

Kompositionsgeschichtliche Situation und Bach-Aneignung der Generation

Robert Schumanns

Hätte es Bach nicht gegeben, hätte man ihn erfinden müssen – für alle, die nach ihm lebten, und besonders für die um 1810 geborenen Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt und Wagner.

Mit diesem billigen, Voltaire paraphrasierenden Auftakt dieser Versammlung in dieses Haus zu fallen, kann nur entschuldigt werden, wenn man die unseriöse Unterstellung einer Welt ohne Bach seriös gebraucht beim Versuch, hinter unreflektierte Selbstverständlichkeiten seines Vorhandenseins zu blicken. Dabei möge der Aspekt, daß jede große Kunsterscheinung für jede Epoche, jede Generation und jeden von uns auf je unterschiedliche Weise vorhanden ist, zunächst zurücktreten hinter Besorgnissen hinsichtlich vorschnell kausal verstandener Ereignisfolgen. Sie stellen sich im Rückblick allemal notwendiger wo nicht vernünftiger dar als für die unmittelbar Betroffenen. Wer die klassische in die romantische Epoche halbwegs sinnfällig münden sieht, unterstellt den Protagonisten bereits ein Minimum an Geborgenheit in einem stimmigen Geschichtsverlauf und wird zu unterschätzen geneigt sein, wie sehr und auf welche Weise sie ihre Ratlosigkeit, ihre Gefühle von Ungeborgenheit produktiv gewendet und mit ihnen Geschichte gemacht haben. In der Ratlosigkeit des zwanzigjährigen Schumann hat Bach, obwohl jüngst auch spektakulär zurückgewonnen, viel weniger helfen können als in der des fünfunddreißigjährigen.

Gewiß gehört zum Auftrag der Historiker zugleich mit der Aufbereitung von Fakten derjenige, sie einsichtig zu machen, was auch heißt: Sinnzusammenhänge herzustellen – nicht zuletzt der Möglichkeit wegen, aus Geschichte zu lernen, von der Vergangenheit her Linien in die Zukunft zu verlängern. Von Sinnzusammenhängen ist der Weg nicht weit zu Ordnungen, und von denen nicht weit zu Kausalitäten. Die Genugtuung, welche sich mit der Annahme verbindet, daß ein Ereignis B eintreten mußte, weil das Ereignis A vorangegangen war, verdrängt leicht die Reflexion darauf, wie es um die Beweismittel bestellt sei. Im Rückblick der Nachlebenden und deren auf Entwicklungslinien ausgehendem Interesse liegen Chronologie und Verursachung gefährlich nahe beieinander. Die Katastrophen allein des vergangenen Jahrhunderts oder der Zusammenbruch eines Gesellschaftssystems, welches auf die Anmaßung sicherer historischer Vorausschau gegründet war, sollten eine Erklärungsweise entmutigen, welche zu zeigen versucht, daß es so kommen mußte, wie es gekommen ist.

Allerdings wäre es ebenso bequem wie unredlich, auf Sinnsuche und Ursachenforschung zu verzichten. Pure, verursachungsfreie Faktizität wäre nicht einmal erzählbar; Gott und die Geschichte würfeln manchmal und manchmal nicht.

Dies zu erinnern erscheint angebracht besonders im Hinblick auf geschichtliche Situationen, deren Protagonisten nicht oder kaum noch wußten, in welcher Kontinuität sie stünden, bzw. wie angebotene Kontinuitäten zu nützen seien. Von Ratlosigkeit, wie es weitergehen könne, war die Generation der um 1810 Geborenen besonders betroffen, weil die jüngst vergangene, jäh verloschene Hoch-Zeit der

Künste und Wissenschaften genug Anlaß für eine Frage bot, die schon der junge Schubert in Bezug auf Beethoven gestellt hatte: Was bleibt überhaupt noch zu machen?

„Tapfre Epigonen“ hat der junge Schumann sich und die Generationsgenossen in seinem Tagebuch genannt. Noch die Grabenkämpfe der Neudeutschen und Leipziger, später „Brahminen“, lassen sich als Spätfolgen jener Ratlosigkeit ansehen, Folgewirkungen auch des paradoxen Anspruchs auf eine Erbschaft – besonders die des späten Beethoven –, die direkt anzutreten man nicht imstande war. Entweder umging man ihn behutsam in Sinfonien, Sonaten, Streichquartetten etc., oder man erklärte gut ideologisch, unbekümmert um kompositionstechnische Details, daß die klassischen Formen ans Ende gekommen seien und Beethoven nur auf einer anderen Ebene, der des Musikdramas, beerbt werden könne. Vor allem Tadel an derlei polemisch simplifizierenden Rundumschlägen sollten Fragen nach der Situation stehen, die sie veranlaßte. Beispielsweise wußte man so gut wie nichts von Schuberts letzten großen Instrumentalwerken – welche als Reaktionen auf den späten Beethoven oder als bewußte Nachfolge zu erkennen freilich nicht leicht gewesen wäre.

Daß sie auch unter professionellen Maßgaben auf die Stunde Null schlecht vorbereitet waren, verschärfte die Situation derer, die vor und um 1830 tätig wurden. Von den fünf um 1810 geborenen Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt und Wagner hat nur der Erstgenannte dank einer soliden, konservativen Ausbildung – beides fällt oft zusammen – gute Startbedingungen gehabt. Für die anderen war die Suche nach einem eigenen Weg durch den Mangel an einer solchen arg erschwert. Kein Wunder, daß sie – mit einer Ausnahme – die Universalität ihrer Vorbilder scheuten, die sich mit allen musikalischen Gattungen auseinandergesetzt hatten. Mendelssohn mied – weitgehend – Oper, Messe und Klaviersonate, Wagner geistliche Musik und alsbald die großen instrumentalen Formen, Chopin und Liszt, noch spezialistischer, definierten Musik vom Instrument und ihrer Spielweise her. Lediglich Schumann hat alles gewollt und versucht und darüber hinaus literarisch auf einem Niveau für die Sache der Musik gestritten wie sonst keiner, auch nicht der meist pro domo redende Wagner. Beide wiederum verbindet die lange Anlaufzeit, der weite Weg zu öffentlicher Anerkennung und der teils bewundernde, teils neidische Blick auf den frühreifen, früh erfolgreichen Mendelssohn; Wagners spätere Invektiven haben mit der Unfähigkeit zu neidloser Bewunderung ebenso viel zu tun wie mit Antisemitismus.

Les dieux s'en vont; wenn das irgendwo und –wann galt, dann für die Jugendzeit dieser fünf. Innerhalb eines reichlichen Jahrzehnts, zwischen 1821 und 1832, starben Lord Byron, E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Carl Maria von Weber, Beethoven, Schubert, Hegel, Goethe und Zelter – ein unvollständiger Todesreigen, wenn man, über jene Frist hinausblickend, an Novalis, Wackenroder, Günderrode, Körner, Hauff, Büchner, Chatterton, Keats, Strachwitz, Kleist, Wilhelm Müller, Grabbe, Waiblinger, Shelley, Burns, Mayrhofer, Puschkin, die Schwestern Bronte und Maler wie Fohr, Pforr oder Runge denkt. Die wenigen Altgewordenen bestätigen als Ausnahmen die Regel, daß man früh stirbt. Den Knaben Schumann betrafen darüber hinaus der Selbstmord der Schwester Emilie und der unzeitige, in den näheren Umständen ungeklärte Tod des Vaters – von ihm selbst als Daten genannt, nach denen er, von suizidalen Träumen abgesehen, nie mehr die Angst losgeworden sei,

die Kontrolle über sich zu verlieren. Die Situation des Nachlebenden, der die wichtigsten Orientierungen bei jüngst Verstorbenen findet, behält auf diese Weise eine durch die familiären Verhältnisse bestätigte Unmittelbarkeit; nicht zufällig beruft sich Schumann in den Auseinandersetzungen mit der Mutter mehrmals auf den Vater.

Was noch zu tun sei, wo man komponierend anschließen, wodurch und woher künstlerisches Wirken legitimiert und ermutigt sein könne – nach dem Ende des „Kunstzeitalters“, in einer Periode restaurativer Windstille und angesichts einer gesellschaftspolitisch resignierenden, modernitätsverweigernden Öffentlichkeit standen solche Fragen auch hinter den speziell aufs Komponieren gerichteten: Wo sollten die neu Antretenden ansetzen, da in jedem musikalischen Genre jüngst kanonische Muster aufgestellt worden waren, an denen zu messen, mit denen zu konkurrieren geschweige denn sie zu übertreffen aussichtslos war? Wie sollte man nach Beethovens nicht nur chronologisch letzter Musik Sonaten, Quartette oder Sinfonien komponieren, ohne als epigonal und ängstlich sich wegduckend gebrandmarkt zu sein? Die programmatischen Artikel in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“ artikulieren das Problem und die Verflechtung ästhetischer und gesellschaftspolitischer Fragen unzweideutig; nicht zufällig sehen die „Davidsbündler“ sich, nicht ohne verschwörerische Untertöne, bei den „phrygischen Mützen“.

Groß die Ambitionen, klein die Spielräume: Nicht anders als der seinerzeit in einer vergleichbaren Situation befindliche Schubert bei der Besetzung eines bislang geringgeschätzten Genres, des Liedes, weicht die Generation, die in den dreißiger Jahren mitzusprechen beginnt, den mit den kanonischen Genres verbundenen großen Ansprüchen zunächst aus und nobilitiert das freie, kleine, lyrische oder Charakterstück. Aus einem durch Moments musicaux, Bagatellen, Nocturnes etc. längst gut bestückten Seitenweg wird ein Hauptweg, immerhin einer, auf dem man am Hochgebirge der kanonischen Klassik vorbeischieben konnte. Von Gattung im eigentlichen Sinne läßt sich, durchaus im Sinne der Autoren, kaum reden: Selbst, wenn sie eine Komposition „Sonate“ nennen, ist es streng genommen keine. Einerseits mag man mit Bert Brecht von „Einschüchterung durch Klassizität“, mit Harold Bloom von „anxiety of influence“ reden, andererseits von einem originären Impuls, welcher stützender Anhalte bei vorgegebenen Formen nicht bedarf, sofern er diese nicht einfach als lästige Zwischeninstanzen verachtet; epigonales Bewußtsein und das Pathos des Ab ovo lagen nahe beieinander. Mit einer Formulierung zweifelhaften Ursprungs könnte man vom Versuch sprechen, die Klassiker zu überholen, ohne sie einzuholen. Wenn in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts Musik irgendwo avantgardistisch war, dann auf dem Klavier unter den Händen Chopins, Liszts und Schumanns.

Für den Anfang unterhalb der Einsatzpunkte eines an Gattungskriterien orientierten Komponierens, der mit jedem Stück neu gemacht werden mußte, waren die drei als leidenschaftliche Improvisatoren vorzüglich disponiert. Sie waren geübt in der Momentaneität, welche aufs Hier und Jetzt und direkte Mitteilung setzt, darüber hinaus auf persönliche Beglaubigung durch den Spieler. Insofern Improvisation sich der Vergänglichkeit des Klingenden aussetzt, könnte man von ihr als des „absolutesten“ Zustandes von Musik sprechen, wäre der Begriff nicht von der Problematik semantischer Bezüge beschlagnahmt. Jedenfalls geht es nicht an,

improvisierende Komponisten lediglich als Materialsammler im Vorhof der „eigentlichen“ Musik, der schriftlich fixierten, anzusehen; eher könnte man von versunkenen Kontinenten sprechen, wären wichtige Momente nicht in der aufgeschriebenen Musik aufgehoben und improvisierte „Übungen im Anfangen“ in diese übertragbar.

Gewiß muß bei derlei Übertragung verlorengelungene Unmittelbarkeit durch architektonische Stimmigkeit ersetzt werden. Der Improvisierende mag ein vage fixiertes Schema benutzen - Auseinanderliegendes in einer der Niederschrift vergleichbaren Form zusammendenken und planvoll disponieren kann er nicht. Der Komponierende wiederum muß den Verlust an persönlicher Beglaubigung und die Faszination der „Verfertigung der Gedanken beim Reden“, das unmittelbare Erlebnis des Herstellungsprozesses ersetzen durch strukturelle Schlüssigkeit der nach jenen Verlusten anonymer gewordenen Musik. Chopin und Schumann reagierten unterschiedlich auf die Notwendigkeit solcher Übersetzung - Chopin durch emsiges Bessern und Feilen, dem offenbar das Bewußtsein des Abstandes von improvisierter und geschriebener Musik zugrundelag; der rasch komponierende Schumann zunächst durch den Versuch, die Musik im Handstreich zu nehmen, jenen Abstand also zu überspringen wo nicht zu ignorieren, bevor er sich später, angeregt auch durch neuerliche, tiefotende Beschäftigung mit Bach, zu einer auf distanzierte Besonnenheit bauenden Arbeitsweise entschloß. Andererseits bezeugt die fast ein Jahrzehnt umfassende Beschränkung auf Klavierkompositionen - angesichts vorangegangener, breit gestreuter jugendlicher Versuche und angesichts starker literarischer Interessen und Neigungen fast eine Quarantäne - viel methodische Bewußtheit: Offenbar sollten eine eigene Musik und der Weg zu ihr erst sicher definiert sein, bevor er sich den Zugriff auf andere Genres gestattete - dieser dann wiederum methodisch vorsätzlich: ein Jahr Lieder, im nächsten Sinfonien, im übernächsten Kammermusik.

Für die Öffentlichkeit bis in die vierziger Jahre hinein eher ein nebenbei komponierender Musikfeuilletonist und von Werken anderer in einer Weise beeindruckbar, welche eigene Ambitionen eher gefährdet, hätte Schumann diese Linie kaum durchhalten können ohne Beistand von Seiten der Literatur. Sie half ihm, sich von der werkbezogenen Fixierung auf das kaum beerbbare Erbe zu befreien - fast könnte man von einer Neugeburt der Musik aus dem Geiste der Poesie sprechen.

Die Ästhetik der Jenenser Romantik hatte Vorarbeit geleistet, indem sie das fertiggestellte Werk zur Durchgangsstation eines künstlerischen Prozesses herabstufte, der von den Kontexten der ersten inspirativen Zündung bis zur Rezeption reicht - so daß z.B. Friedrich Schlegels Rezension des „Wilhelm Meister“ oder Schumanns Besprechung der „Don Giovanni“-Variationen als Fortschreibungen Goethes bzw. Chopins zu verstehen wären - getragen nicht zuletzt von der Idee, ästhetische Produktion und Reflexion ununterbrochen einander zuarbeiten zu lassen. Damit relativierte sich die einschüchternde Kompaktheit und Gelungenheit klassischer Werke, damit wurde schon den ersten, der Gestaltung vorangehenden Impulsen legitimierende Kompetenzen zugesprochen, damit war klar, daß nicht alles bereits wegkomponiert sein konnte. Nicht bei, sondern vor den kanonischen Werken mußte eingesetzt werden; neue Musik hatte eigenen Stand schon, weil die subjektiv gebundene Inspiration jeweils neu und anders war als jede frühere.

Freilich war mit der Verbindlichkeit des Werkes auch die der professionellen Maßstäbe geschwächt und dem Vorwurf Handhabe verschafft, man könne ein Werk schon nicht mehr als ungelungen verurteilen, wenn es nur authentisch inspiriert, „gut gemeint“ sei. Tatsächlich tadelt der Rezensent Schumann, etwa bei effekthaschender Virtuosität, schlechte Moral härter als schlechte Qualität, und bei seiner eigenen Musik spielt die Beglaubigung durch die Adressierungen Claras als Akte ebensowohl privater wie ästhetischer Aufrichtigkeit spielt eine Rolle; sie gibt dem Verständnis mancher hochoriginellen Lösung, u.a. in den Schlußsätzen der „Papillons“ oder der C-Dur-Sinfonie, nicht wenig auf. Kein Komponist der ersten Garnitur ist so sehr wie Schumann in Schwierigkeiten der zweiten verstrickt geblieben; daß Ludwig Rellstab in seinem Verriß der „Papillons“ ein ästhetisches Mißverständnis mit qualitätsbezogenen Argumenten begründen konnte, erscheint ebenso wenig zufällig wie, daß Schumann Clara mehrmals von der öffentlichen Darbietung seiner Werke abriet und bei der Publikation der „Papillons“ die Bezüge auf das 63. Kapitel von Jean Pauls „Flegeljahre“ tilgte.

Brahms, der hier tiefer blickte als andere, hatte wohl Grund, die Kontexte seiner ebenfalls reichlich mit privaten Signets unterfütterten Musik wegzuschneiden, Spuren zu tilgen und auf „dauerhafter Musik“ zu insistieren. Bei dieser – einer nüchterneren Charakterisierung dessen, was einmal „opus perfectum et absolutum“ genannt worden war – ist Schumann nie angekommen, und er durfte nicht ankommen: Im Sinne der frühromantischen Ästhetik war die „Geburt aus dem Geiste der Poesie“ mit der Geburt des Werkes nicht abgeschlossen. Das freilich bedeutete, daß es in einer Schwebelage festgehalten blieb. Deren Risiken bedingen auch Schumanns Dedikationsmanie: Die expliziten, mehr noch die impliziten, in Zitaten, Anspielungen und vielerlei Verständigungs-Chiffren versteckten Zueignungen an Clara verdanken sich, über alles Bekenntnis zu ihr hinaus, einem fast manischen Zwang zu Adressierung und Anrede. Clara steht hier auch für den dialogbereiten Ideallörer, auf den eine nicht als „dauerhaft“ intendierte, mithin begrenzt autonome Musik angewiesen ist. Der persönliche Zuspruch, der allenthalben mitklingt, ist nahezu eins mit der Bitte um einen Vertrauensvorschuß, dessen sie in besonderer Weise bedarf.

Dergestalt war viel riskiert bei der Besetzung des neuen, zunächst von Dichtern geöffneten Terrains. Angesichts der den Jenenser Ästheten vertrauten Musik und angesichts deren geringen Interesses an jüngst Komponiertem könnten die Beschreibungen u.a. bei Tieck und Wackenroder als Prophezeihungen gelesen werden, wäre der prophetische Mut nicht mitbedingt gewesen durch mangelnde Kenntnis. Unbehindert durch den Zwang zu konkreteren Auskünften konnten sie das Bild einer Idealmusik leicht ausmalen, zu der ihre Sprachmusik und Ästhetik hinstrebte, als neu inthronisierte „algebraische Formel aller Künste“ (Kleist) i.e. Leitkunst ein Orientierungspunkt, wo nicht Neidobjekt der Dichter. Zu diesem qualifizierte sie nicht zuletzt der Mangel an Gegenständlichkeit, welcher, vordem als Defizit angekreidet, nun als Siegel ihrer Absolutheit galt; so stand sie nun obenan, nicht obwohl, sondern weil bei ihr Erscheinen und Sichertziehen, *Erklingen* und *Verklingen* nahezu eins sind, sie mithin nicht ganz von dieser Welt ist.

Wie utopisch auch immer, wie sehr als verblasen-poetisierend verdächtig – hier waren bislang uneingelöste musikalische Erwartungen formuliert, die Skala des als Musik Möglichen war, wengleich ins Unrealisierbare hineinreichend, nach oben

offen. Vielleicht haben die Alternativen für künstlerische Tätigkeit, Grabreden und Verheißungen, nie so schroff gegeneinander gestanden wie damals. Man darf großen Philosophen genug Sensibilität gegenüber aktuellen Problemlagen zutrauen, um ihre Aussagen in Anspruch zu nehmen unabhängig davon, ob z.B. Schumann bei Schelling über Kunst als oberstes Organ der Philosophie gelesen hat und bei Hegel über Kunst als bei der Selbstverwirklichung des absoluten Geistes demnächst verabschiedete Durchgangsstation. Gelesen hat er es wohl nicht, seine philosophischen Interessen hielten sich in Grenzen; doch war dies nicht vonnöten, um mit allen Sensorien eine Zeitsituation wahrzunehmen, welche die Chancen und Grenzen von Kunst in jeder Richtung und bis in extreme Konsequenzen hinein zu durchdenken zwang.

Die romantische Prämisse, der Künstler solle offensive Produktion und rückkoppelnde Reflexion beieinanderhalten, darf als Antwort auch auf diese Problematik verstanden werden. Für den Musiker, der den ästhetischen Ort seines Werkes zunächst je nach dem kompositorischen Stande bestimmt, brachte sie neue Unübersichtlichkeit mit sich, weil die Historisierung des Musiklebens den Fächer der Bezugsmöglichkeiten zunehmend öffnete. So war man von einer einzigen, gar eindimensionalen Kontinuität weiter entfernt als vordem, sah sich stärker als vordem veranlaßt, die Historizität eigener Werke in diesen selbst zu reflektieren – als spezifische, von neuen Einblicken in die Vergangenheit erzwungene Modernität. Was bedeutet es, wenn man immer genauer weiß, inwiefern Kontrapunkt „von gestern“ ist, und ihn zu einer Sache von heute machen muß?

Der hieraus entstehende Problemdruck gibt sich in einem Sachverhalt zu erkennen, den man bei einem Genie liebender Bewunderung, einführender Verständniswilligkeit kaum vermutet: Mit historisch relativierender Gerechtigkeit, in Vorlieben wie Wertungen, hat Schumann es schwer. Solidarität mit dem hochgeschätzten Altersgenossen hält nicht davon ab, das Finale von Chopins b-Moll-Sonate „keine Musik mehr“ zu nennen – das kann einem, der lieber lobt als tadelt, nicht leicht gefallen sein. Für Haydn hat er nicht viel übrig, nicht einmal der Respekt vor dem kompositorischen Vermögen brems die freundlich schulterklopfende Redeweise. An den Abgründen der g-Moll-Sinfonie KV 550, immerhin der im 19. Jahrhundert meistgespielten von Mozart, hört er vorbei. Beethoven ist für ihn, nicht erst für Brahms, der hinter ihm tappende Riese, er beerbt ihn vorsichtig selektiv, obwohl er den Blick von ihm nicht wenden kann. Den terroristisch insistierenden Bewegungsduktus des ersten Satzes der fünften Sinfonie versucht er in seiner d-Moll-Sinfonie an gleicher Stelle nachzubilden, kenntlich besonders an der Notationsweise der ersten Fassung; auch die Überleitung von Beethovens Scherzo zum éclat triomphal des Finales komponiert er an entsprechender Stelle nach und dimensioniert sie so groß und pathetisch, daß das Angekündigte die Ankündigung kaum zu rechtfertigen vermag. Bei Schubert veranlaßt die Entdeckung der C-Dur-Sinfonie D 944 ihn zu einer Korrektur seines Bildes – vordem war Schubert im Gegensatz zum „männlichen“ Beethoven „weiblich“ gewesen; der Liedkomponist indessen bleibt auf eine Weise historisch abgeschoben, welche einer Rechtfertigung nahekommt, auf ihn sich nicht näher einlassen zu müssen – hier war Nähe zu vermeiden und zu verteidigen, was Schumann von der Klavierkomposition der dreißiger Jahre ins Lied hereingeholt hatte.

Der Blick auf die andersartige Aneignung Bachs legt die Vermutung nahe, bei allen Vorgenannten sei, im Gegensatz zum „fernen“ Bach, zuviel Nähe zu bewältigen bzw. zu meiden gewesen. Bach nähert Schumann sich mit größerer, qualitativ anderer Freiheit. Allerdings enttäuscht sie die Vermutung, historischer Abstand begünstige eine objektivierende Stilisierung, weil bestimmte identifikatorische Bedürfnisse hintanstünden. Interessanterweise hat Schumann die Fugen Mendelssohns, den er ungern tadelte, nicht gemocht. Da war wohl zuviel reproduzierte Kenntnis, zuviel Verlaß auf Verfahrensweisen im Spiel, da war im Sinne von Heidegger-Gadamers hermeneutischem Zirkel und dessen Unterscheidung von Kenntnis und Verstehen zu wenig vom Verstehenden ins Verstandene eingegangen. Zur vertrackten Dialektik des Historismus gehört, daß zeitliche Distanz und Dimension oder Tiefe der Aneignung sich nicht direkt proportional zueinander verhalten; bei den makellos kanonisch gearbeiteten Studien für Pedalflügel op. 56 assoziiert man – bester Ausweis für die Zwanglosigkeit der kanonischen Fügung - eher lyrische Klavierstücke, sogar eines der oft benutzten Clara-Motive kommt unter; das Adagio espressivo der Zweiten Sinfonie, thematisch von Bachs „Musikalischem Opfer“ ausgehend, gehört zu den im allgemeinsten Verständnis romantischsten Sätzen, die Schumann komponiert hat; auf die Sechs Fugen über den Namen *Bach* op. 60 hat er große Stücke gehalten.

Die genannten Werke befinden sich im zeitlichen Umkreis des seit 1845 in neuer Intensität mit Clara betriebenen Bach-Studiums. Nicht zufällig verbindet es sich mit einer Neuorientierung in der Schaffensmethode und erweist Bach, mit dessen Musik die beiden seit je intimen Umgang gehabt hatten, als Katalysator und Agenten einer tiefreichenden Selbstverständigung: Schumann komponiert nicht länger am Klavier, er sucht Abstand zu einer Arbeitsweise, welche ihm zu nahe bei der Konstellation des Improvisierenden blieb und nunmehr als allzu spontan verdächtig wurde. Allzu radikal indessen darf man sich die Kehrtwende nicht vorstellen, auch zuvor schon war seine Musik als Auffangbecken Bachscher Anregungen disponiert; mehrmals zeigt er sich erstaunt, daß er unfreiwillig kontrapunktisch erfinde und erst nachträglich die polyphone Qualifikation seiner Funde entdecke, allenthalben begegnen vielsträhnige, mehrschichtige oder kontrapunktische Strukturen, welche man als solche kaum wahrnimmt – dies immerhin bei einem, der das Komponierhandwerk nie solide-systematisch erlernt hatte!

Derlei prädisponierte Empfänglichkeit für Bach freilich dispensierte Schumann nicht von Reflexionen auf deren Problematik, welche weit in die musikalischen Konzeptionen hineinreichen, kenntlich besonders dort, wo er chronologisch tief gestaffelte Zeitebenen im Jetzt eines Werkes aufzuheben sucht, hinausgehend u.a. über Beethovens im Vergleich naiver anmutende Bezugnahmen auf ältere Musik. Das „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus dessen Liedzyklus „Die ferne Geliebte“ im Finale der Zweiten Sinfonie, hier zum dritten Mal an exponierter Stelle zitiert, ist als auskomponierte Überreichung der Sinfonie an Clara viel mehr als ein privatpersönliches Signet. Schumann wußte genau, daß es in der öffentlichen Form der Sinfonie einer besonderen Legitimation bedürfe, und er legitimiert auf eine Weise, welche das Zitat nicht nur einordnet, sondern kaum noch als auslösendes Moment gelten läßt.

Deutlicher als Beethoven am Beginn des Finales der Neunten Sinfonie, wenn er vor und mit dem Publikum verhandelt, wie es weitergehen könne, fixiert Schumann

kompositorisch einen Jetztpunkt, den Moment der Überreichung. Am Zulauf auf diesen hat nicht nur das viel diskutierte, viel mißverständene Verebben der vorangehenden Kulmination teil, die Abwendung von einer finalen Aufgipfelung, zu der zuvor alles Nötige exponiert worden war, eine mutwillige Verfehlung also; zu ihm gehören auch der in der Introdution zunächst im Hintergrund verbleibende, später mehrmals majestos präsentierte Bezug auf Haydns D-Dur-Sinfonie Nr. 104 und im Adagio espressivo der erwähnte auf das „Musikalische Opfer“ samt der hochromantischen Aneignung. Nimmt man hinzu, daß das zweite Trio im Scherzo von einem Vor-Anklang der „Nimm sie hin denn“-Wendung geprägt ist und diese auch in den riesigen Skalenbildungen des ersten Finale-Teils mitklingt, so ergibt sich, daß die wichtigsten Prägungen der Sinfonie nicht Schumanns eigene sind, daß er zurücktreten will hinter den Fixpunkten prominenter historischer Bezüge, prononciert gesprochen: daß es weniger um eigene Musik ging als ums Gegenwärtigmachen von Vergangenen, um Aufarbeitung, Aktualisierung von Vererbtem, welche ins das intentional einmalige, lediglich qua Musik wiederholbare Jetzt jenes Augenblicks mündet, da Schumann das Manuskript seiner Frau überreicht. Daß an der Richtung des Zulaufs kein Zweifel bleiben soll, belegen mehrere ebenfalls bereits anderswo fixierte Clara-Bezüge im ersten (Takte 325 ff.) und im dritten Satz (Takte 94 ff.).

Eine ähnliche Verschränkung der Zeitebenen verfolgt Schumann mit anderen Mitteln in der nächsten, der Rheinischen Sinfonie. Hier bildet der vierte Satz den Knotenpunkt des Ganzen, seinerzeit die konzentrierteste Beschwörung des ehrwürdigen Kontrapunkts, vielleicht ein spätes Echo der vom Heidelberger Juristen Thibaut veranstalteten Andachtsstunden, bei denen „Reinheit der Tonkunst“ eins wurde mit der klingenden Vergegenwärtigung geschichtlicher Tiefe. Die verschränkten Quartaufschläge mit nachfolgendem Abgang, ein alter, u.a. im „Cum sancto spiritu“ von Mozarts c-Moll-Messe exponierter Topos, spielen, original oder permutiert, in fast allen Prägungen und Sätzen mit; vergangene Musik – das früher als inspirierend angesehene Hochamt im Kölner Dom hat Schumann erst später erlebt – wird zu gegenwärtiger um so mehr, als die Sätze, unbeschadet aller „absoluten“ Qualitäten, nach programmatischen Assoziationen rufen – der erste als „heitere“, wo nicht jubelnde „Gefühle bei der Ankunft am Rhein“; der zweite als „Lustiges Zusammensein“ des rheinischen Volkes; der dritte als Idylle mit „Nachen auf dem Strom“; der vierte als tönender Inbegriff dessen, was sich mit dem Kölner Dom, Gotik, Ritual und großer Vergangenheit verband; das Jubelfinale u.a. mit „frohen und dankbaren Gefühlen“. So kommt eine Synthese zustande, deren Niveau und Anspruch die polemische Dichotomie von „absolut“ und „programmatisch“ hätte auflösen können, insofern Fortsetzung von Beethovens „Pastorale“ – vermehrt um bewußte Wahrnehmung von Temporalität bzw. Historizität.

In deren Sinne bedarf es, um innerhalb eines Werkes bzw. Satzes eine auch stilistisch determinierte Mehrschichtigkeit zu etablieren, nicht unbedingt historisch konkreter Zuordnungen, um so mehr jedoch eines durch die geschichtliche Situation geschärften Bewußtseins. Erschiene der Beginn von Schumanns d-Moll-Trio op. 63 nicht wesentlich von dunkel drängender Leidenschaftlichkeit dominiert, könnte man den eng verknotenden Kontrapunkt auf Bach bezogen ansehen; träte das zweite Thema (Takte 27 ff.) nicht von vornherein imitativ gefügt ein, könnte es man in seiner insistierenden, wie nach Worten rufenden Kantabilität als stilistisch jüngere

Schicht ansprechen. Daß beide Komplexe in einem dergestalt ambivalenten Spannungsfeld stehen, bestätigt Schumann mit der sonatenwidrigen Einführung eines dritten Komplexes in der Durchführung (Takte 91 ff.; hat er das Beethovens „Eroica“ abgesehen?), welcher eine abgehobene dritte Ebene eröffnet - nach unruhiger Chromatik und vielsträhliger Rhythmik diatonisches Dur, gleichmäßig triolierende Bewegung, mit Verschiebung spielendes Klavier und sul ponticello spielende Streicher. Zum Eindruck einer unvermittelt wie von oben her eintretenden Epiphanie fehlt wenig, wäre da nicht die von den vorangegangenen Prägungen herkommende, nun wie in eine konfliktfreie Zone transponierte Melodie, und erwies sich der Komplex, wenn er zu zweiten Mal kurz vor Schluß in D-Dur eintritt, nicht als Tertium comparationis, als „Epilog im Himmel“. In solcher Bandbreite der in ein und demselben Satz integrierten Charaktere erscheint in dessen Struktur eine Problemlage hineingespiegelt und aufgehoben, welche zu reflektieren der Verlust kompositorischer Kontinuitäten ebenso zwang wie die stilistische Pluralität eines zunehmend aufgefüllten Konzertrepertoires.

Die im Sinne der Hermeneutik wichtige Unterscheidung von Kenntnis und Verstehen hilft begreifen, daß die kompositionsgeschichtliche Situation für die fünf vor und nach 1810 Geborenen einerseits, im Blick auf das jähe Ende des „Kunstzeitalters“, objektiv ein und dieselbe, daß sie hingegen für jeden eine andere war, insofern jeder sie anders verstand. Robert Schumann, der, schlecht vorbereitet, aller Spezialisierung feind und zeitfällig wie kein anderer, cum grano salis alles wollte, war ihr in besonderer Weise ausgeliefert. Wahrheit und Größe seiner Musik verdanken sich wesentlich dem Umstand, daß er dem Anprall nie und nirgends ausgewichen ist.

© Peter Gülke