

„Fantasiestücke in Kreislers Manier“ Robert Schumanns „Kreisleriana“ op. 16 und die Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns

von Stephan Münch, Mainz

Einleitung

Zu den mit Sicherheit rätselhaftesten Stellen in Robert Schumanns Klavierfantasien-Zyklus *Kreisleriana* op. 16 ist auch jene Passage zu Beginn des 8. Stücks (T. 9–16) hinzuzuzählen, die wegen ihrer rhythmischen und harmonischen Disparatheit von linker und rechter Hand nicht nur den Zuhörer in Verwirrung bringt, sondern auch den Interpreten vor das schwierige Problem der korrekten Ausführung eines andauernd ‚falsch‘ einsetzenden Basses stellt:

op. 16, Nr. 8, T. 9–16

The image shows a musical score for Robert Schumann's 'Kreisleriana' op. 16, No. 8, measures 9-16. The score is in G minor and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 9 and ends at measure 11. The second system starts at measure 12 and ends at measure 16. The right hand (treble clef) plays a steady eighth-note pattern, while the left hand (bass clef) plays a more complex, syncopated pattern. The bass line is particularly challenging due to its irregular phrasing and frequent rests.

Notenbeispiel 1

Sind die den gleichmäßigen Tarantella-Rhythmus der rechten Hand ins Wanken bringenden Störmanöver der „durchaus leicht und frei“ (Anweisung Schumanns) zu behandelnden Bässe lediglich ein für Schumann nicht untypischer phantastisch-verrückter Einfall oder eher ein Teilmoment des kompositorischen Reflexes auf die exzentrische Figur des von E. T. A. Hoffmann geschaffenen fiktiven Kapellmeisters Johannes Kreisler, der, wie Schumann selbst mitteilt, seinem Werk Pate gestanden haben soll?

Eine nähere Betrachtung der acht Takte erweist jedoch, daß der dort aufkommende Eindruck von Unstimmigkeit infolge fehlender Kongruenz von angedeuteter Harmonie in den Oberstimmen und den tatsächlich erklingenden Baßtönen seine Ursache in der Inkongruenz der ‚Absichten‘ der beiden Hände hat: Während die rechte Hand nämlich ihr Thema nach dem Harmonieschema einer Quintfall-Sequenz zielsicher durchführt (über *D, G, c, F, B* und *Es*), beharrt die linke auf dem Festhalten an orgelpunktartigen Baßtönen nach dem Muster der Takte 1—8 und widersetzt sich somit der gegenüber dieser ersten Achttakt-Gruppe gewachsenen harmonischen Dichte der Oberstimmen, um sich erst in Takt 15 ruckartig in die von diesen angedeutete halbschlüssige Kadenz und deren ostinaten Rhythmus $\sqrt[7]{\quad}$ ‚einzurenken‘.

Wer die Interpretation dieser Stelle etwa durch Arthur Rubinstein hört, kann dabei leicht an die typische Situation eines am Klavier Fantasierenden erinnert werden, der, während er mit der rechten Hand einer gedanklich vorentworfenen kompositorischen Idee folgt, in der anderen Hand schon nach einer variativen Fortsetzung derselben Idee forscht, so daß also die Ausführung einer in der Vorstellung bereits fertig ausgestalteten Idee und die Erfindung neuer Einfälle zeitlich — und hörbar! — zusammenfallen, das heißt, um es auf den vorliegenden Fall zu beziehen: Während die rechte Hand sich sicher auf dem Gleis einer harmonischen Sequenz fortbewegt, sucht die linke noch unentschieden und darum vorsichtig erkundend — eben „durchaus leicht und frei“ — nach einem anderen harmonischen Weg.

Was im Bewußtsein des Fantasierenden sich als ein organisches Weiterentwickeln eines einmal formulierten Gedankens ausnimmt, muß auf den Zuhörer notwendigerweise die gegenteilige Wirkung, die des Konfusen nämlich, ausüben. Den Anschein, daß im 8. Stück der *Kreisleriana* die Musik noch im Entstehen begriffen sei, bestätigt die Parallelstelle Takt 125—132, die die Baßstimme zwar rhythmisch verändert, jedoch keineswegs ‚verbessert‘ bringt und den Eindruck des Nichtzusammenpassens nicht bereinigt.

Die solcherart vorgenommene Interpretation des Sachverhalts hinterläßt den Eindruck, als ob sich in dem endgültig fixierten Notentext Schumanns etwas finde, das eher den Charakter unverbindlichen — und noch dazu offenbar ‚mißlungenen‘ — Improvisierens trägt und das nicht nur den Werk-Charakter in Frage stellen, sondern auch die Musik dem Verdacht von ‚Minderwertigkeit‘ aussetzen müßte. Die beschriebene Beobachtung läßt somit den Untertitel der *Kreisleriana — Fantasien* — in den Vordergrund rücken und macht eine Erhellung des Bedeutungsfeldes von „Fantasie“, Fantasieren etc. innerhalb desjenigen Ideenkreises erforderlich, der, Schumanns eigener Titelgebung folgend, den Kontext für den Begriff ‚Fantasie‘ abgibt, nämlich die Dichtung E. T. A. Hoffmanns.

1.

Über das musikalische Schaffen Johannes Kreislers, des fiktiven Verfassers der *Kreisleriana* und Helden in E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr nebst frag-*

*mentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*¹, erfahren wir in der Vorrede zu den *Kreisleriana*:

„Zuweilen komponierte er zur Nachtzeit in der aufgeregtesten Stimmung; — er weckte den Freund, der neben ihm wohnte, um ihm alles in der höchsten Begeisterung vorzuspielen, was er in unglaublicher Schnelle aufgeschrieben — er vergoß Tränen der Freude über das gelungene Werk — er pries sich selbst als den glücklichsten Menschen, aber den andern Tag — lag die herrliche Komposition im Feuer“².

Die in einem Zustand äußerster Entrückung entstandenen Werke Kreislers sind nicht objektivierbar und ‚zerfallen‘ wieder zusammen mit der Stimmung, aus der sie hervorgingen. Kreisler ist imstande, „stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten“³, ohne doch eine endgültige Form für seine Kompositionen zu finden, weil er nicht dazu zu bewegen ist, „daß er eine Komposition aufschrieb, oder wirklich aufgeschrieben, unvernichtet ließ“⁴. Er realisiert damit auf extreme und gleichsam wörtliche Weise den Anspruch seiner eigenen Musikauffassung, daß sich in Musik eine „unendliche, unnennbare Sehnsucht“ nach einem „unbekannten, romantischen Geisterreiche“⁵ ausspreche; was „unnennbar“ ist, kann er nicht notieren, und was „unendlich“ ist, nicht abschließen.

Noch deutlicher wird dies, wenn Kreisler Werke anderer Komponisten spielt. Mitten im Vortrag der Bach'schen *Goldberg-Variationen* erfindet er neue Variationen, die er dem vorgeschriebenen Ende des Stücks Übergangslos folgen zu lassen beabsichtigt:

„Hab' ich doch gar während des Spielens meinen Bleistift hervorgezogen und Seite 63 unter dem letzten System ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notiert mit der rechten Hand, während die Linke im Strome der Töne fortarbeitete! Hinten auf der leeren Seite fahr' ich schreibend fort“⁶.

Es handelt sich hier offenbar um dieselbe Gleichzeitigkeit von Verfolgen eines fixierten Textes und experimentierendem Suchen nach Fortsetzungen, wie wir sie an der eingangs behandelten Stelle aus den *Kreisleriana* Schumanns feststellten.

Unabschließbarkeit, Offenheit und Skizzenhaftigkeit der musikalischen ‚Produkte‘ Kreislers sind die notwendigen Folgen seiner Ästhetik, die das Durchleben des musikalischen Schaffensprozesses und das Erfahren des romantischen Wesens der Musik in der Begeisterung der Phantasie über den konkreten Ausdruck im Resultat ausgearbeiteter Werke stellt; „es ist romantisch, den konkreten Ausdruck als Verfall und Entstellung zu betrachten“⁷.

¹ Zitiert wird nach E. T. A. Hoffmann, *Werke in vier Bänden*, Frankfurt/M. 1967 Römische Ziffern bezeichnen den Band, arabische die Seite.

² Hoffmann, *Kreisleriana*, I/20f.

³ Ebda., I/21

⁴ Ebda., I/20.

⁵ Ebda., I/28.

⁶ Ebda., I/22.

⁷ Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 3. Aufl. 1988, S. 40.

Als Beispiel für ein Musikstück, in dem Offenheit und Unbestimmtheit in höchstem Grade auskomponiert sind, sei hier auf Nr. 4 aus den *Kreisleriana* Schumanns näher eingegangen.

op. 16, Nr. 4, T. 1–2

4. *Sehr langsam* M. M. ♩ = 66

p
Pedal

Notenbeispiel 2

Taktart und metrische Stellung des Anfangsthemas sind für den Zuhörer nicht erkennbar. Das auf der Dominante harmonisch offen einsetzende Stück umgeht zwar die Tonika *B*-dur konsequent, verrät aber darüber hinaus keinen deutlichen Richtungswillen. Eine zielstrebige musikalische Entwicklung findet nicht statt, vielmehr Sequenzierung des einzigen melodischen Gedankens bis hinab in die tiefsten Lagen des Klaviers, wo die thematische Linie sich in der Tiefe zu verlieren droht. Der Anschein freien, selbstvergessenen Improvisierens — man möchte sagen: des Verharrens der Phantasie in einem besonders innigen Zustand der Entrücktheit — wird durch die rezitativische Passage der Takte 5–7 verstärkt. Der „sehr langsam“ überschriebene erste Abschnitt endet verhalten auf einem unbegleiteten *B*, das zwar den Grundton der Tonart des Stücks bildet, an dieser Stelle aber eher als Terz von *g*-moll, in das unmittelbar vorher moduliert wurde, gehört wird (T. 10).

op. 16, Nr. 4, T. 9–11

9

ritardando

Notenbeispiel 3

Versteht man die harmonisch ambivalente Schlußwendung des A-Teiles als vermittelnde Überleitung zum g-moll des B-Teils (T. 12ff.), so wird diese harmonische Brücke durch das Befolgen dreier (!) ausdrücklich vorgeschriebener Fermaten wiederum zunichte gemacht; bei einer derartig hinausgezögerten Fortsetzung der Musik ist es für den Hörer nicht auszumachen, ob das Stück nun beendet sei oder nicht.

Mit der Coda des Stücks, einer stark verkürzten Reprise des A-Teils, endet gleichfalls die gesamte Nr. 4 offen, indem eine ganzschlüssige Kadenzformel, in einen ambivalenten Zusammenhang gesetzt, ihren gewohnten Sinn verliert: die neapolitanische Wendung Es-, A- und D-dur erzeugt deshalb kein Schlußgefühl, weil die ihr zugrundeliegende ‚Tonika‘ D-dur hier in Wirklichkeit zwischendominantisch (in Bezug zur Haupttonart B-dur) verstanden wird.

op. 16, Nr. 4, T. 24–27

Notenbeispiel 4

Nicht einmal der *Kreisleriana*-Zyklus als Ganzes besitzt einen unmißverständlichen Abschluß, wie Schumanns Mitteilung an Clara Wieck anlässlich einer geplanten Aufführung in Paris indirekt verrät. Schumann empfiehlt mit Bezugnahme auf die Schlußnummer:

„im letzten würde ich aber dann das dimin. zum Schluß in ein crescendo umändern u. mit ein Paar starker Accorde schließen; sonst bleibt der Beifall aus“⁸.

Die zum Prinzip erhobene Verweigerung deutlicher Schlußgesten macht die *Kreisleriana* Schumanns zu einem unendlichen Kontinuum von Einfällen, das den Hörer schließlich die Erwartung eines Endes vergessen läßt. Was im Rahmen einer öffentlichen Improvisation wünschenswert wäre, gestaltet sich im konzertanten Vortrag zum Problem.

⁸ Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. I, hrsg. von Eva Weissweiler, Frankfurt/M. 1984, S. 311.

2.

Wo immer E. T. A. Hoffmann die Musik Kreislers beschreibt, handelt es sich bei dieser um Produkte der Phantasie, d. h. um aus dem Fantasieren hervorgegangene Gebilde. Aus den bisher angeführten Zitaten wurde bereits deutlich, daß diese Gebilde einen offenbar hohen Grad an kontrapunktischer und satztechnischer Kunst aufweisen; immer wieder wird darauf hingewiesen, wie Kreislers Musik „so auf kuriose Weise gesetzt ist, daß man keinen Blick wenden darf von der Partitur“, gesetzt den Fall, daß sie doch einmal zur Aufführung gelangen⁹.

An anderer Stelle heißt es¹⁰:

„Er ließ daher allerlei angenehme Melodien fortströmen, variierte die bekanntesten Lieblingslieder in kontrapunktischen Wendungen und melismatischen Schnörkeln, so daß er zuletzt sich selbst darüber wunderte, wie er so charmant den Flügel zu spielen verstehe“.

Mit dem scheinbaren Widerspruch, daß es gerade die Beteiligung der Phantasie sei, die erst ein kunstvolles Werk zustandebringe, befaßt sich der dritte Aufsatz, *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, aus den *Kreisleriana* E. T. A. Hoffmanns. Darin wird auf ironische Weise von den Komponisten gefordert, sie sollten eine Musik schreiben, die die Phantasie nicht anrege und somit auch nichts zu „denken“ gebe. Eine „gelungene Komposition“ sei eine solche, „die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden“¹¹.

Tätigwerden der Phantasie bedeutet, die Faktur einer aus einem geringen Maß an thematischem Ausgangsmaterial gearbeiteten und kontrapunktisch verdichteten Musik zu ergründen und zu ‚verstehen‘. In weiterhin ironischem Ton heißt es von den „fantastischen“ Ansichten derjenigen Musiker, die den oben genannten Ratschlägen nicht folgen wollten:

„Sie meinen nämlich, die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichtem Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskritta der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der — Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer! — Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren, der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen“¹².

⁹ Hoffmann, *Lebensansichten*, III/348.

¹⁰ Ebda., III/259.

¹¹ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/31f.

¹² Ebda., I/34f.

Der Eindruck des Unergründlichen oder Verschrobenen, den die kontrapunktischen Künste erwecken, erweist sich als die Folge eines Sprachproblems. ‚Unverständlich‘ sind jene nur für das gewöhnliche Denken in endlichen Begriffen, nicht aber für das ‚Denken‘ im Medium der Kunst bzw. für die Sprache des Künstlers, die er im emphatischen Moment künstlerischer Inspiration beherrscht. Nur mittels dieser Sprache und ihrem ‚Sprech‘- bzw. ‚Denk-Organ‘, der Phantasie, kann er seine musikalischen Künste, gleichsam wie das Zusammensetzen von Worten zu Sätzen, ausüben und darin deren geheimen, verschlüsselten Sinn begreifen; nicht anders, als der nachschaffende Zuhörer seinerseits nur durch die Beflügelung seiner Phantasie in die Möglichkeit versetzt wird, solchen Sinn gleichfalls zu entziffern. Mit dem Abklingen der Begeisterung und dem Zurückfallen in die ‚Prosa‘ des gewöhnlichen Denkens wird der Sinn dagegen unverständlich und rätselhaft. Aus eben diesem Grunde vernichtet Kreisler fortlaufend seine Kompositionen, mit denen er im Zustand nüchternen Denkens nichts mehr anzufangen weiß:

„die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht“¹³.

Nach der Musikanschauung Kreislers ist das Wirken der Phantasie eine spezifische Form von ‚Denken‘, aber ein Denken in der Sprache der Musik. Die Werke der Phantasie entbehren nicht der sinn- und planvollen Ordnung, jedoch ist diese auf dem Wege der Reflexion oder des analytischen Mitvollzugs nicht unbedingt wahrzunehmen, sondern schließt ‚gewöhnliches‘ Denken vielmehr aus. Der ‚Sinn‘ einer Komposition kommt weder durch Bewußtsein zustande, noch wird er von Bewußtsein verstanden. Von diesem Standort aus betrachtet erscheint es keinesfalls übertrieben, wenn Kreisler seine musikalischen Fantasien als „symphonienmäßig“¹⁴ bezeichnet und für sie den Rang der angesehensten musikalischen Gattung beansprucht. Die Differenz zwischen dem, was bewußter Wahrnehmung zugänglich ist und dem, was nur auf i h r e Art denkende Phantasie hervorzubringen und zu schauen vermag, kommt wohl nirgends plastischer zum Ausdruck als in der Schilderung der „Fantasmata“, die Kreislers Lehrer Meister Abraham in den *Lebensansichten* anzufertigen versteht:

„Meister Abraham verstand sich darauf, Kartonblätter so zuzuschneiden, daß, fand man auch aus dem Gewirre durchschnittner Flecke nicht das mindeste deutlich heraus, doch, hielt man ein Licht hinter das Blatt, in den auf die Wand geworfenen Schatten sich die seltsamsten Gestalten in allerlei Gruppen bildeten“¹⁵.

¹³ Ebd., I/276.

¹⁴ Ebd., I/242.

¹⁵ Hoffmann, *Lebensansichten*, III/201

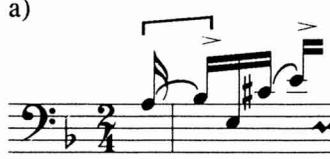
3.

Während das Vorhandensein eines engen Netzes satzübergreifender motivischer Verwandtschaften in den *Kreisleriana* Robert Schumanns durch zahlreiche Untersuchungen belegt ist¹⁶, ist der Zusammenhang zwischen diesen rein kompositionstechnischen Gegebenheiten mit den musikästhetischen Positionen in den Kreisler-Texten Hoffmanns (im Gegensatz etwa zu der Zuordnung bestimmter Ausdruckscharaktere der Schumann'schen *Kreisleriana* zu der literarischen Figur Kreislers) eher unbeachtet geblieben. In dem Maße, in dem neue motivische Beziehungen entdeckt werden, wird die Bedeutung des Moments der Phantasie sogar in den Hintergrund gedrängt und als „Abwertung“ empfunden¹⁷. Daß gerade das Umgekehrte gilt, auch wenn es paradox erscheinen mag, ist jedoch nur dann einsichtig zu machen, wenn die „Phantasie“ als ein zentrales Bestandsstück romantischer Musikästhetik, von den Trivialisierungen des 19. und 20. Jahrhunderts befreit, in ihrer ganzen ursprünglichen Brisanz in den Blick gerät¹⁸, — als Instrument nämlich, durch das, der Theorie Hoffmanns zufolge, unbewußt und assoziativ die Verknüpfungen am musikalischen Text sowohl bewerkstelligt als auch, seitens des Zuhörers, wieder ‚ent-deckt‘ werden, und zwar gerade o h n e daß die kompositorische Faktur der Kompositionen wesentlich oder maßgeblich aufgrund von rationalem Kalkül zustande käme.

Beispiele für ein solches satzübergreifendes Element in den *Kreisleriana* Schumanns ist ein unscheinbares, gleichzeitig an eine bestimmte Artikulation und metrische Position gebundenes melodisches Detail, dessen weiteres Erscheinen ganz aus der Erfahrung des Fantasierens nachzuvollziehen ist. Es handelt sich dabei um die schon in Nr. 1 omnipräsente Auftaktfigur aus zwei legato zu spielenden Sechzehntelnoten im Sekundverhältnis, welche auch den lyrisch gehaltenen Mittelteil (T. 25 ff.) dominieren:

a) op. 16, Nr. 1, T. 1

b) op. 16, Nr. 1, Übergang T. 24—25

a) 

b) 

Notenbeispiel 5

¹⁶ Vgl. hierzu besonders: Hans Hering, *Das Variative in Schumanns frühem Klavierwerk*, in: *Melos/NZfM* 1 (1975), S. 347 ff.; Mary Hunter Arnsdorf, *Schumann's Kreisleriana, op. 16. Analysis and performance*, Diss. Columbia University 1976; Armfried Edler, *Virtuose und poetische Klaviermusik*, in: *Funkkolleg Musikgeschichte*, Studienbegleitbrief 7, Weinheim/Basel/Mainz 1988, S. 70 ff.

¹⁷ Hering, *Das Variative*, S. 350.

¹⁸ Vgl. hierzu: Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 170.

Dieses Motiv erfährt in den nachfolgenden Stücken zahlreiche Abwandlungen, bleibt aber stets verfolgbar: in Nr. 2 wird es zur Terz gedehnt (z. B. $b'-c''-d''$, T. 1 mit Auftakt), im *Intermezzo I* der gleichen Nummer rhythmisch vergrößert (T. 38 ff.) und in *Intermezzo II* punktiert (T. 92 ff.; hier auch kanonisch in anderen Stimmen):

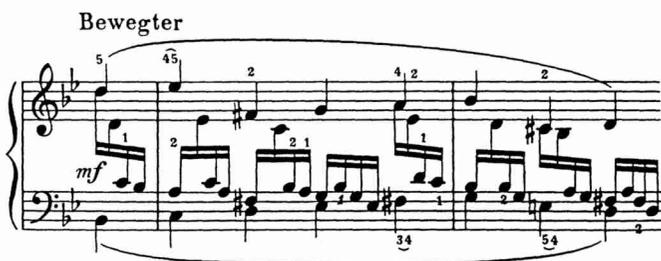
- a) op. 16, Nr. 2, T. 1
- b) op. 16, Nr. 2, Übergang T. 37–38
- c) op. 16, Nr. 2, Übergang T. 91–92



Notenbeispiel 6

Auch aus den beiden ersten Melodietönen von Nr. 4 kann die auftaktige Sekundbewegung herausgehört werden, obgleich de facto kein Auftakt vorliegt; die ‚auftaktige‘ Wirkung resultiert jedoch aus der Synkope. Im „bewegter“ überschriebenen zweiten Abschnitt von Nr. 4 wird die Auftaktfigur quasi thematisch, denn die Melodie der Oberstimme besteht aus aneinandergereihten auftaktigen Notenpaaren im Sekundabstand:

op. 16, Nr. 4, T. 12–13



Notenbeispiel 7

Besonders hingewiesen sei noch auf die rhythmische Variante im Mittelteil von Nr. 6 (T. 19 ff.); die Figur in der Mittelstimme der rechten Hand hat ihren Auftaktcharakter im strengen Sinne zwar verloren, doch erweist die paarweise Bindung von ‚leichter‘ und ‚schwerer‘ Note (Sechzehntel und Achtel) eindeutig die assoziative Beziehung zu den Figuren der vorangegangenen Stücke:

op. 16, Nr. 6, T. 18–20

Etwas bewegter

Notenspiel 8

Zugleich ist diese neue Variante die Vorbereitung des Rhythmus von Nr. 8, der in der Schlußnummer dann ununterbrochen herrscht. Die charakteristische legato-Bindung entfällt in Nr. 8 mit Ausnahme von Takt 2 und einigen wenigen Parallelstellen, wo sie ‚blitzlichtartig‘ erscheint und verschwindet, gleichsam als ein ‚memento‘ an jene Figur aus Nr. 1, die für sämtliche Varianten der Ausgangspunkt war:

op. 16, Nr. 8, T. 1–3

Schnell und spielend

Notenspiel 9

Kennzeichnend für dieses Kompositionsverfahren ist — ganz im Kreisler'schen Sinne — die Beschränkung auf ein Minimum an musikalischem Ausgangsmaterial und die Entfaltung eines Maximums an rhythmischen und melodischen, aber auch artikulatorischen und kontrapunktischen Varianten. Die engen motivischen Beziehungen kontrastieren wiederum erheblich mit den schroffen Ausdrucksgegensätzen in den einzelnen Stücken von Schumanns *Kreisleriana*.

Extreme Grade von „Schmerz“ und „Entzücken“ sind auch für Kreislers musikalische Fantasien konstitutiv; seine „Todessprünge von einem Extrem zum andern“¹⁹ lassen ihn seinen Zuhörern wie einen Zerrissenen oder Wahnsinnigen erscheinen. Seine

¹⁹ Hoffmann, *Lebensansichten*, III/248.

Musik thematisiert nicht nur das Entweichen der Phantasie in die höheren Regionen eines „romantischen Geisterreichs“ („Entzücken“), sondern auch den Konflikt jener „unendlichen“ Welt mit der prosaischen, endlichen des Hier und Jetzt auf das heftigste („Schmerz“). Kreislers Fantasien sind keine ungetrübten Idyllen, sondern der Ort, wo die Alltagsrealität und das metaphysisch verstandene Reich der Kunst aufeinanderprallen. Das Kontrastieren des „Endlichen“ mit dem „Unendlichen“ — jene Konstellation, die Ausgangspunkt für Jean Paul's „Humor“-Begriff ist — ist auch eine der Grunderfahrungen Kreislers:

„Nur in dem Zwiespalt der verschiedensten Empfindungen, der feindlichsten Gefühle geht das höhere Leben auf!“²⁰

Das Wesen des Humors besteht jedoch nicht allein in dem Bewußtsein von bzw. dem Austragen der Gegensätze, sondern in dem Verbinden der Gegensätze auf höherer Ebene. Hoffmann führt dieses Prinzip in der Anlage seines Romans *Lebensansichten* auf literarische Weise vor, indem er die kontrastierenden Erzählebenen des Katers Murr und Johannes Kreislers durch raffinierte Querverbindungen miteinander korrespondieren läßt. Kreisler verbindet die extremen Ausdruckscharaktere seiner Fantasien durch das „kontrapunktische“ Wirken seiner musikalischen Phantasie. Schumann schließlich übernimmt das Prinzip des Humors, indem er die unterschiedliche Charaktere zum Ausdruck bringenden Einzelnummern seiner *Kreisleriana* durch subtile Substanzgemeinschaften zum einheitlichen Zyklus schmiedet, der folglich mit einigem Recht als eine „Humoreske“ im echten romantischen Sinne angesehen werden kann²¹.

Das Spiel der nachschaffenden Phantasie des Zuhörers wird jetzt insofern bedeutsam, als diese — bei aller Disparatheit des Ausdrucks — die dennoch gegebenen Zusammenhänge, den ‚roten Faden‘, der sich über alle Brüche und Kluften hinwegzieht, aufzuspüren hat. Sie stellt mithin nicht nur ein rezeptives Organ dar, das rein musikalischen Sachverhalten nachgeht, sondern indirekt auch ein ‚transzendierendes‘, das die Versöhnung der kontrastierenden „Welten“ miteinander herstellt, für die die musikalischen Extremcharaktere symbolisch stehen. Der Zuhörer soll im Wechselbad der musikalischen Kontraste nicht zerrissen, sondern versöhnt werden, indem die Musik ihm das Modell einer übergreifenden Ordnung und Einheit über den Gegensätzen vorführt.

4.

Wenn Kreisler sich fantasierend der Macht des „Unaussprechlichen“ hingibt, wenn er ausruft: „Mit euch [...] will ich ziehen, ihr Akkorde! Von euch getragen, soll sich aller trostlose Schmerz emporrichten zu mir und sich selbst vernichten in meiner eigenen Brust“²², dann darf diese visionierte Kunstwelt nicht als eine jenseitige, vom

²⁰ Ebda.

²¹ Vgl. hierzu. Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Humoreske op. 20*, Diss. Saarbrücken 1980.

²² Hoffmann, *Lebensansichten*, III/378.

menschlichen Sein abgelöste und im wörtlichen Sinne meta-physische Sphäre verstanden werden.

„Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! — Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt?“²³

Das Anknüpfenkönnen an diesen romantischen ‚Kunsthimmel‘, das Sprechenkönnen der Sprache dieses „Geisterreiches“ und das Errichten dieses höheren Daseins sind im Menschen selbst als Möglichkeit bereits angelegt, „eine göttliche Kraft durchdringt ihn“²⁴, und es dreht sich alles nur darum, sie zum Leben zu erwecken. Das „Schwungrad“ dieses Vorgangs ist die Phantasie. Freilich bleibt das In-Gang-Bringen der schöpferischen Tätigkeit der Phantasie dem direkten Einfluß des Künstlers entzogen. Kreisler antwortet auf Drängen von Gästen, ihnen doch etwas vorzufantasieren, daß ihm die Phantasie „heute rein ausgegangen“ sei²⁵. In welchem Maße der Komponist Schumann den Launen der Eingebungen ausgeliefert war, belegt folgender Tagebucheintrag:

„Mir ist's doch manchmal, als wäre meine Fantasie alle; schon diese Angst tödtet sie“²⁶.

Kreislers musikalische Fantasien artikulieren in diesem Zusammenhang ebenso das Überfließen wie das Stocken der Eingebungen, gleichsam die ‚Gezeiten‘ der Inspiration und zahlreiche Nuancen des Übergangs. So wenig das Anheben der Phantasie willentlich zu erzwingen ist, so zwecklos ist es auch, sie durch den bewußten und kalkulierten Einsatz des kompositorischen Handwerks ersetzen zu wollen. Nur die Phantasie selbst kann sich mit sicherem Gespür der Mittel der Satzkunst bedienen; diese sind durch technisches Studium zwar erlernbar, ihr berechneter Einsatz erzeugt jedoch keine echte Kunst.

„Der echte Genius sinnt nicht darauf, zu frappieren durch erkünstelte Künstlichkeit, die zur argen Unkunst wird; er schreibt es nur auf, wie sein innerer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach, und mögen dann die musikalischen Rechenmeister zu nützlicher Übung aus seinen Werken ihre Exempel ziehen“²⁷.

Von den Gesetzen der Harmonik heißt es (in Anlehnung an die antiken Vorstellungen einer musica mundana und musica humana), ihre Zusammenhänge seien nicht in Lehrbüchern, sondern in der Natur des Menschen, „in unserm Innern“, begründet. Die Phantasie „erlauscht“ solche schon im Innern angelegten Harmonien und bringt sie zum Erklingen, keinesfalls jedoch sind sie vom Künstler bewußt ersonnen. Eine dieser „geheimnisvollen“ harmonischen Erscheinungen sind

²³ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/28.

²⁴ Ebda.

²⁵ Ebda., I/25.

²⁶ R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. I, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 354.

²⁷ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/269.

„die wegen des Mißbrauchs oft bespöttelten enharmonischen Ausweichungen, die eben jene geheime Beziehung in sich tragen und deren oft gewaltige Wirkung sich nicht bezweifeln läßt. Es ist, als ob ein geheimes, sympathisches Band oft manche entfernt liegende Tonarten verbände; und ob unter gewissen Umständen selbst die nächstverwandten Tonarten trenne“²⁸.

Enharmonik wird zum Sinnbild des paradox anmutenden Ineinssetzens von Nähe und Distanz — hier der verschiedenen „Welten“, dort der verschiedenen Tonarten —, welches schon Novalis als den eigentlichen Vorgang des „Romantisierens“ bezeichnete²⁹. Dieselbe Struktur — nämlich die Verankerung des inkommensurabel Anderen, des Göttlichen, im Innersten des Menschen selbst durch die Kunst — prägt die Seinsvorstellung des romantischen Menschen und seinen Grundkonflikt des Hin- und Hergerissenwerdens zwischen Alltagsbewußtsein und Transzendenz, ein Konflikt, der von Kreisler in solchem Maße ausgetragen wird, daß er als Mensch wie als Musiker den Eindruck von ‚Wahnsinn‘ hinterläßt. Diese Spannung ist weder im Leben noch in der Kunst endgültig aufzulösen; im Falle der hier angesprochenen, metaphorisch verstandenen Enharmonik allein schon deshalb nicht, weil sie sogar das musikalische Material definiert: Kreisler unternimmt beim Fantasieren auf der Gitarre den absurden Versuch, reine und temperierte Stimmung miteinander zu kombinieren, um einen totalen Gebrauch von Enharmonik möglich zu machen. Er will nämlich einerseits die enharmonischen Töne nicht als ein „künstliches Vexierspiel“, als „faulen Zauber“ für „in der Schmiede der gleichschwebenden Temperatur [...] totgehämmerte Ohren“ handhaben, andererseits nötigt ihn das Verwenden der Enharmonik in der reinen Stimmung zum ständigen Umstimmen seines Instruments. Freilich muß sein Wunschtraum eines „unisonierenden Dualismus von *Gis* und *As* oder *Cis* und *Des* — oder vielmehr sämtlicher Töne“³⁰ unerfüllt bleiben. Mit der paradoxen Formulierung vom „unisonierenden Dualismus“ bringt Hoffmann — weit über den engen Rahmen des Problems der Enharmonik in der Musik hinaus — die romantische Grundspannung treffend zum Ausdruck.

Eine Komposition, die sämtliche Eigentümlichkeiten Kreisler'scher Fantasien in sich zu vereinigen scheint, ist das zweite Stück aus den *Kreisleriana* Schumanns, besonders der Überleitungsabschnitt zwischen *Intermezzo II* und Schlußteil (T. 119ff.).

Die Musik, die ihren überleitenden Charakter von vornherein zu erkennen gibt, läßt dennoch lange Zeit offen, wo ihr eigentliches Ziel liegt. Die kontrapunktische Führung der auffällig chromatisierten Stimmen, die an Kreislers Gewohnheit denken läßt, „stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten“³¹, nimmt ab Takt 122 derartig ‚überhand‘ im wörtlichen Sinne, daß die Hände des Spielers sich zu überkreuzen gezwungen sehen. Das grüblerische Hin- und Hergehen der beiden Unterstimmen in kleinen Sekunden (ab T. 126) erweckt den Eindruck, als

²⁸ Ebda.

²⁹ Vgl. z. B. Novalis, *Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Richard Samuel, 2. Aufl. 1965, S. 545.

³⁰ Hoffmann, *Lebensansichten*, III/168ff.

³¹ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/21

op. 16, Nr. 2, T. 119—142

Langsamer (erstes Tempo)

119

124

129

133

138

p

mf

ritard.

Adagio

accel.

mf

Pedal

Pedal

Pedal

acc.

ob der Spieler — den man sich hier durchaus leibhaftig vorstellen sollte — völlig die Gewalt über sich verloren habe und ganz der Eigendynamik seines Fantasierens überlassen sei. Um so überraschender ist der Eintritt des Hauptthemas von Nr. 2 in Takt 130ff., dessen Reprise mittels der Überleitung wohl angezielt war, nun aber in der entlegenen Tonart *Fis*-dur erfolgt und, enharmonisch umgedeutet, in *Ges*-dur wiederholt wird, — eine Entwicklung, die nur als eine ‚Verirrung‘ des Spielers zu verstehen sein kann. Resultat dieses konfus anmutenden harmonischen Verlaufes ist schließlich doch die Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart *B*-dur (T. 134f.), allerdings ist seine Wirkung am Schluß der enharmonischen Verwechslung von *Fis*-dur nicht die einer Tonika, sondern eines gleichsam über den Tonarten schwebenden, losgelöst-entrückten und fernen Klages. Daß sich tonikales Grundgefühl nicht einstellen will und offenbar auch nicht soll, verrät das beharrliche Festhalten des Basses an dem Ton *Ges*, der die Verbindung zu den vorausgegangenen entlegeneren Tonarten aufrecht erhält. Der Anschluß der v o l l s t ä n d i g e n Wiederholung des *B*-dur-Hauptthemas, den die beschriebenen Überleitungstakte 119—139 nur vorbereiten sollten, scheint aufgegeben, da die Takte 140—142 deutlich kadenzieren; die Überleitung, die zugleich ein musikalischer Übertritt in eine andere harmonische „Welt“ war, erweist sich im Nachhinein als die eigentliche Hauptsache.

Die motivische Analyse des Überleitungsabschnitts Takt 119ff. fördert zu Tage, daß der Eindruck, die Musik habe darin ihre Zielgerichtetheit verloren, nicht zutrifft. Der ‚rote Faden‘ des motivisch-thematischen Zusammenhangs war in keinem Takte zerrissen, denn das Dreiton-Motiv *es-d-cis* im Baß (bzw. dessen Umkehrung *cis-d-dis* in der Altstimme) aus Takt 119f. sowie seine nachfolgenden Varianten sind eine Abwandlung des Kopfmotivs *es-d'-c'* des *Intermezzo II* (T. 91f.), welches selbst lediglich die Umkehrung des Auftaktes *b'-c''-d''* des *B*-dur-Hauptthemas (T. 1) darstellt.

Die Kopfmotive der beiden Großabschnitte, die durch die Überleitung offenbar verbunden werden sollten, bzw. das Material des Refrain-Themas, zu dessen Reprise die Überleitung eine Verbindung zu suchen schien, waren in Wirklichkeit in jedem Takt versteckt schon vorhanden; darüberhinaus sind sie letztlich miteinander identisch. Was aus scheinbar größter Entfernung umständlich eine Annäherung erfuhr, war in Wirklichkeit schon unmittelbar präsent; analytisch gesprochen: Was mit den Motiven der vorausgegangenen Abschnitte scheinbar nichts zu tun hatte und wie selbstvergessenes Fantasieren klang, ist in Wirklichkeit subtilste motivische Arbeit und weitaus eher Durchführung als Überleitung.

Das unentwegte Erfinden neuer Melodien aus einem einzigen Motiv, das Herauswachsen ständig neuer Varianten aus den verschiedenen Stimmen, wie es für Kreislers Fantasien als typisch beschrieben wurde, kennzeichnet bereits den Anfang von Nr. 2 der *Kreisleriana* Schumanns; hingewiesen sei auf Takt 5, wo das Hauptthema unerwartet zur Mittelstimme wird, während die Oberstimme einen Kontrapunkt dazu erfindet, sowie auf Takt 10ff., wo das Hauptthema in den Baß wandert und selbst variiert wird. Ab Takt 24 wird das Geflecht der Stimmen immer verwickelter, die Linien streben immer weiter auseinander und wieder zueinander, bis sich die Hände des Spielers auch hier gezwungen sehen, sich extrem weit zu überkreuzen, und Haupt- und Nebenstimme ununterscheidbar werden:

op. 16, Nr. 2, T. 24–37

Notenbeispiel 11

Das nicht mehr aufhören wollende Fließen der Melodie kümmert sich kaum noch darum, ob es auf dem Klavier überhaupt adäquat ausgeführt werden kann. Ähnlich verschlungen und unüberschaubar bewegen sich die Stimmen im Mittelfeld von Nr. 3 (T. 33ff.), wobei es in Takt 42 kurzzeitig zum plötzlichen Oktav-Unisono kommt; ob diese innerhalb des kontrapunktisch anspruchsvollen Gesamtzusammenhangs klanglich sehr auffällige Stelle als eine Art von einkomponiertem ‚Lapsus‘ des Spielers, den wir uns als einen Fantasierenden vorstellen, anzusehen ist, muß dahingestellt bleiben.

Eine weitere Merkwürdigkeit des Satzes, die vor dem Hintergrund der Kenntnis von Kreislers Musizierweise durch die Vorstellung des Fantasierens plausibel werden kann, steckt im Beginn von Nr. 1. Der Zyklus beginnt nicht nur ohne jede Einleitung, sondern setzt auch sofort mit einem rasend schnellen Agitato-Satz ein, dessen Stimmen völlig aus dem metrischen und harmonischen Gefüge ausbrechen. Melodie und Baß sind synkopisch verschoben, der Baß ‚hinkt‘ um einen Achtelwert nach, und die ge-

op. 16, Nr. 3, T. 37–42

The image shows a musical score for Schumann's "Kreisleriana" op. 16, Nr. 3, measures 37-42. The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The piece is marked "Rechte" and "Pedal". The notation includes various fingerings, accents, and dynamic markings such as "sf" and "Pedal".

Notenbeispiel 12

brochenen Akkorde der Oberstimme lassen im Zusammenklang zu dem versetzten Baß empfindliche Dissonanzen entstehen. Der Eindruck emphatischer Erregtheit, des Sich-Überschlagens der Einfälle, eines mutwilligen Sich-Befreiens und schließlichen Müdens in ruhigere Regionen (B-Teil, T. 25 ff.) läßt unversehens an die exzentrischen und am Klavier ausgelebten Stimmungen und den ‚Wahnsinn‘ in Johannes Kreislers Fantasien denken.

5.

Die in den literarischen Texten E. T. A. Hoffmanns implizite und an der Figur des Kapellmeisters Kreisler veranschaulichte musikästhetische Position dürfte das Selbstverständnis des Komponisten Schumann wesentlich mitgeprägt haben, wie zahlreiche Tagebucheintragungen bekunden, in denen von der Beschäftigung mit Hoffmanns Schriften berichtet wird. Das starke Bedürfnis, sich mit Hoffmanns Werk eigenschöpferisch auseinanderzusetzen, zeigt sich in der schon 1831 geäußerten „Idee zu einer poetischen Biographie Hoffmanns“³².

Schumanns Konzeption einer „poetischen“ Musik, die aus einem gesteigerten seelischen Zustand des Komponisten sozusagen ‚unbewußt‘ hervorgeht und den unmittelbaren schöpferischen Impuls über das kompositorische Kalkül stellt, entspricht genauestens dem Vorgang des Fantasierens, wie es von Kreisler gepflegt wird.

³² Schumann, *Tagebücher*, Bd. I, S. 336.

„Das Sichselbstvergessen ist höchste Poesie; das Bewußtsein höchste Prosa — berühren sich als Extreme häufig im Genie“³³.

Was die musikalische Phantasie unmittelbar und dennoch nicht unbedacht leistet — vorausgesetzt, daß man die Kategorie eines spezifischen ‚musikalischen Denkens‘ der Phantasie anerkennt —, besitzt eine eigenständige Qualität, die sich der Komponist im nachträglichen Ausarbeitungsprozeß so weit als möglich zu erhalten sucht.

„Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht“³⁴.

Auf Seiten des Zuhörers soll die Musik hauptsächlich diesen poetischen Zustand wachrufen und seine Phantasie seinerseits zu nachschöpferischer Tätigkeit anregen. „Die durch das Kunstwerk erzielte Wirkung liegt vielmehr allein in der Evokation des poetischen Zustandes als solchem. [...] Der poetische Zustand öffnet den Hörenden dafür, sich mit der Musik auf höchst eigenständige Weise einzulassen und ihr mit einer eigenen, autonom reagierenden Antwort zu begegnen“³⁵.

Die im Werk festgehaltenen Äußerungen der subjektiven Phantasie des Komponisten sprechen die subjektive Phantasie des Hörers an, dessen Aufgabe es also keineswegs sein soll, die Sachverhalte einer Komposition im überindividuell-verbindlichen Sinne analytisch festzustellen, sondern sich zum freien Spiel phantasievoller Vorstellungen durch die subjektive Neuverknüpfung der gehörten musikalischen Details anregen zu lassen. Nicht die Bindung an das Gehörte, sondern das innere Freiwerden des Hörers d u r c h das Gehörte ist das Ziel der Musik Schumanns; der „echte Künstler“ strebt — mit Hoffmanns Worten — nach nichts anderem, als

„alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten funkelnden Kreisen umfassen und seine Fantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Flugs in das ferne Geisterreich der Töne tragen“³⁶.

Die Diskussion der Frage, welche für den Zuhörer verbindliche Vorgaben eine Komposition mit sich bringe, wird von Schumann meistens in Verbindung mit der Interpretation der Titel und Überschriften seiner Werke geführt. Diese sind nicht im programmatischen Sinne, sondern eher als Fingerzeige und vorsichtige Andeutungen zu bewerten:

„Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen“³⁷.

Es widerspräche in der Tat der Idee einer „poetischen“ Musik, die beim Zuhörer doch gerade ein f r e i e s Spiel seiner Phantasie erwecken möchte, wenn die Titel den ‚Inhalt‘ der Musik vorwegnehmend festschreiben würden. Vielzitiert ist hierzu

³³ Ebda., S. 378.

³⁴ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 5. Aufl. 1914, S. 25.

³⁵ Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 93.

³⁶ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/44.

³⁷ Schumann, *Gesammelte Schriften*, I, S. 84.

Schumanns briefliche Äußerung gegenüber Simonin de Sire vom 15. März 1839, daß die Überschriften seiner Stücke in aller Regel erst entstünden, „nachdem ich schon mit der Composition fertig bin“³⁸.

Keinesfalls g e n a u so verhält es sich jedoch mit dem Titel von Schumanns *Kreisleriana*, wie der Kontext der oben genannten Briefstelle erhellt; nachdem Schumann eine Liste seiner Opera 15—20 aufgestellt hat, führt er, auf diese Bezug nehmend, aus:

„Das Stück ‚Kreisleriana‘ liebe ich am meisten von diesen Sachen. Der Titel ist nur von Deutschen zu verstehen. Kreisler ist eine von E. T. A. Hoffmann geschaffene Figur, ein excentrischer, wilder, geistreicher Capellmeister. Es wird Ihnen manches an ihm gefallen. Die Überschriften zu anderen meiner Compositionen kommen mir immer erst, wenn ich schon mit der Composition fertig bin“³⁹.

Auch der Titel der *Humoreske* op. 20 scheint zu denjenigen Ausnahmen von Titeln zu gehören, die sehr wohl für das Verständnis der Komposition von Bedeutung sind und das Werk entscheidend prägen. Jedenfalls entwickelt Schumann in demselben Brief eine hochgradig philosophische Definition des Begriffes „Humor“ und bedauert, daß dieser nicht adäquat ins Französische übersetzt werden könne, womit angedeutet wird, daß ohne das begriffliche Verständnis des Titels ein Verstehen der als *Humoreske* bezeichneten Komposition schwierig werde. Eine Titelgebung mit unbestreitbar ästhetisch-philosophischen Implikationen (wie im Falle der *Humoreske* op. 20) wäre mit Recht auch für die *Kreisleriana* op. 16 anzunehmen. Allerdings kann es sich bei dem, was der Titel *Kreisleriana* mitteilen soll, nicht um ein literarisches Programm, bei dem Werk selbst mithin nicht um eine ‚Vertonung‘ irgendwelcher Szenen oder Passagen aus Hoffmanns Texten handeln, weil dieses der grundsätzlichen Abneigung Schumanns vor einer — wie er es nannte — „pittoresken“⁴⁰ Musik völlig zuwiderliefe. Es ist viel eher wahrscheinlich, im Falle dieses Titels von einer vergleichbaren m u s i k - ä s t h e t i s c h e n Vorstellung auszugehen, wie sie Schumann bei seiner *Humoreske* vorschwebte. Zu denken wäre an die Adaption der Musikanschauung, für die im Werk Hoffmanns die Kreisler-Figur paradigmatisch steht und welche dort nicht im strengen Sinne musikästhetisch formuliert, sondern durch die Schilderungen von Kreislers konkretem musikalischem Wirken l i t e r a r i s c h gezeichnet ist. Das Fantasieren am Klavier, von dem Kreislers Verhältnis zur Musik wesentlich geprägt ist, wird von Hoffmann in all seiner musikästhetischen und metaphysischen Relevanz vorgeführt. Schumann übernimmt einige der musikalischen Merkmale von Kreislers Fantasien und gestaltet sie kompositorisch nach, musikalisiert also gleichsam, was bei Hoffmann ‚nur‘ literarisch geschildert ist. Dennoch sollte Schumanns Musik nicht als ‚programmatisch‘ bezeichnet werden, und die hier besprochenen Stellen aus den *Kreisleriana* sollten nicht programmatische Analogien herstellen. Wenn Schumann aus einer zwar außermusikalischen Vorlage dennoch nur rein immanent-musikalische Momente entnimmt oder auf diese anspielt, dann berechtigt dies nicht, von Programm-

³⁸ R. Schumann, *Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 134.

³⁹ Ebda.

⁴⁰ Vgl. Schumann, *Gesammelte Schriften* II, S. 207, oder I, S. 236.

musik zu sprechen. Hierzu würde es seitens des Komponisten entschiedenerer und detaillierterer Hinweise und Absichten, als es bei den *Kreisleriana* der Fall ist, bedürfen. Diese jedoch verweisen einzig und allein durch ihren allgemein gehaltenen Titel und den bedeutsamen Zusatz *Fantasien* auf E. T. A. Hoffmanns Schriften.

6.

Ein ganz besonderes Motiv für die Anziehungskraft, die der Kreisler-Stoff auf Schumann ausgeübt haben dürfte, ist in der auffallenden Ähnlichkeit zwischen der Arbeitsweise Schumanns in dem Jahrzehnt von 1830—1840 und dem Fantasieren Kreislers zu sehen. Zahlreiche Brief- und Tagebuchstellen jener Zeit haben die bisherigen Forschungen zu dem Ergebnis kommen lassen, Schumanns Kompositionen seien aus dem Fantasieren am Klavier hervorgegangen; Wolfgang Gertler bezeichnet sie sogar als „wahrscheinlich fixierte Klavierfantasien“⁴¹. Die in dieser Hinsicht sich aufdrängende Identifikation Schumanns mit Kreisler ließe die *Kreisleriana* somit einerseits als eine hörbar gemachte Fantasie im Stile Kreislers, andererseits als ein Dokument Schumann'scher Kompositionsweise erscheinen. Die seit Schumanns Lebzeiten gängige Annahme, der Komponist habe seine Werke tatsächlich größtenteils durch Fantasieren am Klavier geschaffen, ist jüngst durch die Untersuchungen von Gerhard Dietel grundlegend angezweifelt worden⁴². Dietel bestreitet, daß Schumann anfänglich über die Fähigkeiten verfügt habe, in einer Weise zu fantasieren, die mehr als bloß kurze, isolierte Einzelbilder entstehen läßt, und nennt die Äußerungen Schumanns, welche den gegenteiligen Eindruck erwecken wollen, ein „Täuschungsmanöver“. Den ästhetischen Absichten hätten praktisches Unvermögen und das zähe Ringen eines musikalischen Halbdilettanten um elementare handwerkliche Fähigkeiten gegenübergestanden. In Wirklichkeit sei die Abhängigkeit Schumanns vom Improvisieren am Klavier eine der Hauptursachen für die Behinderung von Schumanns kompositorischem Fortkommen gewesen⁴³.

Selbst wenn die biographische Wirklichkeit im Falle Schumanns beträchtlich anders ausgesehen haben sollte, als dies bisher angenommen wurde, so bleibt doch die ästhetische Wirkung und die Bedeutung einer Komposition, die das Moment der Phantasie in ihren Mittelpunkt stellt, von solchen Umständen relativ unbetroffen. Die ausschlaggebende Frage kann nicht sein, ob ein Werk wie die *Kreisleriana* tatsächlich aus Improvisation bzw. Fantasieren hervorgegangen ist oder ob Schumann den ästhetischen Anspruch der literarischen Texte E. T. A. Hoffmanns so einzulösen wußte, daß er imstande war, wie Kreisler zu fantasieren, sondern ob dieses Werk improvisatorische Momente enthält, die auf ‚Phantasie‘ im romantischen Sinne verweisen, was diese bedeuten, woher sie geschichtlich stammen und welche Wirkung letztendlich von

⁴¹ Wolfgang Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Diss. Leipzig 1931, S. 11

⁴² Gerhard Dietel, *„Eine neue poetische Zeit“ Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Diss. Kassel 1989.

⁴³ Vgl. besonders ebda., S. 100ff.

ihnen ausgeht. Entscheidend ist, daß die *Kreisleriana* — wie hier gezeigt werden sollte — so w i r k e n, als ob sie fantasiert seien, daß sie Elemente des unmittelbar Improvisatorischen enthalten (die sicher in großem Umfang artifizuell in die Musik eingearbeitet worden sein dürften), sich als solche zu erkennen geben und auch als solche gehört werden können. Für den Zuhörer wird die Illusion erweckt, als ob einer fantasierte, damit bei ihm das oben beschriebene sympathetische Mitschwingen seiner eigenen Phantasie durch den Anschein gesteigert wird, dem Entstehen der Musik soeben beizuwohnen. Auf diese illusionäre Weise überträgt sich die utopische Vision des fantasierenden Künstlers mit Nachdruck auf den Zuhörer.

Es dürfte kein Zufall sein, daß es ausgerechnet Clara Schumann war, die etwa zur Zeit der Entstehung der *Kreisleriana* das Auswendigspielen im Konzert einführte und damit genau die Suggestion des freien Fantasierens erzeugte, von welcher hier die Rede war.

Bemerkungen zum Thema „Skizze – Entwurf – Fragment“ *

von Wolfgang Plath, Augsburg

Man pflegt ein Kunstwerk als etwas zu betrachten, das i s t. Das Kunstwerk, sagt man, ist einzig, es ist vollkommen oder auch vollendet. Und jedenfalls ist es etwas Fertiges, sonst wäre es nicht vollendet oder vollkommen.

Ich will die Berechtigung einer solchen Betrachtungsweise nicht in Frage stellen, nicht hier und bei dieser Gelegenheit. Wohl aber möchte ich eine andere Betrachtungsweise daneben (nicht entgegen) setzen, die dem Musikhistoriker, insofern er *Historiker* ist, vielleicht sogar eher ansteht. Danach wäre das Kunstwerk nicht primär etwas, das ist, sondern etwas, das geworden ist. Ein jedes Kunstwerk hat seine Geschichte (womit ich durchaus nicht den historischen Kontext meine, in den es eingebettet ist). Ob es einzig und einmalig sei, bleibe dahingestellt; aber jedenfalls gibt es Stadien, in denen das Kunstwerk eben nicht oder noch nicht fertig und keineswegs vollkommen und vollendet vorliegt. Die Betrachtung des Kunstwerks als etwas Werdendes oder Gewordenes ist notwendig eine andere, als wenn ich es mit etwas Seiendem zu tun habe. Ein und dasselbe Kunstwerk kann sich, je nachdem, als zwei verschiedene Objekte meiner Betrachtung zeigen. Und man sage ja nicht (was man manchmal zu hören bekommt), daß die eine Art der Betrachtung die eigentlich rechte sei und die andere es an Respekt vor dem Kunstwerk fehlen lasse. Das ist brav, aber ein bißchen töricht gedacht und gesagt.

Wann b e g i n n t ein Kunstwerk zu werden? W i e l a n g e ‚wird‘ es? Und wann ist es f e r t i g? Das ist die Frage nach Anfang, Dauer und Ende eines Prozesses.

* Vgl. *Mf* 44 (1991), S. 221, *-Anmerkung.