Preis: 10 Euro zuzüglich Versandkosten

Nachdruck nur mit Genehmigung der Autoren
Redaktion: Amrei Flechsig, Daniel Kaczmarek, Sabine Meine
Hannover 2004

ISBN 3-931852-72-5

Institut für Musikpädagogische Forschung

Vorstand: Prof. Dr. K.-J. Kemmelmeyer (Direktor), Prof. Dr. R. Kopiez, Prof. Dr. F. Riemer – *Mitglieder:* Prof. Dr. E. Altenmüller, Prof. Dr. F. Amrhein, Prof. Dr. H. Bäßler, Prof. P. Becker, Prof. Dr. K.-E. Behne, Prof. Dr. A. Edler, Dr. Ch. Fröhlich, Prof. Dr. J. Herwig, Prof. Dr. E. Hickmann, Dr. A. Lehmann-Wermser, StR K. Martin, Prof. Dr. R. Vogels - *Externe Mitglieder*: Prof. Dr. P. Brünger, Prof. Dr. H.-J. Kaiser, Martin Weber

Sekretariat: F. André
Institutsgebäude: Schiffgraben 48

Hochschule für Musik und Theater Hannover

Arnfried Edler (Hrsg.)

Mono 11

Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns

Musikhistorisches Symposium

24. Mai 2002

IfMpF-Monographie Nr. 11
Hannover 2004

Inhalt

Vorwort 7

Stefan Rohringer, München
Zu Robert Schumanns Klavierquartett Es-Dur op. 47 – Überlegungen zur Form der Exposition des Kopfsatzes 9

Janina Klassen, Freiburg
Clara Schumanns Klaviertrio op. 17 – Gender code und Gender trouble? 22

Gerd Nauhaus, Zwickau
Trios und mehr – Robert Schumanns Kammermusik der Dresdner Zeit 30

Günter Katzenberger, Hannover
Anmerkungen zur Bedeutung von Mittelstimmen-Instrumenten in Schumanns späterer Kammermusik 49

Michael Struck, Kiel
Sturmtauglich? – Der Violinsonaten-Komponist Robert Schumann im Vergleich mit Johannes Brahms 70

Arnfried Edler, Hannover
Zur Kategorie des Erzählerischen in Schumanns Kammermusik 94

Dokumentation der Konzertreihe 111

Vorwort

Zu den Vorzügen, welche die Institution einer Musikhochschule ihren Mitgliedern anbietet, gehört vor allem anderen die fast schrankenlose Möglichkeit, die Musik von vielen Seiten her in Ausführung sowohl als auch in Betrachtung zu erfahren und sich dabei mit Gleichgesinnten und mit gleiche Zielvorstellungen verfolgenden Kollegen und Kommilitonen in permanentem Austausch der Ideen zu befinden. Die Kammermusikreihen, in denen in den vergangenen Sommersemestern jeweils ein Komponist des 19. Jahrhunderts in den Mittelpunkt gestellt und in einer gewissen Vollständigkeit erfasst wurden, boten ein vorzügliches Beispiel für das Bemühen, durch gewissermaßen enzyklopädisches Abschreiten der Grenzen des Gattungsbereiches Kammermusik nicht nur bekannte mit unbekannten Werken zu mischen, sondern auch nach den Hintergründen und Voraussetzungen dafür zu fragen, welche Funktion Kammermusik in einer Epoche zu erfüllen hatte und welchen Stellenwert sie innerhalb der jeweiligen Gesamtœvres der einzelnen Komponisten besitzt.

Die Reihe zu Schumanns Kammermusik, die im Sommersemester 2002 stattfand, wurde über die sämtlichen Reihen zugehörigen Einführungen durch Studierende der Studiengänge Musikwissenschaft und Schulmusik hinaus durch ein Seminar zum Thema begleitet, dessen Höhepunkt wiederum ein eintägiges Symposium darstellte. In diesem Rahmen wurden ausgewählte Aspekte der Kammermusik Robert und Clara Schumanns von ausgewiesenen Vertretern der deutschen Historischen Musikwissenschaft und der Musiktheorie thematisiert. Damit wurde Gelegenheit gegeben, die in den Konzerten gewonnenen Eindrücke, Erfahrungen und Einsichten zu vertiefen, sie mit denjenigen anderer mit dem Gegenstand großenteils seit langer Zeit befassten Experten zu vergleichen und und sich selbst an anschließenden Diskussionen zu beteiligen. Das thematische Verhältnis des Symposiums zur Gesamtreihe kann der Leser selbst anhand der beigegebenen Übersichten vergleichen. Die Texte dienen nicht nur dazu, die Fülle der damals dargebotenen Werke und Gesichtspunkte in Erinnerung zu rufen; es soll vor allem die Möglichkeit geboten werden, sich mit den vorgetragenen Thesen selbst intensiver auseinanderzusetzen, als dies bei einem einmaligen Ereignis wie einem solchen Symposium möglich wäre. Gleichzeitig sollten sie auch – im Sinn der Reihe „Monographien“, in deren Rahmen die

Leitung des Instituts für Musikpädagogische Forschung dankenswerterweise für die Veröffentlichung sorgte, – als ein Beitrag zur Schumann-Forschung gewertet werden, dessen besondere Prägung in der Zusammenarbeit der künstlerischen, wissenschaftlichen und pädagogischen Disziplinen an der HfMTH liegt. Gedankt sei an dieser Stelle auch Dr. Sabine Meine und Amrei Flechsig, M. A., sowie allen übrigen, die an der Erstellung des Bandes mitgearbeitet haben.

Hannover, im Sommer 2004 Arnfried Edler

Stefan Rohringer, München

Zu Robert Schumanns Klavierquartett Es-Dur op. 47 – Überlegungen zur Form der Exposition des Kopfsatzes

I.

Robert Schumanns Formkonzeptionen zeichnen sich oftmals durch eine gezielte Brechung und Verfremdung traditioneller, im engeren Sinne ‚klassischer' Formverläufe aus. Von diesem Merkmal ist, unterschiedlich stark, auch die Auseinandersetzung mit der so genannten Sonatenform in seinem Werk bestimmt. Hier sind insbesondere in den Kammermusikwerken – traditionell eine Gattung mit besonderem, artifiziellem Anspruch – höchst individuelle Gestaltungen auffindbar.

Ein erster, Eigenheiten beschreibender Zugang wird in der nachfolgenden Untersuchung durch den Abgleich mit jenen Mustern formaler Gliederung zu eröffnen versucht, die der Formensprache klassischer Sonatensätze zu Eigen sind. Bei der Bestimmung des Verhältnisses von Besonderem und Allgemeinem kann jedoch leicht eine Problematik auftreten, die darin besteht, dass fragwürdige Muster für dasjenige herangezogen werden, was als das ‚Klassische' gelten soll. Die Theorie der Sonatenform gehört zu den Kernbestandteilen der traditionellen Formenlehre. Deren maßgebliche Anfänge gehen jedoch bekanntermaßen auf ‚nachklassische Zeit', nämlich die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück und zeigen bereits eine deutliche Tendenz zu klassizistischer Verknappung. Dies kann durch einen kurzen Vergleich zwischen der Theorie Heinrich Christoph Kochs und derjenigen Adolf Bernhard Marx' dargelegt werden.

Aus der Tradition des rhetorischen Formbegriffs entstammt die Theorie Kochs – in Fortentwicklung der Absatzlehre nach Joseph Riepel[1]–, die nicht nur in Hinblick auf die sprachanaloge Interpunktionslehre aussagekräftig ist[2], sondern welche mittels der kadenziellen Gliederung auch bezüglich der tonalen

[1] Joseph Riepel: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehens mit sichtbaren Exempeln abgefasset, Regensburg und Wien*, 1752.

[2] Carl Dahlhaus: „Der rhetorische Formbegriff Heinrich Christoph Kochs und die Theorie der Sonatenform". In: *Archiv für Musikwissenschaft* Jg. 35 (1978), Heft 3, S. 155-177.

Disposition von Sonatensätzen wertvolle Hinweise liefern kann. Koch führt im dritten Teil seiner Kompositionslehre im Abschnitt „Einrichtung der gebräuchlichen Tonstücke" unter der Überschrift „Von der Verbindung der melodischen Theile in den ersten Hauptperioden der größeren Tonstücke", womit nach heute üblichem Sprachgebrauch die Exposition im Rahmen einer Sonatenhauptsatzform gemeint ist, aus:

> *„Dieser erste Periode theilet sich daher in zwey Theile, nemlich in denjenigen Theil, in welchem die Haupttonart herrscht, und in denjenigen, wo die Tonart der Quinte herrschend ist. Weil nun in dem Haupttone nicht mehr als zwei Absätze, nemlich der Grund- und Quintabsatz statt finden, und weil derjenige melodische Theil, in welchem die Modulation in die Quinte geleitet wird, mit dem Quintabsatze dieser Tonart geschlossen werden muß, so entstehet eine gewisse Hauptform dieses ersten Perioden, die, wenige Abweichungen ausgenommen, allen ersten Perioden der größeren Tonstücke gemein ist. Sie bestehet darinne, daß der Periode vier interpunctische Haupttheile, oder vier Hauptruhepuncte des Geistes enthält. Zwey derselben sind der der Haupttonart eigen, und werden von den zwey ersten melodischen Theilen vermittelst des Grund- und Quintabsatzes gemacht; in dem dritten aber wird die Modulation nach der Tonart der Quinte hingeleitet, in welcher er mit dem Quintabsatze geschlossen wird, worauf der vierte interpunctische Haupttheil mit der Cadenz in dieser Tonart den Perioden schließt."*[3]

Koch gibt Hinweise auf die nähere Ausgestaltung und Modifikationen dieses Modells:

> *„Mehrentheils hängt mit dem Zäsurtone des vorhergehenden Absatzes der folgende melodische Theil unmittelbar zusammen, und man sezt (sic!) sehr oft eher keinen förmlichen Absatz, als bis man die rauschenden und volltönigen Sätze mit einem mehr singbaren, und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tones vorzutragenden Satze wechselt. Daher findet man sehr viele solcher Perioden, in welchen man nicht eher einen förmlichen Absatz hört, als bis die Modulation schon in die nächstverwandte Tonart hingeleitet worden ist; [...]."*[4]

[3] Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, Band III, Rudolstadt 1793, S. 342 f.

[4] Ebd., S. 306.

Als Absätze bezeichnet Koch die jeweiligen Schlüsse in Haupt- und Nebentonart. Grundabsätze gelten der Tonika, Quintabsätze der Dominante.[5] Absätze sind dabei mehr als bloße Kadenzen. Mit ihnen verbinden sich „Hauptruhepuncte", also deutliche, mittels Pausen markierte Zäsuren. Andererseits umschreibt Koch auch Formverläufe, welche durch die – an anderer Stelle so genannte – „Taktverstickung" oder andere unmittelbare Fortführungstechniken denkbare Zäsuren überspielen. Da Koch zufolge auch einzelne Absätze fehlen, andere verdoppelt erscheinen können, bietet seine Gliederung ein äußerst variables Erklärungsmodell für mehrteilige Expositionen gerade dadurch, dass nicht zu deutlich auf die jeweilige affektive oder thematische Ausgestaltung der einzelnen Formteile eingegangen wird. Insbesondere die Idee einer vierteiligen Exposition kann in diesem Zusammenhang hilfreich sein: die Sonate C-Dur op. 2,3 von Ludwig van Beethoven zeigt ein solches Formmodell im Kopfsatz. Der mittels Taktverstickung überspielte Grundabsatz in der Haupttonart erfolgt T. 13. Der zweite interpunktische Teil schließt mit dem Quintabsatz in der Haupttonart in T. 26. Hier folgt ein erster „mehr singbare(r), und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tones vorzutragende(r) Satz", der in der vermollten Nebentonart steht. Der Quintabsatz in der Nebentonart erfolgt in T. 45. Hier stellt eine Überleitung eine andere Möglichkeit dar die potenzielle Zäsur zu

[5] Es erscheint nicht sinnvoll die Kochsche Terminologie mit Grund- (= Ganz) und Quintabsatz (= Halbschluss) in einen ‚modernen' Sprachgebrauch übertragen zu wollen, ohne eine begriffliche Differenzierung vorzunehmen. In der traditionellen Harmonielehre wird bedauerlicherweise nicht unterschieden zwischen der Formwirkung einer Kadenz und ihrer Gestalt. Basskadenzen gelten demnach grundsätzlich als ganzschlüssig. Tatsächlich werden zu Grundabsätzen in der Musik um 1800 ausschließlich bassierende Kadenzen gewählt, während tenorisierende und diskantisierende Kadenzen hingegen zumeist in Verbindung mit Halbschlüssen in Erscheinung treten. Doch orientiert sich diese Praxis an der Wertigkeit, die die entsprechenden Schlüsse anhand ihrer Zugehörigkeit zu den jeweiligen Kadenzklassen erhalten: Grundabsätze sind höherwertige Schlüsse und ihre Markierung erfolgt daher in der Regel auch mittels einer höheren Kadenzklasse, Quintabsätze hingegen sind untergeordnete Schlüsse und bekommen daher eine entsprechend niedere Kadenzklasse zugeordnet. Die jeweilige Formwirkung ist jedoch vom tonalen Kontext und nicht von der jeweiligen Kadenzform abhängig, diese tritt allenfalls charakteristisch hinzu. Daher gibt es Ausnahmen zu beobachten: eine halbschlüssige Formwirkung kann auch durch eine Basskadenz markiert sein. (vgl. W. A. Mozart: Streichquartett C-Dur KV 465, 1. Satz, T. 52ff.: es wäre verfehlt von einem Ganzschluss in der Doppeldominanttonart zu sprechen. Die Formwirkung, nicht die Kadenzgestalt, ist diejenige eines Halbschlusses.)

Koch selbst nimmt eine entsprechende Differenzierung nicht vor. In seinen Beispielen erscheinen Quintabsätze ausschließlich als ‚plagale' Halbkadenzen (Stufenbewegung I-V). Dennoch bietet es sich an seine Terminologie aufzugreifen, um die besagte Unterscheidungsmöglichkeit herbeizuführen.

überspielen. Ein zweiter gesanglicher Teil folgt in der regulären Nebentonart ab T. 47. Ein erster Grundabsatz in der Nebentonart schließt sich T. 78, ein weiterer „erstickter" T. 85 und ein letzter, endlich die Exposition beendender T. 90 an. Alle Schlüsse nach T. 78 können als Epilogkadenzen gelten. Die häufig im Zusammenhang mit Formverläufen wie diesen aufkommende Frage, wo der Terminus ‚Seitensatz' angemessen zu vergeben sei, stellt sich unter der Kochschen Perspektive als Scheinproblem heraus. Gesangliche Kontrastierung und reguläre Nebentonart müssen nicht zusammenfallen. Der Formteil ab T. 27 gehört nicht zur modulierenden Überleitung. Mit ihm ist der Eintritt der Nebentonart, wenn auch zuerst in der mollaren Variante, bereits vollzogen. Der Formteil kann daher durchaus als ein erster Seitensatz bezeichnet werden, dem ein zweiter in der regulären Quinttonart folgt.

Bemerkenswert ist im Vergleich hierzu die Begrifflichkeit bei Marx. Dieser unterscheidet im dritten Band seiner Kompositionslehre zwischen der „Sonatinenform" und der „Sonatenform". Marx bespricht dort anhand eines Beispiels in G-Dur die tonartliche Verbindung von Haupt- und Seitensatz. In Hinblick auf das Ende des eröffnenden Formteils schreibt Marx:

> *„Wir sind zwar noch in G Dur, der Schlussakkord ist nur der Dominantdreiklang von G, aber er erinnert an die Tonart der Dominante, D Dur, und so bestimmen wir: er soll der tonische Dreiklang dieser neuen Tonart sein: Dies ist unstrittig die leichteste oder flüchtigste Weise, in die neue Tonart und zum Seitensatze gelangt zu sein; es ist die Modulationsweise der Sonatine."*[6]

Für die Modulation in der „Sonatenform" erklärt Marx hingegen als charakteristisch:

> *„Die Regel war, den Weg über die Dominante der Dominante zu nehmen, damit man sich vom Hauptton entschieden losmache und aus einem höhern Punkt in die neue Tonart mit Ruhe niederlasse, um hier den neuen Gedanken (den Seitensatz) festzustellen. (...) die Sonatinenform weicht (...) ab, weil ihr ungewichtigerer Inhalt solcher Umständlichkeit und Feststellung nicht bedarf."*[7]

---

[6] Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*; Dritter Teil, Leipzig, fünfte, unveränderte Auflage, 1879, S. 205.

[7] Ebd. , S. 280f.

Marx muss aber infolge dieser Zuordnung Ausnahmen einräumen. In seiner Analyse des Kopfsatzes aus Beethovens op. 2,3 wird daher bezüglich des Quintabsatzes der Haupttonart festgestellt: „Es ist ein angehängter Halbschluss in der Weise der Sonatine, gleichsam ein Schlussatz zur Hauptpartie. Dann folgt sofort der Seitensatz." Diesem jedoch einen „ungewichtigeren Inhalt" bescheinigen zu wollen, erscheint gerade angesichts der Molleintrübung wenig überzeugend. Zudem bleibt Marx, da die Analyse des Satzes nicht fortgeführt wird, die Antwort darauf schuldig, welche Bezeichnung die gesangliche Episode T. 47 ff. noch erhalten kann, denn Marx hat nur einen „Seitensatz" zu vergeben. Marx wäre womöglich gezwungen gewesen die Zäsur T. 45ff. zu übergehen. Seine Idee der Form ist letztlich nicht kompatibel mit der weiträumigen Anlage Beethovens, der eine Mischung von „Sonatinen"- und „Sonatenform" bescheinigt werden müsste. Die Unterscheidung zwischen „Sonatinenform" und „Sonatenform" ist aber bereits aufgrund der mit ihr verbundenen inhaltlichen Wertung angesichts der Häufigkeit des einfacheren Modulationsweges in Sonatensätzen vor und auch noch nach 1800 schlichtweg irreführend.[8] Ein pragmatisch handhabbares Gliederungsmodell bei Koch weicht einer formtheoretische Probleme nach sich ziehenden Auftrennung zusammengehöriger Kadenzfolgen.

II.

Gemessen an diesem theoriegeschichtlichen Hintergrund ist ein Vergleich zwischen der Exposition des Klavierquartetts und derjenigen des nur kurz zuvor entstandenen Klavierquintetts von Interesse.[9]

Das Quintett weist die reguläre und vollständige Interpunktionsfolge vierer Absätze auf, wie sie gemäß Koch repräsentativ für eine klassische Formanlage größeren Zuschnitts ist. Grundabsätze in der Ausgangs- (GA) und Nebentonart (GN) umrahmen zwei mittige Quintabsätze in Ausgangs- (QA) und Nebentonart (QN). Den ersten interpunktischen Teil bildet der Hauptsatz. Dieser schließt mit dem GA T. 9, in den zäsurlos („Taktersticken") der Beginn des zweiten interpunktischen Teils fällt, welcher mittels Sequenztechnik T. 17 auf den QA führt und mit der Thematik des Hauptsatzes bis einschließlich T. 26 prolongiert

[8] Der Marxschen Terminologie zufolge stünden der Kopfsatz von Beethovens erster Sinfonie, wie auch derjenige von Schuberts Streichquintett in „Sonatinenform".

[9] Beide Werke entstanden gegen Ende des Jahres 1842.

wird.[10] Dieser Wiederaufgriff führt auf thematischer Ebene zu einer dreiteiligen reprisenartigen Anlage, die der zweiteiligen interpunktischen Folge überlagert ist. Diese Symmetriebildung wird sich darin fortsetzen, dass auch der GN T. 108ff. mittels der Hauptsatzthematik prolongiert erscheinen wird.[11] Durch diese abermalige Reprise wirkt der gesamte Expositionsverlauf wie umrahmt. Durch die Knappheit der außen gelagerten Formteile intensiviert Schumann den ‚inneren Bereich' der Form, in deren Zentrum ein ausgedehnter gesanglicher Seitensatzbereich steht, der durch die Verwendung beider Quintabsätze sich auf zwei interpunktische Teile erstreckt. Diese Absatzfolge gestattet zudem eine kontinuierliche harmonische Progression von Ausgangstonart zu Nebentonart: der Quintanstieg *Es-B* wird durch die dem Mollbereich zugehörige Mediante gleichmäßig geteilt. Der dritte interpunktische Teil wird somit nicht mit der durch den QA erreichten B-Stufe fortgesetzt. Stattdessen erfolgt ein harmonischer Terzfall zur alterierten III. Stufe Ges-Dur.[12] *Ges* ist, so zeigt der weitere Verlauf, ausharmonisierte obere Wechselnote zur Zielstufe *f* des QN. Dieser erfolgt endgültig T. 50. Eingeschoben vor Beginn des vierten interpunktischen Teiles T. 57 erscheint eine einleitende Taktgruppe (TT. 51 bis 56), die als Verlängerung des

[10] Zu den Charakteristika der klassisch-romantischen Formensprache gehört, dass insbesondere bei Quintabsätzen die Zielstufe der Kadenz prolongiert wird. Dies geschieht zumeist durch einen Orgelpunkt und geht mit einem Wechsel der thematischen Prägung einher. (In diesem Sinne verfährt Beethoven in der im Haupttext besprochenen Klaviersonate op. 2,3 in Verbindung mit dem QA T. 21 bis T. 26.) Dadurch ereignet sich der eigentliche Absatz erst Takte nach dem Vollzug der engeren Kadenzwendung. (Letztere erscheint in obigem Beispiel bereits im Übergang von T. 20 zu T. 21.) Es handelt sich, um den Sprachgebrauch Kochs aufzugreifen, um ein „melodisches Verlängerungsmittel", das häufig eingesetzt wird. Es gestattet in der Exposition den Übergang in die Nebentonart anzukündigen und an der entsprechenden Stelle der Reprise die Aufmerksamkeit auf die abermalige Möglichkeit des tonartlichen Wechsels zu lenken, wodurch das nunmehrige Verbleiben in der Ausgangstonart ebenfalls akzentuiert erscheint.

[11] Dieses Vorgehen Schumanns verdeutlicht, dass der Wiederaufgriff einer bestimmten Thematik nicht automatisch den Wiederaufgriff der entsprechenden Formfunktion nach sich zieht, sondern allein gliedernd in Erscheinung tritt. Die Formfunktion hingegen ist durch den Kontext des tonalen Ablaufes bestimmt. Schon in der Klassik begegnet, insbesondere bei W. A. Mozart, das Verfahren, eine im Kern gleichbleibende thematische Prägung jeweils so zu modifizieren, dass sie im Verlauf der Komposition unterschiedlichen Formfunktionen nachkommen kann (vgl. das Rondo für Klavier KV 485, den Kopfsatz des Klaviertrios KV 502, oder das Allegretto aus dem Streichquartett KV 590, sowie die Ouvertüre zu *Cosi fan tutte*).

[12] Dieses Verfahren Schumanns orientiert sich auffällig an Schubertschen Formkonzeptionen. Im Kopfsatz des Streichquintettes erscheint eine vergleichbare Disposition: der Gang *c-g* wird nach dem QA durch die alterierte III. Stufe *Es* unterbrochen. In der Sinfonie C-Dur D 944 erscheint der Gang *c-g* nach dem GA durch die diatonische III. Stufe e sogar geteilt.

QN verstanden werden kann. Nun erst erfolgt der ‚reguläre' Seitensatz in B-Dur. Dieser ist syntaktisch im Sinne eines modulierenden ‚Satzes' angelegt: erneut wird die dominantische Kadenzstufe *f* angegangen. Deren Auflösung führt jedoch in die Wiederaufnahme der einleitenden Taktgruppe von TT. 51 bis 56 – nunmehr TT. 73 bis 78. Wieder aufgenommen wird auch der Beginn des regulären Seitensatzes, wodurch syntaktisch ein Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis im Sinne einer übergeordneten Periode assoziiert wird. Verblüffend angesichts dieser Formassoziation ist, dass der erwartete Nachsatz, welcher in den GN zu führen hätte, sich als bloße Wiederholung des Vordersatzes zu erkennen gibt. Hierauf erscheint die einleitende Taktgruppe ein drittes Mal, wenn auch verkürzt: der drohende Zirkel wird mit T. 99 – *a tempo con fuoco* – durchaus gewaltsam durchbrochen. Die verwendete thematische Substanz erinnert an die des Hauptsatzes. Die Musik stürzt hiernach in den Schluss.

Für den gesamten Expositionsverlauf kennzeichnend ist daher die durch deutliche Zäsurbildung geprägte Gliederung, ferner, die den einzelnen interpunktischen Teilen blockartig zugeordneten thematischen Sektionen. Dies gestattet die Wahrnehmung einer Folge verschiedener klar voneinander getrennter affektiver Bereiche bzw. einzelner poetischer Sektionen. Trotz der unterschiedlichen ‚Aktionstempi' bedeutet diese Art Formgebung ein hohes Maß an Verbindlichkeit gegenüber dem Hörer.

Demgegenüber ist bei der Exposition des Klavierquartettes eine bisweilen turbulent anmutende Formgestaltung zu beobachten, die in puncto Nachvollziehbarkeit hohe Anforderungen an den Hörer stellt. Die Dramaturgie ist durch eine zunehmende Chaotisierung des Verlaufes geprägt. Dem Allegro vorangestellt ist eine knappe langsame Einleitung, die thematisch als Antizipation des Hauptsatzes fungiert und harmonisch, ausgehend von der I. Stufe, zur Dominante hin öffnet. Sowohl die thematisch antizipierende Funktion, als auch die harmonische Doppelpunktwirkung am Ende der Einleitung können durchaus konventionell genannt werden. Klassizistisch mutet geradezu der nachfolgende Hauptsatz an. Er ist periodisch gehalten und auf subtile Art ein Reflex auf die Formgestaltung des Hauptsatzes im Kopfsatz des Klavierquintetts.[13] Seine

[13] Der das Klavierquintett eröffnende Hauptsatz erscheint ebenfalls periodisch in 4 + 5 Takte gegliedert. Der harmonische Gang im Vordersatz besteht in der Bewegung I – V. Mit T. 4:4 erscheint ein zwischendominatischer Akkord eingeschoben, welcher die II. Stufe zu Beginn des Nachsatzes vermittelt. Die II wird bis T. 8:2 auskomponiert. Sie geht der strukturellen V mit T. 8:3 voraus. Insofern die V bereits mit Ende des Vordersatzes ein erstes Mal erreicht

Ausführlichkeit zieht einen besonders deutlichen GA nach sich, der anders als im Klavierquintett, auch nicht mittels Takterstickung überspielt wird. Der nachfolgende zweite interpunktische Teil wird auftaktig eröffnet und sequenzierend fortgeführt. Er greift dazu das Initial des Hauptsatzes auf. Harmonisch auffällig gerät eine durchgängige Ausweichung nach g-moll T. 44 ff., wodurch zum ersten Mal jene für den weiteren Verlauf wichtige Nebenstufe angegangen wird. Wieder erscheint die III. Stufe damit als Terzteilung im Gang zur Dominante. Allerdings erscheint dieser Vorgang eher verfrüht, da vom zweiten interpunktischen Teil allenfalls die Öffnung zum QA zu erwarten ist. Folglich darf also vermutet werden, dass Es als übergeordnete Stufe noch nicht verlassen worden ist. Tatsächlich bewahrheitet sich dies auch durch den weiteren Fortgang – nur, dass der QA T. 51 nicht seiner potenziellen Formfunktion zugeführt wird. Von ihm geht keine Öffnung zum nebentonartlichen Bereich aus. Stattdessen ereignet sich die Reprise des Initials des Hauptsatzes auf der I. Stufe. Dadurch kommt es zu einem bemerkenswerten formalen Plot. Der zweite interpunktische Teil wird seiner herkömmlichen Funktion beraubt. Er entpuppt sich letztlich als Mittelteil eines dreiteilig angelegten überdimensionierten Hauptsatzes. So gesehen wurde aus dem ersten interpunktischen Abschnitt niemals wirklich herausgefunden. Die Reprise wird auch nicht dahingehend weitergeführt, dass nun doch noch, wenn auch verspätet, der QA erreicht würde. In der Konsequenz der zu beobachtenden zirkularen Formidee scheint es vielmehr zu liegen, dass ein weiterer deutlicher GA in T. 64 erscheint. Eine dreiteilige Anlage fand sich auch zu Beginn des Klavierquartettes. Dort galt sie jedoch allein der verwendeten Thematik. Die reguläre Interpunktionsfolge und der damit verbundene harmonische Stufengang blieben hingegen davon unberührt. Im Klavierquartett jedoch erscheint der Hauptsatzbereich auch hinsichtlich der harmonischen Folge im Sinne einer in sich geschlossen Dreiteiligkeit konzipiert. Die symmetrische Anlage widersetzt sich dadurch dem auf dominantische Öffnung

wurde, dient die II als harmonische Erweiterung eines Oberquintpendels: I-V-I wird zu I-V-II-V-I. Die syntaktische Gruppierung betont in Verbindung mit der thematischen Periodizität den Charakter der Unterbrechung einer übergeordneten Bewegung (vgl. den Beginn des Kopfsatzes der Klaviersonate KV 576). Die Hauptsatzgestaltung im Kopfsatz des Klavierquartetts zeigt eine weiträumigere Entfaltung desselben Modells. Die satzartige Gestaltung des ersten Teilsatzes der Periode führt mit T. 24 auf die V. Stufe, welche halbschlüssig erreicht wird. Auch hier schließt sich, wenn auch umfänglicher als im Klavierquintett, eine kurze Überleitung zur II. Stufe an, mit welcher der Nachsatz anhebt. An dessen Ende wird auf die V. Stufe zurückgekommen und mit dem GA T. 35 geschlossen.

drängenden Konzept des regulären Sonatenhauptsatzes. Die unmittelbare Fortsetzung des zweiten GA in T. 64 zieht aus dem langen Festhalten an der Ausgangstonart denn auch die Konsequenz eines abrupten Wechsel des tonalen Bezugszentrums: Es-Dur wird plötzlich nach g-moll hin verlassen. Damit scheint die Staffelung des Quintanstieges Es–g–B, jetzt an formal richtiger Position, abermals denkbar. Wieder kann die Konzeption des Klavierquintetts als ein im Hintergrund aufscheinendes Muster angesehen werden. Doch gestaltet sich der Weg zur regulären Nebentonart nun erst recht chaotisch, da sich Momente der Überleitung, des Seitensatzes und der Schlussmusik in einem einzigen Formteil wechselseitig überlagern – so auch die tonalen Zentren g-moll und B-Dur. Insofern begegnen in der Exposition des Klavierquartetts nur zwei größere Formabschnitte, die bruchartig nebeneinander zu liegen kommen. Der gleichmäßig verlaufenden harmonischen Progression, die im Klavierquintett zwischen Ausgangs- und Nebentonart vermittelt, ist im zweiten Expositionsteil des Klavierquartetts eine unübersichtliche Konkurrenzsituation zwischen der regulären Nebentonart und einer nur vermeintlich durchgängigen Nebenstufe gegenübergestellt, deren Hartnäckigkeit nur mit größter Anstrengung zugunsten der Norm entschieden wird.

Kennzeichen eines zu einem der potenziellen Quintabsätze überleitenden interpunktischen Teils sind die nach dem GA T. 64 durch Sequenzen bestimmte Syntax und harmonische Struktur. Der diastematische Anstieg d' – es' von T. 64:2 zu T. 68:2, welcher parataktisch jeweils ein dominantisches D- und Es-Feld miteinander verbindet, könnte bei sequenzieller Fortsetzung auf den Ton f' und damit auf den QN führen. Tatsächlich erscheint der Gang nach es' jedoch nur als ausharmonisierter oberer Wechselnotenvorgang der strukturellen Oberstimme: mit T. 72:3 wird nach d' zurückgelangt, wodurch die implizierte Zwischentonika g-moll gefestigt wird. Es schließt sich eine zunächst regelmäßig strukturierte Quintfallsequenz an, die dem anfänglichen Dominantfeld auf D ein solches auf G, und beschleunigt, weitere auf C, F und B folgen lässt. Der mögliche Zielpunkt Es wird überraschend durch einen Rücksprung zur Station G verfehlt (T. 84). Die Wiederaufnahme der Quintfälle endet schließlich mit einer Kadenz nach *F* in T. 88. Dieser Vorgang kann als relativ schwache Ausprägung des QN verstanden werden. Tatsächlich erlaubt die vorangegangene parataktische Harmonik aber keine überzeugende Orientierung über die harmonische Funktion der erreichten Stufe. Auch trennt die Kadenz keine eigenständigen

Formteile, sondern erscheint allenfalls als kurzes formales Ritenuto vor dem Übergang in die Schlussmusik. Letztere ist andererseits anfänglich aufgrund der starken Zielstrebigkeit, mit welcher der GN angegangen wird, durchaus geeignet, rückwirkend den Gedanken eines durchgängigen QN zu unterstützen.

Auch die Schlussmusik beruht auf einer Folge von Sequenzmodellen. Es gehört zu den Topoi tonaler Schlussbildungen, dass sequenzielle Abläufe mit dem Abbau der diastematisch-strukturellen Oberstimme einhergehen, an deren Ende im Falle der Sonatenexposition die Finalkadenz des GN steht. Der diastematische Abbau bezieht sich dabei zumeist auf den Quintzug zwischen dem 5. und dem 1. Ton der Nebentonart, in welchem der 6. Ton als Vorhalt oder Wechselnotenvorgang mit einbezogen sein kann. Ein solcher Strukturabbau, in Verbindung mit einer Quintfallsequenz – wie zumeist –, ereignet sich auch in Schumanns Komposition. Der Abbau geht vom 6. Ton aus (T. 96) – im Vorfeld erfolgt eine enharmonisch modifizierte Quintfall-Terzfall-Sequenz: sie gestattet den Anstieg vom 5. zum 6. Ton, der somit als Wechselnote auffassbar wird[14] – und führt taktweise über den 5. und 4. Ton bis hin zum 3. Ton in T. 99, von dem die Antepenultima der Kadenz ihren Ausgang zu nehmen pflegt. Der 3. Ton wird jedoch durch Einführung des Akzidenz fis überraschend als 5. Ton in g-moll harmonisiert (TT. 99/100). Statt des in Aussicht gestellten GN erscheint eine halbschlüssige Kadenz in g-moll, mit welcher der Ton d statt weitergeführt zu werden festgehalten wird. Daraufhin folgt ein weiteres Sequenzmodell, mit dem zuerst – durchaus ruckartig – die Reharmonisation des Tones d als 3. Ton in B-Dur (T. 105) und schließlich die Wiedergewinnung des Quintplateaus (T. 107) in Verbindung mit der III. Stufe gelingt. Ziel dieses Stufengangs ist jedoch die vermollte IV. Stufe, deren ausgedehnte Prolongation einem nicht minder raumgreifenden kadenzierenden Quartsextakkord vorangestellt ist. Mit dessen Auflösung wird nun endlich in den GN gelangt. Dieses Ende der Exposition erweist sich nicht als ein überlegen heraus gespieltes Ziel, sondern lässt an einen

[14] Die Modifikation ist äußerst bemerkenswert, denn eine reguläre Quintfall-Terzfall-Sequenz hätte sich von *F* nach *B* und über *G* nach *c* gewandt. Diese Harmoniefolge kann auf dem Hintergrund einer synkopierten 5-6-konsekutiven als übergeordneter Zweistimmigkeit verstanden werden, bei der die 5-Positionen jeweils diatonisch gesetzt erschienen: a/f – b/f – h/g – c/g. Diese Folge wird von Schumann jedoch stark alteriert: a/f – b/f – b/ges – ces/ges – ces/asas – deses/asas. Dies führt zu einem enharmonischen Umschlagen. Schumann notiert denn auch: a/f – b/f – ais/fis – h/fis – h/g – c/g. Statt der ganztönigen Oberstimmenbewegung f-g, kommt es zur Ausharmonisierung des chromatischen Zwischenschrittes ges bzw. fis. Die Takte 92 bis 95 wirken auf diese Art in den diatonischen Rahmen eingefügt.

Fluchtpunkt denken, auf den die Musik, aus der den vorangegangenen Formteil bestimmenden Widersprüchlichkeit heraus, hinstürzt. Damit ist diese dramaturgische Idee nur äußerlich derjenigen im Klavierquintett ähnlich, wo der den regulären Abschluss nicht finden könnende Seitensatz durch das markierte Einleiten des GN überwunden wurde. Die Ähnlichkeit der Konzeptionen beider Expositionen wird zwar dadurch unterstrichen, dass auch im Falle des Klavierquartetts das Einleiten des GN thematisch mit dem Rückgriff auf das Initial des Hauptsatzes einhergeht, andererseits aber ist derjenige Affekt, aus dem im Klavierquintett auf so bestimmte Art herausgefunden wird, durch einen – wie gezeigt – gesanglichen ‚inneren Bereich' gekennzeichnet, während im Klavierquartett, wo ein derartiger ‚innerer Bereich' überhaupt nicht zustande kommt, zum wiederholten Male der Weg zur regulären Nebentonart und die Ablösung von der Nebenstufe g-Moll gesucht wird. Die übersteigerte Rauschhaftigkeit der Finalkadenz bricht denn auch – wie aus Erschöpfung – mit Vollzug des regulären Grundabsatzes augenblicklich in sich zusammen. Epilogkadenzen, ein durchaus übliches Stilmittel der klassisch-romantischen Formensprache, erfolgen bezeichnenderweise nicht mehr. Die Musik zieht sich stattdessen unmittelbar in die innige Sphäre des einleitenden Sostenuto zurück, dessen dramaturgische Funktion hierdurch, über die motivische Antizipation des Hauptthemas und die harmonische Doppelpunktfunktion hinaus, als substituierender Ausgleich für den fehlenden gesanglichen Innenraum des Seitensatzes fühlbar wird.

Doch muss die Behauptung vom ‚fehlenden Seitensatz' bei genauerer Betrachtung auch in Bezug auf das Allegro selbst relativiert werden. Ein mit Beginn des zweiten großformalen Abschnittes T. 64 eingeführtes skalares Motiv, scheint eine typisch überleitende Prägung zu sein und gesellt sich daher passend zur sequenziellen Syntax und Harmonik dieser Passage. Die Imitationstechnik lässt an ein anonymes barockes Soggetto denken. Als thematische Substanz im Sinne eines ‚zweiten Themas' scheint der Gedanke hingegen zu wenig konturiert. Andererseits ist seine rhythmische Prägnanz so stark, dass, wenn sich der Gedanke späterhin (T. 72 ff.) als Kontrapunkt, im Klavier, zu der Choralzeile „Wer nur den lieben Gott läßt walten", in den Streichern, herausstellt, diese Inszenierung das reguläre Verhältnis zwischen ‚Melodie' und ‚Begleitung' ins Gegenteil verkehrt: der Choral wird zur kaum hörbaren Einfärbung der skalaren Prägung im Vordergrund anstatt selbst durch diese im Hintergrund kontrapunktiert zu werden. Erst später im Formverlauf tritt der Choral in der Bratsche deutlicher aus

der Mitte des Satzes hervor, dort jedoch in Verbindung mit jener Halbkadenz in g-Moll, welche den bereits eingeleiteten Quintabbau in Richtung Confinalis b im strukturellen Oberstimmenverlauf gegen ein imaginäres Hindernis prallen lässt. Hierdurch gerät der Choral zu mehr als einer ‚romantischen' Farbe. Er wird zur klingenden Metapher einer ‚Ordnung', die abgesehen aller religiösen und speziell ‚Bachschen' Konnotationen, ein utopisches Gegenbild zu den Wirrnissen des gegenwärtigen Formgeschehens zu verkörpern scheint.[15] Dem Aufleuchten des Chorals auf der Ebene der thematischen Prozesse entsprechen auf derjenigen des harmonischen Verlaufs die mit vertrauten Formwirkungen konnotierten tonalen Topoi, welche beispielsweise als Quintabsatz der Nebentonart oder als diastematisch-struktureller Abbau in der Permanenz der Sequenzbildungen emportauchen und wieder versinken.

III.

Die Gegenüberstellung der Formgestaltung in Klavierquintett und Klavierquartett spricht dafür, dass Schumann, nicht nur in Anbetracht des geringen zeitlichen Abstandes beider Werke, durchaus an eine paarige Konzeption gedacht haben könnte. Dem vergleichsweise verbindlichen Formgeschehen im Quintett steht mit dem Quartett eine Konzeption gegenüber, bei der nach nahezu klassizistischem Beginn eine zunehmende Verfremdung und Brechung tradierter Formmuster erkennbar ist. Gerade dadurch, dass Ähnlichkeiten zwischen beiden Werken, beispielsweise hinsichtlich der Themenkonzeption der beiden Hauptsätze und deren dramaturgischen Funktion im Vorfeld des Grundabsatzes der Nebentonart bestehen, wird andererseits die tendenziell epische Anlage des Quintetts im Unterschied zur dramatischen des Quartetts besonders deutlich.

Schon die drei Streichquartette op. 41, die den Anfang des „Kammermusikjahres" 1842 bilden, zeichnen sich durch eher ungewöhnliche Formanlagen bezüglich der so genannten Sonatenhauptsatzform aus. An sie schließt das Klavierquartett inhaltlich dichter an als das Klavierquintett. Bestimmen aber in den Streichquartetten zumeist Konzeptionen den Verlauf, die durchgängig originell

[15] Gerade auf diesen Choral war Schumann bereits mit dem *Liederkreis nach Heine* op. 24 zurückgekommen. Dort ist das vorletzte, als retardierendes Moment gesetzte, Lied „Anfangs wollt' ich fast verzagen" eine Paraphrase über „Wer nur den lieben Gott läßt walten". Beide Texte befinden sich somit in einem eigentümlich dialogischen Verhältnis, das auch auf die Antagonismen im Klavierquartett bezogen werden könnte.

gehalten scheinen – der langsamen Einleitung des ersten Quartetts in a-Moll folgt beispielsweise ein Kopfsatz in F-Dur –, so mag die Überlegung Schumanns beim Klavierquartett mehr darauf abgezielt haben, eine ‚reguläre' Struktur kontinuierlich in eine zunehmend ‚irreguläre' zu überführen. Paradox hierzu verhält sich, dass gerade dieser schrittweise Prozess als Ergebnis ein Formgeschehen nach sich zieht, in dem wechselseitig sich konterkarierende Abläufe so dicht aneinander geführt werden, so die traditionelle Formgestaltung mit ihrer geordneten Folge verschiedener Formmomente zwischenzeitlich einer Überblendungstechnik weicht, in der aus einem ‚Nacheinander' fast ein ‚Zugleich' wird. Wie so oft, scheint also auch diese Konzeption Schumanns der Idee mehrperspektivischer Zeitabläufe verpflichtet sein.

Janina Klassen, Freiburg

Clara Schumanns Klaviertrio op. 17 – Gender code und Gender trouble?

„Gender code", so heißt die Formel für eine geschlechtsspezifische Kodierung kultureller Phänomene. „Gender trouble" tritt dann ein, wenn eine genauere Untersuchung der Zuschreibung und die Interpretation von Funktion und Bedeutung des „Gender code" die Verwirrung eher noch vergrößert als klärt.[1] Beide Bezeichnungen dienen mir ganz plakativ zur Einführung in die komplexeren Dimensionen des Themas. Der Ausdruck Gender code steht für eine Zuweisung von weiblichen oder männlichen Merkmalen auf Personen, auf ästhetische Objekte, Verhaltensweisen oder Wirkungen. Im Unterschied zum biologischen Geschlecht (sexus) bezeichnet Gender ein allgemein akzeptiertes Verständnis von dem, was als weiblich oder männlich gelten soll,[2] unabhängig vom tatsächlichen Befund. Seit längerem ist nun bekannt, dass das Modell einer polaren Geschlechterspannung weiblich-männlich nicht zu den anthropologischen Grundkonstanten gehört, sondern ein soziales und kulturelles Konstrukt des späten 18. Jahrhunderts darstellt.[3]

Zur Lebenszeit von Clara und Robert Schumann dürfte dieses Modell bereits weitgehend alltäglich gewesen sein. Die Charakterisierung als weiblich-männlich spielt nun nicht nur in der Erforschung der biografischen und der gesellschaftlichen Situation eine Rolle. Sie dringt auch in die ästhetischen Debatten ein und prägt einen Teil der Urteile über Clara Schumanns Klaviertrio op. 17. Allerdings klafft zwischen den kursierenden Vorstellungen und der Realität oft

---

[1] *Gender trouble* lautet der Titel von Judith Butlers Untersuchung, in der sie darlegt, dass die Diskussion um das kulturell geprägte Geschlecht (gender) gleichzeitig auch die biologische Zentrierung von Geschlecht (sex) festschriebe; J. Butler: *Gender Trouble*, dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt / Main 1991.

[2] Vgl. die Tabelle weiblich-männlicher Zuordnungen in: Eva Rieger: *Frau, Musik und Männerherrschaft*, Frankfurt/M 1981, S. 128.

[3] Vgl. Karin Hausen: „Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben". In: Conze (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1976, S. 363-393; Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib*, Frankfurt/M 1991, benutzte Ausg. 1996.

eine bemerkenswerte Differenz. Während über die Assoziation von weiblich/ weich oder männlich/ hart heute generell Konsens herrscht, zeigen Überprüfungen des Einzelfalls und Rückfragen nach der individuellen Selbsteinschätzung oder eigenen Erfahrung viel facettenreichere Ergebnisse, die unser Vorverständnis und dessen Auswirkungen erheblich infrage stellen. Vielleicht funktionierte der zeitgenössische Gender code auch anders als heute. Mit dem Fokus auf das Klaviertrio op. 17 werden diese Fragen im folgenden an drei Punkten diskutiert, an den Rezensionen, der Idee einer Lebens- und Künstlergemeinschaft und an kompositionstechnischen Aspekten beziehungsweise ihrer ästhetischen Bewertung.

1

Kaum eine der zeitgenössischen Rezensionen über Clara Schumanns Klaviertrio op. 17 in der musikalischen Fachpresse verzichtet auf einen geschlechtsspezifischen Hinweis. Er dient meist zum besonderen Herausheben ihrer als ungewöhnlich (und damit als „unweiblich") empfundenen Leistung. „Auf diesem Gebiet begegnen wir selten einer Frau und noch seltener haben wir so gegründete Ursach, uns dessen zu freuen", heißt es etwa in der Neuen Berliner Musikzeitung (1847, S. 384). Der Rezensent der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung behauptet vorweg sogar, dass „Damen" deswegen nur selten „bis zur reiferen Komposition" gelangten, weil ihnen das Abstraktionsvermögen fehle (1848, Sp. 232 f).[4] Clara Schumann wird deswegen unter die rühmlichen Ausnahmen gezählt, da es ihr mit dem Klaviertrio gelungen sei, von der Seriosität ihres kompositorischen Könnens zu überzeugen. Die Polarität weiblich-männlich steht hier deutlich für eine Vorstellung von gefühlsbetont passiv versus rational aktiv, von einer empfangenden oder schöpferischen Haltung, und das Lob gilt dem geglückten Ausflug auf die andere Seite des Pols.

Auch Clara Schumann benutzt die Gender-Kategorie, allerdings lediglich in pejorativer Variante. Verglichen mit Robert Schumanns ein Jahr später komponiertem ersten Klaviertrio d-Moll op. 63 klinge ihr eigenes „weibisch sentimental". Für unseren heutigen polaren Umgang mit dem Gender Code erscheint es aufschlussreich, dass gerade diese Prädikation eines der am häufigsten zitierten Eigenurteile Clara Schumanns in der Literatur des 20. Jahrhunderts ist, weil es

[4] S. weitere Belege in: Janina Klassen: *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin*, Kassel etc. 1990, S. 190 f. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 37).

deren prekäre Lage als Frau sozusagen authentisch belege. Trotzdem scheint die Komponistin im allgemeinen weitgehend zufrieden gewesen zu sein mit dem Ergebnis ihrer Arbeit. So werden von Robert und Clara Schumann „Freude" und „Vergnügen" daran dokumentiert. Außerdem fänden sich „einige hübsche Stellen in dem Trio", und die Komponistin hält es „auch in der Form [für] ziemlich gelungen".[5] Das Trio übernahm sie noch Jahre später in ihr eigenes Repertoire.

Der kurze Blick auf die Vorgänge reicht aus um anzudeuten, dass hier nicht gleich die gesamte Selbsteinschätzung der Komponistin und ihre Auf- oder Abwertung als Frau auf dem Spiel steht. Vielmehr nutzt Clara Schumann ebenso wie alle anderen die in ihrer Zeit allgemein akzeptierte Verwendung von weiblich-männlich im eigenen Sprachgebrauch. Dabei hängt ihre Sichtweise offenbar von der besonderen Situation beziehungsweise dem Kontext ab, in dem die Bemerkung notiert worden ist, wie die unterschiedliche Wertskala der Selbstaussagen zeigt. Für die wissenschaftliche Untersuchung ist nun gerade die zwischen der Selbsteinschätzung und den kulturell geprägten Erwartungen (von uns heute, von der Gesellschaft zur Schumannzeit) zu beobachtende Differenz aufschlussreich,[6] da sie dazu herausfordert, nach anderen Begründungszusammenhängen zu suchen, als den vordergründigen biologischen. Das Urteil „weibisch sentimental" betrifft einen spezifischen Moment der Aufführungsgeschichte und weist zunächst einmal lediglich auf eine Facette des Gebrauchs geschlechtspolarer Sprachcodes hin.

Wie wenig Rückschlüsse aus kulturellen Zuschreibungen von weiblich-männlich auf die biologische Identität von Frauen und Männern, ihre sozial gelebte Wirklichkeit oder gar die Werke gezogen werden können, erhellt ein Blick auf andere zeitgenössische ästhetische Äußerungen. Jean Paul kennzeichnet etwa die Dichter Tieck, Novalis und Moritz als „weibliche Genies", und Schumann schreibt von Schubert als einem „Mädchencharakter",[7] ohne dass hier

[5] zit. n.: Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, 3 Bde, Leipzig 1902 ff., II, S. 139 f.

[6] Vgl. dazu grundlegend Evelyn Fox Keller: *Liebe, Macht, Erkenntnis. Männliche und weibliche Wissenschaft?*, New Haven/London 1985, benutzte dt. Ausg., Frankfurt/M 1998, S. 109 ff.

[7] Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, hrsg. v. Norbert Miller, Frankfurt/M 1996, S. 54; Robert Schumann: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Martin Kreisig, Leipzig 1914, I, S. 330. Allein eine kursorische Durchsicht von Robert Schumanns Schriften zeigt eine ganze Palette unterschiedlicher Verwendungen von „weiblich-männlich" in bezug auf die dort besprochenen Komponistinnen, Komponisten und Kompositionen.

zwingend von einem Gender trouble der Autoren auszugehen wäre.[8] Die Produkte oder Objekte selber sind ohnehin neutral. Inwieweit Gender-Zuschreibungen wiederum das ästhetische Verhalten beeinflussen, bleibt eine andere Frage, die für jede Komponistin und jeden Komponisten individuell zu klären wäre. Jedenfalls scheinen sich Clara Schumanns ambivalente Kommentare zu ihrem Trio eher auf einen anderen Fokus zu beziehen als auf die generelle Geschlechterpolarität. Der Kontext lässt vielmehr darauf schließen, dass sie im Rahmen eines bestimmten kompositorischen Diskurses stehen, nämlich der Auseinandersetzung mit Kammermusik. Dieser Diskurs findet weder im ästhetisch luftleeren Raum noch auf einem speziell dafür eingerichteten Hochschul-Forum statt, sondern zu Hause, mit einem persönlichen Gegenüber, in einer emotional fundierten familiären Gemeinschaft. Damit öffnet sich eine veränderte Perspektive.

2

Clara und Robert Schumann haben (so weit sich das aus den erhaltenen Quellen rekonstruieren lässt) einen Lebensentwurf verwirklicht, der als Künstlergemeinschaft gedacht war. Aufschlussreich ist das am Beginn des gemeinsamen Ehetagebuchs verfasste „Programm". Zu seinen wesentlichen Paragrafen gehört die „Kritik unserer künstlerischen Leistungen" sowie die wechselseitige Anteilnahme an den Errungenschaften der eigenen Weiterbildung und ein Austausch von dem, „was Du componirt, was Du Neues kennengelernt hast und was Du davon denkst; dasselbe findet bei mir Statt", so Robert Schumann.[9] Sie folgen damit einem frühromantischen Modell, das um 1800 ästhetisch als Alternative zur Isolation des einsam schöpfenden Genies und sozial als Gegenwelt zur neuen kompetitiven, auf Wettbewerb und Leistung ausgerichteten bürgerlichen Gesellschaft entsteht. In dem von Wilhelm von Humboldt definierten Idealfall ergänzen sich beide Partner komplementär zu einem Ganzen, entsprechend den chinesischen Kräften Yin und Yang.[10]

[8] Auf diesem Missverständnis dürfte teilweise auch die intensive Suche nach homosexuellen Beziehungen im Leben dieser Dichter und Musiker beruhen.

[9] Vgl. die Präambel des gemeinsamen Ehetagebuchs, 13. Sept. 1840, in: Robert Schumann: *Tagebücher* Bd. II, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 99 f.

[10] Vgl. Wilhelm von Humboldt: „Über männliche und weibliche Form", in: *Gesammelte Schriften* Bd. I, Berlin 1903.

Demgegenüber enthält die Idee einer romantischen Künstlergemeinschaft komplexere Strukturen. Zu ihrer Attraktivität und besonderen Intimität gehören symbiotische Zustände, produktive Aktivitäten mit fließenden Grenzen zwischen beiden schöpferischen Ichs, die Verschmelzung zu einer gemeinsamen Kunstperson im kreativen Spiel sowie die Aufhebung von getrennter Alltags- und Kunstsphäre in ästhetischer Souveränität. Neben der unter deutschen Intellektuellen berühmt-berüchtigten Jenaer „WG" von Friedrich Schlegel und Dorothea Veit dürften die in intensiver Gemeinschaft produzierende „englische Schriftsteller-Kommune"[11] von Lord Byron, Mary und Percy Shelley zum einschlägigen Vorbild geworden sein. Die Schumanns dokumentieren ihre Künstlergemeinschaft privat im Ehetagebuch und öffentlich durch den 1841 unter beider Namen gedruckten Rückert-Zyklus *Liebesfrühling* (Clara Schumann op. 12 / Robert Schumann op. 37).

Anfang des 19. Jahrhunderts gehört die bürgerliche Kleinfamilie mit der Trennung von Arbeits- und Freizeit sowie in öffentliche und häusliche Sphären, in die sich die Lebensbereiche von Männern und Frauen spalten, noch zu den jungen Existenzformen. Aus heutiger Sicht liegen die Ausgangspositionen des Künstlerpaars Schumann sogar quer zum uns geläufigen Modell. Hier steht die Frau als professionelle Starvirtuosin im Rampenlicht der Öffentlichkeit, während Robert Schumann seine schöpferischen Aktivitäten als Komponist, Autor und Herausgeber weitgehend privat von zu Hause aus tätigt. Auch wenn Clara Schumann in das aktuelle bürgerliche Familienmodell einwilligt,[12] so betritt sie gleichwohl Neuland, in dem sie sich erst zurechtfinden muss. Eine biedermeierliche Hausmütterchen-Idylle dürfte zu keinem Zeitpunkt der Lebenswirklichkeit Clara Schumanns entsprochen haben.

In diesem privat gelebten, eng umschlossenen Kunstraum, in dem Alltag und Kunstproduktion, Arbeit und Freizeit sich in stets wechselnden Anteilen mischen, verschwimmen die kulturell definierten, auf Frau und Mann projizierten Zuschreibungen wie weiblich-passiv und männlich-aktiv im gemeinsam ausgelebten kreativen Prozess. Beide haben als Komponierende aktive, schöpferische Positionen inne. Gleichzeitig übernehmen beide als Zuhörende beziehungsweise Lesende der Produkte des anderen passive Haltungen. In Gender-

[11] Ina Schabert: *Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart 1997, S. 442.

[12] Vgl. die einschlägigen Verhandlungen im „Brautbriefwechsel", Clara und Robert Schumann: *Briefwechsel II*, hrsg. v. Eva Weissweiler; Mitarbeit Susanna Ludwig, Basel, Frankfurt 1987.

Kategorien gesprochen würden beide weiblich und männlich zugleich agieren. Die beziehungsweise der Andere bedeutet jeweils die Grenze des eigenen Komponierens. Im Akt des gegenseitigen Austausches, der Grenzüberschreitung, der Abgrenzung, der Konkurrenz und der Rückkopplung durch den Spiegel des Gegenübers beziehungsweise der eigenen Distanz und Relektüre[13] erscheint die Rollenverteilung vielfach gebrochen. Einfache Typologien greifen hier nicht.

Indessen weist die immer wieder einschlägig in die Künstlergemeinschaft eindringende Lebenswirklichkeit deutlich auf eine Asymmetrie zwischen den Kunst produzierenden Partnern hin. „Kinder haben und einen im[m]er phantasirenden Mann, und componiren geht nicht zusam[m]en", lautet eine von Robert Schumanns ernüchternden Zwischenbilanzen.[14] Wie genau derartige Diskurse sich gestalteten, lässt sich kaum rekonstruieren. Immerhin kann anhand der erhaltenen Werke, Kommentare und gemeinsam unternommenen Studien darauf geschlossen werden, was dort künstlerisch verhandelt worden sein könnte. In den Jahren 1846 und 1847 bildet Kammermusik einen wichtigen Schwerpunkt[15] im Leben der Schumanns.

3

Das Klaviertrio entsteht im Frühjahr und Sommer 1846. Eine erste Aufführung vor Gästen erfolgt im November 1846, knapp ein Jahr später (September 1847) erscheint das Stück mit der Opuszahl 17 bei Breitkopf und Härtel im Druck. Anhand einschlägiger Brief- und Tagebuchinformationen wird deutlich, dass die Schumanns ihre künstlerische Position in Reflexion auf den musikgeschichtlichen Ort ihres Wirkens sehr bewusst wahrgenommen haben. Als kompositionsästhetischer Ansatz dürfte für Clara Schumann (wie für alle anderen Komponierenden ihrer Zeit) eine Auseinandersetzung mit dem Standard gelten, der durch den bereits vorhandenen Werkkanon definiert wird. Danach hat Kammermusik als Ort für Experiment und Innovation ein sehr hohes Prestige. Als Messlatte gilt etwa der gleichrangige Einsatz der Klangpartner und ein hoher Grad an struktureller Subtilität. Theoretisch werden die Vorstellungen durch zeitgenössische Ästhetiken und Kompositionslehren fundiert, wie die von

[13] Vgl. zum Prozess des Schreibens im frühen 19. Jahrhundert Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800. 1900*, München 1985, ²1987, S. 134.

[14] Schumann: *Tagebücher* (wie Anm. 7), II, S. 255.

[15] S. den Beitrag von Gerd Nauhaus in diesem Band.

Ferdinand Hand oder Adolph Bernhard Marx.[16] In diesem Spannungsfeld soll nun eine ebenso anspruchsvolle wie originelle emphatische Neuschöpfung entstehen.

Clara Schumann folgt in ihrem Klaviertrio offenbar dem Kriterium einer formalen Perfektion. Das zeigt sich sowohl in bezug auf die klangliche Ausgewogenheit der drei Instrumente Klavier, Violine und Violoncello untereinander, als auch in der Anlage der vier Sätze (Allegro moderato, Scherzo. Tempo di Menuetto, Andante, Allegretto) und ihrer Proportionen bis in die Feinheiten der Satzstruktur hinein. Ihr Trio wirkt daher fast klassizstisch, formal ausgeglichen und in sich stimmig. Zu diesem Eindruck trägt die Entscheidung, musikalische Erfindungen wie melodische und rhythmische Motive aus einem gemeinsamen Kern zu gewinnen, entschieden bei. Auf diese Weise entwickelt die Komponistin in den Ecksätzen auch eine eigene Konzeption der Sonatenform.

Die Sonatenform, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts als historischer Prozess in vielen Varianten parallel zur Emanzipation der Instrumentalmusik als deren Hauptform etabliert hat, verfestigt sich um 1840 zu einem standardisierten Idealmodell mit kontrastierenden Themen in tonaler Spannung, die, nach dem Steigern der Verwicklung in der Durchführung, in der Reprise „gelöst" wird. Wie sehr dieses Modell einschlägig funktionalisiert werden kann, zeigt die Themencharakterisierung als „männlich" und „weiblich" in der Kompositionslehre von Marx.[17] Trotz der Abstufung in „Haupt- und Seitensatz" will Marx beide Charaktere ausdrücklich als gleichrangig verstanden wissen. Hier wird eine Hierarchisierung der thematischen Ebenen untereinander und gegenüber den athematischen festgeschrieben, die – auch ohne Verwendung eines Gender code – in Kompositionen dieser Zeit nicht zwingend zutrifft und hemmend auf alternative Entwicklungen und analytische Denkweisen gewirkt hat.

Diese festgefahrene Hierarchie unterläuft Clara Schumann im Kopfsatz ihres Trios mit dem Verfahren, eine Kette von motivischen Ableitungen, Varianten und assoziativen Figuren zu bilden, deren Verarbeitung nicht auf den traditionellen Teil der Durchführung beschränkt bleibt, sondern in allen Satzphasen auftaucht. Überleitende und abschließende Partien erhalten dadurch ein anderes

[16] Ferdinand Hand: *Ästhetik der Tonkunst,* I, Leipzig 1837, II, Jena 1841; Adolph Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Theile, Leipzig 1837-1847.

[17] Marx (wie Anm. 16), III, S. 282. Vgl. zum Gender Code der Form auch: Janina Klassen: „Das ewig-weiblich zweite Thema? Notizen zur Sonatenform", in: *Frau und Musik*, 2, 1991, S. 7 f.

Gewicht und sind motivisch stärker eingebunden in den formalen Prozess. Damit verwischen die Hierarchien und andere Bezugspunkte tauchen auf. Besondere Akzente werden hauptsächlich durch den Wechsel der Satzstruktur sowie die Tonartenfolge gesetzt. Doch auch hier sorgen subtil gestaltete Übergänge zwischen den Teilen für den Eindruck eines allgemeinen melodischen Flusses. Clara Schumann verändert die Form also gleichsam von innen heraus mit einem motivischen Ableitungsverfahren, in dem die ihrer Hierarchie weitgehend enthobenen Stationen durchaus noch kenntlich bleiben. Auf diese Weise rückt sogar ein ansonsten satztechnisch wenig herausgehobenener Ort wie der Mittelteil des Andante in ein anderes Licht, da er zum strukturell dichtesten Zentrum des ganzen Trios wird.[18]

Mit dem Ergebnis war die Komponistin durchaus zufrieden, da ihr gelungen schien, was sie sich vorgenommen hatte. Robert Schumann folgte indessen anderen Herausforderungen.[19] An seinem Klaviertrio op. 63 konnte Clara Schumann ablesen, dass hier bereits ein anderer avantgardistischer Schauplatz eröffnet war. Obwohl die Asymmetrie ihrer Künstlergemeinschaft stets präsent war, gelang es immer wieder, beim Komponieren und Musizieren euphorische Hochstimmungen zu erreichen. In diesem Moment allerdings, in dem beide am gleichen Sujet arbeiteten, trat für Clara Schumann die Schlagseite offenbar wie ein greller Lichtblitz hervor. Darauf reagierte sie mit Frustration. Das Gefühl, die Diskurshöhe nicht halten zu können, weil der Alltag ihrer Gemeinschaft sie mit prosaischeren Dingen gefangen hielt, dürfte auf Dauer zum Abbruch des Komponierens geführt haben.

[18] Eine detaillierte Analyse des Klaviertrios op. 17 liegt bereits vor und muss hier nicht verdoppelt werden. S. Janina Klassen: *Clara Schumann* (wie Anm. 4), S. 210-248.

[19] Vgl. den Beitrag von Stefan Rohringer zu Schumanns Klavierquartett op. 47 in diesem Band.

Gerd Nauhaus, Zwickau

Trios und mehr – Robert Schumanns Kammermusik der Dresdner Zeit[1]

In Robert Schumanns Dresdner Jahren, der Zeit von Herbst 1844 bis Sommer 1850, bildet die Kammermusik keinen Schaffensschwerpunkt. Der liegt eher im Bereich der dramatischen Werke, nämlich der großen „Trias" von Literaturvertonungen: *Faust*, *Genoveva* und *Manfred*, von denen die *Scenen aus Göthes Faust* ihre Ausläufer noch in die Düsseldorfer Zeit entsenden, was ihre Bedeutung unterstreicht. Ungeachtet dessen ist es aber auch wahr, dass Schumann in Dresden zumindest zwei seiner bedeutendsten Kammermusikwerke geschaffen hat, die beiden Klaviertrios in d-Moll und F-Dur von 1847, und dass er darüber hinaus mit einem knappen Halbdutzend reizvoller Duo-Kompositionen die musikalische Landschaft und sein eigenes Œuvre aufs originellste bereichert hat.

Nicht nur biographisch, sondern auch schaffenspsychologisch bildet die Mitte der 1840er Jahre für Schumann eine fühlbare Zäsur, deren tiefster Einschnitt im Jahr 1844 liegt. Die große, viermonatige Russlandreise am Beginn, die endgültige Aufgabe der *Neuen Zeitschrift für Musik* und der Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium in der Mitte und die zuerst probeweise, dann dauerhafte Übersiedlung nach Dresden am Ende bedingen verständlicherweise eine fast vollständige kompositorische Abstinenz Schumanns, der zudem noch mit gravierenden gesundheitlichen Problemen zu kämpfen hat. Trotzdem entsteht immerhin im Sommer 1844 neben dem kleinen Opernfragment *Der Korsar* fast die gesamte Schlussszene der *Faust*-Musik, deren weitere Komposition das folgende Jahrzehnt umschließt. Im Jahr 1845 ergreift Schumann sozusagen Maßregeln zu kompositorischer Kräftigung, die für ihn in ernstem Studium und adaptierender „Anverwandlung" kontrapunktischer Techniken und

[1] Der Text des Vortrags stellt die veränderte Fassung eines Referats dar, das im Rahmen der 16. Wissenschaftlichen Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung in Zwickau 1996 gehalten wurde und voraussichtlich gleichfalls 2003 in *Schumann-Studien*, hrsg. im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau von Gerd Nauhaus, Bd. 7, hrsg. von Anette Müller, studio-Verlag Sinzig, erscheinen wird. Die beim mündlichen Vortrag gekürzten analytischen Passagen wurden hier wieder restituiert. Auf Zitatnachweise wurde verzichtet.

Stilelemente bestehen. Seiner – wie er es früher einmal genannt hat – *Fugenpassion*, von der sich auch Clara Schumann mitreißen lässt, entspringen Schumanns Klavier- und Orgelfugen, letztere, über BACH, von ihm als „eine Arbeit, von der ich glaube, dass sie meine anderen vielleicht am längsten überleben wird" besonders hoch gestellt, die *Studien* und *Skizzen* [op. 56 und 58] für Pedalflügel sowie die *Präludien und Fugen* op. 16 Claras über Schumannsche Themen ebenso wie ihre Bach-Adaptationen. Trotz der nebenbei erfolgenden Umarbeitung der Klavier-Fantasie a-Moll zum dreisätzigen Konzert ist die „Produktionsmenge" des Jahres 1845 noch immer wesentlich geringer als die anderer Schaffensjahre. Als positives Signal mag die Idee und Skizze zur Sinfonie C-Dur [op. 61] am Jahresende gewertet werden, doch erscheint auch das folgende 1846 noch als „dürres" Jahr. Zudem bringt es eine erneute gesundheitliche Krise mit sich, die Schumann den für ihn fast unglaublich klingenden „Vorsatz eines Faullenzerlebens auf einige Zeit – desgl. nicht mehr zu rauchen" fassen lässt. Die Sommerfrische im nahe Dresden gelegenen Maxen gibt Gelegenheit dazu, doch erst ein Kuraufenthalt auf Norderney stellt Schumanns Kräfte soweit wieder her, dass er seine Sinfonie im Herbst vollenden kann. Inzwischen hat im Zeitraum von Mai bis September Clara Schumann ihr erstes und zugleich bedeutendstes Kammermusikwerk, das g-Moll-Klaviertrio geschaffen, an das ich nur deshalb noch einmal erinnern will, weil sich das Autograph, ein ausgesprochenes „Arbeitsmanuskript" mit Spuren von Schumanns Mithilfe, im Robert-Schumann-Haus Zwickau befindet.

Auch im Herbst und Winter 1846/1847 ist an ruhiges Besinnen oder neues Schaffen für Schumann zunächst nicht zu denken, weil sich Konzertreisen nach Wien und Berlin derjenigen zu den ersten Aufführungen der C-Dur-Sinfonie in Leipzig fast unmittelbar anschließen. Diese Reisen dauern bis zum Gründonnerstag, dem 1. April 1847, an dem Schumann nach Lektüre des Hebbelschen *Genoveva*-Dramas sogleich „Ouverturengedanken u. [den] EntSchluss zu diesem Text" fasst und danach zunächst die Ouvertüre und das Szenarium der Oper skizziert. Die weitere Komposition der *Genoveva* spielt sich im wesentlichen zwischen Dezember 1847 und Anfang August 1848 ab und hat uns hier nicht weiter zu beschäftigen. Es sollte aber wenigstens das Umfeld der beiden großen Trios abgesteckt und ihre relative Nähe zur *Genoveva* konstatiert werden.

Blicken wir hier noch einmal weiter zurück: Im „Kammermusikjahr" 1842 hatte Schumann zunächst die „mittleren" Besetzungen, Quartett und Quintett

für Streicher mit und ohne Klavier (die „größeren“ vom Sextett aufwärts kommen bei ihm nicht vor) erprobt und dann quasi als „Nachtrag“ im Januar 1843 die reizvollen *Quintettvariationen* für 2 Klaviere, 2 Violoncelli und Horn, also eine gemischte Besetzung, folgen lassen. Dazwischen, im Dezember 1842, liegt die Komposition seines *Ersten Trios* in a-Moll. Das Klavierquartett ist gerade vollendet und erlebt wie das Quintett die ersten häuslichen Aufführungen, eine davon mit Mendelssohn am Flügel. Dessen 1838 entstandenes d-Moll-Trio erklingt bald darauf in einem anderen Hauskonzert beim Grafen Reuß, und nur drei Tage später kommen auch Schumann „*Triogedanken*“ – Zufall? Ich glaube nicht. Dem Mendelssohn-Trio ähnelt freilich sein Erstling ebenso wenig wie das später in gleicher Tonart komponierte Trio op. 63. Schumann verzichtet vielmehr auf die Verwendung der zyklischen Sonatenform und schreibt ein viersätziges Werk in zwei Satzpaaren, in denen jeweils einem knappen genrehaften Satz ein ausgedehnterer, in sich gegliederter folgt. Obwohl der Komponist an der Bezeichnung *Erstes Trio* lange und hartnäckig festhält, hegt er doch augenscheinlich Skrupel wegen der eigentümlichen und unkonventionellen Form, die ihn die Publikation bewusst oder unbewusst bis 1850 verzögern lassen. Als *Fantasiestücke* op. 88 erscheint das Werk dann mit einer höheren Opuszahl als das „dritte“, sprich: *Zweite Trio* op. 80. Nicht in der „klassischen“ Form, wohl aber in der Besetzung hatte also Schumann die Triokomposition bereits im Kammermusikjahr begonnen. Clara setzt sie 1846 fort, und Schumann schließt sich ein weiteres Jahr später an, nach Zeiten mit – wie wir gesehen haben – vielen Zwangspausen in seiner kompositorischen Arbeit.

Die Rückkehr zur Kammermusik und speziell zur Triokomposition im Sommer 1847 erfolgt anscheinend ganz unvermittelt. Ein vager Hinweis auf ein „zweites, noch nicht fertiges Trio“ in einem Brief an den Verleger Whistling von März 1846 könnte eine Zweckbehauptung oder Notlüge gewesen sein. Doch dürfte gewiss eine Rolle gespielt haben die schon zu Anfang der Dresdner Zeit geknüpfte Bekanntschaft des Ehepaars Schumann mit dem Brüderpaar Franz und Fritz Schubert, Vizekonzertmeister und Cellist in der Königlichen Kapelle, mit denen Clara Schumann später auch öffentliche Kammermusik-Soireen im Dresdner *Hotel de Saxe* veranstaltete. „Triogedanken“, dann „Triofreuden“ notiert Schumann im Haushaltbuch um seinen 37. Geburtstag herum und vollendet die Skizze des d-Moll-Trios trotz verschiedener Ablenkungen innerhalb einer Woche, am 16. Juni 1847. Bis zur Ausführung der Komposition vergehen

allerdings der Juli und der halbe August mit der Reise zum Zwickauer Musikfest einerseits, einer ausgedehnten Badekur (Elbbäder in Dresden – heute nur schwer vorstellbar!) andererseits. Noch vor deren Beendigung nimmt Schumann das d-Moll-Trio wieder vor. Inzwischen sind ihm aber bereits in den ersten Augusttagen Gedanken zu einem weiteren Trio, dem in F-Dur, gekommen – ein in seinem gesamtem Schaffen ziemlich einmaliger Fall, dass sich die Komposition zweier Werke gleicher Gattung sozusagen miteinander verschränkt. Das gilt allerdings nur für die Anfangsphase des F-Dur-Trios, die noch in den August fällt – dann konzentriert sich Schumann nochmals auf das d-Moll-Werk, dessen Ausarbeitung am 7. September beendet ist, während die Hauptarbeit am zweiten Werk in den Oktober fällt. Zu diesem Zeitpunkt ist das Trio in d-Moll bereits zweimal im häuslichen Ambiente erklungen, und zwar zu Clara Schumanns Geburtstag am 13. September sowie in einer Sonntagsmatinee am 3. Oktober vor einer „ausgewählten Gesellschaft", zu der u. a. der polnische Komponist Fürst Lubomirski und die Witwe Carl Maria von Webers zählen. Noch immer sieht der Komponist das neue Werk in einem Zusammenhang mit den *Fantasiestücken* von 1842, sei es editorisch, sei es mehr aufführungspraktisch – es bleibt aber in der erwähnten Matinee bei Opus 63, das zusammen mit Clara Schumanns g-Moll-Trio gespielt wird. Für uns hingegen stellt sich die Bindung zwischen den beiden Trios von 1847 wesentlich enger dar, und das, obwohl sie weder unter einer gemeinsamen Opuszahl, noch gleichzeitig, noch auch nur im selben Verlag erschienen sind. Und indirekt setzt sie dann doch auch der Komponist wieder in Bezug zueinander, wenn er gegenüber Carl Reinecke vom unterschiedlichen Charakter der Stücke spricht, die sich ausdrucksmäßig ergänzen. Erwähnt Schumann rückblickend die „letzte Zeit düsterer Stimmungen", also die Jahre seit 1845, so zählt er ihr das d-Moll-Trio „zum Theil" noch zu, nicht aber das in F-Dur. Doch, wie auch im Falle der im selben Zusammenhang genannten Sinfonie C-Dur, sollten wir mit Parallelisierungen zwischen Lebenssituation, gesundheitlichem Befinden und kompositorischem Schaffen Schumanns sehr vorsichtig sein. Der leidenschaftliche, vielleicht auch ein wenig düstere Grundton des Werkes (der gleichwohl zum Finale hin entscheidend aufgehellt wird) ist jedenfalls, so charakteristisch er für Schumann sein mag, keineswegs den „düsteren" Epochen seines Lebens vorbehalten, und die „statistische" Häufigkeit seines Vorkommens im Gesamtwerk möglicherweise geringer als man glaubt.

Klaviertrio d-Moll op. 63

Das Trio d-Moll bedient sich der zyklischen Sonatenform, wie in Schumanns Kammermusik zuletzt das Klavierquartett. Mögen diese Werke sonst wenig Ähnlichkeit miteinander haben, so ist ihnen doch die Reihenfolge der Mittelsätze bzw. die Position des *Scherzo* an zweiter Stelle des Zyklus gemeinsam, die uns allerdings auch anderwärts noch mehrfach begegnet.

Den Kopfsatz beginnt Schumann, anders als im Quartett oder auch der 1845/46 entstandenen C-Dur-Sinfonie, mit dem Einsatz des „Mit Energie und Leidenschaft" (ursprünglich „Nicht schnell, aber mit Leidenschaft"!) vorgetragenen Hauptthemas. Der – wenn man so sagen darf – „vornehm"-gemessene Ton des Satzes hängt ganz wesentlich von der richtigen Temponahme (Viertel = 104) ab. Sein emotionales Gewicht spiegelt sich in der ebenso sorgsamen wie kunstvollen Ausarbeitung. Schumann hebt in seinen sehr sparsamen Äußerungen zum Werk diesen Satz hervor, und Clara Schumann nennt ihn „einen der schönsten, den [sie] kenn[t]" – was immer das besagen will. Unter den formalen Charakteristika des Kopfsatzes wären – z. T. in Anlehnung an Hans Kohlhase – vor allem zu nennen: die Merkmale des doppelten Kontrapunkts bzw. des obligaten Accompagnements bereits innerhalb des Hauptthemas, die noch in der Exposition auch auf das Verhältnis zwischen Haupt- und Seitenthema übergreifen, mit anderen Worten: Durchführungselemente bereits in die Exposition einführen; die Umkehrung des Formverlaufs in der reich ausgebreiteten Durchführung, die zugleich durch Einführung einer mit dem übrigen Geschehen nicht zusammenhängenden, nur in der Coda zitatweise wiederkehrenden quasi „visionären" thematischen Sektion bereichert wird (der semantisch-„sprechende" Charakter, so deutlich spürbar er wird, ist verbal nicht weiter aufhellbar); die – nach Kohlhase –„Kaleidoskoptechnik" der Durchführung insgesamt, in der die Hauptthemen und -themenabschnitte in Sektionen abgehandelt, aber kaum miteinander kombiniert werden (was wiederum aus der mehrschichtig-komplexen Anlage der Thematik resultiert); der durchführungsähnliche Charakter der Coda mit dem obenerwähnten Zitat. Insgesamt bemerkenswert ist der gegenüber den früheren Kammermusikwerken womöglich noch gesteigerte Grad der Durchstrukturierung, wobei die den vorangehenden Fugenstudien verdankte Kontrapunktik durch eine reiche und vielschichtige Harmonik „gestützt" wird.

Der folgende Scherzosatz mit Hauptteil und Trio in F-Dur ist vom Gegensatz punktierter und „glatter" Rhythmen einerseits, Skalenmelodik und

Akkordbrechungen andererseits geprägt, wobei die enge Verwandtschaft der Themen rhythmisch und kontrapunktisch geschickt verschleiert wird. Ein zweiter, in 48 Takten voll ausgearbeiteter Trioteil, der die imitierende Technik des ersten zum dreistimmigen Kanon steigert, ist in einem Autograph im Schumann-Haus Zwickau präsent. Schumann hat ihn nicht in den Druck übernommen – der umgekehrte Fall wie bei der *Frühlingssinfonie*, wo das 2. Trio zum *Scherzo* nachträglich komponiert und eingefügt wurde – es gibt aber inzwischen eine Aufnahme davon.

Der in seinem a-Moll-Hauptteil sanft-melancholische langsame Satz ist, folgt man der Analyse Hans Kohlhases, der formal interessanteste, wird doch hier eine offenkundige *A-B-A*-Form mit bewegterem F-Dur-Mittelteil von einer „latenten Variationsform" unterwandert, in der „*A*" das Thema und die erste (eine *Cantus-firmus*-)Variation enthält, „*B*" zwei weitere, sehr subtile Abwandelungen, die verkürzte *A*-Reprise schließlich, wenn man so will, abermals zwei, deren letzte sich auflöst in den dominantisch offenen Übergang zum *Finale*, das *attacca* anschließt. In dem nur 57 Takte zählenden Satz hätten wir demnach ein Musterbeispiel des Schumannschen „variativen Prinzips" vor Augen. Dieses (hier vollführen wir einen weiten Gedankensprung) prägt in der kurz nach dem Trio komponierten Oper *Genoveva* zugleich eine Art Leit- und Erinnerungsmotivtechnik aus. Mit der Oper ist nun auch das Trio zweifach thematisch verknüpft, indem 1. das triolische Bassmotiv aus dem eben betrachteten langsamen Satz dort eines der prägenden Grundmotive bildet (besonders scharf herausgestellt im Finale des 3. Aktes), 2. das Finalthema des Trios (leider nicht von mir, sondern von Gerald Abraham erstmals bemerkt) im Vor- und Nachspiel des Duetts Genoveva/Siegfried im 1. Akt wiederkehrt. Das sind Übernahmen aus der Instrumental- in die Vokalsphäre, wie sie, nach Erkenntnis Walther Siegmund-Schultzes, auch bei Mozart (im exponierten Bereich der Klavierkonzerte und der späten Opern) vorkommen.

Das nach Dur aufgehellte Finale nutzt erneut die Sonatensatzform, die jedoch, beginnend bei der Themenstruktur und fortgesetzt in der tonartlichen Vielfalt und Ambivalenz, durch Rondoelemente überlagert und vor allem im Höreindruck fast vollständig verdeckt wird. Die Durchführung des Satzes und die als 2. Durchführung angelegte *Coda* ähneln einander in der Anlage und dem relativen Zurücktreten von Sequenzelementen. Mehreren Formteilen sind einleitende Phasen vorgeschaltet, was zum rondoartigen Eindruck des Satzes

beiträgt. Abschließend erwähnt seien noch die Verwandtschaft der Hauptthemen der beiden Ecksätze und ihre Temporelation (Viertel bzw. Halbe = 104), zwei Bauelemente, die es dem Komponisten durch die stark unterschiedlichen Charaktere und Bewegungsformen der Sätze fast vollkommen zu verbergen gelang.

Nach den bereits erwähnten und zwei weiteren Privataufführungen in Dresden und Leipzig wurde das d-Moll-Trio am 13. November 1848 im Leipziger *Tonkünstler-Verein* durch den späteren Schumann-Biographen Wasielewski, Andreas Grabau und Heinrich Encke zum erstenmal öffentlich gespielt. Bereits im Juli war der Erstdruck bei Breitkopf & Härtel erschienen, denen Schumann das Werk Ende 1847 unter dem Eindruck des vorzüglichen Spiels der Brüder Schubert und Claras in einer Soiree bei dem Maler Bendemann in Verlag gegeben hatte. In der Rezeption behauptete das Trio immer die erste Stelle unter Schumanns vier Kompositionen dieser Besetzung. Man konnte sich dem Eindruck nicht entziehen, dass es (um den Biographen und Geiger Wasielewski zu zitieren), „bedeutsame Seelenprozesse sind [...], die hier mit ungewöhnlicher Energie zum künstlerischen Ausdruck gelangen". Man verhehlte sich aber gleichzeitig nicht ein gewisses bürgerliches Unbehagen an der „ans Dämonische streifenden Leidenschaft" und „schwülen Atmosphäre" namentlich des 1. Satzes. Hier hätte die Würdigung des anders gestimmten F-Dur-Trios zweifellos Abhilfe schaffen können, doch meint derselbe Wasielewski, dass zumindest dessen Ecksätze, „obwohl lebendig und heiter, nicht eben von höherer Bedeutung sind", während er die mittleren immerhin „sehr schön und kunstvoll" nennt. Schwer, es den Leuten recht zu machen...

Klaviertrio F-Dur op. 80

Der Entstehungsvorgang des „dritten" Trios in F-Dur stellt sich wesentlich komplizierter dar als der des Schwesterwerks. Die Skizze war, wie wir sahen, im August 1847 während der Arbeit am d-Moll-Trio begonnen worden, aber offenbar nicht sehr weit gediehen. Hier setzt Schumann am 26. September wieder an und vollendet die Skizze einen Monat später (25. Oktober), beginnt aber während dieser Zeitspanne bereits mit der Ausarbeitung der beiden ersten Sätze, die er am 8. bzw. 16. Oktober abschließt. Keine zuverlässigen Daten besitzen wir über das „Aufschreiben" des 3. Satzes, während der letzte zwischen dem 28. Oktober und 1. November seine einstweilen definitive Form erhält. In der

letzten Oktoberwoche beginnt Clara Schumann mit den Brüdern Schubert eine Reihe häuslicher *Trio-Soireen*, die bis Weihnachten fortgesetzt werden und neben Kompositionen von Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Spohr, Kufferath, Loewe, Molique und Chopin auch Schumanns d-Moll-Trio enthalten. Ob er das in F-Dur für noch nicht „reif" zu solcher Erprobung hält? Fest steht jedenfalls, dass Schumann anderthalb Jahre später, im April 1849, „die Trios" vornimmt und einer „Durchsicht", sprich: Revision unterzieht, was sich, da ja das d-Moll-Trio bereits gedruckt vorliegt, nur auf Op. 80 und 88 beziehen kann. Während letzteres, die *Fantasiestücke*, wie erwähnt, erst im Frühjahr 1850 bei Kistner erscheint, bietet Schumann das F-Dur-Trio im September 1849 Julius Schuberth in Hamburg zum Verlag an, wo es – obwohl das Manuskript erst am 3. November abgeschickt wird – noch rechtzeitig zu Weihnachten herauskommt, jedoch beim Musizieren im Hause Schumann am 3. Weihnachtsfeiertag wieder keine Berücksichtigung findet. Statt dessen erklingt das „1ste Trio" (womit nun doch wohl das Opus 63 gemeint ist). Trotzdem ist aber wahrscheinlich das „zweite" ohne dass wir konkrete Belege dafür hätten, in den zwei Jahren seit seiner Entstehung bereits mehrfach in Dresden gespielt worden. Als Uraufführung kann wohl die Matinee im Salon der *Harmonie*-Gesellschaft am 29. April 1849 gelten, der die erwähnte Revision voranging und auf deren Eindruck sich positive briefliche Äußerungen Schumanns und die geradezu enthusiastische der mitwirkenden Clara beziehen, wonach das Trio „zu den Stücken Roberts [gehört], die mich von Anfang bis zum Ende in tiefster Seele erwärmen und entzücken. Ich liebe es leidenschaftlich und möchte es immer und immer wieder spielen". Vergleichen wir damit Wasielewskis dürre und mäkelige Äußerung, so verstehen wir ein wenig, weshalb er für Clara Schumann alles andere als der Wunsch-Biograph ihres Mannes wurde.

Auch das F-Dur-Trio steht in der viersätzigen zyklischen Sonatenform. Allerdings wählt Schumann hier die andere mögliche Reihenfolge der Mittelsätze, setzt den langsamen Satz an die zweite Stelle und schreibt anstelle des *Scherzo* einen zauberhaften, gemessen-tänzerischen Satz, den er offenbar (wie den Beginn des Adagio) besonders liebt. Damit sind schon einige Merkmale genannt, die das Trio zur komplementären Ergänzung des d-Moll-Werks werden lassen. Das wichtigste dürfte jedoch der „ganz andere [Grund-]Charakter" sein, den Schumann mit „freundlicher und schneller" umschreibt. Wir meinen zuerst, es müsse hier ein Schreib- oder Lesefehler vorliegen und eigentlich „heller" heißen.

Doch trifft Schumann ins Schwarze, wenn er die völlig andere Bewegungs- und Verlaufsform als wesentlich für den Höreindruck des Stückes herausstellt. Das gilt vor allem für die Ecksätze, von denen der erste zudem auch knapper gehalten ist als der des d-Moll-Trios, während der letzte sogar eine in gewisser Hinsicht mit seinem Pendant verwandte Thematik aufweist und dennoch wesentlich rapider und hastiger gegenüber dem ruhigeren „Feuer" des Finales von Op. 63 wirkt.

Ebenso kühn wie der Beginn des Kopfsatzes mit dem Oktavabsprung auf ‘f‘ ist die komplexe Gestaltung der Exposition, die im Hauptthemenbereich schon durchführungsartige Züge annimmt und neben den beiden latent verwandten Themen (deren zweites in kantablem *pianissimo* im Klavier exponiert wird) ein markantes Sprungmotiv für die Übergänge benutzt, das für die Verarbeitung im weiteren Satzverlauf bedeutsam bleibt. Ist die Durchführung in der bekannten „Kaleidoskoptechnik" (Kohlhase) konstruiert, so führt sie doch zu Beginn ein neues Thema ein, das als Liedzitat (*Dein Bildnis wunderselig* aus dem Eichendorff-Liederkreis) ausgebildet ist und hier breiteren Raum einnimmt als die eigentlichen Satzthemen. Noch ausgeprägter als im *Finale* des d-Moll-Trios wirkt die *Coda* als zweite Durchführung, deren Schluss-Stretta das Liedzitat ins Eilend-Heftige wandelt. Sehr plastisch ist der durch zweimaligen Ansatz und harmonische Verfremdung kaschierte Beginn der Reprise gestaltet.

Hohe kontrapunktische Verdichtung auf engstem Raum weist der Beginn des langsamen Satzes in Des-Dur auf, auf den sich Schumann beim Vorspiel „immer freute". Die kanonisch geführten Unterstimmen und die eine volle Oktave umspannende sehnsuchtsvolle Geigenmelodie streben einander entgegen; aus der Umkehrung der letzteren wird das Zwischenglied zum B-Teil gewonnen, in dem sich choralartige Klavierakkorde in zarten Brechungen der Streicher auflösen, wie sie uns in Schumanns letztem überlieferten Kammermusikwerk, den *Märchenerzählungen* [op. 132], wieder begegnen. Die beiden Reprisen von „*A*" sind variativ angelegt, während eine kleine Coda sich nochmals des Materials von „*B*" bedient.

Der dritte Satz in b-Moll, den H. Kohlhase als „unkonventionelles Menuett des Grazioso-Typus mit pastoralem Charakter" (der wiederum von dem *quasi-Siciliano*-Rhythmus herrührt) gekennzeichnet hat, wirkt auf mich eher wie eine *Valse triste* von elegischem Charme. Die Form ist die des Scherzo oder Menuetts, den Walzertypus teilt der Satz allenfalls noch mit dem 3. Satz im Klavierquartett.

Ist hier die Melodik wesentlich kurzgliedriger als dort, so ist die meist kanonische Stimmführung doch beiden Stücken zueigen. Der kantable Des-Dur-Mittelteil ist teils Kontrast, teils Walzer-Variante, und in der *Coda* werden beide Elemente kombiniert. In der Schlussfiguration des Satzes klingt der Beginn des *Finales* vor – ein Kunstgriff, den Schumann einige Male angewandt hat.

Wie schon angedeutet, besteht eine gewisse Verwandtschaft im Ambitus der Finalthemen von Op. 63 und 80, die jedoch durch die völlig unterschiedliche Bewegungsart wieder aufgehoben wird. Neben der auffälligen melodischen Linie des Hauptthemenkopfes sei der in der Klavier-Mittellage und der tiefen Lage der Geige verborgene doppelte kleine Sekundschritt als konstituierendes Motiv hervorgehoben, das beispielsweise schon das Seitenthema bestimmt. Noch im Hauptthemenbereich begegnen wir einer synkopisch geschärften dramatischen Episode, die ihre deutliche Reminiszenz später in dem zentralen Duett Genoveva-Golo im 2. Akt der Schumannschen Oper findet (b e i d e Trios von 1847 weisen also in Einzelheiten auf *Genoveva* voraus).

Das *Finale* ist in Sonatensatzform, diesmal ohne Anklänge an ein Rondo, aber mit durchgängiger Verhüllung der Satzgliedübergänge gearbeitet. Trotz dieser eigentlich konziseren Form wirkt es spielerischer als sein Pendant im d-Moll-Trio, wozu neben der rascheren Bewegung die häufigen Fugati in allen Formteilen beitragen. Im Schlussabschnitt der *Coda* meint man etwas vorgebildet zu sehen, das Michael Struck als „synthetische Thematik" für das Schumannsche Spätwerk so eindrucksvoll herausgearbeitet hat und das für mich dem Verdikt Wasielewskis über diesen Satz („nicht eben von höherer Bedeutung") diametral entgegenzustehen scheint.

Insgesamt gilt wohl, dass man dem Gegensatzpaar der beiden Trios von 1847 schon gleiche, und zwar gleich hohe Bedeutung zugestehen sollte.

Duos für Streich- und Blasinstrumente mit Klavier

Neben den besonders gewichtigen Kammermusikwerken des Jahres 1847 nehmen sich die vier Duos mit Klavier aus Schumanns „fruchtbarstem [Schaffens-]Jahr" 1849, denen nach mehr als Jahresfrist ein fünftes folgt, wie freundliche Miniaturen aus. Mehr wollen sie möglicherweise auch nicht sein, und doch besitzen sie ihre spezifische Bedeutung, die sich nicht lediglich in der bereichernden Funktion für die Spezialliteratur des jeweiligen Melodieinstruments erschöpft. Allein schon die Variabilität der Satzwahl wie der Zyklusbildung, die

allenfalls zwei der Werke einander ähneln lässt, fordert Beachtung. Was mag nun Schumann in einer weder an äußeren Ereignissen noch an kompositorischen Plänen und Eingebungen armen Zeit zur Schaffung dieser instrumentalen Miniaturen veranlasst haben? Die Bekanntschaft und künstlerische Zusammenarbeit mit den Gebrüdern Schubert hatten wir mit verantwortlich gemacht für die Fortführung der 1842 begonnenen Trioproduktion. Da in den gemeinsamen Matineen und Soireen mit diesen beiden des öfteren auch Violin- oder Cellosonaten aufgeführt wurden – hätte es da nicht nahegelegen, dass Schumann auch dergleichen schrieb? Hier scheinen mir, neben den wohl vorherrschenden inneren Gründen, auch äußere zu wirken, denn mag auch Franz Schubert ein achtbarer Geiger gewesen sein, so gestaltete sich das persönliche Verhältnis zu ihm und seinem Bruder doch nie so eng wie vorher zu Ferdinand David (einem der ganz wenigen Duzfreunde des Komponisten) oder nachher zu Joseph Joachim, die zudem beide b e d e u t e n d e Musiker waren, im Hinblick auf welche sich die Komposition einer Duosonate, ja eines Konzerts wirklich „lohnte". Etwas anderes war es mit kleineren, „gefälligeren" Stücken, die Schumann nun tatsächlich, zwar nicht explizit für die Geige, wohl aber für das Cello schrieb. Nicht damit aber, mit den *Stücken im Volkston* [op. 102] für Violoncello und Klavier, beginnt die Reihe der 1849-er Kammermusikwerke, sondern mit drei Stücken für Klarinette, die Schumann im Autograph zunächst als *Soireestücke* bezeichnete.

Mit der Dresdner Königlichen Kapelle hatte Schumann in den ersten Jahren seines dortigen Aufenthalts wenig Berührung, und das trotz seiner Bekanntschaft mit den beiden Hofkapellmeistern Reissiger und Wagner. Erst im Spätherbst 1847 kam es zum gemeinsamen häuslichen Musizieren mit dem Konzertmeister Franz Schubert und seinem Bruder Friedrich, dem wiederum zwei Jahre später eine Serie öffentlicher Kammermusiksoireen mit Clara Schumann, den Schuberts und weiteren Kapellmitgliedern folgte, deren Programme sehr abwechslungsreich und farbig waren, in der Besetzung vom Solo-Klavierstück und Lied bis zum Streichoktett variierten und von Schumann u. a. Klavierquartett und -quintett enthielten. Hier mag es zu häufigeren Begegnungen mit Kapellmitgliedern gekommen sein, und der ganze Klangkörper stand Schumann zur Verfügung für die Aufführungen von *Fausts Verklärung*, der Schlussszene aus *Faust II*, zum Goethe-Jubiläum im August 1849, und *Paradies und die Peri* im Januar 1850. Einzelne Musiker der Hofkapelle außer den Brüdern Schubert kannte der Komponist aber bereits früher, und an zwei von diesen dachte er ganz

gewiss bei der Komposition der Klarinetten-*Soireestücke* und von *Romanze und Allegro* (so der ursprüngliche Titel) für Horn: den Klarinettisten Johann Gottlieb Kotte, mit dem er im Sommer 1848 erstmals zusammentraf, und den Hornisten Julius Schlitterlau, der ihm seit Ende 1848 zugleich als Kopist diente. Am 11. und 12. Februar 1849 werden die drei Klarinettenstücke komponiert, und bereits am 18. gibt es eine Durchspielprobe mit Kotte. (Zu einer öffentlichen Darbietung kommt es allerdings nicht vor Januar 1850 in Leipzig, und bei ihr ist Schumann nicht zugegen.) Noch vor dem Durchspiel mit Kotte, am 14. Februar 1849, hat er das „Stück in As (Romanze und Allegro) für Horn" geschrieben, das offenbar seine Affinität zu dem Instrument so entfacht, dass er vier Tage später mit der Komposition seines *Vierhornstücks* , also des *Konzertstücks* in F-Dur op. 86, beginnt, das in der Skizze am 20. Februar, in der Instrumentation am 11. März beendet ist. Dazwischen fällt wiederum eine Probe des *Adagio und Allegro* op. 70 mit Schlitterlau, die dem Komponisten „Freude" entlockt, aber gleichfalls keine Aufführung nach sich zieht. In den obenerwähnten Soireen Clara Schumanns und Franz Schuberts im Dresdner *Hotel de Saxe* wird das Stück am 15. Januar 1850 zum ersten Mal vor Publikum erklingen, allerdings in der Alternativfassung mit Violine. Schumann scheint es bei den Durchspielproben mit Kotte und Schlitterlau weniger um öffentliches Spiel als vielmehr klangliche Vergewisserung des Komponierten gegangen zu sein. Da ihn zur gleichen Zeit „Verlagsanerbieten von mehre[re]n Seiten" erreichen, handelt er rasch und erlebt die Genugtuung, beide Werke schon im gleichen Sommer gedruckt zu sehen: Op. 73 erscheint im Juli bei Luckhardt in Kassel, Op. 70 im August bei Kistner. Die beiden Male, da Schumann die *Fantasiestücke* [op. 73] auch öffentlich spielen hört, im Dezember 1851 in Düsseldorf und Februar 1853 in Bonn, geschieht das in der alternativen Violinfassung mit dem Geiger Wasielewski und Julius Tausch bzw. Clara Schumann am Klavier. Für Wasielewski, der auch ein Meister der Bratsche war, komponiert und ihm gewidmet sind dann die als Nachklang der 1849-er Duoproduktion im März 1851 entstandenen Stücke, denen Schumann nicht weniger als fünf verschiedene Bezeichnungen gibt: *Violageschichten – Mährchen – Mährchengeschichten – Mährchenlieder* und endgültig, im Druck, *Mährchenbilder* [op. 113], erschienen 1852 ebenfalls bei Luckhardt.

Begeben wir uns noch einmal zurück nach Dresden in das Frühjahr 1849. Nach Schumanns Kompositionen für Klarinette und Horn hatte Clara Schumann gemeint: „Nun kommen alle Instrumente dran!" Um Ostern 1849 herum

fand zunächst einmal die bereits erwähnte Revision der Trios (op. 80 und 88) statt. Dann gibt es die merkwürdige Koinzidenz, dass Schumann den großen Chorsatz vom *Schnitter Tod* komponiert und am folgenden Tag die Nachricht vom Tode seines letzten Bruders Carl empfängt. Ganz unvermittelt findet sich am 15. April 1849 im Haushaltbuch die Notiz „4 Stücke für Cello beendigt" – nach dem Autograph sind sie begonnen worden am Tag mit der Trauerbotschaft. Sollen wir dem eine Bedeutung zumessen? Carl Schumann – „bookseller Charles", wie ihn Schumann in einem Jugendbrief betitelt – scheint ein bemühter, aber in seinen Unternehmungen wenig glücklicher Mensch gewesen zu sein. Ob ihm der überlebende Bruder mit dem *Vanitas vanitatum* und dem etwas grimmigen Humor des ersten Cellostücks einen – zugegeben, nicht eben konventionellen – Nachruf widmen wollte? Die Frage muss offen bleiben, doch ist es vielleicht nicht ganz illegitim, sie zu stellen. Den vier Stücken jedenfalls schickt der Komponist im Abstand von zwei Tagen noch ein fünftes hinterdrein, und so erscheinen sie, allerdings erst im September 1851, wiederum bei Luckhardt im Druck. Ob die Überschrift *Stücke im Volkston* vielleicht gar Clara Schumann zu verdanken ist, die sie nach einem Vorspiel Schumanns so nannte und ihre „Frische und Originalität" rühmte? Wir werden auf die Bedeutung des Titels noch zurückkommen. Bei einem der Trionachmittage 1849 mit den Brüdern Schubert wurden neben dem F-Dur-Trio die Cellostücke von Clara Schumann und Fritz Schubert durchprobiert, und zu Schumanns 40. Geburtstag am 8. Juni 1850, den er wegen der *Genoveva*-Proben in Leipzig verbrachte, spielte der Gewandhauscellist Andreas Grabau ihm die Stücke vor, dem er sie dann im Druck gewidmet hat. Erst im Dezember 1849 – um die Entstehungsgeschichte der „Dresdner Duos" abzuschließen – schreibt Schumann das vierte derartige Werk, die Oboenromanzen op. 94, wobei wir von keiner Anregung durch einen Instrumentalisten wissen, Schumann die Stücke wiederum zunächst auf der Violine und erst später in Düsseldorf mit dem Oboisten Rogier hörte. Komponiert wurden die *Romanzen* zwischen dem 7. Dezember 1849 und Heiligabend, und, wie Theodor Müller-Reuter bemerkt, sind sie „der Entstehung nach Schumanns 100. Werk", wobei der Komponist jedoch die Opuszahl 100 einem gewichtigeren Stück, der *Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina"*, zugeteilt hat. Die Romanzen erscheinen Anfang 1851 bei Simrock, und die beiden ersten öffentlichen Aufführungen sind erst für Anfang 1863 in Leipzig belegt. Gerade am letztgenannten Werk – um zur Musik selbst zurückzukehren – lässt sich zeigen, dass

Schumann bei aller Toleranz gegenüber verlegerischen Wünschen, die ihn bereitwillig Alternativfassungen genehmigen oder selbst herstellen ließ, doch seine Instrumentalduos im wesentlichen aus dem Geist e i n e s Melodieinstruments heraus erfunden hat, was nicht heißen muss, dass sie unbedingt „bequem" und mühelos auszuführen seien. Einer von Simrock gewünschten Klarinettenfassung für die Oboenromanzen widersetzte sich Schumann mit der strikten Begründung: „Wenn ich originaliter für Klarinette und Klavier komponiert hätte, würde es wohl etwas ganz anderes geworden sein", was aber weder damalige noch heutige Verleger daran hinderte, eine Klarinettenstimme beizufügen.

Fantasiestücke op. 73 und Romanzen op. 94

Die fünf instrumentalen Duos Schumanns von 1849 und 1851 haben miteinander gemeinsam, dass sie keine Sonatensatz-, sondern Charakterstück-Zyklen darstellen. Wie vielfältig sind dennoch die Unterschiede in Anlage und Ausdruck zwischen ihnen! Noch am ehesten miteinander vergleichbar erscheinen die *Fantasiestücke* für Klarinette und die *Romanzen* für Oboe ihres jeweils dreisätzigen Aufbaus wegen. Doch bei näherem Hinsehen verflüchtigt sich auch diese Gemeinsamkeit fast bis auf die bloße Zahl. Denn die *Romanzen* op. 94 sind zunächst einmal, dem zarten Charakter des Instruments entsprechend, viel verhaltener in ihrem erzählenden, balladesken Ton als die teils recht stürmisch-leidenschaftlichen *Fantasiestücke* – obwohl es auch dort beim ersten Stück „Zart und mit Ausdruck" heißt. Bei letzteren zeigt sich zudem die engste Zyklusbindung von allen hier betrachteten Duo-Kompositionen, die im Autograph sogar noch ausgeprägter ist durch den Wegfall der Schlussakkorde beim zweiten Stück. Aber auch so schon sind die *attacca*-Anschlüsse unübersehbares Bindeglied, es gibt allerlei motivische und thematische Korrespondenzen, und es vollzieht sich vom ersten bis zum dritten Stück eine deutliche Steigerung in Tempo, innerer Bewegung und ausdrucksmäßiger Intensität. Daran ändert nichts der vergleichbare dreiteilige Aufbau jedes der Stücke, der dennoch auch wieder modifiziert wirkt: Im schlicht gehaltenen, noch etwas elegischen ersten Stück ist der Mittelteil weniger im Tempo oder Bewegungsablauf abgesetzt (die Triolenbewegung) läuft weiter), als vielmehr im Melodieaufbau und harmonischen Wechsel; im mittleren Stück ist der Mittelteil außer durch die Tonart (A-Dur/F-Dur) viel stärker im Charakter abgehoben, da der trotz der Vorschrift „Lebhaft, leicht" schon intensiver, leidenschaftlicher wirkende Ablauf von „schleichenden", ganz kurzgliedrigen

Melodiefetzen abgelöst wird und die kurze, beruhigende *Coda* sich von beidem abhebt. Ausgesprochen stürmisch wirkt das dritte Stück, so dass im Mittelteil durch Molleintrübung und Viertel- statt Achtelbewegung „gebremst" werden muss, in der stark ausgeweiteten *Coda* jedoch wieder eine enorme Steigerung bis zum Schluss einsetzt. – Es ist mir, nebenbei gesagt, völlig unverständlich, wie die Herausgeber der Henle-Ausgabe den Klarinettenstücken, entgegen ihrer so kunst- wie anspruchsvollen Gestaltung, eine Tendenz zum (damals) „neuen Biedermeier-Ideal einer häuslichen Musik ohne virtuoses Beiwerk" zuschreiben konnten. Mir erscheint vielmehr der konzertante, „öffentliche" Charakter der Stücke ganz und gar evident.

Vollkommen anders der Zyklusaufbau in den Oboenromanzen, da zwei balladeske (Moll)-Stücke im gleichen Tempo ein lyrisches in Dur, das gleichwohl entgegen der gängigen Interpretationspraxis eine Spur bewegter ist, umrahmen. Der Binnenaufbau ist ebenfalls ein anderer: Obwohl das zweite und dritte Stück die dreiteilige Da-capo-Form aufgreifen und modifizieren, scheint im ersten eher eine Rondoform auf engstem Raum mit u. a. einem fast hymnisch ausgreifenden und einem *Scherzando*-Zwischenspiel vorzuliegen. Auffällig im ganzen Werk ist die Gliederung durch Doppelstriche, die doch wohl eine winzige Atempause andeuten wollen. Ist das zweite Stück, dem Fritz Kreisler eine unverantwortliche Bearbeitung angedeihen ließ, ein „Ohrwurm", so erscheint mir am interessantesten das rhapsodische dritte, das in den immer wieder retardierten Bewegungsabläufen an das Eichendorff-Lied *Im Walde* erinnert, im melodischen Duktus jedoch auch die schmetternde Siegfried-Arie *Bald blick ich dich wieder, mein Heimatschloss* aus *Genoveva* reflektiert und ins Nachdenklich-Verhaltene umdeutet. Im Verhältnis der Teile geht es den umgekehrten Weg wie Nr. 2: Brachte dort der Mittelteil eine Schärfung und Verdüsterung, so bedeutet er hier eine freundliche Geste. Die wiederum knappe *Coda* schließt das ganze Opus ab, das im Gegensatz zu den Klarinettenstücken keine motivischen Brücken zwischen den einzelnen Gliedern ausgebildet hat.

Stücke im Volkston op. 102

Von diesen beiden Werken wieder wesentlich verschieden stellen sich die *Stücke im Volkston* [op. 102] dar, die mit fünf Sätzen den umfangreichsten der Zyklen präsentieren, wobei, wie wir sahen, das letzte Stück nachkomponiert ist. Dem barschen Humor des "*Vanitas*"-Stückes, der nicht zuletzt aus der Überlagerung

von Zwei- und Dreivierteltakten am Anfang gewonnen ist, tritt ein etwas lärmender und (namentlich auf modernen Klavieren) polternder Mittelteil entgegen, und nach der Reprise von '*A*' werden beide Sphären kombiniert. An zweiter Stelle folgt ein ruhiger, „gefühlvoller" Satz in F-Dur, dessen Kontrastabschnitt sich fast nur durch die bewegtere Figuration abhebt und von Moll nach Dur mutiert. Hier haben wir es mit einer zweiteiligen, jeweils untergliederten Form zu tun, und es kommt im zweiten Abschnitt zu sehr schönem Duettieren der beiden Instrumente. Das gleiche Bauschema erlebt eine phantasievolle Abwandlung im dritten Stück mit seinem balladesken Ton. Dem zweiten Glied wird zunächst ein stark kontrastierender A-Dur-Teil mit fast durchgängigen Sext-Doppelgriffen im Cello und hemiolischer Rhythmik vorgeschaltet, der bei der Wiederkehr des Teils aber wegbleibt. Ist dieser exponierte Abschnitt hier eng an den Satzanfang gerückt, so bildet er doch, scheint mir, die geheime Mitte des ganzen Zyklus. Die beiden letzten Sätze ergänzen und steigern sich gegenseitig in ihrer Wirkung, was wohl der Grund ist, weshalb Schumann nicht mit der Nr. 4 schloss. Diese beginnt vehement wie das dritte Klarinettenstück, geht dann zu Marschrhythmen und einem von schnellen Klavierpassagen grundierten leidenschaftlichen Gesang über, der den ausgedehnten Mittelteil formiert, worauf der Reprise des *A*-Teil eine *Coda* folgt, die eigenes thematisches Gewicht beansprucht im Sinne jener – falls man den Begriff hier im Charakterstückbereich überhaupt heranziehen darf – „synthetischen Codathemen" des Spätwerks, deren Entdeckung wir Michael Struck verdanken. Vielleicht der interessanteste ist der letzte Satz in seinem etwas reicher gegliederten dreiteiligen Aufbau: Ist der *A*-Teil wieder dreifach unterteilt, mit einem umschließenden Marschabschnitt und einer *Scherzando*-Episode, so zeigt der F-Dur-Mittelteil, wenn er auf die Anfangsthematik zurückgreift, beinahe durchführungsartige Züge. Die Reprise von '*A*' wird gegen Schluss ebenfalls durchführungsartig modifiziert, so dass die Marsch- und Scherzando-Intonationen ineinander auf- und übergehen. – Schließlich noch ein Wort zum "Volkston" der uns ja nicht nur in diesem, sondern auch in weiteren Werken Schumanns vom Jugendalbum bis hin zur *Rheinischen Sinfonie* begegnet. Es geht da nicht, wie schon einer der ersten Rezensenten der Cellostücke bemerkt, um "ein paar Fetzen von Melodie mit hergebrachtem volksthümlichen Gepräge", also pseudo-folkloristischen Themen, oder gar um Darstellung "besonderer Momente aus dem Volksleben" bzw. Imitation von "Aeußerungen des Volksgeistes" – vielmehr ist der Bezug auf den Volkston (ich

zitiere Joachim Draheim) "weniger eine inhaltliche Bestimmung als ein Hinweis auf Schumanns Absicht, unprätentiös, kantabel, ohne salonhafte Eleganz und virtuose Rhetorik zu komponieren", das alles, versteht sich, "ohne dabei technisch oder in der Substanz irgendwelche Abstriche zu machen".

Märchenbilder op. 113

Ganz kurz möchte ich noch auf die *Märchenbilder* op. 113 für Viola und Klavier als den zuletzt und erst 1851 in Düsseldorf entstandenen Charakterstückzyklus für ein Instrumentalduo zurückkommen. Sie korrespondieren sowohl mit den übrigen Duos als auch, vielleicht noch stärker und über den Titel hinausgehend, mit dem letzten überlieferten Kammermusikwerk, den *Märchenerzählungen* op. 132 für Klarinette, Viola und Klavier von 1853. Beides sind vierteilige Zyklen. In den *Märchenbildern* umschließen zwei relativ knappe ruhige Stücke zwei ausgedehntere lebhafte, wobei das Schlussstück, *Mit melancholischem Ausdruck*, eines der schlackenreinsten und lyrisch eindringlichsten von Schumann überhaupt ist, das die unkonventionelle zyklische „Charakterfolge" vergessen lässt. Dagegen haben wir es in Op. 132 mit drei lebhaften und einem lyrisch-kontemplativen Stück zu tun, das die dritte Stelle im Zyklus einnimmt und von den "markierten", stampfenden und heftig gestikulierenden Sätzen in die Zange genommen wir, denen ein etwas gemäßigterer „erzählender" Satz vorangeht. Mit größter Behutsamkeit gesagt, scheint sich hier für mich ein Vorklang von Schumanns Schicksal anzudeuten, dem der sanfte, ja „seraphische" Ausklang des dritten Stücks nicht vergönnt war.

Ähnlich wie mit dem *Volkston* verhält es sich mit dem Märchen"ton" bei Schumann, der am reinsten in dem Oratorium *Der Rose Pilgerfahrt* [op. 112] – vom Stofflichen her nicht jedermanns Sache – zum Tragen kommt und dort auch mit dem *Volkston* verquickt ist. Die Bezeichnung *Märchen*, die im Oratorium sogar als Gattungsbezeichnung steht, deutet auf den erzählenden und zugleich legendären Charakter der Stücke, der jedem zugänglich und verständlich sein sollte und doch die Musik dem platten Alltag weit entrückt. Keinesfalls soll man aber auf die Suche nach konkreten Märchen"vorlagen" gehen, die Schumann – falls sie ihm vorgeschwebt haben sollten – sehr sorgfältig unserem Zugriff entrückt hat.

Adagio und Allegro op. 70

Kurz fassen kann ich mich auch bei der abschließenden Erwähnung des noch "ausgesparten" letzten Duos aus dem Jahr 1849, *Adagio und Allegro* für Horn und Klavier op. 70. Das *Stück in As* ist zweisätzig. Schumanns ursprüngliche Bezeichnung *Romanze* für den ersten Satz, der mehr ist als bloß eine ausgedehnte Einleitung für das *Allegro*, erscheint außerordentlich passend – ich hege den Verdacht, dass er sie nur deshalb fallen ließ, weil keines der vier Duowerke wie das andere heißen sollte. *Adagio* verführt dagegen die Interpreten leicht zum Schleppen, zumal Schumann ihnen hier durch den Verzicht auf eine Metronomisierung mehr freie Hand gegeben hat als in den anderen Duos, was natürlich mit dem hohen Schwierigkeitsgrad des Stückes für den „normalen" Hornbläser zu tun hat – andererseits sollte der Zusatz *Mit innigem Ausdruck* vor zu langsamer Temponahme bewahren. Für den 61 Takte umfassenden *Romanzen-* oder *Adagio*-Satz drängen sich leicht Attribute wie „schwärmerisch" oder auch das von Schumann selbst nur sparsam verwendete „romantisch" auf, doch ist das Stück mit der Vielfalt und Flexibilität seiner Motivik höchst kunstvoll konstruiert und würde eine Detailanalyse lohnen. Das *Allegro* mit seiner schmetternden Jagdthematik ist dagegen sehr klar und überschaubar als Rondo mit zwei unterschiedlichen Zwischenspielen in der Anordnung *A - B - A – C - A - B - A - Coda* gestaltet, wobei der im Tempo zurückgenommene Mittelteil in H- bzw. Ces-Dur auf die Thematik des *Adagio* zurückgreift und der letzte Refrain stark ausgedehnt und in eine doppelte *Coda* mit Temposteigerung überführt wird. Womit natürlich der besondere Zauber des Stückes noch nicht erfasst ist, der in der überaus "biegsamen", dem Soloinstrument so besonders angemessenen Thematik begründet liegt.

Hier endet mein Streifzug kreuz und quer durch Schumanns Kammermusik der Dresdner Jahre, in dem nicht nur einzelne Werke oder Werkzusammenhänge dargestellt, sondern die Rück- und Vorwärtsbindung der Kompositionen, mithin ihre feste Verwurzelung in Schumanns Gesamtwerk gezeigt werden sollte. Wie zu Anfang festgestellt, bildet die Kammermusik nicht den eigentlichen Schwerpunkt der Dresdner Schaffenszeit, doch hat sie unumstrittene Höhepunkte des Gesamtschaffens besonders in den beiden großen Trios ausgebildet, an die die in Düsseldorf entstandenen Triowerke op. 110 und 132, aber auch die dort komponierten drei Violinsonaten unmittelbar anknüpfen können.

Günter Katzenberger, Hannover

Anmerkungen zur Bedeutung von Mittelstimmen-Instrumenten in Schumanns späterer Kammermusik

Aus analytischen Beobachtungen ergab sich diese eher peripher erscheinende Fragestellung, ob es in Schumanns späterer Kammermusik eine neue Bewertung oder kompositorische ‚Entdeckung' von Instrumenten des mittleren Klangspektrums geben könnte, die jedoch nicht nur die „Lieblings-Blasinstrumente vieler Romantiker" (A. Edler[1]), nämlich Horn und Klarinette, einschließt. Diese Frage würde nicht allein veränderte Klangvorstellungen berühren, sondern möglicherweise auch den viel zitierten „Rückzug in ein ‚inneres' Reich". Damit wäre zugleich die verbreitete Feststellung, Schumanns spätere Zyklen seien einfach die Übertragung des (frühen) Charakterstücks vom Klavier auf Gattungen der Kammermusik, zu ergänzen, nicht zuletzt durch die Tatsache, dass mit einer besonderen Ausprägung der mittleren Klangregion äußerste Kontraste – wie im Ambitus, in der Dynamik, aber auch in den Vortragsbezeichnungen sowie in der Entfaltung von Virtuosität – gegenüber früheren Zyklen (etwa op. 6, op. 9) zurückgenommen wurden.

Eine neue Bedeutung käme dabei sicher der Bratsche zu, einem Instrument, dessen Ansehen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, trotz der Suche nach neuen Klangkombinationen, selbst im Orchester zurückgegangen war und dessen quasi ‚poetische' Klangeigenschaften gerade im nicht-konzertanten Rahmen Schumann mehr oder weniger profiliert hat; allerdings nicht erst in den Zyklen *Märchenbilder* von 1851 und *Märchenerzählungen* von 1853, sondern bereits im dritten Streichquartett und noch früher in seinem Artikel in Herlossohns *Damen-Konversationslexikon* von 1834[2], worin er hervorhob: „...doch neigt sich [im Gegensatz zum ‚Concertinstrument'] ihr edler vornehmer Ton, wenn auch weniger glänzend als der der kleinern Violine, mehr für die einsame Unterhaltung" –

[1] A. Edler: *Robert Schumann und seine Zeit,* Laaber 1982, S. 195.

[2] Zit. nach: R. D. Green: *Robert Schumann als Lexikograph*. In: Mf. 32, 1979, S. 402.

eigentlich also ein für intime Kammermusik prädestiniertes Instrument[3]. In unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Schumanns Charakterisierung bot Gustav Schillings Lexikon-Artikel „Alt-Viola“ von 1835[4] ausführliche ästhetische Argumente, die teilweise unverändert in Eduard Bernsdorfs „Neuem Universal-Lexikon“ von 1856[5] wiederkehren, wo sogar von einer „langen Knechtschaft“ des Instruments die Rede ist. In geradezu enthusiastischem Ton heißt es bei Schilling:

> *„In Rücksicht auf die innere Natur der Töne hat die Altviola wirklich viele Vorzüge vor der Violine, die es sehr auffallen lassen, warum dem Instrument im Vergleiche zu dieser nicht einmal eine verhältnismäßige Aufmerksamkeit geschenkt wird... Auch die Melancholie, Schwermuth und des Schwärmers tiefseufzender Trübsinn finden ihren treuesten Repräsentanten in der Altviola; sie ist der stille Gesang der Sehnsucht und des Schmerzes, der Zärtlichkeit und der Wehklage, auch die Sprache verständigen Sinnens...“*

Ähnliche Charakterisierungen finden sich fast stereotyp in weiteren Beschreibungen des Instruments aus dieser Zeit, möglicherweise beeinflusst von Christian Friedrich Daniel Schubarts Urteil: „Doch hat dies Instrument etwas so Trauriges, etwas so zur sanften Klage Gestimmtes...“[6] AufSchlussreich ist hierzu noch eine Anmerkung in Schillings Artikel „Klarinette“, die als eines der schönsten und ausdrucksvollsten „Solo- und Concertinstrumente“ dargestellt wird: „Der Weichheit ihres Tones wegen, behandelt man sie bei Vertheilung der Intervalle wie die Bratsche, jedoch wird die erste Klarinette häufig auch zur Verstärkung der Melodie gebraucht.“[7] Im selben Zusammenhang zitiert der Autor auch Schubarts Charakterisierung der Klarinette – „...in Liebe zerflossenes Gefühl, –- so ganz der Ton des empfindsamen Herzens“ –, wobei jedoch zweifelhaft erscheint, ob Schumann als Kritiker von Schubarts Tonartencharakteristik sich solcher Schwärmerei uneingeschränkt angeschlossen hätte. In jedem Fall

[3] Erstaunlicherweise fehlt ein unter „Blasinstrumente“ angekündigter Artikel „Clarinette“ (vielleicht in Parallele zu G. Schillings Lexikon (s. Anm. 4), wo das Instrument unter dem Buchstaben „K“ vertreten ist).

[4] G. Schilling: *Encyclopädie ... oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. I, Stuttgart 1835, Art. „Alt-Viola“, S. 169ff.

[5] E. Bernsdorf: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd.1, Dresden 1856, Art. „Altviola“, S. 205ff.

[6] C. F. D. Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806. ND Leipzig 1926, S. 185ff. bzw. S. 207f.

[7] G. Schilling: *Enzyclopädie* (wie. Anm. 4), Bd. IV, S. 127.

befreite er dieses Instrument von einer von Spohr kritisierten „Monotonie der meisten bisherigen Clarinett-Kompositionen“[8]. Unter anderen Mittelstimmen-Instrumenten belegt das Horn mit seiner poetisierten Klang-Aura in Schumanns Orchesterwerken ohnehin den prozentual höchsten Anteil innerhalb der klassisch-romantischen Sinfonik[9], und die in zeitgenössischen Beschreibungen auf ihren lyrischen Charakter festgelegte Oboe schien für „Romanzen“ (op. 94) gleichsam prädestiniert zu sein.

Abgesehen von einer weiteren Rehabilitierung der Bratsche wegen der „ausdrucksvollen Beschaffenheit [ihres] Klangcharakters“ im Orchester durch Berlioz 1843[10] dürfte ihr Schumann als Kammermusikinstrument spätestens seit seinen Quartetterfahrungen und -erprobungen 1828 näher begegnet sein, so dass er ihr in der Wiener Klassik geprägtes Profil als eigenwertiges, eben nicht für virtuose Effekte prädestiniertes Instrument übernehmen und erweitern konnte, indem er auch solistische Elemente integriert hat, so wie sie mit Bewegungsfiguren und raschen Akkordbrechungen, mit Doppelgriffen und langgezogenen melodischen Linien in zeitgenössischer Sololiteratur zunehmend ausgeformt worden waren.

Im übrigen versteht sich von selbst, dass für Schumann mittlere Stimmen – die „Mitteltinten“ – ihre spezifische Ausdruckskraft[11] besaßen, nicht zuletzt auch in den Klavierstücken: die Romanze op. 28/2 ließe sich durchaus als Duett für Viola und Klarinette mit Klavier instrumentieren; und selbst die „innere Stimme“ in der „Humoreske“ op. 20 befindet sich in bevorzugter Bratschenlage. Die musikalische „Haus- und Lebensregel“: „Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch.“ dürfte seiner kompositorischen Überzeugung entsprochen haben[12].

[8] Zit. nach: MGG2, Sachbd. 5, Art. Klarinetten, Sp. 187.

[9] Vgl. MGG2, Sachbd. 4, Art. Hörner, Sp. 387.

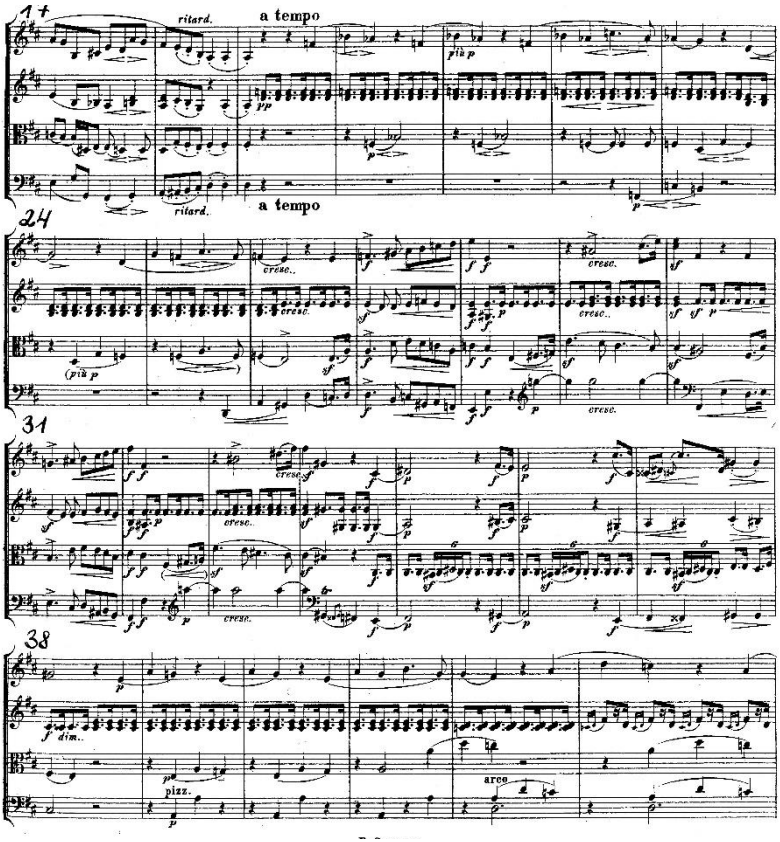
[10] H. Berlioz: *Grand Traité d'instrumentation* …, Paris 1843; ND der Revision von Richard Strauss (Leipzig 1905) 1955, Teil I, S. 67.

[11] Vgl. dazu Schumanns Anmerkungen über die enorme Wirkung der „einzigen hinzukommenden Bratsche“ im Streichquintett („Dritter Quartettmorgen“, in: *Gesammelte Schriften* ...[=GS], 5. Aufl. hrsg. v. M. Kreissig, Leipzig 1914, I. Bd., S. 342) sowie seine höchst anspruchsvollen Vorstellungen von der Idealbesetzung für ein Cherubini-Quartett: mit „Mendelssohn an der Bratsche (sein Hauptinstrument, Orgel und Klavier ausgenommen)“ – ungeachtet der überpointierten Behauptung in der Klammer („Zweiter Quartettmorgen“, in: GS I, S. 339).

[12] GS II, S. 167.

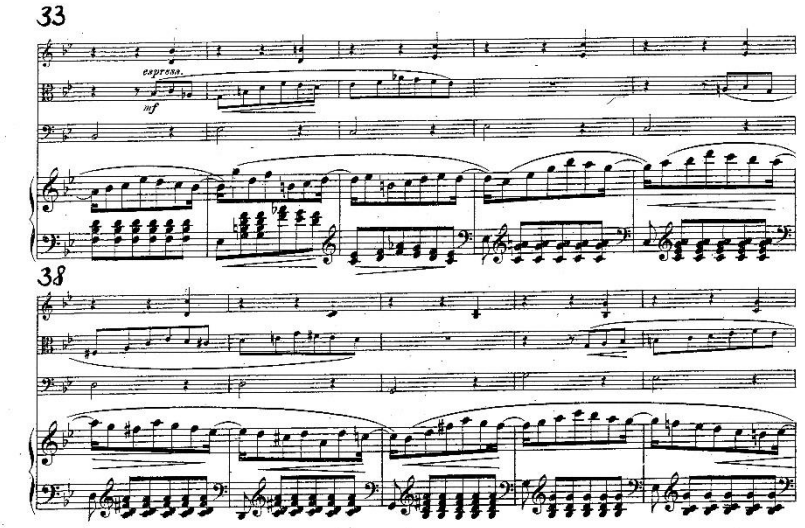
In den drei Streichquartetten op. 41 sind der Viola vielfältigere Klangwirkungen abgewonnen worden als in den meisten bekannten Werken dieser Gattung. Häufig erfüllt sie die gattungsübliche Funktion einer bewegten Mittelstimme, die den BewegungsFluss vor allem in langsamen Sätzen ermöglicht (ausgeprägt im ersten und dritten Quartett) und dabei auch motivische Qualitäten entwickelt, beispielsweise mit dem Exponieren von Hauptmotiven in Fugato-Entwicklungen (vgl. op. 41/1, I. Satz, T.76ff., 99ff.). Andererseits wird in manchen Solopassagen dem Hauptthema sowohl in tiefster, als auch in relativ hoher Lage eine neue Marcato-Intensität hinzugefügt, im Finale von op. 41/1 etwa an Bläsermotive erinnernd (vgl. TT. 31ff., 43ff.). (Ein verbaler Zusatz wie *Solo espressivo* im Andante von op. 41/2 mag noch an die Zeit instrumentaler Unselbständigkeit erinnern.) In op. 41/3 schließlich kommt der Bratsche eine klanglich eigenständige Rolle zu, wie sie wohl erst wieder in Brahms' drittem Quartett op. 67 oder bei Dvorak begegnet: nicht nur das Duett mit der 1. Violine im *Poco Adagio* des II. Satzes (TT. 149ff.), auch der gesamte III. Satz wird vom Klang der mittleren und tiefen Bratschenlage mitgetragen – von thematischen Basslinien (als tiefste Stimme) bis zu eigenständigen motivischen Varianten im zweiten Thema (vgl. besonders TT. 8-44)[13]. Der klangliche Kontrapunkt im Wechselspiel mit der 1.Violine reicht hier über eine übliche Duettstruktur hinaus (s. Notenbeispiel 1).

[13] T. 35ff. wäre zu vergleichen mit einer entsprechenden Stelle im langsamen Satz von Mozarts Streichquintett g-moll KV 516, T. 56ff. (Viola 2).



Notenbeispiel 1 Robert Schumann op. 41, 3-3, TT. 17-44

In der größer besetzten Klavierkammermusik werden der Bratsche – entsprechend dem für Schumann hier bedeutsamen „latent orchestralen Charakter" (M. Hansen)[14] – andere klangliche Aufgaben zugewiesen. Im Klavierquartett op. 47 ist unter anderem die einstimmige Klangverdopplung des Klaviers durch die Bratsche bemerkenswert, um sowohl die Augmentation einer thematischen Passage im I. Satz (TT. 111ff.), als auch eine Themenimitation im Trio I des Scherzos (TT. 55ff.) hervorzuheben (vergleichbar höchstens der Klangkopplung von Viola und Horn im Orchestersatz). Ungewöhnlicher erscheint die Imitation einer konsequent synkopisierten Achtelfolge der Klavier-Oberstimme durch die Bratsche in tieferer Lage im realen Metrum, was besonders im Andante (TT. 31-47, s. Notenbeispiel 2), aber auch ansatzweise im Finale (TT. 39ff., bes. 205ff.) eine klangliche Verwischung der Konturen bewirkt.



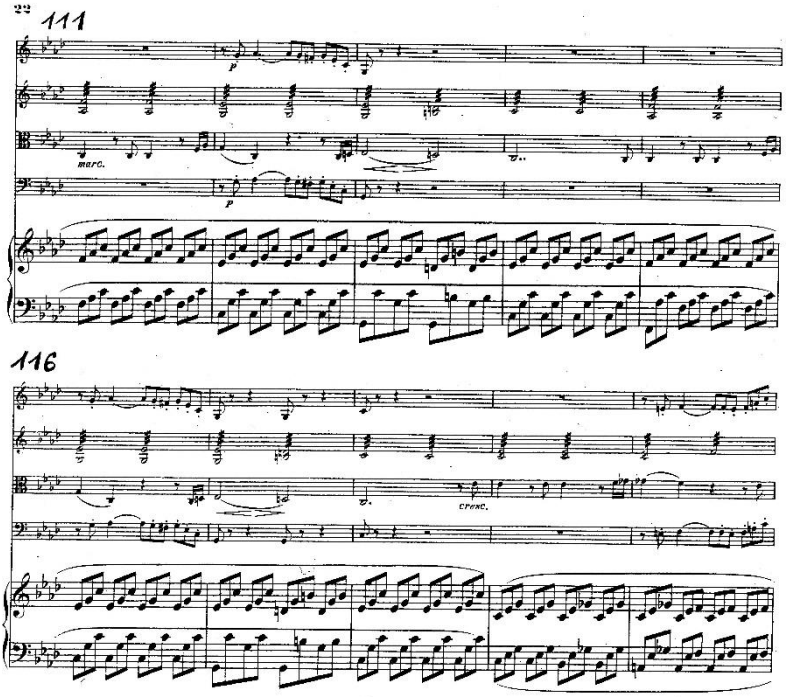
Notenbeispiel 2 Robert Schumann: Klavierquartett op. 47, 2. Satz, TT. 33-42

[14] M. Hansen: „Robert Schumann". In: K*ammermusikführer* (hrsg. v. I. Allihn), Stuttgart u.a. 1998, S. 579.

Dazu gehört im Finale noch eine impulsgebende Imitation eben dieser Achtelmelodik durch die Bratsche in Sechzehntelverdopplung im piano marcato (TT. 112ff.). Neben gleichfalls markanten Fugatoeröffnungen zu Beginn und Ende des Finale wurden solistische und duettierende Passagen, meist im Andante und in Seitenthemen der Rahmensätze, so selbstverständlich integriert wie die charakteristische Mittelstimmenbewegung der Bratsche innerhalb der Streichergruppe.

Vergleichbares lässt sich im insgesamt üppigeren Klangbild des Klavierquintetts op. 44 ausmachen, ob es sich um Bewegungsfiguren, Duettpartien oder thematische Imitationen handelt. Im Finale bietet eine Marcato-Variante des Seitenthemas einen klanglich neuartigen Kontrapunkt zum kantablen dritten Thema (TT. 114ff.). Das wohl auffälligste Klangprofil entwickelt im II. Satz die in tiefstmöglicher Lage erklingende Version des Marcia-Themas am Ende des exponierenden Teils (TT. 18ff.) sowie in der zweiten Reprise – kombiniert mit dem Agitato-Motiv (TT. 110ff.)[15].

[15] Vgl. dazu die Motivableitung bei Hans Kohlhase: „Robert Schumanns Klavierquintett op. 44". In: *Musik-Konzepte* (hrsg. v. H.-K. Metzger und R. Riehn), Sonderband Robert Schumann I, München 1981, S. 154.


22
111
p
marc.
p
116
cresc.

Notenbeispiel 3 Robert Schumann: Klavierquintett op. 44, 2. Satz, TT. 111- 120

Erweiterte Klangwirkungen kommen demnach nicht nur innerhalb des Streichersatzes, sondern gerade in Kombination mit dem Klavierklang zustande, was möglicherweise schon einen Ansatzpunkt für die späteren Charakterstücke darstellt.

In diesen Zyklen aus der Zeit von 1849 bis 1853 begegnet – gerade was die Bedeutung der Mittelstimmen-Instrumente betrifft – Schumanns selbst empfundener Gestaltungsreichtum vom Frühjahr 1838 ausgeprägt wieder: das „kanonische Erfinden", die „nachsingenden Stimmen" und die „bei aller Einfachheit... so wunderbar verschlungene Art meiner Musik"[16]. Dies scheint allerdings der nach wie vor verbreiteten Vorstellung zu widersprechen, viele dieser späteren Stücke seien Hausmusik im Sinne bürgerlicher Idylle, ungeachtet des von Michael Struck schon 1984 (unter anderem an op. 132) nachgewiesenen eigenwertigen Spätwerk-Idioms[17].

Bereits ein flüchtiger Blick auf Schumanns Instrumenten- und Titelwahl ist aufSchlussreich: Entgegen Claras Prophezeiung nach Fertigstellung der Zyklen für Klarinette und Horn (op. 73 bzw. 70): „Jetzt kommen alle Instrumente an die Reihe"[18] sind es vornehmlich Instrumente der Mittellage, während Flöte, Fagott und ohnehin Trompete, Posaune nicht bedacht wurden und für die Violine offenbar die große Form der Sonate angemessener erschien. Dass vom Verleger erbetene Alternativen für die Besetzung, wie bei op. 70 statt Horn Violine oder Violoncello, nur Notbehelf sein konnten, geht aus Schumanns eindeutiger Weigerung hervor, die Oboen-Romanzen op. 94 auch für die im Publikumsgeschmack ungleich höher rangierende Klarinette zu ermöglichen: „Wenn ich originaliter für Klarinette und Klavier komponiert hätte, würde es wohl etwas ganz anderes geworden sein."[19] Bemerkenswert ist jedenfalls, dass Titel wie Märchenbilder und Märchenerzählungen ausschließlich für die Zyklen mit Bratsche (um die es hier vor allem geht) neu hinzukommen. Die beiden Titel standen keineswegs von Anfang an fest: Für op. 113 war unter fünf Versionen auch *Violageschichten* oder *Märchengeschichten* vorgesehen[20]. Und wenn Schumann auch für die erste Konzeption des op. 132 noch *Romanzen* notiert hatte und später über

[16] Jugendbriefe (hrsg. von Clara Schumann), Leipzig 3/1898, S. 280.
[17] M. Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg 1984, S. 663ff.
[18] Zit. nach: B. Litzmann: *Clara Schumann*, Leipzig 2/1920, Bd. II, S. 183.
[19] Zit. nach: W. Boetticher: *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 182.
[20] Vgl. dazu sowie zu den anderen Zyklen den Beitrag von G. Nauhaus in diesem Band.

Märchenphantasien und nur *Märchen* zu *Märchenerzählungen* gelangt war, dürfte diese Überschrift von einem Kenner des zeitgenössischen Lektürekanons[21] und damit auch der neueren Märchenliteratur wohl kaum ohne Absicht gewählt worden sein; zumal Schumann für eine 1853 geplante *Hochzeitssymphonie* für Joseph Joachim auch ein „Märchen... als Intermezzo" angekündigt hatte[22]. Die von Schumann stets mit Sorgfalt bedachte Titelblattgestaltung seiner Stücke zeigt im Druck von op. 113 als Vignette bezeichnenderweise eine von Kindern umringte betagte Märchenerzählerin.

Einen bedenkenswerter Bezug zur Literatur erschließen die von Rainer Nonnenmann aufgezeigten literarische Hintergründen zu Schumanns *Arabeske* op. 18[23]. Für die von Freidrich Schlegel entworfene Charakteristik einer nicht figürlichen, nichts-bedeutenden Kunst mit verschlungenen Linien, verschachtelten Formteilen, wo Ornamente zur Hauptsache werden – kurzum „Novellen aus Nichts" – werden als Beispiele neben Jean Pauls Schriften gerade die beliebten Märchen aus „Tausendundeiner Nacht" angeführt. Und dass Schumann nicht nur mit dem Titel *Arabeske* für op. 18, sondern als Leser entsprechender Novellen und Märchen von Tieck, Novalis, Brentano eben auch diese Literatur im Blick hatte, als er die Titel für op. 113 und 132 wählte, liegt nahe (ganz abgesehen davon, dass in vielen bekannten Märchen ein Streichinstrument – meist Fiedel oder Geige – als zentrales Symbol erscheint). Zumindest trifft hier partiell zu, was Winfried Menninghaus zu Schlegels „Phantasien über Nichts" angemerkt hat: „Das Beiwerk hört auf, externe Zutat zu sein, und avanciert zur Bedingung der Möglichkeiten des Werks selbst."[24] Und verschlungene Linien mit Hilfe eines vorhandenen Figurenrepertoires von Instrumenten der Mittellage zu gestalten, lag vielleicht auch näher als etwa mit einer der damals beliebten Triobesetzungen, nämlich Flöte, Violoncello und Klavier.

Als Vorläufer und mögliche Vorbilder für Schumanns Stücke kommen nur wenige Werke in Frage. Ob er die Bratschensonaten von Mendelssohn, ein Jugendwerk (1823/24), und Glinka (1835) kannte, wäre zu ermitteln, wogegen

---

[21] Vgl. dazu J. A. Kruse: „Robert Schumanns Lektüre". In: *Robert Schumann und die Dichter* (Veröffentlichung des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf), Düsseldorf 1991, S. 123f.

[22] Zit. nach: M. Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (wie Anm. 17), S. 40f.

[23] K. R. Nonnenmann: „Variationen, aber über *kein* Thema. Die romantische *Arabeske* als ästhetische Kategorie in Robert Schumanns op. 18". In: Mf. 54, 2001, S. 243-254.

[24] W. Menninghaus: *Lob des Unsinns*, Frankfurt/Main 1995, zit. nach: Nonnenmann (wie Anm. 23), S. 245.

seine Vertrautheit mit Mozarts *Kegelstatt*-Trio KV 498 seit einer Aufführung mit Clara Anfang 1851 als wahrscheinlich gelten kann. Schumanns Arbeit mit kleingliedrigen Motivimitationen und typischen Bewegungsfiguren könnten von diesem Werk inspiriert sein – ganz abgesehen von der an Mozarts Kammermusik immer bewunderten „Leichtigkeit und Natürlichkeit der Verknüpfungen“[25]. Mit seinen Zyklen hat Schumann dennoch quasi Neuland betreten und eine Nachfolge angeregt, von der zwischen Max Bruch und György Kurtag noch relativ weniges bekannt geworden ist. (Eines der zahlreichen zwischen 1856 und 1863 veröffentlichten Charakterstücke für Bratsche und Klavier, op. 20 Nr. 3 von Josef Dominik, ist ebenfalls *Märchen* betitelt.)[26]

Als erstes Kammermusikwerk der Düsseldorfer Zeit sind die vier *Märchenbilder* op. 113[27] keinesfalls nur wegen der besonderen zyklischen Form von Interesse, sondern wegen der formalen Einbindung mehr oder weniger charakteristischer Bratschenfiguren und -motive in die Partnerschaft mit dem Klavier. Dabei fällt auf, wie wenig eigenständig der Violapart mit traditioneller Melodieführung bedacht ist (eine Ausnahme bildet gleich der Beginn), d. h. wie weitgehend violatypische Figuren – auch orchestrale – die Klangcharakteristik einzelner Stücke mitbestimmen.

So entwickelt sich in Nr. I nach einer achttaktigen klavierbegleiteten Eröffnungs-‚Liedzeile', die nur im Mittelteil und am Ende nochmals diminuiert durchscheint (TT. 34f., 39ff., 58ff.), ein engmaschig imitierendes Duett von Bratsche und Klavieroberstimme (s. Notenbeispiel 4a), das trotz Andeutung eines Mittelteils (T. 30) und einer Reprise (T. 46 bzw. 58, s. Notenbeispiel 4b) weder tonal noch formal im Sinn liedartiger Periodik ein Ziel anstrebt – allenfalls die kurze Reprisenandeutung beider Hauptmotive vor dem Schluss –, so dass sich in

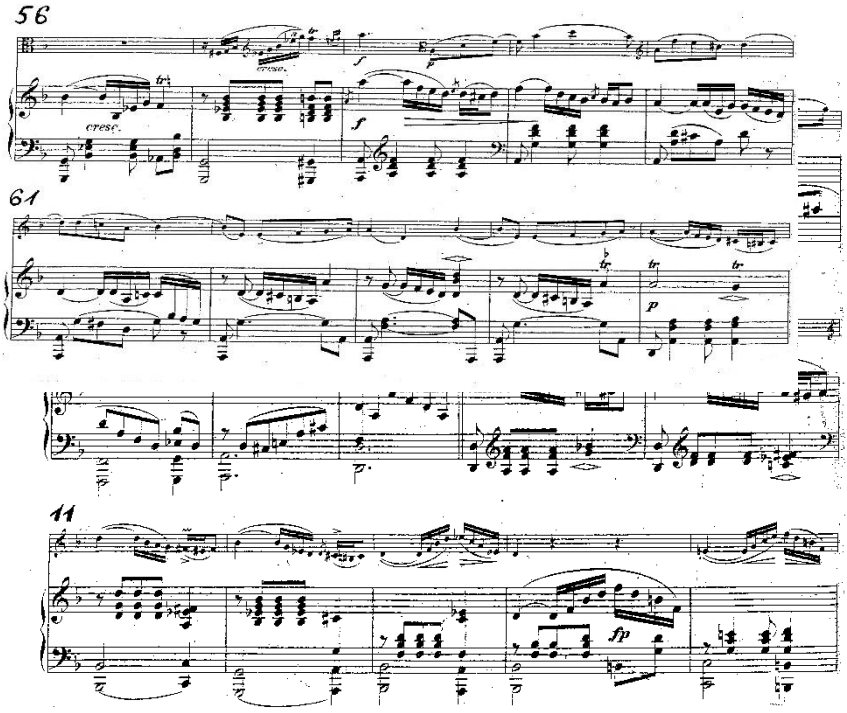
[25] Vgl. dazu W. Ruf: „Schumanns Mozart-Bild". In: *Schumann-Studien I,* Zwickau 1988, S. 27-32.- Nicht zu unterschätzen dürfte außerdem der Bekanntheitsgrad von Ännchens *Romanze und Arie* (dem „Schauer-Märchen") im 3. Akt des *Freischütz* gewesen sein, worin Weber alle Klangcharakteristika der Solobratsche einbezogen hat, ergänzt durch Soloklarinette.

[26] Vgl. F. Zeyringer: *Literatur für Viola*, Kassel 1963, bes. S. 36

[27] Gewidmet sind die Stücke Wilhelm Joseph von Wasielewski, dem – als Geiger und Bratschisten – Schumann wohl Anregungen für den Umgang mit diesem Instrument verdankt haben dürfte (obwohl Wasielewski durchaus Kritik an Schumanns Instrumentenbehandlung in den Streichquartetten geübt hatte; vgl. W. J. von Wasielewski: *Robert Schumann. Eine Biographie*, Bonn 3/1880, S. 179).

diesem Stück vorwiegend eine verschlungene Fortspinnung ornamentaler Figuren entfaltet[28].

[28] So wäre der Eindruck zu verstehen, dass dieses Stück „auf eine durchaus geheimnisvolle Weise ... ‚unwirklich' anmutet". M. Hansen (wie Anm. 14), S. 582).

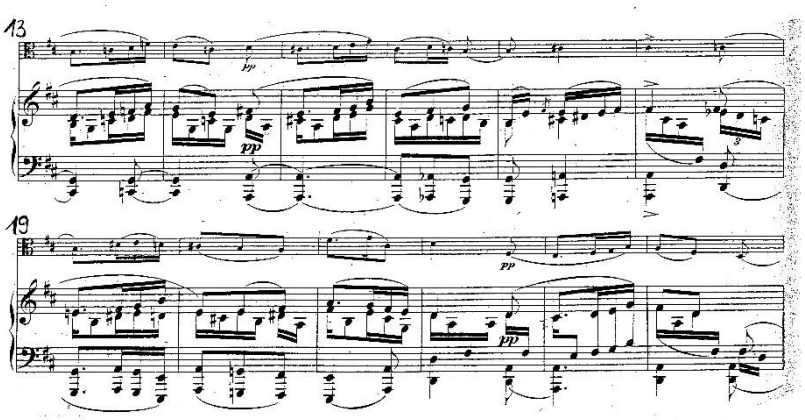


Notenbeispiel 4a Robert Schumann: *Märchenbilder* op. 113, 1, TT. 1-15 (s. bes. TT. 9-15)

Notenbeispiel 4a Robert Schumann: *Märchenbilder* op. 113, 1, TT. 56-65, (s. bes. die Reprise in TT. 58f.)

In Nr. II entwickelt die Viola in lebhafter Marschrhythmik – nach Michael Struck ein Spätwerkcharakteristikum – fast ausschließlich scharf punktierte Begleitfiguren homorhythmisch mit dem Klavier, wie sie in typischen Orchestermärschen in einer füllenden Bratschenstimme vorkommen könnten; zur Sechzehntelbewegung des Klaviers in den trioartigen Abschnitten tritt die Bratsche mit Gegenrhythmik oder Imitation etwas konturierter hervor, ebenso am Pianissimo-Schluss. Ähnliches gilt für Nr. III, wo die Bratsche zu bruchstückartigen Themaansätzen im Klavier entweder die spezifische Mittelstimmen-Bewegung äußerst rascher Figuren beisteuert, zugleich ein gewisses Moment von Virtuosität, oder im Dur-Mittelteil Pizzikati, Begleitfiguren und Unisono–Verstärkungen der Spitzentöne von Klavierpassagen, vergleichbar einer ‚solistischen' Präsentation von Elementen einer begleitenden Orchesterstimme. Das letzte Stück wird geprägt von der tiefen Bratschen-Lage (sul C) mit liedhafter Terz–Sext–Melodieverdopplung im Klavier. Mit der ausführlicheren Vortragsbezeichnung „Langsam, mit melancholischem Ausdruck" erscheint eine frühere Umschreibung Schumanns wohl unbewusst erfüllt: „Melancholie ist die sanfte Schattierung oder der Mollaccord der Genialität u. hebt gerade durch ihr geheimnißvolles Dunkel das Colorit noch mehr hervor; so bey Jean Paul, Lord Byron, Beethoven, Franz Schubert."[29] Märchenhaftes „geheimnisvolles Dunkel" könnte, neben dem tiefen Bratschenklang, vor allem durch höchst eigenwillige Harmonieverläufe assoziiert werden, etwa wenn nach einem viertaktigen Liedvordersatz eine beständig schweifende Melodielinie erst nach 18 Takten über unerwartete Ausweichungen, in die Doppelsubdominante und zurück sowie in die Dp, zur Tonika führt (TT. 12-20, s. Notenbeispiel 5).

[29] „Ueber Genial- Knill- Original- u. andere itäten", zit. nach: B. Bischoff: *Monument für Beethoven* ..., Köln-Rheinkassel 1994, S. 63.



Notenbeispiel 5 Robert Schumann: *Märchenbilder* op. 113, 4, TT. 13-24, (s. bes. TT. 13-20)

In diesem Zyklus tritt die Viola also weniger solistisch hervor, sondern bietet zusammen mit dem ebenfalls nicht dominierenden Klavierpart ein ornamentales Geflecht aus instrumententypischen Figurationen – gleichsam Nebensächliches erscheint als ‚poetisch' aussagekräftig. Charakteristisch wirkt hier aber auch der Kontrast zwischen dem Ton der Melancholie und des Dämonischen, der wiederum eines der ersten Kunstmärchen, Tiecks *Der blonde Eckbert*, prägt.

Ähnliche Kontraste beleben die vier *Märchenerzählungen* op. 132 von 1853, nur dass hier die energisch bewegten Stücke an zweiter und vierter Stelle stehen. Die auch nach Mozarts Trio KV 498 noch immer ungewöhnliche Zusammenstellung der Instrumente hat Schumann nach Claras Tagebucheintrag als „höchst romantisch" und „von ganz eigenthümlicher Wirkung" eingeschätzt[30]. Bereits in einer Rezension von vier *Liedern ohne Worte* für Oboe, Viola und Klavier von Julius Edele war 1852 allein diese ungewöhnliche Besetzung und ihre „sehr schöne Klangwirkung" hervorgehoben worden[31]. Die Entfaltung besonderer Klangwirkungen durch Motivvarianten scheint auch – zumindest in

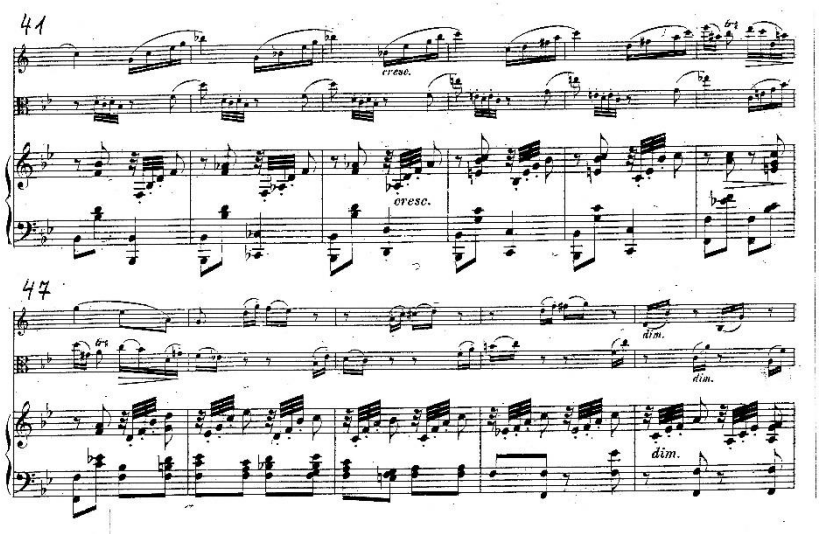
[30] Zit. nach: M. Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (wie. Anm. 17), S. 426f.
[31] *Signale für die musikalische Welt* 1852, S. 330

Schumanns ruhigeren Stücken – nach jener erwähnten mehrdeutigen Form zu verlangen[32]. Dagegen weisen die lebhaften Stücke eine äußere Dreiteiligkeit mit ruhigem Mittelteil auf.

Ein Hauptelement der eigentümlichen Klangwirkung bildet das enge Ineinandergreifen aller beteiligten Melodie- bzw. Motivträger, was unter anderem Extreme im Ambitus nahezu ebenso ausschließt wie eine klare Rollenhierarchie. Dafür gestaltet sich die freie motivische Variantenbildung zusammen mit der Ablösung unter den Partnern in kontrapunktischen Kombinationen, wie sie für Schumann typisch erscheinen, gleich im ersten *Lebhaft, nicht zu schnell* überschriebenen Stück. In diesem ausgeprägten Mittelstimmen-Terzett führt die Viola zwei exponierende Motive und eine kontrapunktierende 32-tel-Figur ein, die Klarinette ein ergänzendes Motiv und das Klavier ein fortführendes Motiv sowie eine Begleitfigur, wobei Motivaufteilungen zwischen Bratsche und Klarinette sowie Motivabspaltungen zunehmend bedeutsam werden. Fortgesetzt variierte Wiederholungen assoziieren einen in sich kreisenden „Erzähltonfall", wie er ähnlich in manchen früheren Werken begegnet[33]. Diesem motivischen Changieren entspricht eine wenig ausgreifende harmonische Bewegung, allerdings bei ausgesprochen nuancierter Akkordstruktur: vor einer angedeuteten Reprise (T. 52) wird nicht nur ein Dominantorgelpunkt – quasi ein Durchführungsrelikt – durch „Störtöne" verschleiert, sondern noch davor eine als Tonikaorgelpunkt beginnende Klangfolge durch wechselnde Baßtöne (zu Dominantsept-, verkürzten Dominantnon- und Sekundakkorden) in der Schwebe gehalten (TT. 41ff., s. Notenbeispiel 6).

[32] Die andeutungsweise strophen- bzw. zeilenartige Gliederung könnte, wie Michael Struck (wie Anm. 17, S. 432) meint, an eine vokal-verbale Gattung – wie bei „...erzählungen" – erinnern.

[33] Etwa im Lied *Der Nußbaum* op. 25 Nr. 3



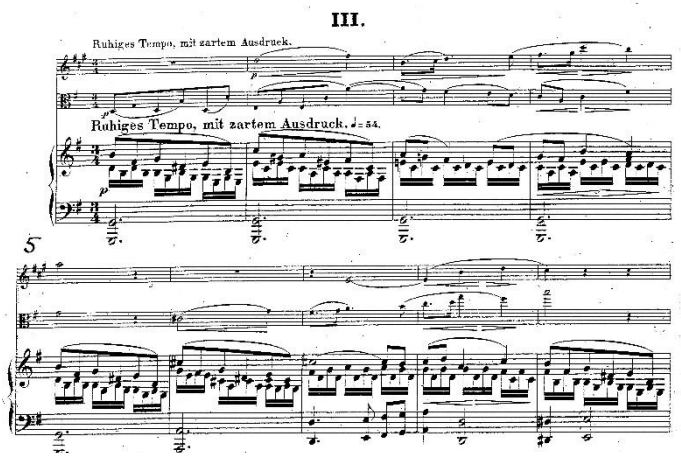
Notenbeispiel 6 Robert Schumann: *Märchenerzählungen* op. 132, 1, TT. 41-51

Ein ähnlich versponnenes kontrapunktisches Geflecht (TT. 61ff.) leitet die Schlusskadenzierung ein.

In den *Lebhaft, sehr markirt* bezeichneten Stücken Nr. II und Nr. IV, wiederum mit marschartiger Charakteristik, bleibt – bei ebenfalls engem Ineinandergreifen markanter Figuren – der homophone Klaviersatz weitgehend führend, von den Partnern gleichsam orchestral verstärkt oder von kleinen Bewegungsmotiven begleitet; ohne erkennbare Hauptmelodie ergibt sich oft ein klavierauszugähnlicher ‚tableauxartiger' Gesamtklang. In Nr. IV wirken die Partner auch rhythmisch gegeneinander mit raschen impulsiven Figuren zur „sehr markirten" Klaviermotivik. In den ruhigeren Mittelteilen lassen Mittelstimmenduette mit Klavierbegleitung einen volksliedartigen Ton anklingen, der allerdings in Nr. II einmal in Dynamik und Ambitus dramatisch gesteigert erscheint.

Das dritte Stück (*Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck*) findet in der Literatur am meisten Beachtung; für Michael Struck ist es ein Beispiel für „nahezu zäsurlos fließende, gleichsam ‚unendliche' Melodik", ein „Charakteristikum des

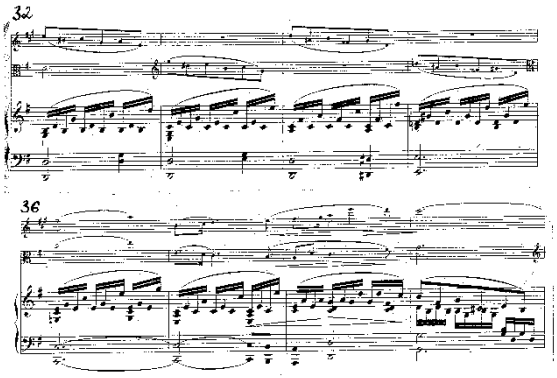
Spätwerk-‚Idioms'"[34]. Bewirkt wird ein solcher Eindruck einerseits durch fließende Übergänge innerhalb einer ‚erzählerisch' freien, nur andeutungsweise strophenartigen Form (im Unterschied etwa zur Reihung liedartiger Zeilen im typischen „Duett" von Violine und Violoncello im Phantasiestück op. 88/3); erst recht aber aus einer noch engeren Verschmelzung der instrumentalen Linien: dabei trägt das Klavier ausschließlich die Sechzehntelbewegung des „ruhigen Tempos" vor, deren Achtelgrundlinie öfter von der Viola (auch in Gegenbewegung), seltener von der Klarinette übernommen wird. Darüber variieren die Duettpartner beständig eine kantable Viertaktphrase im Wechsel von tieferer bis zu expressiver hoher Lage (s. Notenbeispiel 7a).



Notenbeispiel 7a Robert Schumann: *Märchenerzählungen* op. 132, 3, TT. 1-9

Die Vielfalt an Imitationen und Kombinationen reicht dabei bis hin zu ausschließlich aus Bewegungsfiguren gewobenen Klangflächen: in der Mitte (TT. 31ff., s. Notenbeispiel 7b), wo Klarinette und Viola die Achtellinie des Klaviers aufgreifen, während das Klavier die Achtelbewegung der Viola vom Beginn diminuiert sowie auch im ruhigeren Schlussabschnitt.

[34] M. Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (wie. Anm. 17), S. 665



Notenbeispiel 7b Robert Schumann: *Märchenerzählungen* op. 132, 3, TT. 32-39

Ein Pendant zu solcher Verwebungstechnik bildet die ständig im Fluss befindliche, oft orgelpunktartige Harmonik[35] mit ausgedehnten Quartsextakkorden und nebeneinander gesetzten Dominantseptimklängen. So zeigt sich dieses Stück als beispielhaft für eine erzählerisch frei fließende, aus ornamentalen Mittelstimmen-Linien gebildete Klangtechnik, in deren „arabesker" Struktur uns (wie J. Daverio es deutet) die „Eusebius"-Gestalt in eine Märchenwelt zu versetzen scheint[36].

Zumindest im Kontrast zur „florestanisch" auftrumpfenden Motivik der raschen Stücke eröffnet sich hier eine Rückwendung zu intimeren Klangvorstellungen, die – weitgehend frei von gewohnter harmonisch-rhythmischer Zeitgestaltung – eine Verwirklichung durch Instrumente der Mittellage nahe legen.

[35] Vgl. dazu auch M. Struck (wie Anm. 17), S. 664

[36] J. Daverio: *Robert Schumann. Herald of a "New Poetic Age"*, New York, Oxford 1997, S. 479.

Michael Struck, Kiel

Sturmtauglich? – Der Violinsonaten-Komponist Robert Schumann im Vergleich mit Johannes Brahms*

Kann man dem Komponisten Robert Schumann nahe kommen und gerecht werden, indem man ihn einem anderen Komponisten gegenüberstellt? Geben derartige Vergleiche – wie sie zur Blütezeit der Stilkritik, aber auch noch in Schulmusik-Examensarbeiten der 1960er und 1970er Jahre beliebt (wenn auch nicht immer ergiebig) waren – heute überhaupt etwas her? Erhalten wir dadurch aussagekräftige Koordinaten für unser Nachdenken über Schumanns Kammermusik? Lassen sich generelle Aussagen über das Schaffen der beiden, etwa eine Generation voneinander entfernten Komponisten Robert Schumann und Johannes Brahms gewinnen? Ein Versuch erscheint dann lohnend, wenn den Vergleichsgegenständen kongruente kompositorische Problemstellungen zugrundeliegen; Charakteristika der einen Problemlösung wären dann durch Beleuchtung von der anderen Seite aus schärfer zu erkennen.

I.

> „*Schumanns vom Kleinen zum Großen fortschreitende Kunst hatte mit musivischer Arbeit*[1] *ihre tausende von ingeniösen, reizenden Einfällen sorgfältig aneinandergereiht, sie bewegte sich gern in engen Formen, die sie durch Vervielfachung erweiterte und vergrößerte [...]. Sein Schifflein liebte den ruhigen Fluß sanfter Gefühle; nur bei Windstille wagte er sich ins offene Meer hinaus. Brahms segelt bei hoher See, ohne Furcht vor Klippen-, Wogen- und Sturmesnot, und bringt seinen widerstandsfähigen stolzen Dreimaster sicher in den Hafen. Da ist kein buntgemischtes Vielerlei von Gedanken, er kommt oft mit*

* Der folgende Beitrag ist eine auf den Kontext des Symposions hin zugeschnittene, teils verknappte, teils erweiterte, auf Wunsch der Herausgeber in dieser Gestalt hier nochmals abgedruckte Version meines Aufsatzes: „Beziehungs-Probleme: Zum Verhältnis der Komponisten Schumann und Brahms, dargestellt am Beispiel von Violinsonaten". In: *Neue Bahnen. Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen. Bericht über das 6. Internationale Schumann-Symposion am 5. und 6. Juni 1997 im Rahmen des 6. Schumann-Festes, Düsseldorf*, hrsg. von Berrnhard R. Appel (*Schumann Forschungen*, Bd. 7), Mainz etc. 2002, S. 294-327.

[1] Einlegearbeit (Steine, Glassplitter).

einem einzigen aus [...]. Seine Anschauung ist aufs Große und Ganze gerichtet; das Detail muß mit den einzelnen Teilen von selbst hinzutreten.“[2]

Dieser Vergleich, den Max Kalbeck 1903 mit Blick auf die erste Düsseldorfer Begegnung des jungen Johannes Brahms mit Robert Schumann sowie auf das Schaffen beider Komponisten zog, ist ebenso erhellend wie einseitig. Natürlich war von diesem Autor kaum anderes zu erwarten, bildete sein Urteil über Schumann doch die Folie für die Plazierung seines musikalischen Helden Brahms. Gut fünf Jahre nach dessen Ableben und knapp fünfzig Jahre nach Schumanns Tod wirkte Kalbecks Sicht durchaus repräsentativ für die Rezeption beider Komponisten um die Jahrhundertwende.

Zweifellos wird eine vergleichende Einschätzung heute distanzierter und differenzierter ausfallen und je nach Untersuchungsansatz ganz unterschiedliche Facetten zeigen. Ein Vergleich ließe sich, wollte man den kompositionsgeschichtlich-ästhetischen Kontext salopp zuspitzen und personalisieren, innerhalb eines Dreiecks ansiedeln. Dessen einer Eckpunkt wäre der Versuch des Musikschriftstellers Adolf Schubring, Brahms als Mitglied der „Schumannschen Schule“[3] zu rubrizieren, der zweite würde durch Brahms' Bekenntnis markiert, Clara und Robert Schumann seien ihm „die schönste Erfahrung“, der „größte Reichtum und edelste Inhalt“ seines Lebens[4] gewesen, während der dritte Eckpunkt Brahms' knappe Bemerkung wäre, er habe „von Schumann [...] nichts gelernt als Schachspielen“.[5]

II.

Bevor in diesem Beitrag Violinsonaten der Komponisten Schumann und Brahms aufeinander bezogen werden, sind zwei grundsätzliche Fragen zu klären: 1. Welche Bedeutung hatte die Gattung Violinsonate im Schaffen beider

[2] Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, Wien und Leipzig ^{1}1904, S. 130 f. (Vorwort datiert auf „3. November 1903”) bzw. Bd. I, 1. Halbbd., Berlin ^{2}1908, S. 124-125; mit leichten Abweichungen bereits abgedruckt in: Max Kalbeck: „Schumann und Brahms“. In: *Deutsche Rundschau*, Jg. 29 (1903), Nr. 5, S. 231-258, hier S. 243.

[3] DAS [Dr. Adolf Schubring]: „Schumanniana Nr. 11. Die Schumann'sche Schule. Schumann und Brahms. Brahms' vierhändige Schumann-Variationen“. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. III, Nr. 6 (5. Februar 1868), S. 41-42; Nr. 7 (12. Februar 1868), S.49-51.

[4] *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 476 f.

[5] Max Kalbeck: *Brahms I/1* (wie Anm. 2), S. 125. Die Äußerung ist wohl auch als Reaktion gegen Schubrings Rubrizierung zu verstehen.

Komponisten? 2. Um welche Art von Bezügen kann und soll es überhaupt gehen?

1. Mit der Violinsonate – genauer: mit Sonaten „für Pianoforte und Violine", wie es in der Tradition Mozarts und Beethovens zumeist heißt – wenden wir uns einer Gattung zu, die Schumann Anfang der 1850er Jahre und Brahms in den späten 1870er und 1880er Jahren mit je drei gewichtigen Beiträgen bereicherten. Allerdings begegneten sich beide Komponisten einmal schon sehr früh ziemlich direkt auf diesem Gebiet. Ausgangspunkt war die sogenannte *F. A. E.-Sonate*, die Schumann und Brahms zusammen mit Albert Dietrich im Oktober 1853 als Überraschung für ihren Geigerfreund Joseph Joachim komponierten. Indem Schumann die beiden fremden Sätze kurz darauf durch eigene ersetzte, gewann er Ende Oktober 1853 seine 3. Violinsonate a-Moll (WoO 2). Zwar muß offen bleiben, ob Schumann dieses (erst 1956 im Druck erschienene) Werk möglicherweise als Gegenstück zu der nicht erhalten gebliebenen Violinsonate in a-Moll[6] sah, die der junge Brahms dem Ehepaar Schumann wenige Wochen zuvor in Düsseldorf vorgestellt hatte. Doch ist zumindest nicht zu leugnen, dass Schumanns 3. Violinsonate aus der unmittelbaren Kooperation mit Brahms erwuchs.

Brahms hat sich sein gesamtes Schaffen hindurch immer wieder Sonaten in unterschiedlichen Besetzungen und Spielarten zugewandt. Das heißt, er komponierte mehrsätzige Werke zyklischen Anspruchs, die die Dominanz der Sonatenform äußerlich anerkannten und im Inneren immer wieder neu definierten und legitimierten – angefangen von den Anfang der 1850er Jahre entstandenen drei Klaviersonaten, die in seinem uvre keine Nachfolger mehr fanden und somit zu Indikatoren des Brahmsschen Frühstils wurden, über zwei Cello- und drei (veröffentlichte) Violinsonaten bis hin zu den beiden Klarinettensonaten, die annähernd am Ende seines Schaffens stehen.

Bei Schumann erkennen wir ein ganz anderes Sonaten-Profil, obwohl sein Ausgangspunkt mit dem von Brahms nahezu deckungsgleich war. Denn unter den Klavierwerken aus Schumanns erstem eigentlichen Schaffensjahrzehnt befanden sich neben den poetischen Zyklen und Einzelstücken auch drei Sonaten. Freilich klafften bei Schumann damals Theorie und Praxis der Sonate in gewisser

[6] Siehe Margit McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 659 (Anhang II, Nr. 8).

Weise auseinander, denn während er Klaviersonaten komponierte und publizierte, ließ der Musikschriftsteller Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* mehr oder minder deutlich erkennen, dass die Blütezeit dieser Gattung in seinen Augen vorbei sei.[7] In den 1840er Jahren entstanden zwar noch diverse Charakterstück-Zyklen für Klavier zu zwei und zu vier Händen, aber auch für instrumentale Duo- und Triobesetzungen mit Klavier, doch keine Sonaten, bis Schumann 1851 die ersten beiden Violinsonaten schrieb, die er 1853 um eine weitere ergänzte – drei Werke, zu denen ihn nicht zuletzt seine freundschaftlichen Beziehungen zu den Geigern Ferdinand David, Joseph Joachim und Wilhelm Joseph von Wasielewski angeregt haben dürften.[8]

Attraktiv war die Violinsonate für Komponisten des späten 18. und des 19. Jahrhunderts vor allem, weil sie die Kantabilität und Beweglichkeit der Geige mit der Vielseitigkeit und Autarkie des Klaviers – also des für das 19. Jahrhundert geradezu symptomatischen Instrumentes – verband. Hier entfielen die Klangprobleme der Cellosonate, bei der das Melodieinstrument Cello zwangsläufig mit der Mittel- und Baßlage des Klaviers kollidierte und allzu leicht den Kürzeren zog. Dagegen war in der Violinsonate sowohl das traditionelle Verhältnis zwischen Melodiestimme (= Violine) und Begleitpartie (= Klavier) klangtechnisch mühelos zu realisieren wie auch alle Arten satztechnischer Differenzierung bis hin zum Rollentausch. Violinsonaten forderten geradezu zum intensiven kammermusikalischen Dialog heraus.

2. Wenn im folgenden Violinsonaten von Robert Schumann und Johannes Brahms aufeinander bezogen und miteinander verglichen werden, dann wird keinesfalls unterstellt, dass Brahms in seinen Violinsonaten Nr. 2 A-Dur op. 100 und Nr. 1 G-Dur op. 78 direkte, bewusste Bezüge zu Schumanns 1. Violinsonate a-Moll op. 105 plante. Es wird also keine „Modell"-Theorie aufgestellt, wie sie in den letzten Jahrzehnten vor allem in der englischsprachigen Musikwissenschaft en vogue waren und sich nicht zuletzt auf Harold Blooms

[7] Siehe Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 Bde., Leipzig 1854; Reprint mit einem Nachwort von Gerd Nauhaus und einem Register von Ingeborg Singer, Leipzig 1985, passim.

[8] Siehe dazu *Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Kammermusik, Werkgruppe 2: Werke für Streicher und Klavier, Bd. 3: 1. Sonate für Pianoforte und Violine op. 105, 2. Sonate für Violine und Pianoforte op. 121, F.A.E.-Sonate, 3. Violinsonate WoO 2*, hrsg. von Ute Bär, Mainz etc. 2001.

literaturtheoretischen Bestseller *The Anxiety of Influence* (1973/1997) stützen konnten.[9] Doch wenn man den mitunter überstrapazierten Begriff der „Intertextualität" aufgreift und ummünzt, darf man behaupten, dass die Sonaten beider Komponisten auf der Ebene abgeschlossener Kunstwerke punktuell oder aufgrund breiterer Berührungsflächen miteinander kommunizieren. Solche Kommunikation umfaßt Bezug und Abgrenzung zugleich. Unter dieser Voraussetzung lassen sich die beiden Brahmsschen Werke dann tatsächlich als Gegenbilder oder Gegenentwürfe zu *Schumanns 1. Violinsonate ansehen* – Gegenentwürfe nicht i n t e n t i o n a l e r, doch p o t e n z i e l l e r Art. Aus diesem Ansatz erklärt sich auch, dass der vorliegende Beitrag sich weithin auf eine Schumannsche und zwei Brahmssche Sonaten beschränkt und nur abschließend um einige Bemerkungen zu Schumanns 2. und 3. Violinonate erweitert wird.

Dass die vergleichenden Überlegungen n i c h t die Kopfsätze der Werke betreffen, die so oft und ehrfürchtig behandelte Sonatenhauptsatzform also weithin aussparen, mag auf den ersten Blick fast wie ein musikwissenschaftlicher Fauxpas erscheinen. Doch Fragestellung und Untersuchungsgegenstand des Beitrages erlauben es mir, guten Gewissens so zu verfahren.

III.

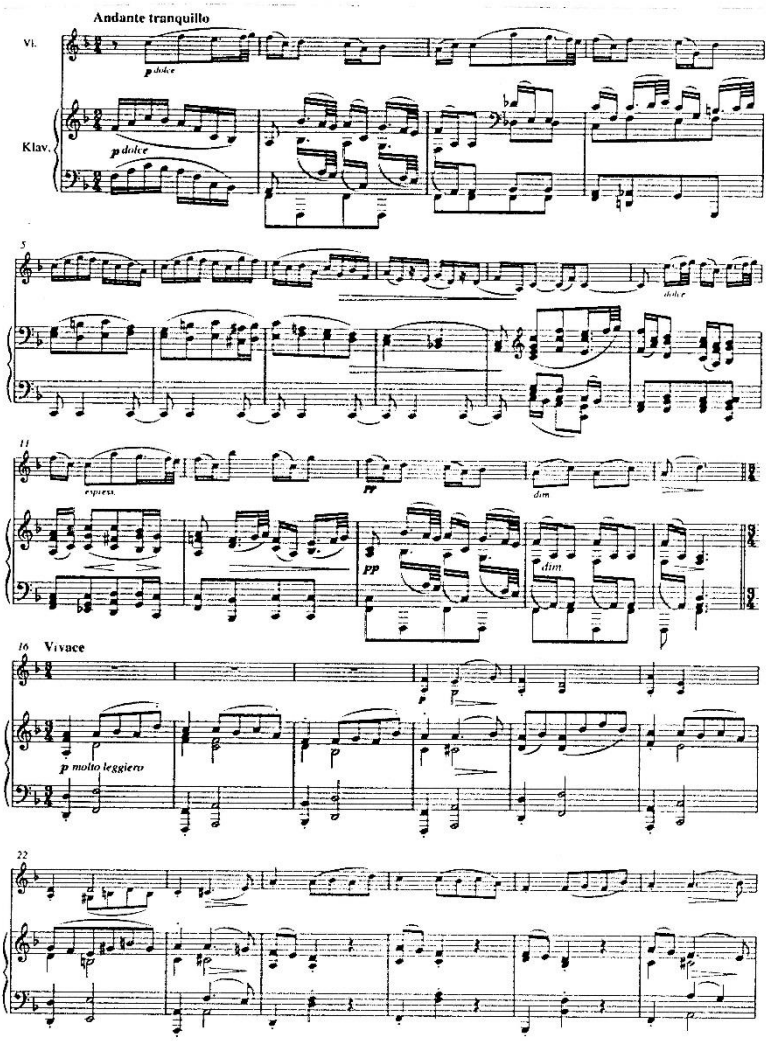
Schumanns a-Moll-Sonate op. 105 und Brahms' A-Dur-Sonate op. 100 sind – über die gleiche tonale Basis hinaus – vor allem in dreierlei Hinsicht vergleichbar:

1. Struktur und Funktion des Mittelsatzes: Die beiden jeweils dreisätzigen Werke lassen sich in ihren Ähnlichkeiten und Unterschieden vor allem deshalb sinnvoll aufeinander beziehen, weil sie im Mittelsatz die Charaktere und Funktionen eines langsamen Satzes und eines Scherzos verbinden (siehe Übersicht). In ihren kompositorischen Voraussetzungen sind Schumanns *Allegretto* und Brahms' *Andante tranquillo* zunächst eng verwandt: Beide stehen gegenüber den Ecksätzen, die der Tonalität a-Moll/A-Dur zugeordnet sind, in der Untermediante F-Dur. In beiden vertritt der eröffnende F-Dur-Teil das lyrische Element eines langsamen Satzes. Und beide Male werden von der Paralleltonart d-Moll aus jeweils scherzoartige Elemente dagegengesetzt, die den weiteren Satzverlauf gravierend

[9] Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Second Edition, New York/Oxford 1997 (Erstausgabe 1973).

prägen. Solche Kontraste werden in beiden Sonaten freilich auf bezeichnend unterschiedliche Weise platziert und ausgetragen:

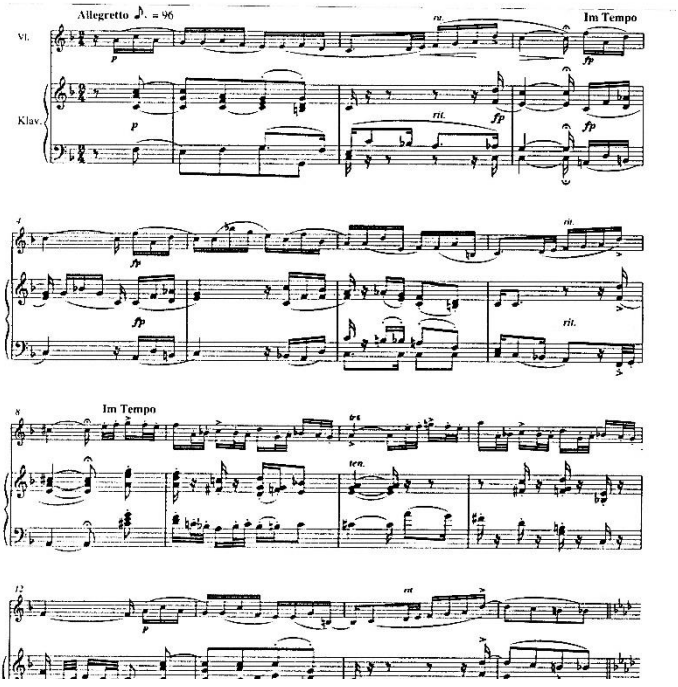
Im Mittelsatz aus Brahms' *A-Dur-Sonate* (s. Notenbeispiel 1) lösen sich, betrachtet man ihn aus der großformalen Perspektive, *Andante*-Teil und „scherzohaftes" *Vivace* dreimal ab, wobei das Scherzo-Element in der kurzen Coda das letzte Wort erhält – allerdings in der Tonart des *Andante*. Bei näherer Prüfung zeigt sich, dass es innerhalb der klaren fünfteiligen Großform samt Coda eine differenzierte Aufgabenteilung und Verquickung der beiden Gestalt- und Einflusssphären gibt: Wenn das scherzoartige *Vivace* in TT. 94 ff. wiederaufgenommen wird, bleibt sein Verlauf trotz der Pizzikato-Varianten und trotz aller anderen klanglichen und satztechnischen Modifikationen prinzipiell unverändert. Dagegen wird die tonartliche und formale Struktur des *Andante* bei seinem zweiten und dritten Auftreten gravierend modifiziert: Dass es nun beide Male in D-Dur, also auf der tonalen Basis des *Vivace*, einsetzt (TT. 72 ff., TT. 150 ff.) und überdies beim zweiten Auftreten teilweise auf triolische Begleitmotivik umschaltet (TT. 76 ff.), lässt sich als Einfluss des *Vivace* deuten. So schlägt sich das für Brahms so bezeichnende Streben nach permanenter Abwandlung in den beiden Hauptteilen des Satzes in verschiedenen Gestaltungsdimensionen nieder.



Notenbeispiel 1 Johannes Brahms: Violinsonate Nr. 2 op. 100 in A-Dur, 2. Satz, T. 1-27 (A, Beginn B)

Aus der Verschachtelung von langsamem Satz und Scherzo resultiert im Mittelsatz der Brahmsschen *A-Dur-Sonate* ein Ablauf, der einerseits sehr stringent und sinnfällig, ja klassizistisch-einfach wirkt und andererseits durchaus unkonventionell erscheint, da man von einer Art umgekehrtem Scherzo mit langsamen Rahmenteilen und lebhaften Trios sprechen könnte, die sich unterschwellig einander annähern.

Der Mittelsatz aus Schumanns a-Moll-Sonate op. 105 hat zwar vergleichbare Ausgangsbedingungen, setzt aber in seinem Verlauf ganz andere Schwerpunkte. Der Scherzo-Impuls erscheint bei Schumann früher (TT. 9-12), nämlich gleich im Anfangsteil, der bei aller Kantabilität harmonisch labil bleibt, asymmetrisch gegliedert ist und insgesamt prosaisch ‚sprechende' Züge trägt



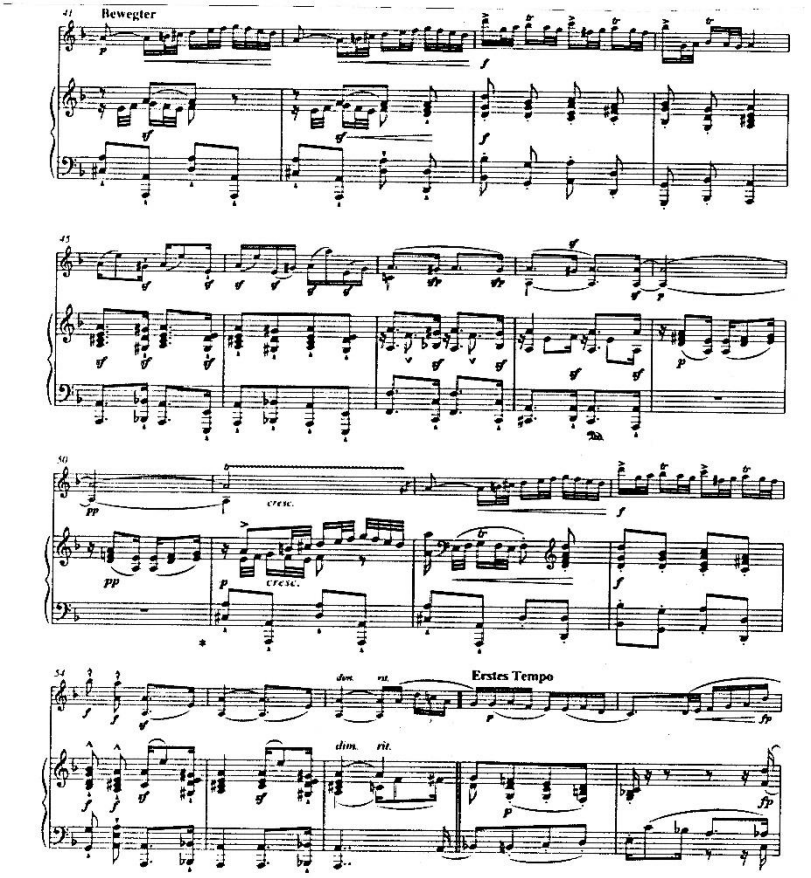
Notenbeispiel 2 Robert Schumann: Violinsonate Nr. 1 op. 105 a-Moll, 2. Satz, TT. 1-15 (A: a, b, a')

Doch er beschränkt sich auf den kurzen Mittelabschnitt (b) des dreigliedrigen ersten Hauptteils (a b a'), wird also nicht von einem ausgedehnten kontrastierenden Formteil verkörpert wie bei Brahms, sondern ist vorerst nur ein kurzzeitig eingeworfenes, graduelles rhetorisches Kontrastmoment innerhalb einer erweiterten freien dreiteiligen Liedform.

Aus dieser Anfangskonstellation entfaltet sich Schumanns Satz formal unkonventioneller, kleinteiliger und komplexer als bei Brahms. Das liegt zunächst daran, dass der Scherzo-Impuls im folgenden f-Moll-Teil (B) keine und bei der anschließenden Wiederkehr des A-Teils erneut nur seine kurzfristige Rolle spielt. Erst danach wird die bislang untergeordnete Scherzo-Sphäre auch auf großformaler Ebene wirksam. Denn im C-Teil verarbeiten Klavier und Violine das scherzohafte Hauptmotiv, formulieren es melodisch um und entwickeln aus seinem intensivierten und verbreiterten EinFluss heraus in TT. 45 ff. einen neuen Gedanken (s. Notenbeispiel 3).

Mit seinen insgesamt 16 Takten wird der C-Teil, in dem der Scherzo-Charakter eindeutig dominiert, zum bislang umfangreichsten formalen Komplex des Satzes. Findet hier einerseits so etwas wie ‚Durchführung' statt, so fungiert der Teil andererseits als eine Art zweites Couplet im fünfteiligen rondoähnlichen Grundriß des Satzes. Im Schlussteil werden dann die Elemente des Kantablen und Scherzohaften so weit wie möglich einander angenähert; ihre Integration erfolgt weit stärker und nachhaltiger als bei Brahms, der ja den äußeren Themen- und Charakterkontrast von *Andante*- und *Vivace*-Episoden unangetastet lässt.

Kommt bei Brahms das Scherzohafte in den zwei lebhaften Trio-Episoden und in der kurzen Coda zum Tragen, so transportiert Schumann den Scherzo-Impuls von der kleinformalen auf die großformale Ebene. Schumanns Form wirkt vor allem deshalb intrikater, weil sich die unterschiedlichen musikalischen Charaktere nicht immer mit den großformalen thematischen Einheiten decken.

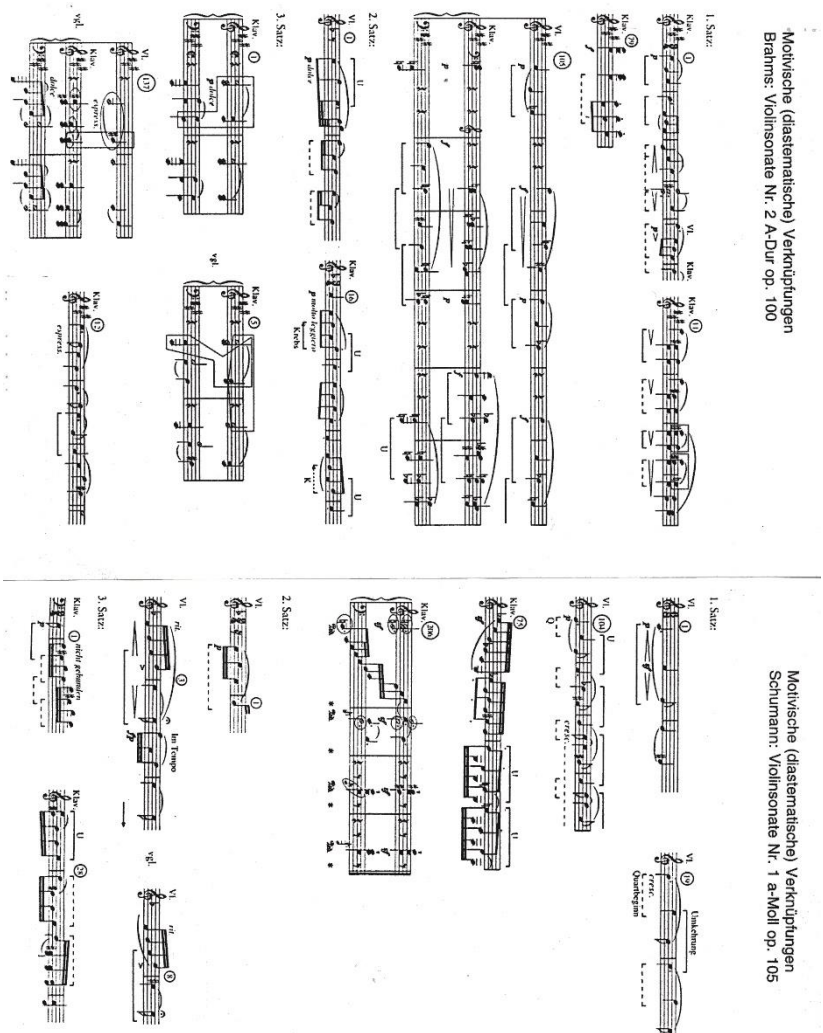


Notenbeispiel 3 Robert Schumann: Violinsonate Nr. 1 op. 105 a-Moll, 2. Satz, TT. 41-58 (C)

Symptomatisch für die unterschiedliche formale Anlage und für die Stellung des Brahmsschen und des Schumannschen Mittelsatzes im jeweiligen Werkganzen sind auch die Satzschlüsse. Sie verlängern das formbildende Spiel der Charakterkontraste jeweils bis ins Finale hinein: Brahms' Coda endet zwar in der *Andante*-Tonalität F-Dur, doch in der scherzosen *Vivace*-Sphäre; diese aber wird vom Finale wiederum mit einem ausgesprochen kantablen Hauptthema beantwortet, das bezeichnenderweise die Satzbezeichnung *Allegretto grazioso (q u a s i A n d a n t e)* trägt! Dazu liefert Schumanns Sonate den Gegenentwurf. Wurde hier der Scherzo-Impuls nach seiner späten Entfaltung endlich ins Kantable integriert und darin aufgehoben, so schlägt das toccatenhaft bewegte Finale weithin ins Scherzohafte um.

2. Motivisch-thematische und diastematische Prämissen und Entfaltungen: In einem zweiten Schritt könnte man die motivisch-intervallischen Ausgangsgedanken beider Werke eingehend miteinander vergleichen und prüfen, wie weit sie auch für die weiteren Sätze maßgeblich sind. Wie Notenbeispiel 4 in einer Übersicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit demonstriert, basieren beide Werke in ihren Eröffnungsthemen eigenartigerweise auf genau gegenläufigen Intervallfolgen (s. Notenbeispiel 4):
Bei Schumann ist es der a u f wärtsgerichtete Quartsprung mit folgendem Sekundschritt a b wärts, bei Brahms der Quartschritt a b wärts mit folgendem Sekundschritt a u f wärts. So wenig behauptet werden kann, das auffällige diastematische Umkehrungsverhältnis der thematischen Anfangsgesten sei von Brahms in der A-Dur-Sonate mit Blick auf Schumanns a-Moll-Sonate konstruiert worden, lässt sich doch selbst hier von Gegenbildern sprechen, wobei die betreffende Intervallfolge jeweils auf das gesamte Werk ausstrahlt und nicht nur den Kopfsatz vom Beginn des Hauptthemas an bestimmt, sondern auch die beiden folgenden Sätzen entscheidend prägt.[10]

[10] Siehe dazu die näheren Ausführungen in: Struck: *Beziehungs-Probleme: Zum Verhältnis der Komponisten Schumann und Brahms* (siehe Anmerkung * zu Beginn dieses Textes), S. 308-318.



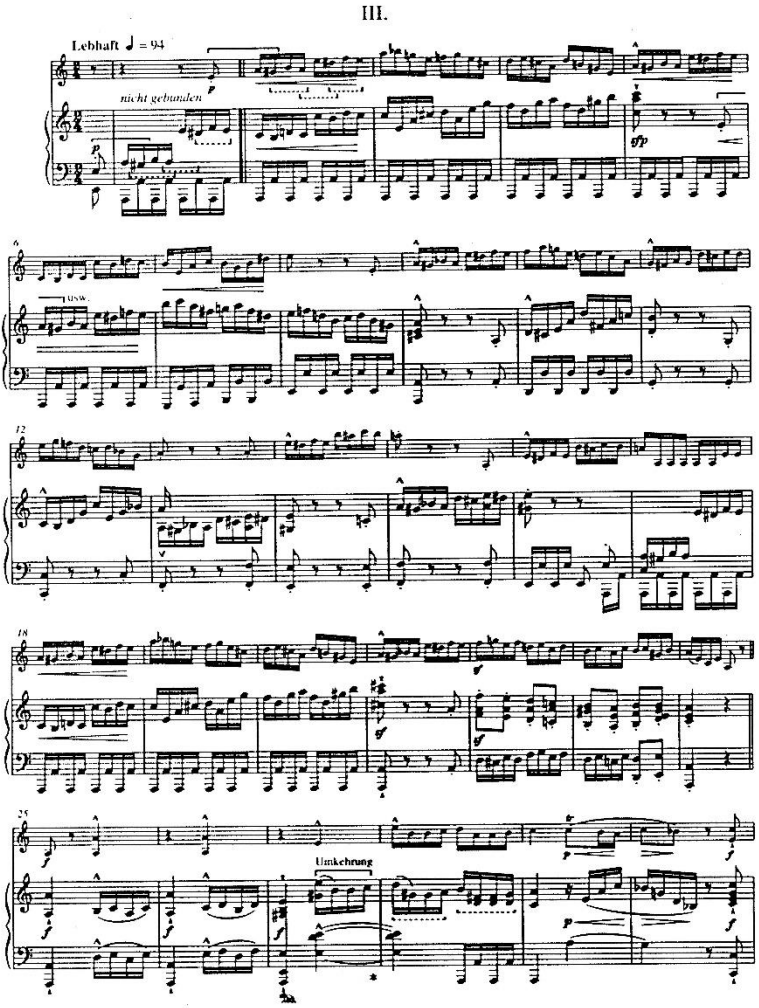
Notenbeispiel 4 Vergleichende Übersicht

3. Thematisch-zyklische Rückgriffe: In einem dritten Vergleichsschritt lässt sich zeigen, wie Schumann und Brahms – über die eher unterschwelligen diastematisch-motivischen Verknüpfungen hinaus – in den Finalsätzen von Violinsonaten den direkten thematischen Rückgriff auf einen der früheren Sätze inszenieren. Das ist natürlich bedeutsam für die jeweilige zyklische Anlage, also für den ausdrücklichen ZusammenSchluss der Teile zu einem Ganzen. Zum Vergleich mit Schumanns a-Moll-Sonate op. 105 bietet sich in diesem Fall Brahms' 1. Violinsonate G-Dur op. 78 – die sogenannte *Regenlied*-Sonate – an.

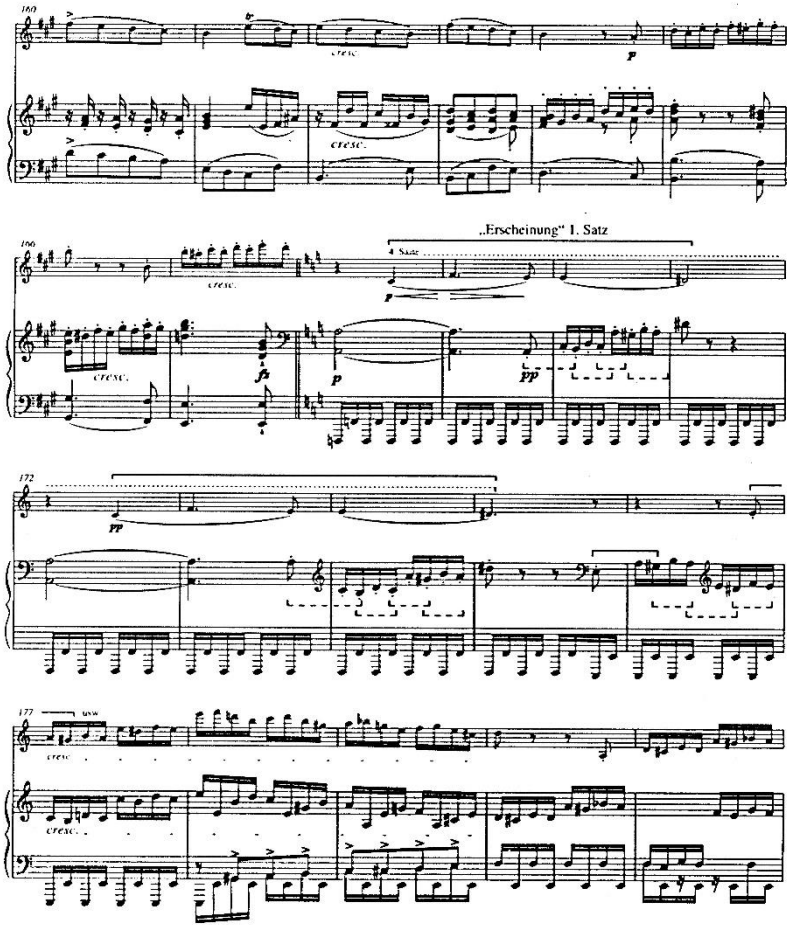
Schumann verwendete im Finale der a-Moll-Sonate op. 105 gleich mehrere Verknüpfungsstrategien. Zum einen prägt die erwähnte satzübergreifende Kernmotivik auch das Hauptthema dieses Satzes, in dessen Figurationen sie potenziert erscheint (siehe Notenbeispiel 5a).

Da die Hauptthema-Figuration wesentliche Teile des Finalsatzes durchzieht, ist hier eben auch die Kernmotivik der Sonate vielfach präsent. Bezeichnenderweise spart das Finale aber trotz aller kernmotivischen Verknüpfungen gerade die Tonfolge c—f—e aus, die dem Hauptthemenkopf des 1. Satzes unmittelbar entsprochen hätte.

Genau diese Konstellation – also die fast allgegenwärtige Präsenz der Kernmotivik, doch der Verzicht auf deren originale Tonfolge c—f—e – ist die werkdramaturgische Voraussetzung dafür, dass der Hauptgedanke des 1. Satzes im Finale zu Beginn der Coda noch einmal ausdrücklich in Erscheinung tritt (siehe Notenbeispiel 5b).



Notenbeispiel 5a Robert Schumann: Violinsonate Nr. 1 a-Moll op. 105, TT. 1ff.



Notenbeispiel 5b Robert Schumann: Violinsonate op. 105, 3. Satz, TT. (160), 168ff. (Coda: Themenkopf 1. Satz)

Man könnte an dieser Stelle rein formal argumentieren und unter Berufung auf Hans Kohlhase oder Akio Mayeda darauf hinweisen, dass wir es ja mit einer direkten Parallele zur Coda des 1. Satzes zu tun haben.[11] Auch dort tauchte das Hauptthema aus einer TrugSchluss-Wendung heraus auf[12] und verdrängte die A-Dur-Sphäre des Seitensatzes endgültig zugunsten von a-Moll. Doch ein derartiger Hinweis würde der Ausdruckskonzeption und der umfassenden strukturellen Bedeutung dieses Ereignisses kaum schon hinreichend gerecht. Denn im Finale gewinnt die Wiederkehr des Hauptgedankens aus dem 1. Satz noch eine andere, gesteigerte Qualität, zumal sie aus einer veränderten musikalisch-zeitlichen Entfernung heraus erfolgt:

In den 2/4-Takt eingepaßt und vom abgesplitterten Beginn des Final-Hauptthemas kontrapunktiert, wirkt das zweimalige Zitat des 1. Satzes wie eine strukturell und expressiv überhöhte ‚Erscheinung'; ja, es mutet unwirklich oder überwirklich an im literarischen Sinne etwa eines E. T. A. Hoffmann. Dass die originale Tonfolge c—f—e zuvor konsequent ausgespart blieb und jetzt lediglich zweimal in der verhallenden Folge von Piano und Pianissimo erklingt, trägt dazu bei, dass die wirkungsvoll in Szene gesetzte direkte Themen-‚Erscheinung' des 1. Satzes in die Nähe eines ‚imprévu' gerät. Der von Hector Berlioz entlehnte Begriff des ‚imprévu' bezeichnet ja das Unvorhergesehene oder Nicht-Voraushörbare, wie es Hermann Danuser 1986 anhand symphonischer Werke als musikalische Form- und Rezeptionskategorie diskutiert hat.[13] Im Hinblick auf Schumanns Finale wäre die bloße Zuordnung zur Kategorie des ‚imprévu' freilich zu vordergründig. Denn das kurze Aufglühen des Ausgangsgedankens ist eben nur der Höhepunkt, ist sozusagen die Spitze des Eisberges im

---

[11] Siehe Hans Kohlhase: *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Hamburg 1979, Bd. 1, S. 154; siehe später andeutungsweise auch Akio Mayeda: *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*, Zürich und Mainz 1992, S. 540.

[12] Mayeda sprach metaphorisch jeweils von einer „Frage" und sah – in Abgrenzung zu den „Parallelfällen" des Klavierquintetts op. 44 und der 2. Symphonie C-Dur op. 61 – in der „Wiederkehr des ersten Themas an dieser Stelle des Finales [...] unverkennbare Züge der Resignation" (Mayeda: *Schumanns Weg zur Symphonie*, S. 537-541, hier S. 540 f.). Eine solche Deutung erscheint mir von der poetischen und semantischen Perspektive her einseitig und ist hinsichtlich der strukturell-expressiven Konzeption der Sonate auch deshalb problematisch, weil sie brüchig gewordene Rezeptionsklischees im Hinblick auf Schumanns spätes Schaffen zementiert und perpetuiert.

[13] Hermann Danuser: „Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz". In: *Musiktheorie*, Jg. 1 (1986), H. 1, S. 61-81.

erwähnten motivisch-diastematischen Beziehungsgefüge der Sonate. Über den punktuellen zyklischen Effekt hinaus ist die ‚Erscheinung' des Sonaten-Zentralthemas strukturell höchst bedachtsam vorbereitet, ist in ein dichtes, genau kalkuliertes motivisch-intervallisches Beziehungsnetz eingearbeitet, das ihr vorgeblich so plötzliches Auftauchen zumindest unterschwellig bereits ahnen lässt.

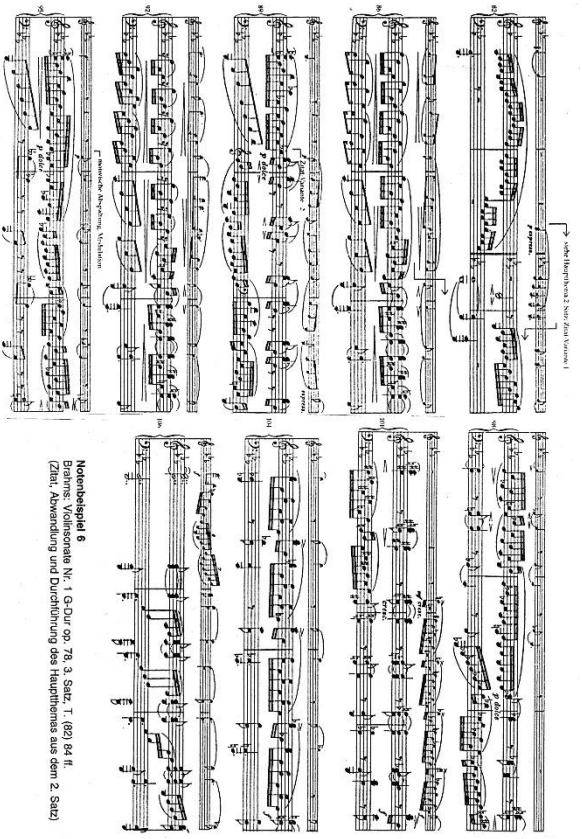
Freilich ereignet sich solche Verknüpfung und Absicherung bei Schumann aus einem Spagat zwischen der musikalischen Makro- und Mikrostruktur heraus, wie ihn Brahms zur Zeit seiner Violinsonaten wohl kaum erwogen und gewagt hätte. Das verdeutlicht ein vergleichender Blick auf Brahms' 1878/79 entstandene G-Dur-Sonate op. 78. Auch sie verklammert nicht nur alle drei Sätze durch ein punktiertes Repetitionsm o t i v ‚[14] sondern greift im rondoartigen Finale zweimal direkt auf das Hauptt h e m a des langsamen Satzes zurück (siehe Notenbeispiel 6).

Dabei beschränkt sich der Rückgriff bei Brahms nicht auf Anknüpfung und Fortspinnung, wenn das *Adagio*-Hauptthema im großen couplethaften Mittelteil des Finalsatzes wiederkehrt, sondern wird ausdrücklich an ‚Verarbeitung' und ‚Entwicklung' gebunden. Hauptelemente dieser ‚durchführenden' Phase sind der Kopf des *Adagio*-Hauptthemas und die anschließende „Hornquinten"-Wendung.

Der Rückgriff auf das *Adagio*-Thema im Finalsatz ist für das Gesamtkonzept *der G-Dur-Sonate letztlich* ebenso gewichtig wie die strukturelle Bedeutung, die Brahms' *Regenlied* op. 59 Nr. 4 und insbesondere dessen punktierte Repetitionsmotivik für das Werk hat:[15] Im letzten Satz geht es nicht allein um eine

[14] Siehe jüngst noch Constantin Floros' stark entstehungspsychologisch argumentierende Darstellung (*Johannes Brahms. "Frei aber einsam". Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich/Hamburg 1997, S. 184-193). Vgl. zudem Hans Hollander: „Der melodische Aufbau in Brahms' Regenlied-Sonate". In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 125 (1964), H. 1, S. 5-7; Jürgen Beythien: „Die Violinsonate in G-Dur, op. 78, von Johannes Brahms – ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung". In: *Gesellschaft für Musikforschung – Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Reiner Kluge, Ernst H. Meyer, Walter Wiora, Kassel/Leipzig etc. 1970, S. 325-332; Kurt Stephenson: „Zur *Regenliedsonate* op. 78". In: *Mitteilungen der Brahms-Gesellschaft Hamburg e. V.* Nr. 2 (April 1971), S. 1-5; Michael Struck: „Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann. Auswirkungen irrtümlicher oder lückenhafter Überlieferung auf werkgenetische Bestimmungen (mit einem unausgewerteteten Brahms-Brief zur Violinsonate op. 78". In: *Die Musikforschung*, Jg. 41 (1988), H. 3, S. 235-241, hier S. 239-241.

[15] Vgl. Anmerkung 14 . Freilich sind nur die Themenköpfe des Sonaten-Finales und der Groth-Vertonung *Regenlied op. 59 Nr. 3* (samt der folgenden Schwester-Vertonung *Nachklang* op. 59



Notenbeispiel 6
Brahms: Violinsonate Nr. 1 G-Dur op. 78, 3. Satz, T. (82) 84 ff.
(Zitat, Abwandlung und Durchführung des Hauptthemas aus dem 2. Satz)

Notenbeispiel 6

Nr. 4) nahezu identisch in ihrer dominantischen Strebewirkung und der charakteristischen Klavierbegleitung, während sich beide Themen nach den ersten vier (*Regenlied*) bzw. zwei *(Sonaten-Finale*) Takten melodisch und harmonisch unterschiedlich weiterentwickeln.

kurz aufblitzende ‚Erinnerung' ans *Adagio* der Sonate. Vielmehr liefert der große couplethafte Mittelteil die motivisch-thematische und modulatorische Verarbeitung des *Adagio*-Hauptthemas nach, die im *Adagio* selbst nur begrenzt möglich war. Der konzeptionelle Sachverhalt lässt sich aber auch umgekehrt interpretieren: Im letzten Satz der G-Dur-Sonate konnte Brahms sein unwiderstehlich elegisches kantables Refrainthema, das aus dem *Regenlied* abgeleitet war, zwar umfärben, fortspinnen und paraphrasieren. Doch für eine intensive motivisch-modulatorische Arbeit bot es sich kaum an. Und so mußte die Durchführungsphase, die man von einem Brahmsschen Finale erwarten durfte, ersatzweise mit Material bestritten werden, das sich für diese Aufgabe besser eignete – nämlich mit Material des *Adagios*. Was auch bei Brahms für einen Moment wie ein hochexepressives ‚imprévu' anmutet, wird sogleich demonstrativ in den neuen Satzzusammenhang integriert, wird durch offenkundige ‚Arbeit' legitimiert. Diese Anverwandlung ist für das Schaffen und das Schaffensethos des Komponisten Johannes Brahms ungemein bezeichnend.

IV.

An dieser Stelle sei ein kurzer Blick auf die beiden anderen Violinsonaten Schumanns geworfen. Die 2. Violinsonate d-Moll op. 121, ein ehrgeiziges, imponierendes viersätziges Werk, wurde ausdrücklich als Große Sonate bezeichnet, und es war wohl nur die Widmung an den Leipziger Geigerfreund Ferdinand David, die Schumann bewog, im Titel diesmal die Reihenfolge der Instrumente umzudrehen und von einer *Großen Sonate für Violine und Pianoforte* zu sprechen. Im 1. Satz bestimmen bekanntlich die musikalischen Buchstaben aus dem Nachnamen des Widmungsträgers den Kopf des Hauptthemas (Violine, TT. 21-22: D—A—F—D [= David]), während man in dessen synkopischer Gegenmotivik die Umrisse des Vornamens ausmachen kann (Klavier/Violine T. 21: F—E—D [= Ferdinand]). Dass Schumann jene markante synkopische Gegenmotivik zum fast omnipräsenten Baustein des 1. Satzes machte, ist in der Schumann-Literatur wiederholt erwähnt und oft als typisch Schumannsche Monomanie beanstandet worden. Wie Wilhelm Joseph von Wasielewski in seinen *Schumanniana* berichtet,[16] hat Schumann nach den ersten Proben jenes Motiv allerdings sogar noch

[16] Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Schumanniana*, Leipzig 1883 (1887), S. 30-32; vgl. *Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Violinsonaten* (siehe Anmerkung 8), S. 246, 307, 327.

ein paarmal mehr ins Manuskript der Sonate hineinkorrigiert; die Manie war also ausdrücklich intendiert!

Anders als in der a-Moll-Sonate sind hier nur die beiden Mittelsätze direkt thematisch verknüpft[17] – diesmal aber gleich in doppelter Weise: Gegen Ende des scherzoartigen 2. Satzes (*Sehr lebhaft*) kündigt sich das ruhige Hauptthema des folgenden Variationensatzes als mächtige, choralartige Vision an (TT. 204/205 ff.) – scheinbar ganz plötzlich, insgeheim jedoch ähnlich intensiv vorbereitet wie die ‚Erscheinung' im Finalsatz der a-Moll-Sonate op. 105, von der bereits die Rede war.[18] Auf solche ‚Vorahnung' am Ende des 2. Satzes reagiert der 3. Satz genau umgekehrt, nämlich ‚erinnernd'. Denn hier wird zwischen die drei regulären Variationen eine Episode eingeschoben (TT. 72 ff.), die einerseits direkt aufs Hauptthema des vorangehenden Scherzosatzes zurückgreift, andererseits den Eindruck erweckt, es handele sich innerhalb der Variationenreihe um eine Art freier Phantasievariation. Noch im Ausklang des Variationssatzes macht sich daraufhin das Hauptmotiv des Scherzos bemerkbar (TT. 131/132 ff.).

Da die viersätzige 3. Violinsonate (WoO 2), die wie die 1. Sonate op. 105 in a-Moll steht, aus der *F. A. E.-Sonate* hervorging, verwundert es nicht, dass zwei der Sätze durch den direkten Bezug zur Tonfolge f—a—e miteinander verbunden sind. Schumanns unverminderte Risikobereitschaft zeigt sich im nachkomponierten 1. Satz dieses Werkes beispielsweise in einer auffälligen Ritornellstruktur, in der ungeahnten Heftigkeit, aber auch Abstraktionsfähigkeit seiner Themenmetamorphosen und in einer ungewöhnlich knappen Durchführung, bei der Motivreduktion und Motivverschweißung bemerkenswert zusammenfallen.[19] Die Coda des Finalsatzes, der ja aus der *F.A.E.-Sonate* übernommen wurde, scheint die Grenzen zwischen Violinsonate und Violinkonzert

[17] Es sind also gerade diejenigen Satztypen (Scherzo, langsamer Satz), die Schumann in der a-Moll-Sonate op. 105 noch in umgekehrter Folge ineinandergeschoben hatte. Zwischen den vier Sätzen der d-Moll-Sonate könnten noch weitere latente Verbindungen aufgezeigt werden.

[18] Siehe S. 77 des vorliegenden Beitrages.

[19] Siehe Michael Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984, S. 531-543; vgl. Kohlhase: *Kammermusik Schumanns* (siehe Anmerkung 11), Bd. 1, S. 125 f.; Bd. 2, S. 214-218. Darüber hinaus knüpft die 3. Violinsonate (WoO 2) in der langsamen Introduktion des 1. Satzes thematisch anfangs merkwürdig eng an die langsame Introduktion der *2.* Violinsonate op. 121 an, um im weiteren Satzverlauf aus ihrem weit stärker zerklüfteten Ausgangsmaterial ganz andere Konsequenzen zu ziehen (siehe Struck: *Späte Instrumentalwerke Schumanns* (wie oben).

niederzureißen, wenn sich die Figurationen der Violine gleichsam rauschhaft verselbständigen und das Klavier darunter einen anfangs lyrischen, dann hymnischen Gesang anstimmt.

V.

Zwar bietet das Vergleichsfeld der Violinsonaten nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Oeuvre von Schumann und Brahms, doch ermöglicht es bezeichnende Einblicke in das Schaffen beider Komponisten und führt zu Erkenntnissen, die sich auf andere Gattungen übertragen lassen.

Zweifellos spielen motivisch-diastematische oder gestische Verknüpfungen bei Schumann eine stabilisierende Rolle im formalen und expressiven Prozeß. Doch daraus soll – wie die erste der beiden a-Moll-Sonaten, aber auch die d-Moll-Sonate zeigen – die erinnernde oder vorahnende thematische ‚Erscheinung' wie ein Blitz hervorleuchten. Schumann will und muß alle gestalterische Kraft aufbieten, um eine Balance zwischen der unmittelbaren poetischen Wirkung und deren möglichst vielfältiger Verwurzelung im Werkverlauf zu finden. Von dieser heiklen Balance aus bringt er auch die überraschende ‚Erscheinung', die Kategorien von Vorahnung und Erinnerung zur Gestalt und zum Ausdruck. Sicherlich ist der Brahmsschen Musik das Ahnende oder Erinnernde, das so stark mit dem Literarischen korrespondiert, ebenfalls nicht fremd, wie etwa das *Intermezzo* der frühen 3. Klaviersonate f-Moll op. 5 mit seinem Untertitel *Rückblick* oder der vorhin erörterte Schlusssatz der G-Dur-Violinsonate belegt. Doch Brahms sichert den großformalen Kontext ausdrücklich ab, ja er neigt, wie Christian Martin Schmidt es einmal formuliert hat, „hinsichtlich des formalen Zusammenhanges zur Überbestimmtheit".[20]

[20] Christian Martin Schmidt: *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 119 f. Wie stark bei Brahms die Tendenz zur ausdrücklichen strukturellen Stabilisierung und Absicherung des Werkganzen ist, dokumentieren als gleichsam offizielles Beispiel kompositorischer Selbstkritik die beiden Fassungen des 1. Klaviertrios H-Dur op. 8. Nicht weniger eindrucksvoll sind in dieser Hinsicht Spuren des Kompositionsprozesses, die sich beim Vergleich wiederentdeckter Abschriften von verworfenen oder überarbeiteten Klavierlied-Versionen mit den gedruckten Fassungen abzeichnen: So nahm Brahms in der gedruckten Groth-Vertonung *Mein wundes Herz* op. 59 Nr. 7 gegenüber der später verworfenen Variantversion, die damals noch Bestandteil eines kleinen vierteiligen Groth-Zyklus (*Regenlied*-Zyklus) war, die ursprünglichen Gestaltungsrisiken zurück und war dabei sogar bereit, Teile der reizvollen ursprünglichen Konzeption aufzugeben. Andererseits akzeptierte er, wie die überlieferten beiden Versionen des Klavierliedes *Lerchengesang* op. 70 Nr. *2* zeigen, zu Beginn der gedruckten Fassung sogar stärkere Diskontinuität, sofern der Werkprozeß diese zu legitimieren vermochte. Siehe dazu Michael Struck:

Blicken wir zurück auf Max Kalbecks anfangs zitierten bildhaften Vergleich, so trifft dieser im Hinblick auf die Brahmsschen *Violinsonaten* durchaus Wesentliches. Mag Kalbecks Metaphorik heute altmodisch oder abgenutzt anmuten, so wurzelt sie doch in der Zeit und auch in der Substanz Brahmsschen Komponierens: Brahms' „widerstandsfähiger stolzer Dreimaster" kann „bei hoher See, ohne Furcht vor Klippen-, Wogen- und Sturmesnot" sicher segeln, denn dies ist eine „dauerhaft"[21] geplante, gearbeitete und gekennzeichnete Musik, die „aufs Große und Ganze gerichtet" ist. Gegenüber Schumanns Schaffen aber bleibt Kalbecks Vergleich – wohl auch aufgrund der größeren historischen und ästhetischen Distanz zu dieser Musik – oberflächlich und klischeehaft, wenn die Rede ist von Schumanns „engen", „durch Vervielfachung erweiterten und vergrößerten" Formen, dem „Schifflein", das „den ruhigen Fluß sanfter Gefühle" liebe, von dem Komponisten, der sich „nur bei Windstille ... ins offene Meer hinaus" wage.

Auf dieses Klischee ließe sich, wollte man bei Kalbecks maritimen Metaphern bleiben, mit einem Gegenbild antworten, das auch zu den Violinsonaten paßt: Schumann s e l b s t inszeniert die Stürme, in denen seine Werke sich zu bewähren haben. Dabei geht er größere Risiken ein als Brahms. Dass Schumanns Musik die elastischen und tragfähigen Mittel bereithält, die Stürme zu meistern, ist im Vergleich zu Brahms vielleicht erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Doch nicht zuletzt in dieser Spannung liegt der intellektuelle und emotionale Reiz von Schumanns Musik. Sie fordert ihre Hörer und Interpreten auf unverwechselbare Weise zu solchen ästhetischen Abenteuern heraus, die Brahms' Werke auf nicht weniger kreative Art zu umschiffen trachten.

„Johannes Brahms' kompositorische Arbeit im Spiegel von Kopistenabschriften". In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. LIV (1997), H. 1, S. 1-33.

[21] „Dauerhafte Musik", war, wie Gustav Jenner berichtete, ein Lieblingsausdruck von Brahms (Gustav Jenner: *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, S. 74).

Brahms: ***Violinsonate Nr. 2 A-Dur op. 100,*** **2. Satz** (*Andante tranquillo*)

Tempobezeichnung	*Andante tranquillo*	*Vivace*	*Andante*	*Vivace di più*	*Andante*	*Vivace*
Teil	A	B	A'	B'	A"	B"
Abschnitt	a b a'	cc dd c' d'	a b' a-"Df."	(cc dd c'd')modif.	a"/b" c"	
Tonalität	*F C F→d*	*d→A (F) d d/A*	*D A→F F→d*	*d→A (F) d d/A*	*D→F→d*	*F(d)F*
Charakter-typus	"Lgs. Satz"	"Scherzo"	L----------	S----------	L---------	S-----
Takte	1–15	16–71	72–93	94–149	150–161	162–168
Umfang, Teile	15	56	22	56	12	7

Schumann: ***Violinsonate Nr. 1 a-Moll op. 105,*** **2. Satz** (*Allegretto*)

Tempobezeichnung	*Allegretto*		*Im Tempo*		*Bewegter*			*Erstes Tempo*		
Teil	A		B	A	C			A'	("Epilog")	→Coda
Abschnitt	a	b a'	c c'	a b a'	b-"Df."→d		b-Df.'→d'	a(')	b/a-"Df."	(a/b/c/d)
Tonalität	*F*	*(A)d*	*f As→(f)*	*F (A)d (F)*	*(A)d*	*(A)d/F/D/d*	*(A)d (A)[d]*	*F (B)*	*(B)F g(C)*	*F(b)F*
Charakter-typus	"Lgs. Satz"	"Scherzo"	L----------	S-----L--	S----------			L-----	S/L----------	
Takte	*1–8	*9–12	*13–15	16–25	*26–40	41–44	45–50	51–54	*55–56	*57–64	*65–74	75–79
(Umfang, Sektionen)	(8)	(4)	(3)	(4+4+2)	(8 + 4 + 3)	(4)	(6)	(4)	(2)	(8)	(10)	(5)
Umfang, Teile	15		10	15	16					18		5

Arnfried Edler, Hannover

Zur Kategorie des Erzählerischen in Schumanns Kammermusik

Die Nähe Schumanns zur Literatur gehört zu den auffälligsten Phänomenen seines kompositorischen Profils. Sie macht einen wesentlichen Zug seiner Künstlerpersönlichkeit aus und wurde ihm selbst wie auch seiner Umgebung frühzeitig bewusst. Es ist hier nicht der Ort, die Bedeutung der Literatur als Lebenselement für Schumann aufzurollen, was an anderer Stelle – repräsentativ etwa in der Düsseldorfer Ausstellung von 1991 unter dem Thema *Schu- mann und die Dichter* [1] – bereits geschehen ist. Bekannt ist, dass Schumanns ganzes Weltverhältnis von Kindheit an durch literarische Neigungen geprägt wurde, die wesentlich durch die schriftstellerische, publizistische und verlegerische Tätigkeit des Vaters angeregt wurde und in ihr während der entscheidenden Jahre der Sozialisiation einen reichen Nährboden fand. Die Aussage über die eigene jugendliche Belesenheit im *Musikalischen Lebensgang*: „Die bedeutendsten Dichter ziemlich aller Länder waren mir geläufig“[2] – und die Initiative des Fünfzehnjährigen zur Begründung eines *Litterarischen Vereins* aus dem Kreis seiner Mitschüler[3] bezeugen Schumanns Verwurzelung in der Tradition des emanzipierten Bürgertums des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts, das als Reaktion auf die Überflutung mit belehrenden und handlungsleitenden Schriften die Lösung fand, „die Aufklärung selbst in die Hand zu nehmen“, und damit den modernen Bildungsgedanken hervorbrachte.[4]

---

[1] B. R. Appel/I. Hermstrüwer (Hrsg.): *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser (Ausstellungskatalog),* Düsseldorf 1991.

[2] Wolfgang Boetticher (Hrsg.): *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 23; ähnlich in den *Materialien zu einem Lebenslauf*, ebd. S. 12 und in der *Beylage zur Hottentotteniana*, in: Robert Schumann: *Tagebücher* Bd. I 1827-1838, hrsg. v. G. Eismann, Leipzig 1971², S. 242.

[3] Martin Schoppe: „Schumanns *Litterarischer Verein*“. In: *Robert Schumann und die Dichter* (wie Anm. 1), S. 17 – 32.

[4] Arnfried Edler: „Aspekte von Schumanns Begriff der musikalischen Bildung“. In: B. Appel u.a. (Hrsg.): *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, Sinzig 2002 , S. xx.

Diese Bildungstradition hatte zunächst nicht unmittelbar etwas zu tun mit der Neigung der romantischen Generation, die Grenzen der Künste durchlässig zu machen bis zu ihrer völligen Überwindung. Erst mit Schumanns Hineinwachsen in die Literatur seiner Gegenwart und in die der unmittelbar zurückliegenden Romantik wird jene bewusste Tendenz der Kunstverschmelzung erkennbar, wie sie etwa die poetischen Werke, vor allem die Fragmentsammlungen von Tieck/ Wackenroder, Friedrich Schlegel, Novalis oder E. T. A. Hoffmann durchzieht und die sich beim 17-jährigen Schumann in Tagebucheinträgen niederschlägt wie diesem:

> *„Musik ist die höhere Potenz der Poesie; die Engel müßten in Tönen reden, Geister in Worten der Poesie . – Die Schubertschen Variationen [4-hd. Hérold-V D 908] verhalten sich zum Wilhelm Meister, wie überhaupt Ton zum Wort. Die Schubertschen Variationen sind überhaupt ein Roman Goethes, den er noch schreiben wollte [...]. Wenn ich Beethovensche Musik höre, so ist's, als läse mir jemand Jean Paul vor; Schubert gleichet mehr Novalis, Spohr ist der leibhaftige Ernst Schulze oder der Carl Dolci der Musick"*[5].

Dass es sich dabei um mehr handelt als um das kokette Hantieren eines frühreifen Jünglings mit modischen Lesefrüchten, zeigt sich daran, dass Schumann im Jahr 1840 – d. h. zu einem Zeitpunkt, als er seine frühe Klavierperiode gerade hinter sich hatte – die von ihm in Wien aufgefundene C-Dur-Sinfonie Schuberts mit einem "dicken Roman von Jean Paul" verglich. Bereits an deren Beginn hatte eine große Auseinandersetzung um die Bezüge der *Papillons* op. 2 zu Jean-Pauls Roman *Flegeljahre* gestanden, Titel wie *Kreisleriana* oder *Noveletten* nehmen diese Bezüge unmittelbar in ihren Titel auf, wobei Schumann sich jedoch stets gegen eine Deutung im Sinne der etwa zur gleichen Zeit aufkommenden Programmusik im Sinn von Hector Berlioz verwahrte. Es seien, so Schumann, unter den „Eindrücken von außen" nur die „mit der Musik verwandten Elemente", die sich zu „deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können".

Man wird Schumanns Tendenz zur Literarisierung keinesfalls isoliert betrachten dürfen. Vielmehr entsprang sie der umfassenden Bewegung einer von frühromantischen Literaten wie Friedrich Schlegel und Novalis zum Programm

[5] Robert Schumann: *Tagebücher* Bd. 1 (1827-1838), hrsg. v. G. Eismann, Leipzig 1971², S. 96 f.

erhobenen „Universalpoesie“, in der – wie Carl Maria von Weber es für die romantische Oper ausdrückte – „alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinan derschmelzend verschwinden und - auf eine gewisse Weise untergehend - eine neue Welt bilden.“[6]

Zu fragen wäre allerdings, wie weit Schumann das literarisch-universalpoetische Konzept, dessen Verbindlichkeit für seine frühe Produktion kaum bezweifelt werden kann, auch in der Kammermusik realisierte. Angesichts der aktuellen Renaissance des Erzählerischen in der Literatur sowie der in den jüngst vergangenen Jahrzehnten wieder zunehmend in die Diskussion geratene Frage nach der Gemeinsamkeit und der Vergleichbarkeit der Künste erscheint das Thema auch im Hinblick auf seine musikgeschichtlichen und –ästhetischen Implikationen von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

I.

Die ästhetischen Fronten hatten sich in dieser Frage um 1840 verhärtet. Auf der einen Seite standen die „Neuromantiker“, für die Beethovens Werk in umfassendem Sinn das weltgeschichtliche Geschehen reflektierten. Für einen ihrer extremen Vertreter wie Herrmann Hirschbach wurden Beethovens späte Streichquartette zum Maßstab schlechthin für die historische Legitimation einer kompositorischen Leistung. Auf der anderen Seite standen Musiker wie Mendelssohn, die sich ebenfalls vollkommen auf der Höhe des historischen Bewusstseins der Epoche befanden, jedoch andere Konsequenzen daraus zogen. Mendelssohn verkörperte in vollendeter Weise den gebildeten Musiker in der Tradition der Berliner Aufklärung, die durch seine Großväter Moses Mendelssohn und Levi Salomon bzw. dessen Schwägerin Sara Levy – letztere zugleich eine der wichtigsten Förderinnen Carl Philipp Emanuel Bachs – entscheidend mitgeprägt worden war. So stellte für Mendelssohn die umfassende Kenntnis des Repertoires und die Einsicht in den historischen Stand der kompositorischen Entwicklung eine Herausforderung dar, die sich vor allem durch „unablässige Versuche“ bekundet, „das Formschema [des Sonatensatzes] zunächst in seiner Gliederung abzuwandeln und später von der Substanz her konsequent

[6] Carl Maria von Weber: „Über die Oper Undine [von E. T. A. Hoffmann] (1817)“. In: *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. K. Laux, Wilhelmshaven 1978, S. 134 f.

umzuprägen“.[7] Dagegen scheint sich bei ihm die Auseinandersetzung mit der Literatur in eher konventionellem Rahmen abgespielt zu haben. Schumann dagegen, der zwar ebenfalls umfassend gebildet war, dessen musikalische Ausbildung jedoch viel einseitiger – nämlich auf die Pianistik ausgerichtet – verlaufen war, bemerkte erst allmählich durch den Umgang mit Mendelssohn und durch seine wachsende Bewunderung von dessen kompositorischer Souveränität die Beschränkung der eigenen musikalischen Perspektive. Der daraus sich ergebende Lernprozeß, der vor allem seit der Eheschließung 1840 einen erheblichen Schub erhalten zu haben scheint, wurde von Clara offensichtlich unterstützt. Das von beiden Ehegatten betriebene Studium der Kammermusik der Wiener Klassik – neben demjenigen des Kontrapunkts, dem sich Schumann seit seinen Studentenzeiten immer wieder, wenn auch durchaus schubweise, zugewandt hatte – sowie die Einsicht, dass neben dem „hohen Muster“ Beethoven auch „in den Fruchtgärten Mozarts und Haydns [...] schwerbeladene Bäume [stehen], über die sich nicht so leicht hinwegsehen lässt“, scheint jedenfalls stark von der Intention motiviert zu sein, auf diesen Gebieten ein Niveau zu erreichen, das demjenigen Mendelssohns zumindest ebenbürtig war. Das Ganze ereignete sich zudem zu einem Zeitpunkt, zu welchem die Theorie der Sonatenform in Adolph Bernhard Marx' *Kompositionslehre* systematisch verfestigt und zur Norm erhoben wurde. Für Schumanns Auseinandersetzung mit den großen Gattungen der Instrumentalmusik spielte dieses vierbändige Werk zwar keine unmittelbare Rolle mehr, dennoch war er als Komponist mit eben denjenigen Problemen konfrontiert, die die Entstehung der Marxschen Theorie überhaupt erst ausgelöst hatten. Außerdem kannte er Marx persönlich: im *Haushaltbuch* von 1843 ist ein Besuch am 19. September verzeichnet, wo es am Abend eine „Explosion c.[ontra] Hirschbach“ gab[8], deren Ursachen und Intensität man sich durchaus vorstellen kann, wenn man sich vergegenwärtigt, mit welcher Spannung der musiktheoretisch-ästhetisch-publizistische Diskurs über dieses Problematik in diesen Jahren aufgeladen war.

[7] Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978, S. 275.

[8] Robert Schumann: Haushaltbücher Teil 1, in: *Tagebücher* Bd. III.1, hrsg. v. G. Nauhaus, Leipzig 1982, S. 352.

In seinem Bestreben, sich die Herrschaft über große Formen zu verschaffen, gab es für Schumann im Grunde zwei Alternativen: entweder schwor er seiner früheren Kompositionsweise völlig ab oder er versuchte, zentrale Merkmale aus den dreißiger Jahren mit den ihm zugewachsenen neuen Erkenntnissen über die Konstruktion großer Formen zu verbinden. Äußerlich sieht es so aus, als sei er zunächst völlig ins Kielwasser Mendelssohns gesegelt – so sahen es jedenfalls die extremen Beethovener. Herrmann Hirschbach etwa hielt mit seiner Enttäuschung über das Klavierquartett nicht zurück: die Zeit sei

> *„etwas bereitwilliger geworden, sie fängt an ihm einige Zugeständnisse zu machen; möge er ihr nicht zu viele machen! – hat er doch neulich gar den Vorwurf hören müssen, er neige sich Mendelssohnscher Art zu, und nicht mit Unrecht. Möge es Schumann nicht gehen, wie so Vielen, die in ihrer Jugend voll fantastischen, liberalsten Sinns, sobald sie älter werden, die ärgsten Philister und Servilen werden. – Er hat sich in Acht zu nehmen, damit er, einer Selbsttäuschung nicht Raum gebend, Sachen in seinem Pulte verschlossen lasse, die seinen Ruhm nicht vermehren können. Schumann hat in en verschiedenartigsten Fächern Originelles geleistet. Dass sie nicht blos als glückliche Zufälligkeiten erscheinen, dass eine weiterbauende Konsequenz in seinem Compositionstreiben sichtbar werde, dafür hat er zu sorgen.'*[9]

Schumann erschloss sich mit dem Streichquartett zunächst die „Kerngattung" der Kammermusik. In der Systematik des Philosophen Ferdinand Hand, in der sich der allgemeine Bewusstseinsstand um 1840 repräsentativ widerspiegelt, wurde es ausdrücklich als Untergattung der Sonate bezeichnet: „die der Sonate zufallende Gesetzlichkeit [sei] auch auf...[sie] zu beziehen". Das Streichquartett sei „die Blüthe der neueren Musik, [...] das Denkende in der Musik".[10] Diese formalästhetische Einschätzung, von der man annehmen kann, dass Schumann sie weitgehend teilte, besagt allerdings zugleich, dass die angesprochenen Gesetzlichkeiten ausschließlich in der Musik selbst ihren Ursprung haben. Das aber stand quer zur Überzeugung von den durchgängigen Strukturprinzipien in Literatur und Musik, von der sich Schumann in seiner kompositiorischen Praxis bis zu diesem Zeitpunkt hatte leiten lassen. Natürlich war dieses Problem auch

[9] Herrmann Hirschbach: *Repertorium für Musik* II, Leipzig 1845, S. 191 f.
[10] Ferdinand Hand: *Ästhetik der Tonkunst* II. Teil, Jena 1841, S. 386.

schon in den Sinfonien des vorausgehenden Jahres aufgetaucht, stellte sich jedoch nunmehr in der Kammermusik mit gesteigerter Rigorosität.

II

Um sich die Divergenz der beiden Konzepte großformaler Konzeption zu vergegenwärtigen, empfiehlt es sich, die Auffassung vom „Erzählen" bei den Literaten, an denen sich Schumann explizit orientierte, kurz zu vergegenwärti- gen.

Friedrich Schlegels *Brief über den Roman*, der ein Teil des im Jahr 1800 in der Zeitschrift *Athenäum* publizierten *Gesprächs über die Poesie* ist, stellt den ersten und authentischen Versuch einer Phänomenologie der bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen Romane Jean Pauls dar, die als „die einzigen romantischen Erzeugnisse unseres unromantischen Zeitalters" anzusehen seien. Für Schlegel figurierte der Roman ausdrücklich nicht als eine literarische Gattung unter anderen, sondern als ‚das romantische Buch' schlechthin. Am Roman als *dem* romantisch konzipierten Buch haben alle Gattungen Anteil: die Novelle und das Märchen, das lyrische Lied, aber auch das Drama, das Schlegel als ‚angewandten Roman' bezeichnete.

Die beiden Grundelemente des Romans sind der Witz und das Sentimentale, genau diejenigen also, deretwegen die Romane Jean Pauls von der gleichzeitigen idealistischen Kritik verpönt waren. Der Witz äußert sich vor allem in der Form, die „eben keine idealisch schöne, so doch eine geistreiche [...], die das Spiel unserer innern Bildung auf irgend eine Weise reizt und nährt." Als wichtigstes Ingredienz der Romanstruktur betrachtete Schlegel deshalb die „Grotesken und Bekenntnisse, [... die] witzigen Spielgemälde, die man Arabesken nennt."[11]

Schlegel rückte den von der Arabeskenstruktur geprägten Roman in einen scharfen Gegensatz zur „*hohen Dichtung*". In einem „unfantastischen Zeitalter" sei er das Produkt einer Gelehrten- und Bildungsschicht, innerhalb derer „einige einzelne eine seltne Originalität der Fantasie in sich gespürt und geäußert, obgleich sie darum von der eigentlichen Kunst noch sehr entfernt waren".

Diese Dichter eines prosaischen Zeitalters hätten eine Poesie entdeckt und für ihre Werke nutzbar gemacht, „die so tief in dem Menschen gewurzelt, dass

[11] Friedrich Schlegel: „Brief über den Roman". In: *Charakteristik und Kritiken I , Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* Bd. II, hrsg. v. H. Eichner, München u. a. 1967, S. 330.

sie auch unter den ungünstigsten Umständen immer noch zu Zeiten wild wächst". Diese Poesie seien die „Lieder und Geschichten" sowie „irgendeine Art wenngleich rohe Schauspiele", die sich „fast bei jedem Volk [...]...im Umlauf [...] finden".[12] Indem Schlegel also die Arabeskenstruktur aus dem Zustand der Gesamtkultur sowie daraus ableitete, dass sie dem sozial Deklassierten zur Integration in den Roman und damit zur kulturellen Anerkennung und Nutzbarmachung verhelfe, begründete er die Aktualität des Romans als „romantisches Buch": er stellte die „moderne" Kunstform der Zeit dar, weil er zutiefst im geistigen Zustand der Gesellschaft begründet war. In ähnlicher Weise sprach vier Jahre nach Schlegel Jean Paul selbst in seiner *Vorschule der Ästhetik* vom Roman als einer die Gattungen des Epischen und des Dramatischen in sich fassenden Erscheinungsweise der Literatur, für die die „Weite seiner Form" charakteristisch sei.

> *„Der Roman in Briefen, welche nur entweder längere Monologen oder längere Dialogen sind, grenzet in die dramatische Form hinein, ja wie in Werthers Leiden, in die lyrische. Bald geht die Handlung, wie z. B. im Geisterseher, in den geschlossenen Gliedern des Drama; bald spielet und tanzet sie, wie das Märchen, auf der ganzen Weltfläche umher."*[13]

Jean Paul unterschied zwei Hauptgattungen des Romans: den epischen und den dramatischen. Als eines der Hauptmerkmale des ersten gegenüber dem zweiten bezeichnete er den Einbau von „Episoden", was bei ihm etwa das Gleiche bedeutet wie „Arabeske" bei Schlegel.

> *„Die Episode ist im epischen Roman kaum Episode, z.B. im Don Quixote, da er das Leben episodisch nimmt....Eine Episode mischt sich reizend als Gegenwart in das Hauptwerk, aber nicht als ein verdrüßliches Stück abzuerzählender Vergangenheit."*[14]

Deutlich wird hier, dass sich bereits die romantische Auffassung des Romans – angeregt durch gewichtige Vorläufer, insbesondere durch Laurence Sterne, –

12 Ebd. S. 331.

13 Jean Paul (Friedrich Richter]: *Vorschule der Ästhetik* (1804) XII. *Programm,* in: Werke Bd. V, hrsg. v. N. Miller, Darmstadt 1967, S. 248 f.

14 Ebd. S. 265.

von der Erzählweise des „roten Fadens“ entscheidend entfernte und Kurs nahm auf eine labyrinthische Struktur, wie sie im 20. Jahrhundert etwa bei Jorge Luis Borges und bei Roland Barthes entfaltet wurde.[15]

Offenbar hat Schumann nicht nur die Romanliteratur seiner Zeit gekannt und geliebt, er hat sie auch in seine Denk- und Gefühlsstruktur aufgenommen und verinnerlicht. Obwohl damit ein zentraler Wesenszug seiner Musik angesprochen wurde, hat sich die Musikwissenschaft bisher nur sporadisch mit dieser Thematik beschäftigt.[16] Für die Musik sind bisher kaum Ansätze zu einer theoretischen Behandlung der Kategorie des Erzählerischen, vergleichbar mit solchen, wie sie für die Literatur vorgelegt wurden[17], auszumachen. Nichts- destoweniger ist, entsprechend zur "Wiederkehr des Erzählens" in der Literatur, das Interesse an authentischen großformalen Konzeptionen jenseits von tradierten Normen und Schemata in der 1980er und 1990er Jahre auch in der Musik unüberhörbar. Hinsichtlich der ästhetisch-analytischen Implikationen schlug es sich hauptsächlich in der neueren amerikanischen Schumann-For- schung nieder, wo ambitionierte Versuche unternommen wurden, zum einen die Erzähltheorie der Romantik als Hintergrund der Analyse der Musik Schumanns ernstzunehmen, darüber hinaus aber auch die seit den 1970er Jahren den literarischen Diskurs maßgeblich beeinflussenden semiologischen Ansätze ins Spiel zu bringen. Dabei konzentrierte sich John Daverio auf die Ästhetik der Arabeske vor allem bei Friedrich Schlegel und wies deren Einwirkung auf den ersten Satz von Schumanns Fantasie op. 17 im Sinn eines kreisförmigen Gesamtverlaufs auf: *“The concluding reference is circuitously reached; musical time must overcome the circularity of Schumann's sonata-allegro pattern, as well as the digressive interruption provided in "Im Legendenton".”*[18]

Anthony Newcomb dagegen konstatierte die Nähe der Erzähltheorie vor allem bei Jean Paul zu solchen des 20. Jahrhunderts, angefangen bei dem russischen Formalisten Vladimir I. Propp bis zu den strukturalistischen Theorien von

---

[15] Nikolaus Förster: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt 1999, S. 135 ff.

[16] Ein informativer Überblick findet sich bei Janina Klassen: „Was die Musik erzählt“. In: E. Lämmert (Hrsg.): *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin 1999, S. 89-107.

[17] Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, (1979), Göttingen ^{5}1991.

[18] John Daverio: “Schumann’s ‚Im Legendenton’ and Friedrich Schlegel's *Arabeske”*. In: *19th-Century Music* XI/1987, S. 160.

Paul Veyne und Paul Ricœur sowie der Interpretation von Balzacs Textkonstruktion in Roland Barthes' *S/Z*. Eine Untersuchung des Finales des Streichquartetts op. 41/3 unter diesen Aspekten führte zu dem Ergebnis einer „complete reversal of function within what is superficially a normal, extremely clearly articulated , rondo-like succession of events".[19]

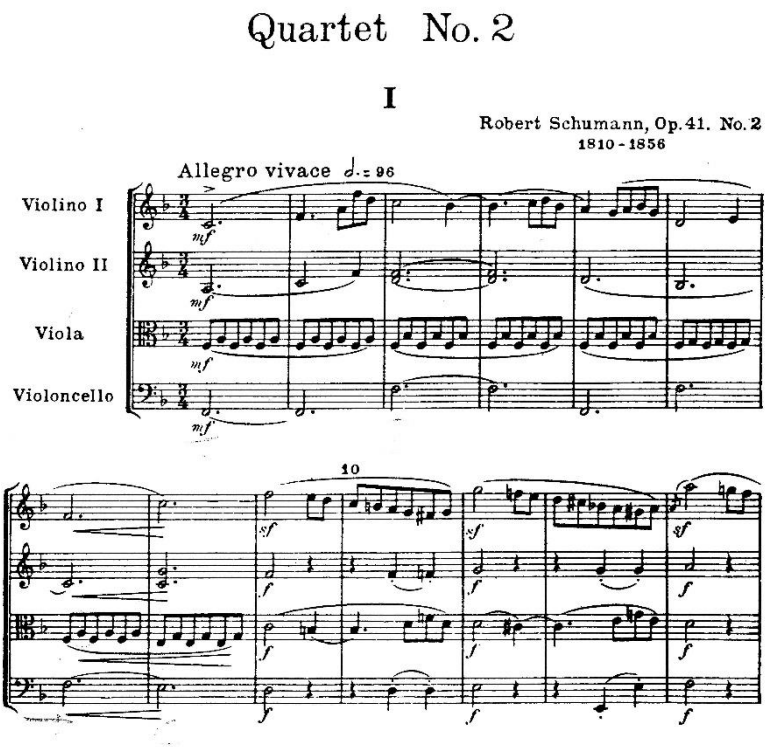
Die formfunktionale Umkehrung bestehe darin, dass die Refrains als das normalerweise stabile Element des Rondos durch ihre additive Struktur und offenen Endungen stets verändert erscheinen, wogegen sich die Einschübe und die Übergänge zwischen den Episoden zunehmend als formstabilisierende Faktoren erweisen.

Um die Tragfähigkeit analytischer Zugänge zur Kammermusik Schumanns im Spannungsfeld zwischen der Intentionalität des Autors, der Romantheorie seiner Zeit und strukturell-semiologischen Ansätzen des späten 20. Jahrhunderts zu erkunden, bedarf es weiterer Untersuchungen, zumal an solchen Werken oder Werkausschnitten, die zumindest an der Oberfläche weniger auffällige Merkmale aufweisen als die in den beiden erwähnten Texten betrachteten.

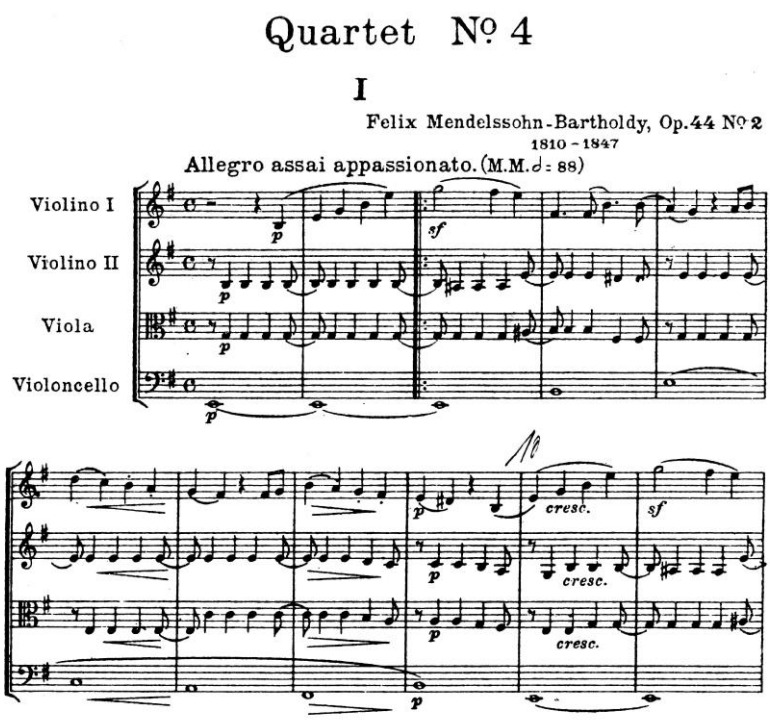
III.

Das zweite Streichquartett in F-Dur erweckt zu Beginn des Kopfsatzes die Erwartung einer noch größeren Nähe zum Widmungsträger des op. 41, Felix Mendelssohn Bartholdy, als die beiden Schwesterwerke. Das liegt vor allem an der Struktur des eröffnenden Themas mit seinem aufsteigend gebrochenen Dreiklang im Ambitus von anderthalb Oktaven über einem Orgelpunkt, dem sich die Sequenz eines kontrastierenden Motivs anschließt. Die Ähnlichkeit zur Anfangsstruktur von Mendelssohns Quartett op. 44/2 ist – bei aller Unterschiedlichkeit der Charaktere – eindeutig (s. Notenbeispiele 1 a und b):

[19] Anthony Newcomb: „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies", ebd. S. 173 f.



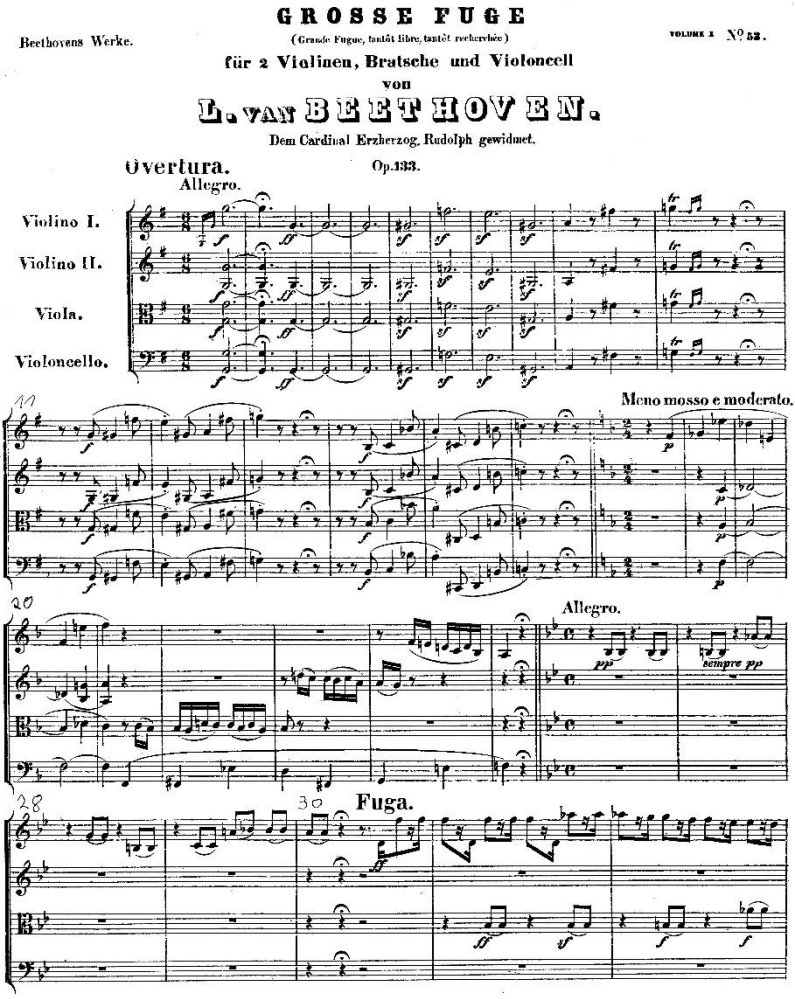
Notenbeispiel 1a Robert Schumann op. 41, 2-1, TT. 1-8



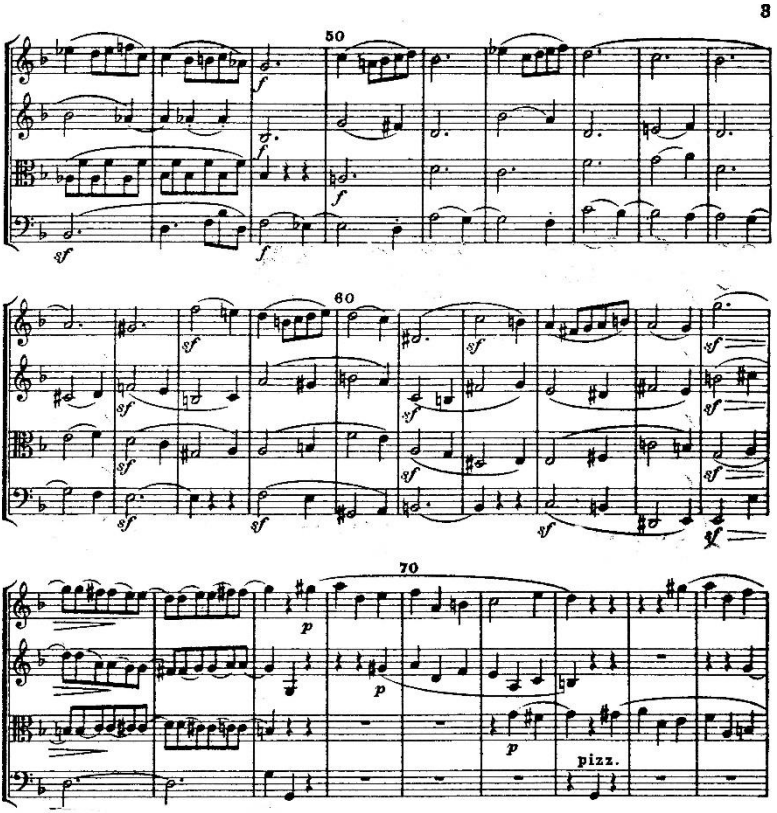
Notenbeispiel 1b Felix Mendelssohn Bartholdy op. 44, 2-1, TT. 1-8

Während sich aber bei Mendelssohn in TT. 9 ff. ein korrespondierender Nachsatz anschließt, sieht bei Schumann diese Stelle ganz anders aus. Der Vordersatz, der hier eigentlich auf einem HalbSchluss enden müßte, wird in TT. 7-8 durch den Quintsprung f' – c" in der Oberstimme sowie durch die absteigende Baßlinie f^{o} - e^{o} - d^{o} geöffnet. Indem der Quintsprung den Quartsprung des Beginns beantwortet, lenkt er die Aufmerksamkeit von der scheinbar geschlossenen Liedmelodik auf die Intervallstruktur als solche: schon die Anfangsquart wird rückblickend als ungewöhnlich durch die Umkehrung des Norm wahrgenommen: das „geborene" Auftaktintervall widerstreitet in seiner abtaktigen Positionierung einer „natürlichen" melodischen Gewichtung. Unvermittelt schließt in TT 9 ff eine neue Motivgruppe an, die sich auch dynamisch durch die *sf*-Akzente deutlich vom durchgehenden *mf* des Beginns abhebt. So unauffällig es abläuft, so bedeutet dieses Ereignis nicht weniger als dass Schumann – im Gegensatz zu Mendelssohn – die Symmetrie des Nachsatzes – also das Merkmal eines „architektonischen" Formdenkens – verweigert und stattdessen ein neues Ereignis herbeiführt, von dem man zunächst nicht wissen kann, wie es sich zu den Anfangstykten verhält. Tatsächlich bildet das neue Motiv zunächst einen achttaktigen Satz mit Schluss auf der Dominante, auf dem aber überhaupt nicht angehalten wird: die IV-V-I-Kadenz in TT. 15/16 wird durch das Pizzikato des Violoncellos sozusagen in Anführungszeichen gesetzt, und in der Violine I bildet der Schlusston c" zugleich den Anfangston eines neuen chromatischen Motivs, das im folgenden Achttakter (TT. 17-24) das in umgekehrter Richtung geführte Motiv aus TT. 9 kontrapunktiert und zusätzlich mit der Viola-Begleitung des Beginns (1 ff.) kombiniert wird. Der nächste Achttakter (TT. 25-32) bringt eine durchführungsartige Zuspitzung durch die eintaktige Sequenzierung des abgespaltenen Motivs aus T. 9 und seiner Spiegelung und die Überleitung in die Rückkehr zum Ausgangsthema. Statt dieses jedoch als Reprise in eine symmetrische Korrespondenz zu den ersten acht Takten zu setzen, gestaltet Schumann die TT. 33-48 völlig neuartig als durchgehenden sechzehntaktigen Imitationszug, an dem sich die beiden Violinen und das Violoncello thematisch beteiligen, während die Viola ihre klanggrundierende Funktion aus dem Anfang wieder aufnimmt. Das heißt: an Stelle einer Reprise bringt dieser Abschnitt eine völlige Neuformulierung des thematischen Materials. – Bis hierher würde – legte man die Norm der Sonatenhauptsatzform zugrunde – der Hauptthemenbereich

reichen, dem sich nun die Überleitung zum Seitensatz anschlösse. Auf dieser Basis gelangte Hans Kohlhase zur Annahme einer aus drei Sechzehntaktern bestehenden dreiteiligen Liedform. Sie geht jedoch an dem tatsächlichen strukturellen Sachverhalt vor allem deshalb vorbei, weil sie den Blick auf die motivischen Beziehungen und Übergänge und auf die aus ihnen resultierenden syntaktischen Verhältnisse verstellt. Was auffällt, ist die rigorose Strukturierung in Achttaktern und einem abschließenden Sechzehntakter. Jedoch sind diese quadratischen Einheiten durchweg parataktisch aneinandergefügt und profilieren sich gegenseitig ausschließlich dadurch, dass sie entweder neue Motive einführen oder aber auf früher einge- führte zurückgreifen. Offensichtlich bediente sich Schumann des Gleichmaßes dieser Taktgruppengliederung nicht aus architektonischen Gründen, sondern in der Absicht, in der Anfangsphase des Satzes eine gewisse Übersichtlichkeit des Ablaufs zu gewährleisten, die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung der verwickelten motivischen Beziehungen zu lenken und sie nicht gleich zu Beginn durch zusätzliche formal-großrhythmische Komplikationen zu belasten. – Der folgende Abschnitt umfaßt die TT. 49 bis 68 und fällt damit zum ersten Mal aus der Acht- bzw. Sechzehntaktigkeit heraus, ohne dass dies als Störung einer großrhythmischen Balance wahrgenommen würde. Von hier an bis zum Ende der Exposition wird die gleichmäßige Achttaktgliederung verlassen. Gleichzeitig verändert sich die motivische Struktur vollkommen: in der 1. Violine wird das Anfangsintervall der aufsteigenden Quart mit dem Sequenzmotiv aus T. 5 verbunden und in TT. 57 ff. zur verminderten Septime erweitert: zugleich entsteht durch die Voranstellung des Tones a' in T. 56 das Viertonmotiv a' – gis' – f" – e", das in seiner Exponiertheit den Repertoirekenner sogleich an das berühmte viertönige Motiv erinnert, das die drei späten Beethoven-Quartette opp. 130/133, 131 und 132 durchzieht. Dazu kommt ein zweites, als Zitat auffaßbares Motiv aus dem 4. Großabschnitt der *Großen Fuge* op. 133, das aber schon in der Einleitung anklingt (s. Notenbeispiele 2 a und b).



Notenbeispiel 2a Ludwig van Beethoven: Große Fuge op. 133, TT. 18-25



Notenbeispiel 2b Robert Schumann op. 41, 2-1, TT. 49, 66f.

Die Stelle erscheint mit ihren gleichmäßigen Vierteln durchaus als Episode eingelagert. Im Nachhinein entpuppt sie sich dann allerdings wieder als motivischer Ursprung der folgenden, die imitative Anlage aufnehmenden Taktgruppe 69 – 80 (bei Kohlhase: „Seitenthema"). Sie besteht aus einem wiederholten Viertakter, in dem das Viertonmotiv aufgenommen und – intervallisch abgewandelt – in eine geschlossene Satzstruktur umgewandelt erscheint, sowie einer abschließenden Viertaktgruppe mit dem zweiten „Beethoven-Zitat". Danach wird der erste Teil des Satzes mit einer bordun- artig strukturierten Reminiszenz an das Anfangsthema, kombiniert mit dem zuletzt aufgetauchten Vierton-Motiv, beschlossen. Schumanns Verfahren, „einer Substanz verschiedene Aspekte abzugewinnen und sie als „poetische Charaktere' nebeneinander hinzustellen, erweist sich sich mithin ebenso als narrativ motiviert wie als in der konkreten Anlage narrativen Prinzipien nachempfunden."[20]

IV

Die analytische Betrachtung des Expositionsteils von op. 41/2-1 weist Strukturmerkmale auf, die auch für die Erzählstruktur des romantischen Romans konstitutiv waren: Parataktische Gliederung zunächst einfach und übersichtlich strukturierter, später zunehmend ungleichmäßiger Glieder (Taktgruppen), bedeutungsvoll, wenn auch zunächst rätselhaft eingeführte und nicht durch Beantwortung bestätigte Motive, deren eigentliche Substanz Intervallkonstellationen ausmachen; eingelagerte Episoden, deren Bedeutung sich erst im Nachhinein erschließt und die z. T. auf dem Zitatweg werkübergreifende Bezüge zur Gattungstradition herstellen. Sehr wichtig erscheint der dem Erzählen eigene intersubjektive Charakter des Spiels mit den Erwartungen, Kenntnissen, Gefühlsäußerungen und nicht zuletzt der Kombinationsfreude des Rezipienten.

Gleichzeitig erscheint es möglich, einen solchen Schumann-Text im Sinn von Roland Barthes als einen „pluralen" zu verstehen: immer wieder andere Eingänge zu finden

> *„zu einem Netz mit tausend Eingängen. Diesem Eingang zu folgen heißt nicht eine legale Struktur von Normen und Abstrichen [Verboten?], ein narratives oder poetisches*

[20] Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn der Komponist* (wie Anm. 7), S. 175.

Gesetz, sondern eine Perspektive (aus Bruchstücken, aus Stimmen, die aus anderen Texten, von anderen Codes Kommen) ins Auge fassen. [...]"[21]

Was der musikalische Text auf diese Weise an werkhafter Konsistenz verliert, gewinnt er an diskursiver Offenheit. Zu entdecken wäre, dass innerhalb von Schumanns Œuvre auch und gerade die Kammermusik musikalische Texte umfaßt, deren immer wieder erneuerte interpretatorisch-analytisch hörende, aufführende, aber auch lesende Rezeption ein Spiel darstellt, in dem die „Wiederkehr des Verschiedenen" zur Verabschiedung bloßer Konsumhaltung führt.[22]

[21] Roland Barthes: S/Z (1970), Frankfurt/M. 1987, S. 16.
[22] Ebd. S. 20 f.

Dokumentation der Konzertreihe

Schumann!

Die Kammermusik von Robert und Clara Schumann an acht Abenden

Es spielen Studierende, Lehrende und Gäste der Hochschule für Musik und Theater

Künstlerische Leitung: Prof. Markus Becker

Einführung in das Programm jeweils am Konzerttag um
19.00 Uhr Hörsaal 202

17. April/ 24. April/ 2.Mai/ 8. Mai/ 15. Mai/ 22. Mai/ 29. Mai/ 5. Juni 2002, jeweils 19.30 Uhr Konzert- und Theatersaal der HMT Hannover

I „Phantasiestücke“

19.00 Uhr Einführung in das Programm:
Prof. Dr. Arnfried Edler

Robert Schumann (1810 – 1856)
Phantasiestücke für Klavier und Klarinette op. 73 (1849)
Zart und mit Ausdruck
Lebhaft, leicht
Rasch und mit Feuer
Nicole Spuhler –Klarinette
Christiane Kroeker –Klavier

Phantasiestücke op. 111 (1851)
Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag
Ziemlich langsam
Kräftig und sehr markirt
Roland Krüger – Klavier

E.T.A. Hoffmann (1776-1822)
„Der Musikfeind“
(Fantasiestücke in Callots Manier: Kreisleriana – 1814)
Peter Meinhardt – Sprecher

Phantasiestücke für Klaviertrio op. 88 (1842)
Romanze – Nicht schnell, mit innigem Ausdruck
Humoreske – Lebhaft
Duett – Langsam und mit Ausdruck
Finale – Im Marschtempo
Konradin Seitzer, Violine
Konrad Haesler – Violoncello
Konrad Maria Engel – Klavier

Adagio und Allegro op. 70 (1849)
Langsam, mit innigem Ausdruck
Rasch und feurig

Jonas Bylund – Posaune
Grainne Dunne – Klavier

Streichquartett A-Dur op. 41,3 (1842)
Andante espressivo – Allegro molto moderato
Assai agitato
Adagio molto
Finale – Allegro molto vivace
Iturriaga-Quartett Leipzig:
Aitzol Iturriagagoitia – Violine
Iokine Iturriagagoitia – Violine
Katia Stodtmeier – Viola
Rebekka Riedel – Violoncello

II „Aus alten Märchen...“ – 24. April 2002
19.00 Uhr Einführung in das Programm:
Amrei Flechsig

Robert Schumann
Märchenerzählungen für Klarinette, Viola und Klavier op. 132 (1853)
Lebhaft, nicht zu schnell
Lebhaft und sehr markirt
Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck
Lebhaft, sehr markirt
Janette Fischer – Klarinette
Stefan Neuhäuser – Viola
Xiau-Shu Zhu – Klavier

Novalis (1772 – 1801)
Das Märchen von Hyazinth und Rosenblüte
(aus „Die Lehrlinge zu Sais“ – 1800)
Peter Meinhardt – Sprecher

Robert Schumann
Märchenbilder für Klavier und Viola op. 113 (1851)
Nicht schnell
Lebhaft
Rasch
Langsam, mit melancholischem Ausdruck
Rajmund Glowczynski – Viola
Wolfgang Zill – Klavier

Adagio und Allegro op. 70 (1849)
Langsam, mit innigem Ausdruck
Rasch und feurig
Felix Vogelsang – Violoncello
Xiau-Shu Zhu – Klavier

Violinsonate d-Moll op. 121 (1851)
Ziemlich langsam – Lebhaft
Sehr lebhaft
Leise, einfach
Bewegt
Evelina Antcheva – Violine
Gerrit Zitterbart – Klavier

Andante und Variationen B-Dur op. 46 (1843)
Sostenuto – Andante espressivo – un poco più animato – Più lento – Un poco più lento
Più lento – Animato
Doppio movimento – Tempo primo – Più adagio
Beatrice Berthold, Markus Groh – Klavier
Kitti Ella, Lukasz Grzechnik – Violoncello
Ulrich Dreier – Horn

III „Clara und Robert“ – 2. Mai 2002

19.00 Uhr Einführung in das Programm:
Nathalie Contrael

Robert Schumann
Lieder in der Transkription für Oboe und Klavier:
„Widmung“ op. 25,1
„Stille Thränen“ op. 35,1
„Schöne Wiege meiner Leiden“ op. 24,5 (alle 1840)

Clara Schumann (1819-1896)
Scherzo c-Moll für Klavier op. 14 (1845)

Robert Schumann
Adagio und Allegro op. 70 (1849)
Langsam, mit innigem Ausdruck
Rasch und feurig

3 Romanzen für Oboe und Klavier op. 94 (1849)
Nicht schnell
Einfach, innig
Nicht schnell
Klaus Becker – Oboe
Christiane Frucht – Klavier

Robert und Clara Schumann:
Aus Briefen und Tagebuchaufzeichnungen
Lutz Lansemann – Sprecher

Robert Schumann
Klavierquartett Es-Dur op. 47 (1842)
Sostenuto assai – Allegro ma non troppo
Scherzo: molto vivace
Andante cantabile
Finale: Vivace

Krzysztof Wegrzyn – Violine
Birthe Metzler – Viola
Tilmann Wick – Violoncello
Markus Becker – Klavier

IV „Florestan/Eusebius" – 8. Mai 2002

19.00 Uhr Einführung in das Programm:
Claudia Plaggenborg

Robert Schumann
Fünf Stücke im Volkston op. 102 (1849)
„Vanitas vanitatum" – Mit Humor
Langsam
Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen
Nicht zu rasch
Stark und markirt
Josephine Vains – Violoncello
Mariel Ilusorio – Klavier

Streichquartett F-Dur op. 41, 2 (1842)
Allegro vivace
Andante, quasi variazioni
Scherzo: Presto
Allegro molto vivace
Andrej Bielow – Violine
Mariusz Patyra – Violine
Micha Afkham – Viola
Antoaneta Emannilova – Violoncello

György Kurtág (*1926)
„Hommage à R. Sch." op. 15/d (1975-90)
1 merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler
2 E.: der begrenzte Kreis ...
3... und wieder zuckt es schmerzlich F. um die Lippen

4 Felhö valék, már süt a nap ...(eine Wolke war ich, jetzt scheint schon die Sonne)
5 In der Nacht
6 Abschied (Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut)

Johannes Peitz – Klarinette
Thomas Selditz – Viola
Markus Becker – Klavier

Violinsonate a-Moll op. post (1853)
Ziemlich langsam – lebhaft
Lebhaft
Intermezzo: Bewegt, doch nicht zu schnell
Finale: Markirtes, ziemlich lebhaftes Tempo

Maya Koch – Violine
Sara Koch – Klavier

Adagio und Allegro op. 70 (1849)
Langsam, mit innigem Ausdruck
Rasch und feurig

Johannes Peitz – Klarinette
Katharina Sellheim – Klavier

Klavierquintett Es-Dur op. 44 (1842)
Allegro brillante
In Modo d´una Marcia: un poco largamente
Scherzo: molto vivace
Allegro ma non troppo

Adam Kostecki – Violine
Rita Rosza – Violine
Christian Pohl – Viola
Ben Groocock – Violoncello
Christopher Oakden – Klavier

V „bach“ – 15. Mai 2002

19.00 Uhr Einführung in das Programm:
Burkhart M. Schürmann

Robert Schumann
6 Fugen über den Namen B-A-C-H op. 60 (1845)
I Langsam
II Lebhaft
III Mit sanften Stimmen
Martin Schmeding – Orgel

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)
Ciaccona aus der Partita d-Moll für Violine solo
BWV 1004 mit der Klavierbegleitung von Robert Schumann
Mira Tujakbajewa – Violine
Xiau-Shu Zhu – Klavier

Konzertkritik von Robert Schumann zu Mendelssohns Orgelspiel in Leipzig
Burkhart M. Schürmann – Sprecher

Robert Schumann
6 Fugen über den Namen B-A-C-H op. 60 (1845)
IV Mäßig, doch nicht zu langsam
V Lebhaft
VI Mäßig, nach und nach schneller
Martin Schmeding – Orgel

Adagio und Allegro op. 70 (1849)
Mit innigem Ausdruck
Rasch und feurig
Janis Lielbardis – Viola
Ruth Müller – Klavier

Clara Schumann
Klaviertrio g-Moll op. 17 (1846)
Allegro moderato
Scherzo: Tempo di Menuetto
Andante
Allegretto
Michail Aschurov – Violine
Klaus Heitz – Violoncello
Vitali Kolomiets – Klavier

VI „Früh, mittel, spät" – 22. Mai 2002

19.00 Uhr, Raum E 15, Einführung in das Programm:
Martin Loeser

Robert Schumann
Violinsonate a-Moll op. 105 (1851)
Mit leidenschaftlichem Ausdruck
Allegretto
Lebhaft
Andrej Bielow – Violine
Denys Proschaev – Klavier

Klavierquartett c-Moll WoO (1828-30)
Allegro molto affettuoso
Minuetto. Presto
Andante
Allegro giusto. – Presto
Alie Bekirova – Violine
Song-A Mun – Viola
Klaus Heitz – Violoncello
Erika Lux – Klavier

Adagio und Allegro op. 70 (1849)
Langsam, mit innigem Ausdruck

Rasch und feurig
Jens Björn-Larsen – Tuba
Christopher Oakden – Klavier

Streichquartett a-Moll op. 41,1 (1842)
Introduzione: Andante espressivo
Allegro
Scherzo: Presto – Intermezzo
Adagio
Presto
Nomos-Quartett:
Martin Dehning – Violine
Sonja-Maria Marks – Violine
Friederike Koch – Viola
Sabine Pfeiffer – Violoncello

VII „Stimme" – 29. Mai 2002

19.00 Uhr, Raum E 15, Einführung in das Programm:
Inna Klause

Clara Schumann
Drei Romanzen op. 22 (1853)
Andante molto
Allegretto
Leidenschaftlich schnell
Miriam Hering – Violine
Isolde Seitzer – Klavier

Lieder:
Er ist gekommen in Sturm und Regen op.12,2 (1841)
(Friedrich Rückert)
Liebst du um Schönheit op. 12, 4 (Friedrich Rückert)
Warum willst du and´re fragen op. 12, 11 (Friedrich Rückert)
Sie liebten sich beide op. 13, 2 (1842) (Heinrich Heine)

An einem lichten Morgen op. 23, 2 (1853) (Hermann Rollett)
O Lust, o Lust op. 23, 6 (Hermann Rollet)
Christiane Iven – Sopran
Justus Zeyen – Klavier

Albert Dietrich (1829-1908)
Robert Schumann (1810-1856)
Johannes Brahms (1833-1897)
Violinsonate „F. A. E.“
Allegro (D)
Intermezzo: Bewegt, doch nicht zu schnell (S)
Scherzo: Allegro (B)
Finale: Markirtes, ziemlich lebhaftes Tempo(S)
Mira Tujakbajewa – Violine
Konrad Maria Engel – Klavier

Robert Schumann
Adagio und Allegro op. 70 (1849)
Langsam, mit innigem Ausdruck
Rasch und feurig
Claudius Müller – Horn
Helena Scharanov – Klavier

Lieder:
Frauenliebe – und leben op. 42 (1840) (Adalbert von Chamisso)
Seit ich ihn gesehen
Er, der Herrlichste von allen
Ich kann´s nicht fassen, nicht glauben
Du Ring an meinem Finger
Helft mir ihr Schwestern
Süßer Freund, du blickest
An meinem Herzen, an meiner Brust
Nun hast du mir den ersten Schmerz getan
Christiane Iven – Sopran
Justus Zeyen – Klavier

Klaviertrio d-Moll op. 63 (1847)
Mit Energie und Leidenschaft
Lebhaft, doch nicht zu rasch
Langsam, mit inniger Empfindung
Mit Feuer

Rebecca Somers — Violine
Felix Vogelsang – Violoncello
Carla Haltenwanger – Klavier

Sonderveranstaltung:

Donnerstag, 30. Mai 2002, 22.30, Foyer, Eintritt frei
Notturno „Dichterliebe"
Robert Schumann: Dichterliebe op. 24

Christoph Pohl, Bariton
Volker Link, Klavier

Lesung aus Briefen von Robert und Clara Schumann

Sprecher: Valeska Zürn und Burkhart M. Schürmann

VIII „Schumann – Rihm" – 5. Juni 2002

19.00 Uhr Einführung in das Programm:
Michael Lehner

Wolfgang Rihm (* 1952)
Fremde Szene III (1983/84)

Robert Schumann
Klaviertrio g-Moll op. 110 (1851)
Bewegt, doch nicht zu rasch
Ziemlich langsam
Rasch
Kräftig, mit Humor

„Fremde Blätter“ – Wolfgang Rihm über Robert Schumann

Bernd Goetzke – Sprecher

Wolfgang Rihm
Fremde Szene I (1982)

Robert Schumann
Klaviertrio F-Dur op. 80 (1847)
Sehr lebhaft
Mit innigem Ausdruck
In mässiger Bewegung
Nicht zu rasch

Trio Jean Paul
Ulf Schneider – Violine
Martin Löhr – Violoncello
Eckart Heiligers – Klavier