

So ist es denkbar, daß von den Kompositionen zur Reformationsfeier einige bereits früher entstanden und aufgrund ihres allgemeingültigen Charakters schon bei anderen Gelegenheiten verwendet worden waren. Sie gehörten damit also zum Repertoire der Dresdener Hofkapelle, und Schütz brauchte sie nur wieder präsent zu machen und durch eigene Kompositionen zu ergänzen.

## Ein produktives Mißverständnis: Robert Schumanns „Kinderszenen“ op. 15 in der Kritik Ludwig Rellstabs

von Bernhard R. Appel, Düsseldorf

Die brieflich gegenüber seinem ehemaligen Tonsatzlehrer Heinrich Dorn geäußerte Replik Schumanns<sup>1</sup> auf Ludwig Rellstabs Besprechung der *Kinderszenen*<sup>2</sup> gehört zu den obligaten Zitaten jeder wissenschaftlichen Abhandlung zum Opus 15. Schumanns öffentliche Stellungnahme zu dieser Rezension droht dabei übersehen zu werden, weil sie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* in einem unerwarteten Zusammenhang und überdies nur als scheinbar marginale Fußnote anzutreffen ist, die beim Wiederabdruck des Artikels in den *Gesammelten Schriften* (1854) schließlich auch noch von Schumann selbst getilgt wurde<sup>3</sup>.

Der Text, auf den der Komponist privat wie öffentlich Bezug nimmt, wird – wenn überhaupt – in der mir bekannten wissenschaftlichen Literatur zum Opus 15 nur fragmentarisch zitiert. Damit aber bleibt der Hintergrund, vor dem Schumanns Zurückweisung gesehen werden muß, unterbelichtet; ein rezeptionsgeschichtlich bedeutsames Dokument wird nur unzureichend befragt. Erst aus der Konfrontation beider Texte, der öffentlichen Kritik einerseits und der privat und öffentlich geäußerten Replik andererseits, werden die unterschiedlichen ästhetischen Positionen der Kontrahenten deutlich. Gleichzeitig erhellt der zwischen ihnen bestehende Dissens die innovatorische Kraft, die von Schumanns *Kinderszenen* ausging. Die vollständige Wiedergabe der nicht ganz leicht zugänglichen Rellstabschen Besprechung<sup>4</sup> erscheint angeraten:

„Wenn man diese Publikation ansieht, so geräth man in der That in Verlegenheit, was man dazu sagen soll; man weiß wirklich nicht, war es dem Componisten Ernst oder Scherz damit. Für den Ernst spricht der Fleiß, die Sauberkeit, das mancherlei Gelungene, Wohlklingende, Pikante, Schöne in dieser Sammlung kleiner Stückchen; für den Scherz spricht die so gar große Richtigkeit der ganzen Unternehmung, und der Widerspruch, in dem dieselbe mit dem Titel steht. Dieser verheißt uns leichte Klavierstücke; der Begriff leicht oder schwer ist allerdings wandelbar, je nach den Forderungen, die man macht. Wenn man aber den Titel: ‚Kinderszenen‘ liest, wenn man sieht, wie diese Stückchen meist auf einer Seite stehen, und nur etwa zwei achttaktige Theile lang sind, so muß man doch wohl auf den Gedanken gerathen, daß diese Kinderszenen auch für Kinder, die Klavier spielen, geschrieben sein sollen. Doch dem widerspricht ihre Struktur

<sup>1</sup> Brief vom 5. September 1839, in: *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 147.

<sup>2</sup> *Iris im Gebiete der Tonkunst* 10, Nr. 32, Berlin 1839, S. 126–127.

<sup>3</sup> *Etuden für das Pianoforte*, in: *NZfM* 11, vom 24. September 1839, Fußnote S. 98. Martin Kreisig macht in der von ihm besorgten 5. Auflage der *Gesammelten Schriften*, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 429 auf die Streichung dieser Fußnote aufmerksam und druckt diese in Anmerkung 400 ab.

<sup>4</sup> S. Anm. 2. Authentische Sperrungen.

ganz und gar; ein Kind, das nicht drei Hände hat (und selbst dann würde manches demselben schwer fallen), kann diese kleinen Stückchen nicht spielen. Für jede ausgewachsene Hand aber bleiben immer noch schwierige Lagen und Verbindungen genug. Sie sind vollkommen eben so schwer, wie das Impromptu von Henselt [welches Rellstab nachfolgend S. 128 bespricht], oft schwerer. Sieht es da nicht wie Affectation aus, sie leicht zu nennen, bloß weil es Schwierigeres giebt? Endlich und hauptsächlich ist aber der geistige Gehalt dieser Sätzchen durchaus nicht für das Kind; es müßte ein Kind sein, dessen Geschmack schon durch die schärfsten und anreizendsten Gewürze alle Unschuld verloren hätte. So können wir denn den Titel ‚Kinderszenen‘ nur für einen halten, der den Phantasiegang des Componisten bezeichnen sollte, seine Schöpfung aber so wenig den Kindern zuwieß, wie ein Pastorale für Hirten geschrieben ist. – Ist man solchergestalt mit dem Titelrätzel fertig geworden, so bildet der Inhalt noch ein schwierigeres. Wir sehen nämlich offenkundiges, unläugbares Talent, geistreiche An= und Einsicht im schärfsten Widerspruch mit sich selbst, mit Natur und Vernunft. Wenn wir das erste Musikstück überschrieben sehen: ‚Von fremden Ländern und Menschen‘, so fühlen wir uns billig an den Puls, ob wir nicht ein wenig in Fieberträumen liegen. So geht es das ganze Heft durch. – Wohin ist die Kunst verirrt durch einige falsche Grundprincipien? Zu welchen irrationalen Auflösungen führen diese irrationalen Wurzeln und Gleichungen! Es ließe sich ein Buch darüber schreiben! – Man wird fragen: aber können kleine Compositionen nicht gut sein? Macht die Länge das Maß der Schönheit? Ich glaube darüber hinaus zu sein, mich gegen solche Beweise zu rechtfertigen, zumal da ich den Liedercomponisten so oft ihr Prokrustes= Bett vorrücke, worauf sie ihr armselig dünnes Talent lang ausrecken. Können aber nicht seltsam betitelte Compositionen doch sehr schön in sich sein? Hatten nicht auch Beethoven, Haydn u. s. w. Seltsamkeiten? Gewiß; aber die Seltsamkeit war nicht Regel, nicht Princip; sie war ein Einfall und gab sich für nichts mehr. Diese Compositionen waren trotz der Seltsamkeit etwas Gutes, während die jetzigen durch die Seltsamkeit gut sein wollen. Das Quoique und parceque der französischen Politik tritt hier ein. Trotz der Seltsamkeit aber haben auch die vorliegenden Compositionen, wie wir schon Eingangs bemerkten, viel Gutes; nur daß sie unendlich mehr haben können, wenn das Gesetz ihre Grundlage wäre, nicht die Ausnahme vom Gesetz. Doch – sapienti sat! Der Componist wird es verstehen! Er zerbröckle sein Talent nicht mehr! Er gebe einmal etwas Ganzes, Organisches und sei dann in den kleinen Theilen desselben bedeutsam, so wird man ihm einräumen, daß er das Detail wie das en gros versteht; ohne letzteres aber bleibt das erste immer ohne selbstständigen Werth, den wir mit aufrichtigem Willen in dem Componisten anerkennen möchten.“

Rellstab sieht sich in seiner vom Werktitel *Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte* ausgelösten Erwartungshaltung in mehrfacher Hinsicht getrogen. Dieses vermutlich bereits vor Sichtung des Notentextes geprägte Erwartungsmuster kann als Summe schematisch verallgemeinerter Merkmale begriffen werden, die aus der praktischen Kenntnis instruktiver Klaviermusik ableitbar sind. Jenes Bündel von Merkmalen, die als Beurteilungskriterien der Werkbesprechung zugrunde liegen, läßt sich aus Rellstabs Text unschwer rekonstruieren.

Schumanns Werktitel suggeriert kurze, kompositorisch solide gearbeitete, spieltechnisch leicht zu bewältigende und im Ausdruck (Inhalt) schlichte Klavierstücke, die – ohne einen besonderen Kunstanspruch zu erheben – in besonderem Maße für Kinder geeignet sind. Fügt man diesen Kriterien noch das äußerliche Merkmal einer im Schwierigkeitsgrad progressiven Anordnung der Einzelstücke hinzu, so erfaßte man damit das Opus classicum, an dem sich auch Rellstab insgeheim orientiert haben dürfte: Daniel Gottlob Türk's berühmte *Handstücke* (Leipzig und Halle 1789). In seiner Auffassung zeigt sich Rellstab keinesfalls subjektiv befangen; er artikuliert den zeitgenössischen traditionsverhafteten Sensus communis.

Schumanns Klavierminiaturen erfüllen kein einziges Kriterium des Merkmalkatalogs. Selbst die Forderung nach Kürze, die mehr als einen bloß quantitativen Aspekt in sich birgt, wird – wie noch zu zeigen ist – nur unzureichend erfüllt. Auch die technischen Anforderungen sind relativ hoch. Schon der zweite Akkord des ersten Stückes fordert eine große Handspannung, ein ‚drehhändiges Kind‘; von gestalterischen Schwierigkeiten, die dem

Zyklus eigen sind, ganz zu schweigen. Ebenso wie die Spieltechnik überfordert auch die musikalische Substanz das kindliche Fassungsvermögen. Harmonisch kühne Wendungen (Nr. 1, T. 1), komplizierte rhythmische Strukturen (Nr. 9 und Nr. 10) und musikalische Prosa (Nr. 13) erschließen sich erst dem reiferen und erfahrenen Klavierspieler. Im Befund, Schumann habe zwar „unläugbares Talent, geistreiche An- und Einsicht“, stünde aber „im schärfsten Widerspruch mit sich selbst, mit Natur und Vernunft“, gibt sich Rellstab als Anhänger einer Aufklärungsästhetik zu erkennen. Statt sich auf kompositorische Normen zu besinnen, bewegt sich Schumanns Tonsatz außerhalb vermeintlich natürlicher und vernünftiger Gesetzmäßigkeiten. Daß Rellstab sich einer normativen Poetik verpflichtet weiß, hat Schumann klar erkannt: „Rellstab sieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus [...] und will nur Accorde [...]“<sup>5</sup>.

Dem für heutige Ohren nur noch schwer nachvollziehbaren Vorwurf der Normenverletzung<sup>6</sup> kann man sich verstehend annähern, wenn man exemplarisch die Kinderszene *Von fremden Ländern und Menschen* ihrer harmonischen, melodischen und spieltechnischen Besonderheiten zu entkleiden versucht, die Komposition gewissermaßen auf einen hypothetischen ‚Normtonsatz‘ reduziert.

Glättet man die Stimmführung, vereinfacht man die Harmonik und ersetzt man die weit ausgreifende Mittelstimmenfiguration durch bequeme Spielfiguren, so ergibt sich für das genannte Eröffnungstück folgende Form:

d.c. al Fine

Von diesem restringierten Tonsatz aus betrachtet, erscheint Schumanns Komposition in der Tat als zum Prinzip erhobene Seltsamkeit. Andere Stücke des Zyklus (z. B. Nr. 10 und Nr. 13) lassen eine ebensolche Reduktion auf einen ‚Normtonsatz‘ überhaupt nicht zu: Die Originalversion müßte bei diesem Versuch bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt werden. Eine Unterscheidung zwischen ‚Normal‘- und Originalform ließe sich nicht mehr sinnvoll durchführen.

<sup>5</sup> Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, a. a. O., S. 147. Die gegensätzlichen ästhetischen Positionen zwischen Rellstab und Schumann kehrt auch Jürgen Rehm in seiner Dissertation hervor: *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs*, Hildesheim 1983, insbesondere S. 175–192.

<sup>6</sup> Noch 1865, zu einem Zeitpunkt, zu dem die *Kinderszenen* längst sich größter Beliebtheit erfreuten, handelt August Reißmann die Klavierwerke von Opus 1 bis 23 unter der Kapitelüberschrift „Die oppositionellen Compositionen“ ab. *Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1865, S. 32–74.



fizielle, Rellstab würde vom Gekünstelten und Bizarren gesprochen haben, erscheint nicht mehr als ein kontextuell geborgenes Detail, sondern als Autonomie beanspruchende Substanz. Somit einer als natürlich und vernünftig verstandenen organischen Konstruktionslogik entzogen, gebärdet sich das Artificielle selbstzweckhaft. Zwar könnte die poetische Überschrift die elaborierte Tonsprache legitimieren, die Argumente aber würden nicht mehr aus einer immanent-musikalischen Betrachtungsweise heraus gewonnen werden.

Unter allen kritischen Einwänden, welche Rellstab formuliert, reagiert Schumann am empfindlichsten auf den Vorwurf der musikalischen Grenzüberschreitung<sup>7</sup>:

„Ungeschickteres und Bornirteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als was Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.“

Wie ein Kommentar zu dieser privaten Unmutsäußerung vom 5. September 1839 verhält sich ein Passus, der wenige Tage später, am 24. September, im Rahmen einer Sammelrezension von Klavieretüden in der *NZfM* abgedruckt wurde<sup>8</sup>:

„Was die Ueberschriften [zu B. F. Philipps *12 Etuden und charakteristischen Stücken (songe et vérité)* op. 28] anlangt, so hätte sich der Componist besser zuvor an Hrn. Rellstab in Berlin gewendet, der sie z. B. an Henselt billigt, an Andern nicht, obwohl ohne Gründe.“

Die darauf bezogene, in den *Gesammelten Schriften* (1854) gestrichene Fußnote lautet:

„Es ist hier nicht der Ort, auf eine Recension des Hrn. Rellstab in der *Iris* zu antworten, in der er sich mit wahren Ingrimm über die Ueberschriften einer kleinen R. Schumann'schen Composition (*Kinderszenen*) ausläßt. Seine Ansichten ‚Musik müsse Musik sein, – B. Klein und L. Berger seien die Meister des Jahrhunderts‘ etc. sind bekannt genug, er verkündigt sie beinahe wöchentlich. Ehren wir das, wie auch seinen Tadel, nur aber den unbescheidenen nicht, wie er sich in jenem Artikel Luft macht, und dieser Ton der Unbescheidenheit einer anspruchslosen Gabe gegenüber ist es, der den Betreffenden der ausführlichen Antwort überhebt, welche der an und für sich für Ideenaustausch interessante Gegenstand vielleicht verdiente. Spricht schließlich bei derselben Gelegenheit Hr. Rellstab den Wunsch nach größeren Compositionen<sup>9</sup> von demselben Verfasser aus, so ist es seine Schuld, daß er sich nicht besser vom Erscheinenden unterrichtet.“

So knapp Schumanns Replik auch ausgefallen ist, läßt sie dennoch durchscheinen, welche Mißverständnisse und Unterstellungen den Komponisten besonders getroffen haben:

– erstens der Komplex an Mißverständnissen, Schumann gebe sich in den *Kinderszenen* a) als musikalischer Illustrator, b) noch dazu von trivialitätsverdächtigen („kindischen“) und daher der Kunstmusik unwürdigen Sujets zu erkennen, die c) den unterstellten instruktiven Zweck völlig verfehlten;

– zweitens der Vorwurf, die Aphoristik der *Kinderszenen*, die selbst vor dem Fragmentarischen nicht zurückschreckt, zeuge von Unfähigkeit hinsichtlich der Gestaltung großer Formen (Sonaten).

Schumann reduziert seine Selbstverteidigung auf das unzureichende (und rezeptionsgeschichtlich fragwürdig erscheinende) Argument, es handle sich bei den *Kinderszenen* um eine

<sup>7</sup> S. Anm. 1. Daß Schumann ausgerechnet ein „schreiendes Kind“ als Beispiel wählt, könnte ein Indiz dafür sein, daß sowohl Komponist als auch Kritiker sich insgeheim über die ästhetische Brisanz gerade des Stücks *Blittendes Kind* einig gewesen sind.

<sup>8</sup> S. Anm. 3. Authentische Sperrung.

<sup>9</sup> Schumann denkt offenbar an seine Klaviersonaten.

„anspruchlose Gabe“. Da es sich bei dieser Selbstbescheidung nicht um einen taktischen Schachzug handeln kann<sup>10</sup>, liegt die Annahme nahe, daß Schumann zum Zeitpunkt des Erstdrucks der *Kinderszenen* diese zwar sehr geliebt, ihren künstlerischen Anspruch und ihre innovatorische Potenz aber als relativ bescheiden veranschlagt hat<sup>11</sup>. Auf die mißverständene Funktion der Überschrift reagiert Schumann wohl nicht zuletzt deshalb so gereizt, weil hier ein sensibler Punkt in der allgemeinen zeitgenössischen ästhetischen Diskussion angerührt worden ist.

Schumann kehrt – und dies ist bei seinen Stellungnahmen zu diesem Problem nicht das einzige Mal – die von Rellstab unterstellte Steuerungsrichtung um und insistiert auf dem Primat des komponierten Satzes. Das Klavierstück illustriert nicht durch musikalische Mittel die Überschrift, sondern der Szenentitel lenkt die Assoziation des Spielers (Hörers), um dessen „Vortrag und Auffassung“ zu verfeinern. Tendenziell wird also der Aussagestatus der Überschrift auf diejenigen von herkömmlichen Interpretationsanweisungen (wie Allegro, Andante etc.) abgewiegelt. In der Tat fehlen dem Erstdruck der *Kinderszenen* konventionelle Satzbezeichnungen. Erst spätere Herausgeber sahen sich genötigt, über Schumanns (umstrittene) Metronomangaben hinaus noch zusätzliche Tempobezeichnungen anzubringen.

Produktionsästhetisch gesehen mag Schumanns Klarstellung der ‚programmatischen‘ Steuerungsrichtung triftig sein, rezeptionsästhetisch ist sie jedoch weniger bedeutsam. Ob der Spieler oder Hermeneut die Überschrift als verkürzte Paraphrase einer sprachlich nur schwer zu umreißenden poetischen Ausdruckscharakteristik oder als Substitut und/oder als Verfeinerung herkömmlicher italienischer Satzbezeichnungen auffaßt oder das Werk naiv als musikalische Bebilderung der beigegebenen Überschrift begreift, entbindet ihn nicht von Bemühungen, den Tonsatz als ästhetisch akzeptablen und kompositorisch sinnvollen Text zu verstehen.

Im übrigen müßte die poetisierende Überschrift selbst historisiert werden, bevor sie als hermeneutisches Werkzeug beansprucht werden dürfte. Der beispielsweise durch den Titel *Von fremden Ländern und Menschen* konturierte Assoziationsbereich war im Vormärz sicherlich inhaltlich anders gefüllt als heute. So mag mit diesem Szenentitel um 1840 eine der zahlreichen Robinsonaden assoziativ verknüpft worden sein, die im Anschluß an Joachim Heinrich Campes *Robinson der Jüngere* (1779) die deutschsprachige Jugendliteratur überflutet haben. Aber auch völkerkundliche und geographische Jugendbücher, wie etwa das *Nationen-Bilderbuch für die wißbegierige Jugend. Mit 23 gemalten Kupfern und erklärender Beschreibung* (Reutlingen 1830), in dem sich u. a. die wissenschaftlichen Reiseberichte Alexander von Humboldts<sup>12</sup> mittelbar spiegeln dürften, könnten einen Verständnishintergrund liefern.

<sup>10</sup> Als Schumann am 19. März 1838 brieflich die in Wien weilende Clara Wieck erstmals über die *Kinderszenen* informiert, sieht er sich zur Warnung genötigt, Clara müsse sich „aber freilich als Virtuosin vergessen“, die Stücke seien „leicht zum Blasen“ Clara Wieck war wenige Tage zuvor zur k. u. k. Kammervirtuosin ernannt worden! Auch die selbstironische Bemerkung vom 16. April 1838 gegenüber derselben Adressatin weist in die gleiche Richtung: Die *Kinderszenen* „habe ich sehr gerne, mache viel Eindruck damit, wenn ich sie vorspiele, vorzüglich auf mich selbst“. Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Eva Weissweiler, Bd. 1, Frankfurt/M. u. Basel 1984, S. 121 u. S. 145.

<sup>11</sup> Inwieweit der Komponist selbst in der Wertschätzung seines eigenen Opus 15 rezeptionsgeschichtlichen Wandlungen im Laufe seines Lebens unterworfen war, ist eine Frage, der hier nicht weiter nachgegangen werden kann. Doch scheint die Annahme plausibel, daß der Komponist als Rezipient eigener Werke nicht unabhängig von der öffentlichen Meinung über sein Werk zu sehen ist. Die interne Rezeptionsgeschichte korreliert sicherlich mit der zeitgenössischen externen.

<sup>12</sup> Schumann befaßte sich 1854 nachweislich mit Alexander von Humboldts *Kosmos* (5 Bde., 1845 ff.). Möglicherweise waren ihm frühere Schriften dieses Naturforschers und Geographen bereits als Jugendlichem zugänglich geworden. Vgl. Robert Schumann, *Haushaltbücher*, Bd. 2, Teil 2, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 550, 554 f.

Ungeachtet dieser nur spekulativ zu lösenden Inhaltsfragen läßt sich jedoch feststellen, daß Schumann an die Stelle des ‚naiven‘ Gestus, den Rellstab bei den als Kinderstücke mißverstandenen *Kinderszenen* für den angemessenen hält, einen ‚sentimentalischen‘ setzt. „So können wir denn den Titel ‚Kinderszenen‘ nur für einen halten, der den Phantasiegang des Komponisten bezeichnen sollte, seine Schöpfung aber so wenig Kindern zuwieß, wie ein Pastorale für Hirten geschrieben ist“. Rellstabs, aus einem grundlegenden Mißverständnis geborenes Verdikt trifft des Komponisten Intention im Kern: Die *Kinderszenen* op. 15, heißt es in einem Brief Schumanns, seien „Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere“<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, a.a.O., S. 248.