

gen und sichern; sie kann andererseits Prozesse offenlegen, die sonst verborgen bleiben (erinnert sei in unserem Lied an die Änderung des Bewegungsmodells zu Beginn des Entwurfs).

3. Für die Analyse ist es verhältnismäßig unerheblich, in welcher Weise Vorstadien einer Komposition notiert sind, ob sie sich in Korrekturen erkennen lassen, in ausgeführten Entwürfen oder gar in Alternativfassungen. Die Auflösung von Korrekturen, der Abdruck von Skizzen und Entwürfen ist daher — unter diesem Gesichtspunkt — bei der Edition von ähnlicher Bedeutung, wie der von Parallelversionen.

4. Nicht nur Differenzen der Fassungen sind bedeutsam für die vergleichende Analyse — auch Gemeinsamkeiten sind von Belang; die Beobachtung, daß bestimmte Dispositionen und Parameter von Anfang an unverändert bleiben, vermag Grundkonzeptionen eines Werkes offenzulegen.

So bleibt denn festzuhalten: Im schwierigen Verhältnis der Trias Autor - Werk - Rezipient erlaubt vergleichende Analyse, gerade im Hinblick auf den ersteren, mehr als nur Vermutungen zu äußern. Und umgekehrt: Ein Verzicht auf vergleichende Analyse (und das ist bekanntlich nicht selten) bedeutet eben auch Verzicht auf Möglichkeiten der Verifikation.

Zur Relation von Quellenbefunden und analytischem Erkenntnisgewinn im Spätwerk Robert Schumanns *

von Michael Struck, Kiel

I

Als Wilibald Gurlitt 1927 zur Wiener Beethoven-Zentenarfeier einen Beitrag über „Robert Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven“¹ schrieb, waren seine Ausführungen musikwissenschaftlich auf der Höhe ihrer Zeit. Der kurze, konzentrierte Aufsatz umriß prägnant einen geistesgeschichtlich-stilkritischen Ansatz, von dem aus das Œuvre des „Romantikers“ Schumann lohnend interpretierbar erschien. Darüber hinaus — und dies war der eigentliche Schwerpunkt, das Neue seiner Darlegungen — resümierte Gurlitt erste Ansätze der Skizzenforschungen zu Schumanns Schaffen. Dies geschah keineswegs selbstzweckhaft. Vielmehr wirkten die herangezogenen Quellenbefunde im Vergleich zu denjenigen Beethovens, die schon seit Jahr-

* Vgl. oben S. 221, *-Anmerkung.

¹ Wilibald Gurlitt, *Robert Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven*, in: *Beethoven-Zentenarfeier Wien 1927*, Wien 1927, S. 91ff.; Wiederabdruck in: *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil 1: *Von musikgeschichtlichen Epochen*, Wiesbaden 1966 (= *BzAfMw* 1), S. 198ff.

zehnten Gegenstand kritischer Forschung gewesen waren, als profunde Bestätigung von Schumanns damaliger musikhistorisch-ästhetischer Position, untermauerten diese gleichsam objektivierend. Gurlitt stützte sich auf Ernst Viktor Wolffs Untersuchungen zu Liedern Schumanns² und auf die von Lothar Windsperger herausgegebene Faksimile-Ausgabe des Skizzenbuches zum *Album für die Jugend*³.

Obgleich Gurlitt von kunst- und geistesgeschichtlichen Gemeinsamkeiten im Schaffen Beethovens und Schumanns ausging, zielte er auf gravierende Unterschiede der „ars inveniendi“ beider Komponisten. Zur Entwicklung seiner Kernthese diente ihm zunächst der Verweis auf Beethovens „zielbewußte, oft jahrelange Arbeit“, die aufzubieten war, bis sich ein Einfall „dem Entwurf von tektonischer Großform und Ganzheit des Kunstwerkes als tragendes Glied“ eingefügt habe⁴. Wie Gustav Nottebohm an den Skizzen der Klavier-*Bagatellen* op. 126 gezeigt habe⁵, sei in Beethovens späterem Stil das „Originelle im Sinne des Eigentümlichen“ keineswegs das „Originelle im Sinne des Ursprünglichen“⁶. Demgegenüber lasse sich bei Schumann „die entgegengesetzte Beobachtung“ machen: Hier liege den Skizzendokumenten und -untersuchungen zufolge „alles Schwergewicht in der Art und Qualität des Einfalls“⁷. Dem „ersten Einfall und Entwurf“ gegenüber seien in der endgültigen Niederschrift nur verhältnismäßig geringfügige ausfeilende Änderungen vorgenommen worden⁸. So dokumentierten Schumanns Skizzen für Gurlitt ganz ausgeprägt das „Originelle im Sinne des Ursprünglichen“⁹.

Wenn der Beitrag nach Gurlitts Tod 1966 wiederveröffentlicht wurde, so war dies ein Indiz dafür, daß sein Ansatz zumindest im Hinblick auf die Kernaussagen weiterhin als Diskussionsgrundlage galt, obgleich sich die Forschungssituation zu ändern begonnen hatte. Nachdem Wolfgang Gertlers Dissertation von 1929 über Schumanns frühe Klavierwerke in den Bemerkungen über Schumannsche Skizzenbücher noch weiterhin den Gedankengängen des wissenschaftlichen Lehrers Gurlitt verhaftet gewesen war¹⁰, hatten inzwischen Wolfgang Boettichers umfangreiche Forschungen Eindrücke davon vermittelt, was bei Schumann an Detaildivergenzen zwischen Skizzierungsphasen und Druckfassung zu erwarten war; mehr als Gurlitts Ansatz selbst war ein Teil seiner Voraussetzungen kritisiert worden¹¹. Boettichers Schüler Helmuth Hopf hatte, konzentriert auf Schumanns frühes Schaffen, diese Kritik zugespitzt, als er betonte, daß Gurlitt „den völligen Wandel der Skizzierungstechnik des jungen und alten

² Viktor Ernst Wolff, *Robert Schumanns Lieder in ersten und späteren Fassungen*, Leipzig 1914.

³ Robert Schumann, *Skizzenbuch zu dem Album für die Jugend*, hrsg. von Lothar Windsperger, Mainz 1924.

⁴ Gurlitt, *Schumann*, S. 199.

⁵ Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1887, S. 207.

⁶ Gurlitt, *Schumann*, S. 199f.

⁷ Ebda., S. 200.

⁸ So hatte es Windsperger mit Blick auf das *Album für die Jugend* beschrieben (*Skizzenbuch*, S. IV).

⁹ Gurlitt, *Schumann*, S. 201.

¹⁰ Wolfgang Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Wolfenbüttel 1931, v. a. S. 1–13 und passim.

¹¹ hob Gertler als Besonderheit hervor, „daß Schumann überhaupt skizzierte“, und räumte dem jungen Komponisten hierin „eine Ausnahmestellung“ unter den „romantischen Musikern“ ein (S. 11).

¹¹ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, v. a. S. 521–597; zu Wolff S. 523, zu Gurlitt s. S. 525 mit Anm. 25.

Schumann" nicht deutlich gemacht habe¹². Dennoch konnte noch nicht von systematischer Aufarbeitung Schumannscher Skizzierverfahren die Rede sein. Auch war der geistesgeschichtliche Interpretationsansatz, von dem Gurlitts Erörterungen über Schumann ausgegangen und auf den sie zurückgelaufen waren, nicht umfassend genug in Frage gestellt worden. Verlängert man den forschungsgeschichtlichen Überblick bis in die Gegenwart, so stößt man noch in den 1980er Jahren auf wissenschaftliche Aussagen, die parallel zu Gurlitts Position konstatieren, bei Schumann bleibe die Grundkonzeption eines Werkes im allgemeinen unangetastet, seine Ausarbeitung habe für gewöhnlich in wenig tiefgreifenden Verfeinerungen bestanden, charakteristisch für seinen Schaffensprozeß sei das Intuitive, Spontane. Wieder wurde dabei ausschließlich auf Schumanns Klaviermusik und Lieder verwiesen; Vergleichskomponist war diesmal jedoch ein anderer Jubilar — Johannes Brahms¹³. Längst lagen zu diesem Zeitpunkt allerdings Linda Correll Roesners umfassende Skizzenstudien zu Schumannschen Werken in den großen Formen vor¹⁴; Hans Kohlhasse hatte in seiner Dissertation über Schumanns Kammermusik Analyse und Skizzierungsprozeß vielfach aufeinander bezogen¹⁵, und weitere Untersuchungen mit ähnlichen Tendenzen waren erschienen oder in Arbeit¹⁶.

Spätestens jetzt konnte das doppelte Dilemma von Gurlitts Ansatz deutlich werden — ein Dilemma, das in den 1920er Jahren offenbar nur schwer zu erkennen und kaum zu bewältigen war. Zum einen war die damalige Forschungssituation durch den schmalen Bestand an ausgewertetem Manuskriptmaterial gekennzeichnet. Zum anderen hätte man parallel zu den Erörterungen über Schumanns Skizzierungsprozeß auch das dominierende Romantik- und Schumannbild grundsätzlich diskutieren müssen:

¹² Helmuth Hopf, *Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns*, Diss. Phil. Göttingen 1957, masch., v. a. S. 218 — 249, hier S. 218. Zum Vergleich von Beethovens und Schumanns Skizzierungstechnik s. auch S. 233 und 246.

¹³ Vgl. Imogen Fellinger, *Brahms's 'Way': a composer's self-view*, in: *Brahms 2: biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1987, S. 52f. Vgl. auch dies., *Brahms' Bedeutung in heutiger Zeit*, in: *Brahms-Studien* 6, Hamburg 1985, S. 17f. Akio Mayeda verwies auf eine ähnliche Äußerung von H. E. Jacobs (1959) über Schumanns „Skizzen“-Technik anlässlich eines Vergleiches mit Mendelssohn (Akio Mayeda, *Die Skizzen Robert Schumanns als stilistische Erkenntnisquelle*, in: *Robert Schumann — Ein romantisches Erbe in neuer Forschung. Acht Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Mainz 1984, S. 139, Anm. 38).

¹⁴ Linda Correll Roesner, *Studies in Schumann Manuscripts. With particular Reference to Sources transmitting instrumental Works in the large Forms*, Diss. phil. New York 1973, 2 Bde., Ann Arbor 1974.

¹⁵ Hans Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, 3 Bde., Hamburg 1979.

¹⁶ Es seien nur folgende Untersuchungen genannt: Jon W. Finson, *Robert Schumann: The Creation of the Symphonic Works*, PhD dissertation, University of Chicago 1980; ders., *The Sketches for Robert Schumann's C Minor Symphony*, in: *Journal of Musicology* 1 (1982); ders., *The Sketches for the Fourth Movement of Schumann's Second Symphony, Op. 61*, in: *JAMS* 39 (1986); ders., *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition: The Genesis of the First Symphony, Op. 38*, Oxford 1989; Rufus E. Hallmark, *The Genesis of Schumann's Dichterliebe. A Source Study*, Ann Arbor 1976/1979; ders., *Die handschriftlichen Quellen der Lieder Robert Schumanns. Ein Überblick*, in: *Robert Schumann — Ein romantisches Erbe* (s. Anm. 13); ders., *A Sketch Leaf for Schumann's D-Minor Symphony*, in: *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context*, hrsg. von Jon W. Finson und R. Larry Todd, Durham, NC, 1984; Hans Kohlhasse, *Die klanglichen und strukturellen Revisionen im Autograph der Streichquartette op. 41*, in: *Schumanns Werke — Text und Interpretation 16 Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987; Akio Mayeda, *Skizzen*; Kazuko Ozawa, *Quellenuntersuchungen zu den „Chamisso-Liedern“ op. 40*, in: *Schumanns Werke*; Linda Correll Roesner, *The Sources for Schumann's Davidsbündlertänze, Op. 6: Composition, Textual Problems, and the Role of Composer as Editor*, in: *Mendelssohn and Schumann*; dies., *Einige quellen- und textkritische Anmerkungen zur B-Dur-Sinfonie op. 38*, in: *Schumanns Werke*; Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984; Matthias Wendt, *Zu Robert Schumanns Skizzenbüchern*, in: *Schumanns Werke*.

Geradezu selbstverständlich hatte Gurlitt allein Klavierstück und Lied als die für Schumann repräsentativen Gattungen herangezogen. War also das Bild des romantischen Miniaturisten Schumann Ausgangs- und Zielpunkt der Überlegungen, so blieb methodisch unreflektiert, ob nicht in Schumannschen Sonaten, Sinfonien, Quartetten oder kontrapunktischen Kompositionen abweichende Skizzierungsbefunde einzukalkulieren seien, ob nicht insbesondere in Werken, die sich mit der Tradition der Sonatensatz-Konzeption auseinandersetzen hatten, das Verhältnis von „Einfall“ und „Ausarbeitung“ generell anders als im Charakterstück oder Lied definiert werden müsse. Immerhin hatte Gurlitt beim Vergleich mit Beethoven konsequenterweise auf Klavier-Bagatellen verwiesen¹⁷, doch war damit das Dilemma im Hinblick auf Schumann nicht gelöst.

Spätestens Roesners Arbeit hatte inzwischen indes grundlegende Aufschlüsse über Charakteristika und Wandlungen bei Schumanns Ausarbeitung von Klaviersonaten, Sinfonien und Streichquartetten gegeben. Wenn die „Skizzen“ zur „Rheinischen“ Sinfonie Roesner zufolge „dispel with certainty the everpresent myth that Schumann was a composer who operated on the strength of his first inspiration“¹⁸, so mußte das gegen Gurlitt zielen. Die Autorin hielt dagegen, daß „the numerous instances of revision and refinement in the initial sketches, combined with further revisions undertaken before publication, show a systematic approach to the evolution of the work“¹⁹. Doch auch an Schumanns Sonaten aus den 1830er Jahren wies Roesner tiefgreifende strukturelle Revisionen nach. Zudem legte sie im Hinblick auf seine Sonatensatz-Konzeptionen erstmals eingehend dar, in welchem Maße sich Schumanns Ausarbeitungsverfahren im Laufe der 1840er Jahre änderte: Die Werke wurden nun nicht mehr aus „idea« sketches and other improvisational techniques“ zusammengesetzt, sondern in einer „complete continuity draft“ konzipiert, die auf „ongoing thematic processes and continuity in the larger structural sense“ ausgerichtet war²⁰.

Demgegenüber müssen manche Aussagen Schumanns zunächst irritieren, da sie den Gurlittschen Standpunkt zu bestätigen scheinen. So heben Äußerungen in den 1854 publizierten *Gesammelten Schriften* ausdrücklich die Bedeutung der „ersten Konzeption“ oder der „ursprünglichen [...] Lesart“ hervor, die „immer“ oder jedenfalls „meist“ die „natürlichste und beste“ sei²¹. Ja, der Aphorismus „Der Verstand irrt, das Gefühl nicht“²² ist geradewegs zum geflügelten Schumann-Wort und Inbegriff seines Komponierens erhoben worden — zumal in den ästhetischen Diskussionen der Davidsbündler bezeichnenderweise „Meister Raro“, der Vermittelnde und Überblickende, das Gewicht der „ursprünglichen“ Lesart betonte²³. Doch schon bei der Konfrontation solch früher Aphorismen mit Schumanns Skizzen zu den Sonatensätzen

¹⁷ Gurlitt, *Schumann*, S. 199f.

¹⁸ Roesner, *Studies I*, S. 224.

¹⁹ Ebda., S. 224f.

²⁰ Ebda., S. 404.

²¹ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Reprint mit einem Nachwort von Gerd Nauhaus und einem Register von Ingeborg Singer, Leipzig 1985, Bd. 1, S. 40 bzw. 46.

²² Ebda., S. 40.

²³ Ebda., S. 46.

der 1830er Jahre tritt der Dissens zwischen genieästhetischem Ideal und kompositorischer Praxis zutage. Dieser Dissens wurde bei der Publikation der „Gesammelten Schriften“ vom Komponisten rückblickend wohl auch deshalb in Kauf genommen, weil seine Werke inzwischen wiederholt dem Vorwurf übergroßer Grubelei und Reflexion ausgesetzt gewesen waren²⁴. Spätere private Äußerungen Schumanns aber fielen ohnehin erheblich differenzierter aus. Sie berücksichtigten, daß er seit 1845 nicht mehr am Klavier komponierte, was sich zweifellos auf das Skizzierverhalten auswirkte. So reflektierte Schumann in einem Tagebucheintrag, daß sich „vom J[ah]r. 1845 an, von wo ich anfang alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, [. . .] eine ganz andere Art zu componiren zu entwickeln begonnen“ habe²⁵. Wie ein Pendant zu dieser Aussage wirkt ein Tagebucheintrag von 1846, der in der Äußerung eines anderen, Niels Wilhelm Gades, Grundzüge des eigenen Schaffensprozesses oder zumindest das Ziel einer neuen Kompositionshaltung umreißt: „Abends sprachen wir viel über die verschiedenen Arten des Entstehens von Compositionen. Er, wie er nicht eher niederschrieb, als er es bis zum kleinsten Detail herab fertig vor seinem Geiste stehen sähe. Die Kritik folge bei ihm der ersten Empfängniß auf dem Fuß“²⁶. Resümierend konnte Schumann konstatieren: „Ich habe in meinen < ! > Ansichten selten mit Jemanden so harmonirt als mit Gade“²⁷.

So müssen bei der Interpretation Schumannscher Skizzen, Entwürfe und verworfener Fassungen von vornherein chronologische und gattungsbezogene Differenzierungen konsequent bedacht werden²⁸. Zweifellos ist dabei seiner Auseinandersetzung mit Gattungstraditionen der Symphonik, des Konzertes, der Kammermusik unter den Prämissen einer „poetischen“ Musik mehr als periphere Bedeutung beizumessen.

II

Vor diesem Hintergrund stehen die folgenden Überlegungen zum Verhältnis von Quellenbefunden und analytischem Erkenntnisgewinn in Schumanns ‚späten‘ Kompositionen. Daß die Werke der letzten Schaffensjahre in Wissenschaft und Musikpraxis lange Zeit weithin unter dem Aspekt der (wie auch immer zu diagnostizierenden) ‚Geisteskrankheit‘ Schumanns rezipiert, d. h. ausgeklammert wurden, ist eine mühelos nachprüfbare Behauptung. Zur Rezeptionsgeschichte vieler Werke aus der Düsseldorfer Zeit gehört, daß es nach Schumanns Tod einen Rezeptions-Bruch gab, der sich im 20. Jahr-

²⁴ Boetticher, *Einführung*, S. 362ff.

²⁵ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 2 (1836—1854), hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 402. Darauf wies bereits Gertler hin und relativierte indirekt die Darstellung Gurlitts (Gertler, *Klavierwerke*, S. 35f.).

²⁶ Schumann, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 401.

²⁷ Ebda.

²⁸ Solche Differenzierungen werden von A. Mayeda, *Skizzen*, S. 119ff., der die bis dahin geleisteten Skizzenuntersuchungen resümiert und weiterführt, generell gefordert, doch kaum praktiziert. Gattungsdifferenzen werden bei seiner Untersuchung einiger Sonatensatz-Kompositionen letztlich ebensowenig erfaßt wie etwa die spezifische Sonatensatz-Konzeption der Instrumentalwerke von 1853, die nicht einfach als Randphänomen abgetan werden sollte. Auch insofern erscheint der Terminus „stilkritisch“ im Titel seines Beitrages nicht unproblematisch.

hundert zu starken synchronen Urteils-Divergenzen wandelte²⁹. Inzwischen hat eine intensivere Auseinandersetzung mit diesem Bereich aus Schumanns Oeuvre dazu geführt, daß apodiktische Aussagen über das ‚schwache‘ Spätwerk in seriösen wissenschaftlichen Publikationen kaum noch zu finden sind, daß Schumanns Spätchaffen sogar als „Ziel eines musikalischen Lebensplans“³⁰ beschrieben werden konnte oder zumindest zu einer offenen Frage erklärt wurde. Bei der zunehmenden Erforschung von Skizzen und verworfenen Fassungen Schumannscher Werke stießen die Kompositionen der letzten Schaffenszeit zunächst aber auf recht wenig Interesse³¹.

Die Instrumentalwerke aus Schumanns letztem eigentlichem Schaffensjahr 1853 haben einerseits die Rezeptionsproblematik im Umgang mit seinem sogenannten „Spätwerk“ am deutlichsten zu spüren bekommen — und provoziert. Zum anderen ist hier im Hinblick auf Besetzungen, Gattungswahl und Auseinandersetzung mit bestimmten formalen Konzeptionen eine gewisse Kohärenz erkennbar. So gerät der Wissenschaftler nicht zwangsläufig in die Gefahr, ‚Stilmerkmale‘ aufzuzählen, ohne sich hinreichend um die individuellen kompositorischen Problemvorgaben und Lösungsversuche zu kümmern. Vor allem in den zwei Ouvertüren und den drei konzertanten Kompositionen³², also den relativ repräsentativen, avancierten Werken jenes Jahres, sind gewisse Gewichtsverlagerungen zu konstatieren — Verlagerungen vor allem gegenüber vergleichbaren eigenen früheren Problemlösungen. Sie betreffen in den konzertanten Kompositionen insbesondere das Verhältnis von Soloinstrument und Orchester sowie in allen genannten Werken die Sonatensatz-Konzeption³³. Hierzu gehört, daß der Umfang und die modulatorische Reichweite des traditionellen Durchführungsteiles auffallend reduziert sind. In einigen Fällen erlangt die Grund- bzw. Ausgangstonart eines Satzes ungewohnte Bedeutung. Betrachtet man das *Concert-Allegro mit Introduction* für Klavier und Orchester *d*-moll op. 134 und den Kopfsatz des *Violinkonzertes d*-moll WoO 23, so kann man geradezu davon sprechen, daß ihre Intention im Verlauf der konzertanten Auseinandersetzung nicht so sehr darin besteht, thematisch-motivisches Material verarbeitend oder verwandelnd durch unterschiedliche Tonarten zu führen, sondern umgekehrt die Ausgangstonart durch zentrale Themen- und Motivkonfigurationen. Dies gilt insbesondere für den jeweiligen lyrisch-kantablen Themen-

²⁹ Vgl. dazu Struck, *Instrumentalwerke*, S. 669ff., 709.

³⁰ Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, S. VII und passim.

³¹ Kohlhasse ging bei seinen Untersuchungen zu Schumanns Kammermusik auf die 1851 entstandenen Kammermusikwerke op. 105, 110 und 121 ein und konnte insbesondere im Hinblick auf die 2. *Violinsonate* op. 121 umfassendere konzeptionelle Änderungen mitteilen (*Kammermusik*, Bd. 2, passim, Bd. 3, S. 75ff.). Verdienstvoll ist auch seine quellen- und druckkritische Diskussion des Scherzosatzes aus der 3. *Violinsonate* WoO 27 (Bd. 2, S. 213f. mit S. 220ff.). — Der Verfasser des vorliegenden Beitrages suchte bei seiner Auseinandersetzung mit Schumanns 1853 entstandenen Instrumentalwerken ebenfalls, analytische Erkenntnisse und die Befunde überlieferter Skizzen bzw. verworfener Fassungen aufeinander zu beziehen (Struck, *Instrumentalwerke*, passim). — Die Quellenbeschreibungen und Skizzenübertragungen Hans Joachim Kohlers im Rahmen der „Urtextausgaben“ von op. 118, op. 126 (mit op. 72) und op. 133 (Edition Peters) aus den frühen 1980er Jahren sind weder umfassend noch präzise genug (das gilt auch für die in der damaligen DDR zugänglichen Handschriften von op. 118b und op. 126).

³² *Fest-Ouverture mit Gesang über das Rheinweinielied* für Orchester und Chor op. 123, *Ouverture zu Szenen aus Goethe's Faust* WoO 3; *Concert-Allegro mit Introduction* für Klavier und Orchester op. 134, *Phantasie* für Violine und Orchester op. 131; *Violinkonzert* WoO 23.

³³ Vgl. Michael Struck, „Gewichtsverlagerungen“ — Robert Schumanns letzte Konzertkompositionen, in: *Schumanns Werke*, S. 43ff.

bereich, der in beiden Fällen zum Gravitationsfeld im Sonatensatz-Prozeß wird. Ohne daß die Durchführung strukturell und expressiv nachhaltig an Bedeutung verlieren würde, erhält die Coda in Wechselwirkung mit solcher Reduktion besonderes Gewicht. Allerdings zeigen sich bei einem Querschnitt durch die Sonatensatz-Konzeptionen von 1853 bemerkenswert gegenläufige Befunde, wobei zwischen ‚avancierten‘ und gezielt ‚traditionell‘ orientierten Werken zu differenzieren ist.

Die weiteren Untersuchungen befassen sich mit der tonartlich-modulatorischen Anlage von Durchführungen zweier 1853 entstandener Werke: des *Concert-Allegros* op. 134 und des Finalsatzes aus der 2. *Clavier-Sonate für die Jugend* op. 118b. Die Genese später und zugleich gegenläufiger Sonatensatz-Konzeptionen ist allein in diesen beiden Fällen durch Manuskriptquellen nachhaltig dokumentiert³⁴. Ist die Konzentration auf Durchführungen auch zweifellos ein Notbehelf, so trifft sie doch einen wesentlichen Faktor der genannten Gewichtsverlagerungen — oder ihrer Vermeidung. Rücken nun Schumannsche Sonatensatz-Konzeptionen ins Zentrum des Interesses, so kann es nicht primär um die Skizzierung von ‚Einfällen‘ und ihre Ausarbeitung, um das Verhältnis von prägnantem Ausgangsimpuls und thematisch-motivischer Arbeit Beethovenscher Prägung gehen. Zwar belegen die herangezogenen Manuskripte in Einzelfällen durchaus, daß thematische Einfälle — in Wechselwirkung mit der Gesamtkonzeption eines Satzes — erheblich revidiert wurden: So änderte Schumann im Entwurf des *Concert-Allegros* mehrfach die Phrasenstruktur des zentralen lyrischen Themas (T. 52/53 ff.); diese markanten metrisch-melodischen Revisionen standen im direkten Bezug zur grundsätzlichen metrischen Disposition des Werkes³⁵. Und zum langsamen Satz (*Abendlied*) der 2. *Jugendsonate* existiert ein achttaktiger Entwurf, der melodisch-harmonisch, satztechnisch und in den formalen Implikationen noch nachhaltig vom definitiven Satzbeginn abweicht³⁶.

Insgesamt jedoch lenken die konzeptionellen Charakteristika und die Quellenbefunde den Blick gerade auf die Ausarbeitung der Durchführungen, auf ihre thematisch-motivischen und figurativen Abwandlungen und Verarbeitungen im tonartlichen Prozeß. Schumanns strukturelle Revisionen beschränken sich dabei keineswegs auf traditionell revisionsanfällige Zonen eines Sonatensatzes³⁷ wie etwa die Überleitung von der Durchführung zur Reprise, sondern betrafen Grundsätzliches der Durchführungsanlage.

Für das *Concert-Allegro* op. 134 ist die Genese der Durchführung und ihrer tonartlich-modulatorischen Reduktionstendenzen erhellend dokumentiert. In der definitiven Fassung des Werkes springt der Durchführungsbeginn aus der Tonikaparallele *F*-dur, die seit dem 2. Thema zur tonartlichen Bezugsebene geworden war, zurück in die

³⁴ Die Entwürfe zur *Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied* op. 123 und zur *Ouvertüre zu Szenen aus Goethes Faust* WoO 3 sind offenbar weiterhin unzugänglich im Privatbesitz. Vgl. Georg Eismann, *Nachweis der internationalen Standorte von Notenaufzeichnungen Robert Schumanns*, in: *Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft* 2, Leipzig 1966, S. 26 und 33; Boetticher, *Einführung*, S. 637.

³⁵ Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 236f.

³⁶ Ebda., S. 141f.

³⁷ Vgl. dazu etwa Kohlhase, *Kammermusik*, Bd. 1, S. 36 mit Anm. 8; vgl. Mayeda, *Skizzen*, S. 122 [zur „Skizze“ von op. 38/I].

d-moll-Tonika (T. 106ff.). Nachdem einleitend zwei Kerngedanken der langsamen Introdution im Wechsel von Klavier und Bläsern konfrontiert und sodann subdominantisch sequenziert werden (T. 106–113/114), schließt sich in einem zweiten Durchführungsteil (T. 114–125/126) zunächst ein imitativer Abschnitt an, in dem das Soloinstrument die weitere Auseinandersetzung mit Introdutionsmaterial in den Bereich figurativer Gesten verlagert. In diese Materialentfaltung hinein setzen die Bläser erneut ihre nunmehr verlängerte Phrase. Kadenzierend scheint sich die *g*-moll-Ebene zu festigen, ehe sich Takt 118¹ dominantisch nach *c*-moll, mithin weiter in subdominante Richtung öffnet. Wenn sich im folgenden, periodisch gegliederten Doppelabschnitt von Takt 118–125/126 das Moment des Figurativen verdichtet, kippt die *g*-moll-Bezugsebene ebenfalls immer wieder dominantisch nach *c*-moll um. Im nachsatzartigen Teilabschnitt von Takt 122ff. wird diese Tendenz durch steigende Sequenzierung in den *Es*-dur-Bereich noch zugespitzt, ehe das *Es*-dur-Niveau in neapolitanischer Umdeutung zurück nach *d*-moll führt. Im Zentrum der Durchführung wird nun die wiederangestrebte Grundtonart ‚durch‘ das lyrische 2. Expositionsthema geführt (T. 126–133/134): Die thematische Kontur des 2. Themas wird mit der Tonartebene des 1. Themenkomplexes gekoppelt zur einzigen, expressiv aufgeladenen Minore-Gestalt, für die das zentrale Orchesterinstrument des Werkes, die Oboe, verantwortlich ist. Schließlich greift der letzte Durchführungsteil (T. 134–140) in verkürzter Form den zweiten wieder auf (vgl. T. 114ff.) — nun jedoch im *d*-moll-Kontext. Unter solchen Voraussetzungen muß der (doppel)dominantische Einstieg der Reprise (T. 140/141ff.) ebenfalls noch durchführungshaft wirken, indem er zur begrenzten Subdominant-Bewegung des Durchführungsbeginns ein kurzfristiges dominantisches Gegengewicht bildet. Nach der Reprise wird dann die Solokadenz mit ihren ausgeprägten Absetzbewegungen von der Grundtonart bzw. der inzwischen erreichten Dur-Variante die modulatorischen Reduktionstendenzen der Durchführung in gewisser Weise kompensieren — bezeichnenderweise unter vergleichbaren strukturellen Bedingungen der thematisch-motivischen Auswertung³⁸.

Im nahezu vollständigen, als Klavierpartitur notierten Entwurf zum *Concert-Allegro*³⁹ finden sich neben einigen separaten Fragmentskizzen mehrfach Streichungen innerhalb der kontinuierlichen Werkniederschrift, an die sich sogleich die annähernd definitive Fassung anschließt. Zwei solcher Korrekturen betreffen Änderungen der Durchführungskonzeption (s. Abb. 1 mit Notenbeispiel 1/2). Sie sind nicht sehr umfangreich und betreffen nur zum kleineren Teil die motivisch-figurative Arbeit oder Abwandlung selbst, um so unmißverständlicher aber deren tonartlich-modulatorischen Ort.

Die frühere Korrekturstelle setzt im Verlauf des zweiten Durchführungsteiles ein (T. 122ff.). Die ursprüngliche Niederschrift verzichtete, anders als die Endfassung bzw. die Druckversion, noch auf eine quasi periodische Komplettierung von Takt

³⁸ Vgl. Kapp, *Studien*, S. 162; Struck, *Instrumentalwerke*, S. 225f.

³⁹ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Autograph 293); ihr sei für die Erlaubnis zur Abbildung einer Manuskriptseite gedankt.

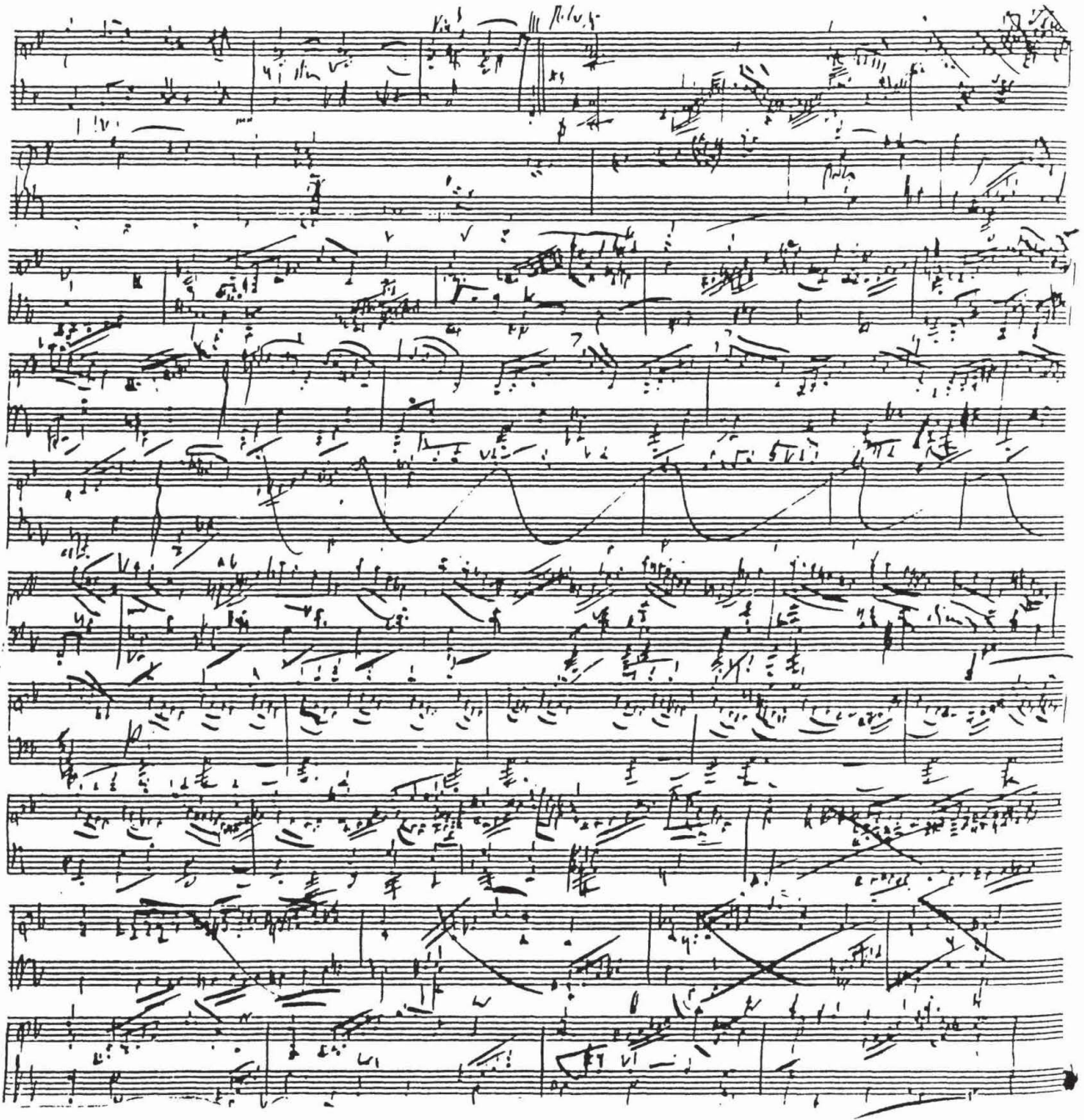


Abbildung 1

Concert-Allegro mit Introduction für Klavier und Orchester op. 134:

Entwurf (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Autogr. 293), S. 3 (1^v): Ende der Exposition, Durchführung, Beginn der Reprise.

118ff. Statt dessen erschien fast unmittelbar nach dem nachsatzartigen Anlauf (ab T. 122²) die blockhafte Minore-Gestalt des 2. Themas (vgl. Notenbeispiel 1); im Gegensatz zur Endfassung war ihr tonartlicher Ort das nunmehr gefestigte *c*-moll-Niveau. Wurde es zur Idee der definitiven Version, die restituierte Ausgangstonart *d*-moll

Notenbeispiel 1

< > bzw. — = Streichung im Manuskript

? = unklare Lesart

< ? > = unklare Lesart einer gestrichenen Partie

[] = Ergänzung

Notenbeispiel 2

durchs zentrale lyrische Thema zu führen, so erschien im vorläufigen Konzeptionsstadium die Moll-Version des Themas im Rahmen eines konventionellen Abwandlungsverfahrens in Konsequenz der bisherigen subdominantisches Bewegung: Thematisch-motivische Arbeit war zwar auch hier durch Neubeleuchtung, durch die Charaktervariante eines fest umgrenzten Themas ersetzt, doch wurden Erwartungen ‚durchführungshafter‘ Entfernung von der Grundtonart zumindest in begrenztem Maße erfüllt. (Daß Schumann hier — wie zuvor vorübergehend schon einmal — ein metrischer Irrtum unterlief, mag den Abbruch der Niederschrift mitveranlaßt haben⁴⁰; primärer Impuls für die Änderung zur Endfassung war er sicherlich nicht.)

⁴⁰ Nachdem das lyrische Thema metrisch expositions-konform eingesetzt hatte, bildete der ursprünglich konzipierte Takt 122 irrtümlich einen $\frac{6}{4}$ -Takt. Der Irrtum ist Indiz dafür, daß das *Concert-Allegro* im Bereich der metrischen Disposition die Entfernung vom Taktschwerpunkt bzw. das Changieren zwischen Dreier- und Vierermetrum zum Thema hat.



Abbildung 2

This image displays a handwritten musical score on six staves. The top two staves show the beginning of a movement with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and rests. Below these are two more systems of staves, each containing two staves, which appear to be further fragment sketches or development sections. The handwriting is consistent with the first image, showing a composer's working draft.

Abbildung 3

2. Clavier-Sonate für die Jugend op. 118b: Autograph

(Deutsche Staatsbibliothek Berlin in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Schumann 25).

Abb. 2: S. 2^v: 4. Satz, verworfene Fassung der Exposition, Fragmentskizze eines Durchführungsteiles (Beginn).

Abb. 3: S. 3^v: 4. Satz, Fragmentskizze des Satzbeginns, Fragmentskizze eines Durchführungsteiles (Fortsetzung v. S. 2^v); zwei weitere Fragmentskizzen zur Durchführung (aufeinander aufbauend).

1a 5a 10a 15a (2v) (16a) (Fortsetzung) 16a 20a (3v)

folgendes letztes System der Seite mit Andeutung der Fortsetzung:

Notenbeispiel 3a

Eine weitere Konzeptionsänderung betraf den letzten Durchführungsteil (s. Notenbeispiel 2), wurde also vorgenommen, nachdem Schumann sich bereits entschieden hatte, die Grundtonart *d*-moll in Takt 126ff. durch das zentrale 2. Thema zu führen⁴¹. Bleibt in der Endfassung das *d*-moll-Niveau vom Einsatz des Minore-Themas an für den weiteren Durchführungsverlauf verbindlich, so leitete in der vorläufigen Niederschrift ein zweitaktiges Sequenzpaar, über dessen strukturelle Implikationen länger zu spre-

⁴¹ Daß Erwartungen an traditionelle durchführungshafte Arbeit durchbrochen werden, resultiert natürlich auch aus dem relativ geringen Umfang der Durchführung sowie daraus, daß konzertierende Interaktion zwischen Soloinstrument und Orchester[gruppen] nur in sehr beschränktem Maße stattfindet.

2./3.

69b/c 70b/c 71b/c 72b/c

2.

73b 75b 80b

3.

73c 75c

zu ergänzen?

Vermutliche
Auflösung von
T. 75c f(f).

Notenbeispiel 3b u. 3c

chen wäre, nach *c*-moll zurück. Im Zeitraffer wurde die subdominante Bewegung der beiden ersten Durchführungsteile wieder aufgegriffen und nunmehr definitiv überstiegen. Die expressiv aufgeladene *d*-moll-Exklamation des lyrischen Themas hätte durch die geraffte modulatorisch-zeitliche Bewegung der beiden anschließenden Überleitungstakte im nachhinein noch stärkeren Episodencharakter gewonnen als in der Endfassung. Nach dieser demonstrativen Rückleitung sollte auch die vorläufige Version — wie Takt 134ff. der definitiven Fassung — an den zweiten Durchführungsteil anknüpfen, doch in subdominante (*c*-moll) statt dominante (*d*-moll) Versetzung gegenüber dem *g*-moll-Niveau von Takt 114ff. Denkt man den Durchführungsverlauf in diesem Konzeptionsstadium hypothetisch weiter, wäre eine merklich modifizierte und vermutlich verlängerte modulatorische Bewegung bis zum Reprisenbeginn zu vollziehen gewesen, die möglicherweise auch eine andere motivisch-figurative Ausarbeitung erfordert hätte.

Durch die erörterten Revisionen änderten sich in der Durchführung des *Concert-Allegros* zwar kaum die Abläufe thematisch-motivischer und figurativer Abwandlung

oder Verarbeitung, wohl aber wurden die tonartlichen Orte des Prozesses und somit letztlich der Prozeß selbst neu definiert. Das tonartliche Design der Durchführung, ihre bezeichnend geringe modulatorische Bewegung und die Ausnahmefunktion der Ausgangstonart, ist das Resultat zweifacher Revision; an unterschiedlichen Punkten des Durchführungsprozesses wurde die ursprüngliche Bewegung in die Doppelsubdominante *c*-moll gekappt. Als Schumann an die Niederschrift des Entwurfes ging, war das spezifische tonartliche Design der Durchführung offensichtlich noch nicht Bestandteil des kompositorischen Planes. Es wurde in der Endfassung des Entwurfes bzw. in der Druckfassung indes zum Eigentümlichen, Bezeichnenden der Durchführung und somit des gesamten Werkes.

In auffallendem Gegensatz zur Konzeption des *Concert-Allegros* und anderer großbesetzter Instrumentalwerke von 1853 steht eine Werksammlung mit betont didaktischer Ausrichtung: Die drei *Clavier-Sonaten für die Jugend* op. 118, etwa zwei Monate vor dem *Concert-Allegro* komponiert, sollten „die Jugend [...] an die Ausführung größerer Sätze gewöhnen“⁴² (was sie ausdrücklich von der 1848 entstandenen Charakterstück-Sammlung des *Albums für die Jugend* op. 68 abgrenzte). Konkret bedeutete dies eine Einführung in Formkonzepte wie Sonatensatz und (Sonaten-)Rondo, in Satztypen wie Variation und Kanon. Zugleich traten verschiedene Ausprägungen des Klavier-Charakterstückes in den sonatenzyklischen Zusammenhang⁴³. Gerade die didaktische Intention war dafür verantwortlich, daß die *Jugendsonaten* die beschriebenen Gewichtsverlagerungen, die Reduktion traditioneller Durchführungsparameter nicht mitvollzogen, sondern auf traditionelle Problemlösungen zielten. Als traditionell erweisen sich diese Sonatenhauptsätze und Sonatenrondos vor allem im Hinblick auf Schumanns eigene frühere Auseinandersetzung mit solchen formalen Konzeptionen.

Nur für die 2. *Jugendsonate* *D*-dur op. 118b ist eine autographe Quelle überliefert⁴⁴. Das Manuskript, offenbar die erste vollständige Niederschrift des Werkes, enthält zahlreiche Fragmentskizzen — darunter mehrere verworfene Satzanfänge — sowie Streichungen in der fortlaufenden Notierung. Die tiefstgreifenden Änderungen wurden im Finale vorgenommen, einem Sonatenrondo, dessen figurative Hauptthematik massiv ins tonartlich prozessuale Seitenthema einbricht und auch die Schlußgruppe wesentlich bestimmt — sowohl blockhaft wie mit der Tendenz zu imitativer Verarbeitung.

Das Autograph läßt für den Durchführungsteil vier verschiedene Ausarbeitungsstadien erkennen. Die drei ersten betreffen Fragmentskizzen vor der definitiven Niederschrift des Satzes (die in Details noch von der Druckfassung abweicht). Im ersten, umfangreichsten Durchführungsansatz (s. Abb. 2/3⁴⁵ mit Notenbeispiel 3a) löst sich aus

⁴² Boetticher, *Einführung*, S. 331.

⁴³ Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 123ff.

⁴⁴ Deutsche Staatsbibliothek Berlin in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (Mus. ms. autogr. Schumann 25); ihr sei für die Erlaubnis zur Abbildung zweier Manuskriptseiten gedankt.

⁴⁵ Dem 23taktigen Durchführungsansatz geht auf Ms.-S. 2^v ein vorläufiger Entwurf der Exposition voran, der noch beträchtlich von der Endfassung abweicht. Die nach einem Leersystem skizzierten ersten 15 Durchführungstakte schließen nicht gleich ans Expositionsende an. Sie werden durch eine Fragmentskizze auf S. 3^v weitergeführt. Die gleiche Ms.-Seite enthält auch die beiden anderen verworfenen Durchführungsansätze, die ihrerseits aufeinander aufbauen.

imitativer, teilweise direkt kanonischer Behandlung des Hauptthemenkopfes nach acht Takten ein kantabler Gedanke (T. 9 aff.), der rhythmisch aus dem Seitenthema, diastematisch eher aus dem Hauptthema abgeleitet ist und in zwei- bzw. viertaktigen Sequenzgliedern imitativ verarbeitet wird. Fast durchweg bleibt der Durchführungsentwurf auf *h*-moll, Tonikaparallele der Grundtonart, fixiert, deren erweiterte Kadenzstationen bis hin zur Doppelsubdominante *a*-moll ausgeschritten werden.

Zweiter und dritter Durchführungsansatz (s. Abb. 3 mit Notenbeispiel 3b/c) stehen der definitiven Fassung des Satzes weit näher, sind mit ihr in den ersten zwölf Takten (T. 61–72) nahezu identisch und trennen sich ihrerseits erst nach Takt 72b/c. Im zweiten Durchführungsansatz zielt die modulatorische Bewegung vom *A*-dur-Niveau des Expositionsendes aus in dominantische Richtung. Nach der Großterz-Rückung *gis*/*E*⁷ in Takt 68 (Druck)/Takt 69b (Übertragung) löst sich auch jetzt aus der Hauptthemen-Auswertung ein kantabler Gedanke (T. 69bff.), der mit seinen Septakkord-Zerlegungen gegenüber dem ersten Durchführungsentwurf weiter ausgreift. Im Zuge imitativer bzw. sequenzierender Arbeit mit diesem Gedanken werden im folgenden zwei harmonische Relationen wirksam: Der harmonisch ausdifferenzierten Kleinterz-Relation *E*⁷-*Cis*⁷ (T. 69b–72b) schließen sich vier nur noch umrißhaft skizzierte Imitationsglieder im Rahmen einer Quart-/Quintschritt-Sequenz an, die wieder relativ dicht an den Bereich von *D*-dur/*h*-moll heranführen. Erst in der Imitationsfolge Takt 79b–82b wird wiederum auf Kleinterz-Relation (*A*⁷-*Fis*⁷) umgeschaltet. Die subdominante Korrespondenz beider Kleinterz-Folgen im Abstand von zehn Takten (T. 69b–72b, T. 79b–82b) läßt den Eindruck einer gewissen harmonisch-metrischen Unregelmäßigkeit aufkommen, die nicht durch prägnante motivisch-thematische Differenzierungen kompensiert wird.

Genau daraus zieht der dritte Durchführungsansatz Konsequenzen und vereinheitlicht die Beziehung zwischen Kleinterz-(Großsext-)Relation und dominantischer Quart-/Quintschritt-Folge, die nach Takt 61–68 im Wechsel aufeinander folgen (s. Abb. 3 mit Notenbeispiel 3c)⁴⁶. Daraus resultiert eine rapide modulatorische Bewegung, die beim Abbruch der Fragmentskizze in den harmonischen Stationen *Dis*⁷-*Gis*⁷ eine maximale dominantische Entfernung von der Grundtonart *D*-dur erreicht hat.

Die Endfassung der Durchführung sucht daraufhin demonstrative Modulatorik und prägnantere Gliederung zu verbinden. Nach unverändertem Beginn wird die Kleinterz-Imitation *E*⁷-*Cis*⁷ (T. 69–72) von der verdoppelten *Cis*⁷-Position aus zum Niveau (*Ais*⁷ =) *B*⁷ weitergeführt (T. 73–74), so daß Takt 69–76 insgesamt eine potenzierte Kleinterz-Sequenzierung darstellen. Die in den vorangehenden Durchführungsentwürfen allmählich beschnittene Quart-/Quintrelation hat jetzt strukturdifferenzierende Funktion: Das erreichte *B*⁷-Niveau öffnet sich in Takt 76/77 dominantisch zur *es*-moll-Abspaltung des Hauptthemenkopfes samt (orthographisch verschleierter) Großterz-Sequenzierung *es*-(*Ces*)*H*: Hier tritt das Hauptthema dem neu entwickelten

⁴⁶ Die vom zweiten Durchführungsansatz abweichenden Takte 73c–76c scheinen in großer Eile als komprimierte Umrißskizze notiert worden zu sein: In der Niederschrift von Takt 75c–76c überlagern sich Entwicklungszüge, die offenbar sukzessiv – auf vier Takte verteilt – zu verstehen sind.

kantablen Gedanken explizit entgegen (T. 77–80), nachdem es zuvor als dessen Begleitfiguration fungiert hatte. Dem harmonisch wie thematisch zäsurbildenden Einwurf folgt erneut das achttaktige Modell potenziertes Kleinterz-Sequenzierung (T. 81–88). Indem es gegenüber Takt 69–76 um eine kleine Terz aufwärts verschoben ist, überlappen sich die beiden korrespondierenden Durchführungsteile harmonisch, doch in unterschiedlicher Sequenzposition, auf den Niveaus E^7/Cis^7 . Wenn in Takt 88/89ff. *fis*-moll angestrebt und scheinbar stabilisiert wird, beginnt die harmonisch reizvoll verschleierte Rückleitung zur Reprise. So entfaltet die definitive Durchführung die in der Exposition angelegten Relationen von Dominantspannung und Terzen-Bezug ebenso vielschichtig wie klar strukturiert. Auch wenn sie sich nicht ganz so weit von der Grundtonart entfernt wie die vorangehende dritte Durchführungsskizze, haben Modulatorik und thematisch-motivische Differenzierung jetzt erheblich stärkeren Modellcharakter im Sinne struktureller Prägnanz.

III

Daß die beiden diskutierten Kompositionen in vieler Hinsicht kaum vergleichbar erscheinen, mindert den Wert des Vergleiches nicht; denn es ging zunächst ja um das Zustandekommen individueller, divergierender Werkkonzeptionen. Im Vergleich mit den Endfassungen verdeutlichen die Befunde der Fragmentskizzen und verworfenen Partien, daß wesentliche konzeptionelle Charakteristika der jeweiligen Durchführung erst während der schriftlichen Ausarbeitung entfaltet wurden: im *Concert-Allegro* die Reduktion des modulatorischen Prozesses, im Finale der 2. *Jugendsonate* die intensivierte modulatorische Bewegung, die mit einer deutlichen Änderung der motivisch-thematischen Arbeit und Abwandlung korrelierte und auf Modellhaftigkeit zielte.

Die überlieferten Skizzenbefunde bestätigen also mit bemerkenswerter Trennschärfe, daß die Reduktionstendenzen der ‚avancierten‘, repräsentativeren Werke von den *Jugendsonaten* abgegrenzt werden müssen, die aus didaktischen Gründen an Sonatensatz-Konventionen orientiert blieben. Muß gerade aus der Verbindung von analytischer und quellenkritischer Untersuchung die Forderung resultieren, daß die beschriebenen Reduktionstendenzen einer intensiven, vorurteilsfreien Diskussion zu unterziehen sind, dann zeigt der Entwurf des *Concert-Allegros* die Brisanz dieser Diskussion auf: Läßt er einerseits erkennen, daß das charakteristische tonartliche Design der Durchführung Ergebnis eines mehrschrittigen Revisionsprozesses ist, so zählt die eingeschränkte modulatorische Bewegung andererseits zum Potential des Ambivalenten, das zur widersprüchlichen Rezeption dieses und anderer Werke von 1853 beitrug⁴⁷.

Nur am Rande sei erwähnt, daß auch kontrapunktische Stücke Schumanns aus jener Zeit erhebliche Revisionen erfahren konnten: Für Nr. 5 der *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126 zeigt ein Vergleich der korrekturreichen ersten Niederschrift⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 714ff.

⁴⁸ Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. Schumann 32.

mit der Druckfassung, daß die liedhaft-homophonen, ‚romantischen‘ Tendenzen gegenüber den ‚historisierenden‘ Bestrebungen diverser Skizzierungsphasen entscheidend verstärkt wurden⁴⁹. Andererseits finden sich späte Charakterstück-Zyklen, bei denen zwischen erster vollständiger Niederschrift und Endfassung nur relativ geringfügige Änderungen vorgenommen wurden⁵⁰. Auch wenn sich Schumanns Schaffensweise geändert hatte, blieb bei Charakterstücken die erste Konzeption offensichtlich stärker verbindlich.

Die Frage nach dem Verhältnis von Quellenbefunden und analytischem Erkenntnisgewinn im Spätwerk Robert Schumanns wird also durch Untersuchungsergebnisse beantwortet, die zu analytisch-ästhetischer Differenzierung zwingen. Zugleich ist immer wieder zu fragen, welchen Stellenwert die Interpretation von Skizzen und verworfenen Fassungen im Hinblick auf Schumanns Schaffen jeweils hat. Auch für das Spätschaffen erweist sich, daß Wilibald Gurlitts Ansatz heute nicht mehr als ein wissenschaftshistorisches Dokument einer bestimmten Konstellation geistesgeschichtlich-stilkritischer Schumann-Interpretation und zugleich Resultat unzureichender Quellenerfassung ist. Dies bedeutet keine Abwertung von Gurlitts Forschungsleistung, sondern umreißt die inhaltlich-methodische Distanz zu seiner Forschungssituation. Wenn es außerhalb der spezialisierten Schumannforschung bis in jüngste Zeit vergleichbare Aussagen gab, ist dies nur mit mangelndem wissenschaftlichem Problembewußtsein zu erklären.

Demgegenüber bestimmen folgende Prämissen den heutigen Forschungsstand und somit auch Diskussionen über Schumanns Spätschaffen:

1. Zu Schumanns Werken sind zahlreiche Manuskripte mit Skizzen, überarbeiteten Fassungen und bedeutsamen Korrekturen überliefert. Dies betrifft alle für sein Schaffen relevanten Gattungen und Besetzungen.

2. Aussagen über Schumanns Skizzierungsprozeß sind ebenso sehr gattungsspezifisch wie schaffenschronologisch zu differenzieren. Die frühen Aphorismen über den Vorrang der ersten Konzeption dürfen keinesfalls verallgemeinert werden: Sie können sicherlich für Schumanns Klavier-Charakterstücke der 1830er Jahre, in gewissem Maße auch für spätere Charakterstücke zutreffen, verfehlen aber bereits die drei Klaviersonaten und um so mehr die Sonatensatz-Kompositionen späterer Zeit.

3. Wenn sich im Verlauf von Schumanns Schaffen auch manche Konzeptionen generell wandelten und sich um 1845 zudem seine Schaffensweise änderte, ist den späten Werken doch nicht a priori eine Abnahme des kreativen Vermögens zu unterstellen. Welche strukturellen Alternativen dem Komponisten im Jahre 1853 im Hinblick auf Sonatensatz-Kompositionen unterschiedlicher Intention zu Gebot standen, haben die analytischen wie die quellenkritischen Erörterungen gezeigt.

⁴⁹ Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 98ff. und S. 754, Abb. II.

⁵⁰ Zu den *Märchenerzählungen* für Klarinette, Viola und Klavier op. 132 und den *Gesängen der Frühe* für Klavier op. 134 existieren nahezu vollständige Niederschriften, denen vermutlich keine weiteren schriftlichen (Gesamt-)Entwürfe vorangingen. Revisionen betrafen hier überwiegend Details. Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 440 und S. 484.

All diese Erkenntnisse revidieren auch aus der Sicht des Spätwerkes das Klischee vom rein intuitiv schaffenden Musiker Schumann, dessen ursprüngliche Einfälle entweder fast unverändert geblieben oder gescheitert seien. (Daß der ‚ausarbeitende‘, immer wieder revidierende nicht mehr der ‚eigentliche‘ Schumann gewesen sei, wäre die noch stärker anfechtbare Kehrseite dieses Klischees.) Auch in seinen Werken ist das Eigentümliche, „Originelle“ nicht generell mit dem „Ursprünglichen“, nicht mit einem ersten Einfall oder Entwurf gleichzusetzen; vielmehr kann es Resultat intensiver Aus- und Umarbeitung sein. Dies bedeutet natürlich nicht, daß Beethovens und Schumanns Ausarbeitungsverfahren gleichzusetzen wären: Zweifellos umfaßte Beethovens Arbeitsweise oft weit längere Ausarbeitungszeiträume und betraf in stärkerem Maße grundlegende motivisch-thematische Ideen eines Werkes, die immer wieder im Hinblick auf den Gesamtplan modifiziert und präzisiert wurden. Indes finden sich, wie gezeigt wurde, auch in Schumanns letzten Werken schriftliche Belege dafür, daß Ausgangsgedanken eines Werkes im Kontext der Gesamtkonzeption revidiert wurden — anders als beim frühen Schumann, bei dem ein Gedanke in der Regel während des Improvisierens Gestalt annahm und nach der schriftlichen Fixierung kaum noch verändert wurde. Alle summarischen Vergleiche zwischen Schumanns und Beethovens oder Brahms' Ausarbeitungsverfahren bleiben indes oberflächlich, übersehen chronologische Wandlungen oder gattungsspezifische Differenzen und verstellen den Blick auf die individuelle kompositorische Arbeit, die in die Werke zu investieren war⁵¹. Sie verkürzen unzulässig das Spezifische an S c h u m a n n s Komponieren und nicht zuletzt an seiner Auseinandersetzung mit Form- und Gattungstraditionen.

Eingehend ist auch immer wieder zu erörtern, welche Funktion und Position im Ausarbeitungsprozeß Skizzen jeweils hatten, welchem Funktionswandel sie im Laufe von Schumanns Schaffen unterlagen. So vermerkte der Komponist in seinem „Projektbuch“⁵² Kompositionspläne, die mitunter erst Jahre später ausgearbeitet wurden. Wieweit gab es hierfür bereits konkrete musikalische Vorüberlegungen? Wann überhaupt setzte die schriftliche Fixierung ein — sei es als Korrelat zur Improvisation in den früheren oder zur rein gedanklichen Vorarbeit in den späteren Werken⁵³? Die Frage stellt sich beispielsweise für die überlieferten Entwürfe zum Finale der *C-dur-Sinfonie* op. 61 und zur *Julius-Cäsar-Ouvertüre* op. 128: In beiden Fällen drohte — Schumanns Tagebuchaufzeichnungen zufolge — die Konzeption zwischenzeitlich zu scheitern, doch dokumentieren die Entwürfe solche Krisen kaum oder jedenfalls unscharf⁵⁴:

⁵¹ Der Vergleich mit Brahms ist schon deshalb problematisch, weil zwar dessen Äußerungen über das Verhältnis von Einfall und Ausarbeitung überliefert sind, der Schaffensprozeß selbst aber nur durch relativ wenige erhaltene oder tiefgreifende Skizzen dokumentiert ist, die mit denjenigen Schumanns verglichen werden könnten und müßten.

⁵² Robert-Schumann-Haus Zwickau, Sign. 4871/VII C, 8.

⁵³ Vgl. etwa den generellen Hinweis bei Mayeda, *Skizzen*, S. 120.

⁵⁴ Vgl. M. Struck, *Am Rande der „großen Form“ — Schumanns Ouvertüren und ihr Verhältnis zur Symphonie (mit besonderer Berücksichtigung der „Ouverture zu Shakespeare's Julius Cäsar“ op. 128, in: Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989 — Kongreßbericht*, hrsg. von Siegfried Kross unter Mitarbeit von Marie Luise Maintz, Tutzing 1990, S. 239ff. Zu Schumanns *C-dur-Sinfonie* op. 61 vgl. Finson, *Second Symphony*, S. 143ff.

Waren es primär Krisen der gedanklichen Arbeit? Andererseits enthüllen die verworfenen Fassungen von *Concert-Allegro* und 2. *Jugendsonate*, daß bei der Niederschrift längst noch nicht alles „bis zum kleinsten Detail herab fertig“ vor dem Geiste des Komponisten gestanden haben kann, wie es das Gade-Schumannsche Ideal gewesen zu sein scheint⁵⁵.

Die Erforschung von Skizzen, überarbeiteten Fassungen und Korrekturen hat sicherlich weder unmittelbaren „Beweis“-Charakter noch sollte sie zum Selbstzweck werden. (Auch die Edition von Werkskizzen und verworfenen Fassungen im Rahmen wissenschaftlicher Gesamtausgaben möchte ja in der Regel weiterführendes Erkenntnisinteresse erregen.) Skizzeninterpretation kann aber im Rahmen des notwendigen Erkenntnis- und Erfahrungszuwachses für den Forscher die Rolle eines Erkenntnis-katalysators übernehmen, kann den Blick für strukturelle Charakteristika und ihren Stellenwert im Gesamtkonzept eines Werkes schärfen — nicht mehr, aber auch nicht weniger. Schumanns kontrovers diskutiertes Spätschaffen ist ein geradezu schlagendes Beispiel dafür.

⁵⁵ Vgl. oben S. 240 mit Anm. 26.