



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Musikalische und außermusikalische
Bedeutung des Schlegelschen Mottos
über Schumanns *Klavierfantasie Op.17*

Verfasser

Sebastian Brehm

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 316
Musikwissenschaft
ao. Univ. Prof. Dr. Margareta Saary

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Sebastian Brehm

Wien, 13.2. 2012

Danksagung:

Für die Hilfestellung beim Abfassen der vorliegenden Arbeit möchte ich verschiedenen Personen meinen herzlichen Dank aussprechen:

Frau ao. Univ. Prof. Dr. Margareta Saary, welche meine Arbeit betreute und dabei stets mit hilfreichen Ratschlägen und Anregungen sowie konstruktiver Kritik behilflich war.

Meiner lieben Freundin Katja Mühlhäuser, welche mir als kritische Korrekturleserin eine große Hilfe war und mir auch in schwierigen Lebenslagen stets mit selbstloser Unterstützung zur Seite stand.

Meiner Familie und im besonderen meinen Eltern, Lieselotte und Lothar Brehm, die mich immer bei meinen Vorhaben unterstützt haben und mir dieses Studium ermöglicht haben.

Ein Dank sei auch meinem Klavierlehrer Paul Gulda und Prof. Akio Mayeda ausgesprochen, die in mich zu dem konkreten Thema meiner Diplomarbeit führten und mich auch anschließend mit nützlichen Hinweisen und Anregungen unterstützten.

Nicht zuletzt meinen lieben Freunden und Studienkollegen. Auch ihnen sei herzlich gedankt.

Inhaltsverzeichnis:

EINLEITUNG	Seite 6
I. ABSCHNITT - SCHUMANNS KUNSTVERSTÄNDNIS	Seite 8
<i>1. Zeichen in Schumanns Schaffen</i>	<i>Seite 9</i>
1.1. Allgemeines	Seite 9
1.2. Arten von Zeichen	Seite 10
1.3. Probleme bei der Auslegung von Zeichen	Seite 13
<i>2. Schumanns Verhältnis zu Literatur</i>	<i>Seite 16</i>
2.1. Schumann als literarisch-musikalische Doppelbegabung	Seite 16
2.2. Schumanns „Bibliothek“	Seite 19
2.3. Auswirkungen von Schumanns Lektüre auf seine Musik	Seite 20
<i>3. Schumanns Verhältnis zur Romantik</i>	<i>Seite 28</i>
<i>4. Schumanns Beziehung zu Friedrich Schlegel</i>	<i>Seite 34</i>
II. ABSCHNITT - ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND FORMANALYTISCHE ÜBERLEGUNGEN	Seite 38
<i>1. Allgemeines</i>	<i>Seite 38</i>
<i>2. Wesentliche Aspekte der Entstehungsgeschichte</i>	<i>Seite 39</i>
<i>3. Zur Identität von „Klaviersonate für Beethoven“ und der „Fantasie“</i>	<i>Seite 41</i>
<i>4. Verschmelzung der Gattungen Klaviersonate und -fantasie</i>	<i>Seite 45</i>
<i>5. Widmung der „Fantasie“</i>	<i>Seite 48</i>
<i>6. Beweggründe für die Komposition der „Fantasie“</i>	<i>Seite 49</i>
<i>7. Schumanns spätere Meinung über die „Fantasie“</i>	<i>Seite 50</i>

III. ABSCHNITT - DIE BEDEUTUNG DES MOTTOS	Seite 52
1. <i>Das Motto</i>	<i>Seite 52</i>
2. <i>Textbezogene Deutung des „leisen Tons“</i>	<i>Seite 54</i>
2.1. Harmonische Auffälligkeiten	Seite 54
2.1.1. Erster Satz	Seite 55
2.1.2. Zweiter Satz	Seite 58
2.1.3. Dritter Satz	Seite 59
2.1.4. Ergebnis der harmonischen Analyse	Seite 62
2.2. Das Zitat aus Beethovens „An die ferne Geliebte“	Seite 64
2.3. Sonstige Beethoven-Bezüge	Seite 71
2.4. Wiederkehrende Auffälligkeiten als „leiser Ton“	Seite 75
3. <i>Biographiebezogene Deutung des „leisen Tons“</i>	<i>Seite 82</i>
4. <i>Zusammenfassung</i>	<i>Seite 85</i>
IV. ABSCHNITT – SUBJEKTIVE ÜBERLEGUNGEN ZUR PRAKTISCHEN UMSETZUNG DES MOTTOS	Seite 86
LITERATUR	Seite 89
<i>Musikalien</i>	<i>Seite 89</i>
<i>Schrifttum</i>	<i>Seite 89</i>
<i>Abbildungen</i>	<i>Seite 94</i>

EINLEITUNG:

Die Verwendung von Zeichen und Zitaten im Zusammenhang mit musikalischen Werken stellte insbesondere vor der Einführung kodifizierter urheberrechtlicher Regelungen keine Besonderheit dar. Häufig bedienten sich Komponisten zusätzlicher literarischer Gedanken oder machten von Andeutungen an das tägliche Leben selbst Gebrauch, um einem bestimmten Werk auf einer semantischen Ebene zusätzliche Inhalte und Bedeutungen zu verleihen. Robert Schumann stellte in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar; im Gegenteil: Nur wenige Komponisten zeichneten sich durch einen ähnlich intensiven Gebrauch von Zeichen und Zitaten aus. Vor allem in seinem Frühwerk findet sich kaum eine Komposition, welche ohne kommentierende Titel, poetische Interpretationshilfen oder Andeutungen an seinen „Davidsbund“ auskommt.

In Zusammenhang mit Schumanns *Fantasie in C-Dur Op.17* sticht vor allem das Motto über dem ersten Satz ins Auge, welches die letzten vier Zeilen des Gedichtes *Die Gebüsch*, Teil des Zyklus' *Abendröte* aus der Feder des Philosophen und Schriftstellers Friedrich von Schlegel, beinhaltet:

*„Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraume
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet.“*

Diese Worte sind in der Sekundärliteratur Gegenstand lebhafter Diskussionen, vielfach werden Bezüge zum musikalischen Text der *Fantasie* sowie zur Biographie des Komponisten selbst hergestellt. Tatsächlich scheint das Motto von großer Bedeutung zu sein, um den semantischen Inhalt, aber auch den strukturellen Aufbau des Werkes zu erfassen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, den Schlegelschen Vierzeiler als Zeichen im Kontext von Schumanns *Fantasie Op.17* zu deuten. Dabei steht neben einer eigenständigen Analyse des Werkes auch das kritische Reflektieren über die in der Sekundärliteratur präsentierten Theorien im Mittelpunkt. Zu diesem Zweck werden verschiedene Argumente auf ihre Plausibilität untersucht und versucht, ein schlüssiges Gesamtbild zu erstellen.

Um ein überzeugendes Fazit zu erreichen, wird im ersten Abschnitt der Arbeit Schumanns grundsätzliches Verständnis von Kunst eruiert, was als Vorfrage für die Deutung des Mottos im Kontext der *Fantasie Op.17* eine wesentliche Rolle spielt. Anschließend wird kurz auf die Entstehungsgeschichte eingegangen, um die biographischen Hintergründe und verschiedenen

Zweckwidmungen des Werkes darzulegen. Dabei wird am Rande auch auf verschiedene Deutungen der Form der *Fantasie* hingewiesen.

Die eigentliche Frage, welche Bedeutung das Motto für die Auslegung des semantischen Inhalts von Schumanns *Fantasie Op.17* haben kann, wird anschließend im dritten Abschnitt der Arbeit diskutiert. Hier wird zunächst eine intensive Analyse der Zeichen und sonstigen Auffälligkeiten im Text selbst vorgenommen. Dabei werden verschiedene Ansätze in der Sekundärliteratur sowie zusätzliche eigene Theorien auf ihre Plausibilität untersucht und vor allem abgewogen, inwieweit sie Schumanns eigener Intention entsprechen könnten. Anschließend wird versucht, das Ergebnis mit biographischen Gegebenheiten in Schumanns Leben in Einklang zu bringen und diverse Ungereimtheiten zu beseitigen, um so zu einem möglichst schlüssigen und wahrscheinlichen Fazit zu gelangen. Ob die dadurch festgestellten möglichen Verbindungen zwischen den Worten Schlegels und dem musikalischen Text der *Fantasie* Schumanns Intentionen bei der Komposition seines Werkes vollständig entsprechen, darf zwar bezweifelt werden, jedoch liegt aufgrund seiner Vorliebe für die Verwendung musikalischer und außermusikalischer Zeichen und Symbole die Behauptung nahe, dass sich der Komponist zumindest einiger der Implikationen durchaus bewusst war und die Wahl seines Mottos in diesem Bewusstsein erfolgte. Wie so oft im Bereich der semantischen Deutung von Werken lassen sich keine absoluten Wahrheiten feststellen, sondern lediglich verschiedene Möglichkeiten gegeneinander abwägen, um auf dieser Basis durch schlüssige Argumentation zu einem plausiblen Ergebnis zu gelangen.

Den Abschluss der Arbeit bilden schließlich subjektive Überlegungen, inwieweit ein ausübender Künstler das Schlegelsche Motto über der *Fantasie* bei seiner Aufführung des Werkes beachten und dem Publikum vermitteln kann. Diese Ausführungen sollen die theoretischen Deutungen des Vierzeilers ergänzen und als praktische Komponente das Gesamtbild der Auslegung der Worte Schlegels im Kontext zu Robert Schumanns *Fantasie Op.17* abrunden.

I. ABSCHNITT - SCHUMANNS KUNSTVERSTÄNDNIS:

Damit eine text- und biographiebezogene Deutung von Schlegels Motto über der *Fantasie Op.17* möglich ist, wird im folgenden Abschnitt versucht, ein Bild von Schumanns Kunstverständnis darzulegen, um im Folgenden die Entstehungsgeschichte des Werkes besser zu verstehen zu können. Schumanns Haltung zu seiner Rolle als Künstler sowie der Stellung seiner Kunst ist nicht immer leicht zu begreifen, was sich vor allem auf zwei Problematiken zurückführen lässt:

Die Erste Schwierigkeit für spätere Rezipienten seiner Musik spricht Schumann selbst in einem Brief vom 13. April 1838 an seine spätere Gattin Clara an:

„Es affectiert mich Alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen - über Alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Compositionen so schwer zu verstehen, weil sie sich an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muss.“¹

In diesem Schreiben wird deutlich, wie sehr für Schumann bei der Komposition seiner Werke äußere Einflüsse prägend waren. Vor allem in seinen frühen Klavierwerken verarbeitete der Komponist häufig seine Begeisterung für bestimmte literarische Vorlagen sowie ihn belastende oder erfreuende Zustände, die sich aus dem Umgang mit seinen Mitmenschen ergaben. Will man also versuchen, Schumanns Kompositionen zu verstehen, muss man vor allem die biographischen und literarischen Einflüsse auf den Komponisten erfassen. Dies gestaltet sich trotz umfangreicher Tagebücher und Korrespondenz Schumanns als äußerst schwierig.

Hinzu kommt nämlich die Herausforderung, mit der Sprunghaftigkeit des jungen Schumann umzugehen. Selbst wenn man bloß den für die Interpretation der *Fantasie* maßgeblichen Zeitraum der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts betrachtet, ist es schwierig, eine einheitliche Meinung des Komponisten zu erkennen. Folglich kann es sich bei den folgenden Ausführungen nur um einen Überblick handeln, im Zuge dessen den in Schumanns Musik wesentlichen Parametern Zeichen und Literatur sowie dem romantischen Kunstverständnis besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden soll.

¹ Schumann, R.: *Jugendbriefe* - S.282

1. Zeichen in Schumanns Schaffen:

1.1. Allgemeines:

Unter Zeichen sind im weitesten Sinne Signale oder physikalische Gebilde² zu verstehen, die in einem gewissen Kontext Bedeutungen aktivieren und Informationen übermitteln können³. Setzt nun beispielsweise Schumann über sein Opus 16 den Titel *Kreislariana*, aktiviert er damit einen Zusammenhang zu E.T.A. Hoffmanns gleichnamigen Erzählungen, in deren Mittelpunkt der Kapellmeister Johann Kreisler steht. Dadurch bringt der Komponist unabhängig von seinem Werk existierendes Material in seine Komposition ein, indem er einen Bezug herstellt, welcher ohne den Titel nicht erkennbar wäre.

Die Verwendung derartiger Zeichen erfreute sich in der abendländischen Musikgeschichte schon seit dem Mittelalter großer Beliebtheit⁴. In der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts steigerte sich diese Popularität noch weiter, was eng mit der romantischen Auffassung von Kunst zusammenhängt, auf die später näher eingegangen wird.

In diesem Sinne stellen die frühen Klavierwerke Robert Schumanns, in welchen er häufig mit Andeutungen und konkreten Referenzen eigener und fremder Werke sowie poetischen Gedanken und bestimmten Tonfolgen spielt, keine Ausnahme dar. Bei der Verwendung von Zeichen nahm er keinerlei Rücksicht darauf, ob das von ihm angesprochene Publikum diese verstand. In der Regel waren nur musikalisch gebildete Zeitgenossen des Komponisten in der Lage, alle oder zumindest viele der Zeichen zu erfassen. Der Großteil des Publikums war intellektuell überfordert, weswegen Schumanns Werke lange Zeit aufgrund mangelnder Popularität im Verborgenen blieben⁵.

Aus Schumanns häufigen Gebrauch der verschiedensten Signalformen ist aber nicht der direkte Schluss zu ziehen, dass er sie ohne Vorbehalt befürwortete. Im Gegenteil ist seine Haltung gegenüber Zeichen im Allgemeinen sowie poetischen Angaben im Speziellen differenzierter. Sie stellen seiner Meinung nach lediglich eine Krücke dar, um den Rezipienten bei der eigenständigen Aufnahme eines Werkes zu unterstützen beziehungsweise diesen vor möglichen falschen Deutungen zu bewahren⁶. Demzufolge sind erklärende Worte besonders dann notwendig, wenn die Gefahr einer

² Ein Beispiel für ein physikalisches Gebilde wäre in diesem Kontext die sechsmalige Wiederholung des akzentuierten „a“ im letzten Stück von Schumanns *Papillons Op.2*, welche das Schlagen der Kirchturmuhre suggeriert.

³ vgl. Kaden, C.: Art. „Zeichen“, in: *MGG 2*, Sachteil Bd.9 - Sp.2149f

⁴ vgl. ebda. - Sp.2174ff

⁵ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.85

⁶ Floros, C.: „Schumanns musikalische Poetik“, in: *Musik-Konzepte - Robert Schumann I* - S.100

Fehlinterpretation des Charakters besteht, wenn die Intention des Komponisten nicht offensichtlich ist und eine Andeutung zu schnellerem Verständnis führen kann sowie generell dann, wenn es notwendig erscheint, der Fantasie des Hörers zu Hilfe zu kommen. Doch auch in Bezug auf diese Fälle äußerte Schumann Bedenken gegenüber dem Gebrauch von Zeichen, da sie die Fantasie des Hörers einschränken könnten und ein gebildeter Musiker den Charakter eines Werkes auch ohne derartige Unterstützung zu erfassen in der Lage sein sollte⁷.

So ist in einem Tagebucheintrag Schumanns vom 5. September 1828 lobend erwähnt, dass Franz Schubert „zu seinen schönsten Stellen nie ein Wort, wie: dolce, setzt“⁸, da derartige Verdoppelungen des Inhalts nicht notwendig seien. In weiterer Folge zitiert er aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*⁹, in der dieser meint, dass gerade Lustspiele, die „zum Todtlachen“ auf dem Titel tragen, zum „Todtheulen u[nd] -jammern wären“¹⁰.

Trotz dieser kritischen Haltung gegenüber Zeichen gehört Schumann zu den Komponisten, welche sich durch besonders häufigen Gebrauch von musikalisch oder sprachlich ausdrückbaren Signalen hervortun. Welche Wichtigkeit ihnen der Komponist beimisst, wird bei der Betrachtung der Entstehungsgeschichte des *Carnaval Op.9* ersichtlich. Im Zuge der Vertragsverhandlungen bezüglich der französischen Erstausgabe des Werkes riet ihm der Verleger Maurice Schlesinger, zur Steigerung von Effekt und Popularität, unter anderem die Überschriften sowie das Stück *Sphinxes* zu streichen. Trotz der Gefahr, dass seine Komposition beim französischen Publikum nicht den gewünschten Erfolg erzielen würde, ließ Schumann die genannten Zeichen im Text¹¹.

1.2. Arten von Zeichen:

Vor allem in Schumanns frühen Klavierwerken, welche stark von der frühromantischen Gedankenwelt von Novalis, Friedrich Schlegel und Jean Paul beeinflusst sind, bedient sich Schumann einer Vielzahl von Zeichen, welche teilweise auch seinen musikalisch und poetisch gebildeten Zeitgenossen verborgen blieben.

Die Gruppe an Zeichen, die in der Regel auch für die breite Masse verständlich ist, sind die poetischen Titel, Überschriften und Interpretationsanweisungen. Die Aufgaben, welche diese erfüllen können, sind mannigfaltig, beispielsweise knüpfen sie im Fall der *Fantasiestücke Op.12*

⁷ Floros, C.: „Schumanns musikalische Poetik“, in: *Musik-Konzepte - Robert Schumann I* - S.101

⁸ Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.124

⁹ vgl. Richter, J.P.F.: *Vorschule zur Ästhetik* - S.164

¹⁰ Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.124

¹¹ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* - S.36f

sowie der *Kreisleriana Op.16* eine Verbindung zu den von E.T.A. Hoffmann stammenden literarischen Vorlagen. Die Titel über den einzelnen Stücken des *Carnaval Op.9* hingegen geben mehr oder weniger deutliche Hinweise zur Erfassung des jeweiligen Charakters.

Fehlen derartige Übertitelungen bei einem Werk, bedeutet dies keinesfalls, dass der Rezipient ohne Anhaltspunkte auskommen muss. Schumann äußerte sich mehrmals in Briefen an seine Freunde, wie ein Werk zu verstehen sei, etwa teilte er Clara mit, dass seine Liebe zu ihr der Anlass zur Komposition der *Fantasie Op.17* war. Bei den *Papillons Op.2* ging er schließlich so weit, dass er in seiner Korrespondenz den Hinweis auf ein konkretes Programm gab, nämlich das Kapitel „Larventanz“ aus Jean Pauls *Flegeljahre*. Vor allem im letzten Stück wurde die literarisch Vorlage so deutlich umgesetzt, dass sie im Notentext ersichtlich wird¹².

Eng mit der Wahl eines Titels verbunden ist der Gebrauch einer bestimmten musikalischen Gattung beziehungsweise eines Form- oder Harmonikmodells¹³. Als konkretes Beispiel hierfür lässt sich die *Fantasie Op.17* anführen, in welcher Schumann bewusst mit den formalen und harmonischen Konventionen im Rahmen der Gattungen Klavierfantasie und -sonate spielt. Auf diesen Punkt wird im Rahmen der Schilderung der Entstehungsgeschichte des Werkes noch näher eingegangen.

Eine im Kontext einer Deutung der *Fantasie C-Dur* ebenfalls bedeutsame Art von Zeichen sind die poetischen Mottos, welche Schumann einigen seiner frühen Klavierwerke voranstellte. Neben dem Schlegelschen Vierzeiler über der *Fantasie*, dessen Untersuchung der zentrale Punkt der vorliegenden Arbeit ist, finden sich zum Beispiel über den *Dauidsbündlertänzen Op.6* und in Erstausgabe der *Novelletten Op.21* über dem dritten Stück ein „Alter Spruch“ beziehungsweise ein Motto von William Shakespeare. Wie aus dem Autograph der *Papillons* ersichtlich, plante der Komponist sogar, diesen ihr Programm, den Schluss aus Jean Pauls *Flegeljahre*, voranzustellen. Doch Schumann übertitelte nicht nur seine Kompositionen, sondern stellte auch jeder Ausgabe seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* einen kurzen Ausschnitt eines Gedichtes voran.

Durch das Übertiteln mit poetischen Gedanken folgt Schumann einem Trend seiner Zeit, der vor allem auch bei Franz Liszt deutlich sichtbar wird. Bei ihm finden sich zum Beispiel allein in seinen *Années de pèlerinage* über sieben Stücken Mottos von Lord Byron, Friedrich Schiller und Michelangelo.

¹² vgl. Sams, E.: „The Tonal Analogue in Schumann's Music“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* Vol.96 - S.106f

¹³ vgl. Moßburger, H.: „Poetische Harmonik“, in: *Schumann Handbuch* - S.205ff

Eine Form von Zeichen, welcher im Zusammenhang mit der *Fantasie* nicht unwesentliche Bedeutung zukommt, ist die für Schumann charakteristische Andeutung fremder oder eigener Werke, im konkreten Fall das Zitat aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, worauf später noch näher eingegangen wird. Vor allem in den frühen Werken Schumanns, welche sich intensiv mit der Thematik „Maske“ auseinandersetzen¹⁴, findet man starke innere motivische, thematische und formale Zusammenhänge, etwa den allgemein „Großvatertanz“ genannten Kehraus, welcher im *Carnaval* als „Thème du XVIIIème siècle“ bezeichnet wird. Am Beispiel dieses Tanzes wird ersichtlich, welche Bandbreite an möglichen Interpretationen derartige Zitate offen lassen. Sieht Adolf Schubring in seinem umstrittenen Aufsatz *Schumann und der Großvater* in der Verwendung des „Großvatertanz“ einen Hinweis auf Hochzeit und Brautwerbung¹⁵, meint Larry Todd darin Schumanns Intention zu erkennen, ein „spießbürgerliches Rokoko-Element“ als Kontrast zur fortschrittlichen Musik zu setzen¹⁶. Ähnlich verhält es sich bei der Andeutung der *Marseillaise* im *Faschingsschwank aus Wien*. Wurde in der Verwendung der französischen Revolutionshymne lange Zeit einhellig eine Kritik an der Zensur im Metternichschen Regime gesehen¹⁷, wird in letzter Zeit immer öfter behauptet, dass Schumann das zumindest nicht vorrangig im Sinn hatte¹⁸.

Ein Problem bei der Interpretation von Zitaten ergibt sich daraus, dass Schumann selten wörtlich zitiert, sondern die jeweilige Vorlage meist nur mehr oder weniger stark andeutet, indem er bloß die charakteristischen Strukturen sichtbar macht. Finden sich diese in mehreren möglichen Vorlagen, kann es sich schwierig gestalten, eine konkrete Referenzquelle zu benennen, wie später am Beispiel des Zitats aus *An die ferne Geliebte* in der *Fantasie* verdeutlicht wird.

Abschließend ist der Vollständigkeit halber eine Form von Zeichen zu nennen, welche in Zusammenhang mit der *Fantasie* keine unmittelbare Relevanz aufweist, doch in Schumanns Oeuvre eine nicht zu unterschätzende Stellung genießt. Die Rede ist hier von Tonfolgen, die so eingesetzt werden, dass sie bestimmte Wörter ergeben. Diese Methode, welche vor allem der Verehrung bedeutender Persönlichkeiten diente, machte sich Schumann bereits in seinem Opus 1, den *Variationen über den Namen Abegg* zueigen, indem er die Buchstaben des Namens der fiktiven

¹⁴ Hier sind vor allem *Papillons Op.2*, *Davidsbündlertänze Op.6*, *Carnaval Op.9* und der *Faschingsschwank aus Wien Op.26* zu nennen.

¹⁵ Schubring, A.: „Schumanniana Nr.2“, in: *NZfM*, Bd.53 Nr.4 - S.29f

¹⁶ Todd, R. L.: „On Quotation in Schumann's Music“, in: *Schumann and his world* - S.84

¹⁷ vgl. ebda. - S.81

¹⁸ Wendt, Matthias - „Der fröhliche Schumann“, in: *Robert Schumann* - S.375

Dame Meta Abegg als Thema verwendete¹⁹. Sich selbst sowie dem Wohnort seiner früheren Verlobten Ernestine von Fricken setzte Schumann im *Carnaval* mit der Tonfolge As-C-H beziehungsweise A-Es-C-H ein Denkmal. A-S-C-H, die Buchstaben im Schumanns Namen, welche sich musikalisch darstellen lassen sowie der deutsche Name der böhmischen Stadt Aš spielen in nahezu jedem Stück des Klavierzyklus' etwa als Teil der Melodie oder als Basslinie eine wichtige Rolle.

Schumanns Vorliebe für das Spiel mit Tonbuchstaben brachte den britischen Musikwissenschaftler Eric Sams zu der Behauptung, dass Schumann in seiner Musik Chiffren verwendet, um damit gewisse Dinge auszudrücken²⁰. Bei der in ihren Grundzügen nachvollziehbaren und wohl richtigen These schießt Sams allerdings über das Ziel hinaus, indem er seiner Neigung für Kryptographie nachgeht und krampfhaft versucht, in Schumanns Notentext Geheimbotschaften zu finden. Dieses Beispiel zeigt deutlich, dass bei der hermeneutischen Deutung von Zeichen immer eine gewisse Vorsicht geboten ist, da ansonsten die Gefahr einer Überinterpretation besteht.

1.3. Probleme bei der Auslegung von Zeichen:

Die größte Gefahr bei der Auslegung des semantischen Inhalts von Zeichen liegt in den subjektiven Ansichten des Interpreten. Da in hermeneutischen Angelegenheiten kein vollständiger Wahrheitsbeweis im naturwissenschaftlichen Sinn möglich ist, reicht schon plausible Argumentation, um Thesen zu untermauern²¹. Diese darf allerdings keinesfalls dazu führen, dass der Interpret die Zeichen aufgrund seiner durch Erziehung oder Bildung beeinflussten Ansichten in einer Weise deutet, die sich durch den konkreten Text nicht mehr überzeugend darlegen lässt.

Die Gefahr der Übersubjektivierung besteht auch bei Deutungen von Zeichen seitens des Komponisten selbst. Neben der Möglichkeit, dass der Komponist durch eine bestimmte Auslegung Zwecke wie finanzielle Vorteile verfolgt, ist es denkbar, dass die Erklärung das Ergebnis einer Reflexion angesichts der fertigen Arbeit und nicht ein den Kompositionsprozess begleitender Gedanke ist²². Zudem ist gerade bei Aussagen des Komponisten die historische Dimension besonders zu berücksichtigen, da Wörter und Zeichen in ihrer Bedeutung einem steten Wandel unterworfen sind.

¹⁹ vgl. Sams, E.: „The Tonal Analogue in Schumann's Music“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol.96 - S.105

²⁰ vgl. ebda.

²¹ Newcomb, A.: „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“ in: *19th Century Music Vol.11* - S.164

²² vgl. Daverio, J.: *Robert Schumann* - S.9ff

Ein wertvolles Hilfsmittel zur Deutung von sprachlich nicht ausdrückbaren Zeichen, wie etwa die Wahl einer bestimmten Form, ist der bewusste Einsatz von Analogien zwischen Musik und Sprache. Damit sind aber weder die bereits erwähnten Tonbuchstaben noch Lautmalerei beziehungsweise musikalische Verdoppelung bereits bestehenden Textes gemeint. Es sollen die aufgrund der vergleichbaren Funktion von Musik und Sprache bestehenden Ähnlichkeiten bewusst gleichgesetzt werden, um den semantischen Inhalt des Werkes zu erfassen.

Musik und Literatur sind in ihrer Funktion und Arbeitsweise durchaus vergleichbar²³. Sie repräsentieren beide eine Serie von Ereignissen, welche in einer mehr oder weniger vorgegebenen Reihenfolge auftreten. Dabei bedienen sie sich in der Regel vorgegebenen narrativen Strukturen, welche sich im Lauf der Zeit herausgebildet haben. Während diese Strukturen in der Literatur eher offen gehalten sind, wurden in der Musik von Theoretikern strikte Formmodelle wie Sonate oder Rondo zu entwickelt. In beiden Gattungen der Kunst sind die Formen einem steten Wandel unterworfen, wie vor allem bei Betrachtung der Entwicklungsgeschichte der Sonate ersichtlich wird. Wie sehr dabei Literatur und Musik in einem Verhältnis des Ideenaustauschs stehen, lässt sich an Ferruccio Busonis *Sonatina Seconda*, deren Form an die Bewusstseinsstromtechnik der Literatur angelehnt ist, verdeutlichen.

Trotz allen Gemeinsamkeiten gestaltet sich ein direkter Vergleich jedoch schwierig. Während in der Musik Ereignisse in einer Reprise nahezu unverändert wiederkehren können, ist dies in der Literatur nur begrenzt möglich. Obwohl sich zum Beispiel die Sonatenhauptsatzform in ihrem Aufbau mit Exposition, Konflikt und dessen Lösung mit dem klassischen Regeldrama vergleichen lässt, ist ein unmittelbarer Verweis auf die Sektionen der musikalischen Formenlehre nicht ratsam.

Der literaturbegeisterte Schumann wusste um die Ähnlichkeiten von Musik und Sprache und suchte wie einige seiner Zeitgenossen nach Möglichkeiten, beide Parameter zu verbinden. Während Franz Liszt eine Form der Programmmusik entwickelte und Richard Wagner die Idee eines „Gesamtkunstwerks“ verfolgte, sah Schumann die Lösung in einer Poetisierung der Instrumentalmusik.

Wie eng Schumann den Bezug zwischen Literatur, Tonkunst, der bildenden Kunst und seinem eigenen Leben sah, wird in seinen Tagebüchern sowie seiner Korrespondenz immer wieder deutlich. Beispielsweise berichtet er in einem Brief an Clara, dass die Sage von Hero und Leander die Geschichte in seiner Komposition *In der Nacht* aus den *Fantasiestücken* widerspiegelt²⁴. Zudem

²³ Newcomb, A.: „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“ in: *19th Century Music Vol.11* - S.165

²⁴ Schumann, R.: *Jugendbriefe* - S.286f

projizierte er diese unglückliche Liebesgeschichte auf seine eigene Situation, da er wie Leander seine Geliebte nicht sehen durfte²⁵.

Ein Tagebucheintrag des jungen Schumann aus dem Jahr 1828 verdeutlicht ebenfalls, wie der Komponist das Verhältnis der verschiedenen Kunstgattungen sah. Darin bezeichnet er ein Variationenwerk aus der Feder Franz Schuberts sowohl als „Tonroman“ als auch als „romantisches Gemälde“²⁶. In weiterer Folge betont Schumann allerdings, dass er der Musik, den „höheren Worten“²⁷, eine Sonderstellung einräumt:

„Musik ist die höhere Potenz der Poesie; die Engel müßten in Tönen reden, Geister in Worten der Poesie“²⁸

Mit der Ansicht, dass Musik und Poesie in einem engem Verwandtschaftsverhältnis stehen, unterstützt Schumann einen Grundgedanken der romantischen Kunsttheorie, der sich schon bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann sowie in der „Universalpoesie“ der Gebrüder Schlegel findet²⁹. In den folgenden Kapiteln wird nun zuerst auf Schumanns Verhältnis zu Literatur allgemein und sein daraus entspringendes Verständnis von Romantik im Speziellen eingegangen. Dadurch soll verdeutlicht werden, was der Grundsatz, dass Poesie den Inbegriff der Kunst darstellt und musikalische Kompositionen die bloße Übersetzung dieser in Musik ist, bedeutet, und wie sich dieser auf das Schaffen des Komponisten auswirkt.

²⁵ Floros, C.: „Autobiographisches in Schumanns früher Musik“, in: *Robert Schumann* - S.30

²⁶ vgl. Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.96

²⁷ Ebda.

²⁸ Ebda.

²⁹ Floros, C.: „Schumanns musikalische Poetik“, in: *Musik-Konzepte - Robert Schumann I* - S.90

2. Schumanns Verhältnis zu Literatur:

2.1. Schumann als literarisch-musikalische Doppelbegabung:

Schumanns frühe Begeisterung für Literatur aller Arten ist wohl vor allem auf sein familiäres Umfeld zurückzuführen. Sein Vater August Schumann war Buchhändler, gründete mit seinem Bruder Friedrich die Verlagsfirma „Gebrüder Schumann“ und versuchte sich nebenher als Schriftsteller. Er machte sich vor allem als Autor von trivilliterarischen Ritterromanen einen Namen, in seiner Buchhandlung fanden sich aber auch andere Belletristik sowie enzyklopädische Literatur und Periodika. Die Gebrüder waren darauf bedacht, die angebotene Literatur breiten Leserschichten zugänglich zu machen, weswegen sie sich unter anderem auf Billigausgaben klassischer literarischer Werke spezialisierten.

Robert Schumann hatte also schon früh uneingeschränkten Zugang zu einer Vielzahl von Werken, die in ihm den Wunsch entfachten, sich als Dichter einen Namen zu machen. So schrieb er schon in jungen Jahren zahlreiche Gedichte, Aphorismen, Tragödienfragmente sowie tagebuchähnliche Aufzeichnungen. In jenen Schriften, welche sich zumeist mit den Themenkreisen Kunst oder Liebe beschäftigten, folgte er stilistisch seinen Vorbildern, vor allem dem von ihm zu dieser Zeit sehr verehrten Friedrich Schiller.

Während seiner Schulzeit entflammte auch die Zuneigung zur Musik, speziell zum Klavierspiel, was sich unter anderem in der Komposition einiger früher Werke äußerte. Der Vater erkannte Roberts musikalisches Talent und wollte ihn zum Musiker erziehen. Trotzdem hielten sich die Begeisterung für Literatur und Musik lange Zeit die Waage.

Schumanns Unsicherheit über seinen künftigen künstlerischen Weg zeigt sich in diversen Tagebucheinträgen. Besonders deutlich wird seine hin- und hergerissene Haltung in einem Tagebucheintrag vom 24. Januar 1827:

„Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar: Phantasie, glaub' ich, hab' ich: und sie wird mir auch von keinem abgesprochen; tiefer Denker bin ich nicht [...]. Ob ich Dichter bin - denn werden kann man es nie - soll die Nachwelt entscheiden“³⁰

Im selben Brief spricht er auch seine Schwächen als Dichter an. Er erkennt, dass er gerade im Bezug auf seine innigsten Gefühle nicht in der Lage ist, diese in klare Worte zu fassen.

Um 1830, etwa zur selben Zeit, als er das Studium der Rechtswissenschaften aufgab, beschloss er, der Musik den Vorzug zu geben und seine dichterischen Bemühungen weitgehend zu beenden. Über

³⁰ Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.30

die möglichen Gründe dafür kann man nur Mutmaßungen anstellen: Ausschlaggebend wird wohl die Erkenntnis der Beschränktheit seiner Fähigkeiten als Dichter gewesen sein. Es ist allerdings auch denkbar, dass der frühe Tod des Vaters, welcher ihn zum Musiker erziehen wollte, eine Rolle gespielt haben könnte. Jedenfalls hat sich dieser Entschluss in seinen Schriften und Tagebucheinträgen bereits angekündigt, etwa wenn er bekundet, dass ein Tonkünstler auch ein Dichter sei, „wenn auch ein höherer“³¹.

Die scheinbare Abkehr von literarischer Aktivität manifestierte sich allerdings eher als Hinwendung zu bis dahin in geringerem Ausmaß gepflegten literarischen Bereichen, vor allem dem kritischen Reflektieren über Musik. Vereinzelt Beiträgen in musikalischen Zeitschriften, zum Beispiel der bekannten Rezension von Frédéric Chopins *Variationen über ‚Là ci darem la mano‘*, folgte schließlich die Gründung eines eigenen Organs poetisierender Musikkritik, der *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik*. Darin äußerte Schumann in Form kurzer Erzählungen, kontradiktorischer Auseinandersetzungen, Aphorismen, wissenschaftlicher Erörterungen oder Essays seine Ansichten zu Kompositionen seiner Zeitgenossen oder aktuellen Themen mit kulturellem Bezug.

Als Medien für die Äußerung poetischer und kritischer Gedanken dienten Schumann aber auch seine Tagebücher und Briefe. Vor allem in seinem mit *Hottentottiana* übertitelten Studententagebuch finden sich neben losen Gedankenketten und Berichten über Ereignisse des täglichen Lebens auch nachdenkliche Zeilen über Musik und das kulturelle Leben sowie Gedichte oder Zitate aus fremden literarischen Werken. Der stilistische Reichtum dieser intimen Schriften bringt den Wissenschaftler Joseph Kruse zu der Vermutung, Schumann habe bereits „ironisch-kokettierend“ mit einer späteren Veröffentlichung seiner Briefe und Tagebücher gerechnet³². Ein derartiges Verhalten war im 19. Jahrhundert keine Seltenheit, als prominentes Beispiel ist die Familie Mendelssohn zu nennen. Gegen diese Annahme lässt sich allerdings vorbringen, dass jene poetischen oder kritischen Gedanken in Schumanns Tagebüchern eher eine Ausnahme darstellen. Vor allem in der *Hottentottiana* sind Schilderungen über seinen übermäßigen Alkoholkonsum und dessen Folgen die Regel. Es ist wohl nicht zu vermuten, dass jene Schilderungen für eine breitere Öffentlichkeit gedacht waren. Außerdem impliziert die Erwartung einer Publikation der Tagebücher

³¹ Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.41

³² Kruse, J.A.: „Robert Schumann als Dichter“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.43

und Schriften ein Wissen um die eigene Leistung, welches in krassem Kontrast zu Schumanns vielzitiertem Bescheidenheit steht³³.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Schumanns literarische Ader keineswegs mit der Hinwendung zur Musik versiegte. Im Gegenteil: Es erfolgte vielmehr eine Professionalisierung seiner schriftstellerischen Tätigkeit im Sinn einer Ausübung als Beruf. Wie bereits im vorigen Kapitel angedeutet war Schumann im Musikleben der 1830er Jahre nicht aufgrund seiner Kompositionen bekannt, sondern vielmehr wegen seiner redaktionellen Tätigkeit.

In der Sekundärliteratur wird Schumann des Öfteren als „literarisch-musikalische Doppelbegabung“ bezeichnet³⁴. Eine Verbindung von literarischem Anspruch und musikalischer Fachkenntnis war vor allem in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts keine Seltenheit. Eine gewisse Sonderstellung, vergleichbar mit der E.T.A. Hoffmanns, Richard Wagners sowie der musiktheoretisch tätigen Komponisten des 18. Jahrhunderts, erlangt Schumann allerdings dadurch, dass er sowohl seine literarische als auch seine kompositorische Tätigkeit auf hohem Niveau betrieb.

Während aber die literarische Qualität der Schriften des Musikkritikers Schumann unbestritten ist³⁵, wird seinen Jugendwerken in der Regel kein künstlerischer Wert anerkannt. In einzelnen Gedichten wird zwar „überraschende Perfektion“³⁶ in Beherrschung von Metrum, Reim und lyrischer Gestaltung sowie Schumanns Gespür für textliche Anordnung und Ausdrucksmöglichkeiten deutlich, doch trotz akribischer Arbeit, zahlreicher Überarbeitungen und Verbesserungen überschreiten seine Versuche nicht die „Schranken epigonaler jugendlicher Fingerübungen“, die sich zu uneigenständig an den großen Vorbildern festklammern³⁷ und große Themen wie Liebe und Tugend altklug und steif behandeln³⁸. Schumann selbst war sich seiner Schwächen offensichtlich bewusst, gab er doch bereitwillig zu, dass seinen dichterischen Intentionen der adäquate sprachliche Ausdruck fehlt³⁹.

³³ vgl. Kruse, J.A.: „Robert Schumann als Dichter“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.41

³⁴ Schweikert, U.: „Das literarische Werk“, in: *Schumann Handbuch* - S.107

³⁵ vgl. Schoppe, M.: „Schumann im Musikleben seiner Zeit“, in: *Schumann Studien 2* - S.28

³⁶ Kruse, J.A.: „Robert Schumann als Dichter“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.49

³⁷ Schweikert, U.: „Das literarische Werk“, in: *Schumann Handbuch* - S.110

³⁸ Schoppe, M.: „Schumann im Musikleben seiner Zeit“, in: *Schumann Studien 2* - S.26

³⁹ Schoppe, M.: „Schumanns frühe Texte und Schriften“, in: *Schumanns Werke* - S.12

Trotz aller Kritik waren Schumanns frühe literarische Versuche von entscheidender Bedeutung für seine spätere Fertigkeit im Verfassen poetischer Kritiken⁴⁰. Vor allem in seinen Reiseberichten wird deutlich sichtbar, wie sich seine Fähigkeit, konkrete Stimmungen und Situationen zu beschreiben, kontinuierlich entwickelte⁴¹, was sich für seine Aufsätze und Rezensionen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* von unschätzbarem Wert erwies.

2.2. Schumanns „Bibliothek“:

Durch die umfangreiche Bibliothek seines Vaters wurde Schumanns Interesse für Lektüre aller Art geweckt. Er war stets begierig, so viel neue Literatur wie möglich kennen zu lernen. So verwundert es keineswegs, wenn sein Jugendfreund Franz Brendel berichtet, dass der junge Komponist „auf allen Wegen und Stegen sich mit Büchern schleifte, auf Spaziergängen und überall, wo er allein war, poetische Werke las“⁴². So lernte er vor allem die großen Klassiker wie zum Beispiel Lord Byron, Friedrich Schiller sowie später Goethe, Shakespeare und Jean Paul kennen und ließ sich auch von ihnen beeinflussen.

Während seiner Schulzeit am Zwickauer Gymnasium gründete Schumann mit einigen Mitschülern am 12. Dezember des Jahres 1825 einen Lesezirkel, den „Litterarischen Verein“, in welchem die literaturbegeisterten Jugendlichen in die deutsche Literatur „eingeweiht“ werden sollten⁴³. In jenem Kreis, der aufgrund seines geheimbündlerischen Auftretens sowie seiner Zielsetzung wohl eine Vorstufe zu dem an späterer Stelle noch näher erläuterten „Davidsbund“ gesehen werden kann, lasen und diskutierten Schumann und seine Freunde eine Vielzahl von Dramen, Biographien, Gedichten und philosophischen Texten. So studierten sie nahezu alle Dramen Schillers, die Werke Friedrich Schlegels, Johann Gottlieb Fichtes sowie ab dem Jahr 1827 auch Lektüre von Jean Paul. Ihr letztes Treffen fand nach etwa dreißig Sitzungen am 16. Februar 1828 statt. Die Aktivitäten endeten wohl aus dem Grund, dass Schumann Zwickau verließ, um in Leipzig das Studium der Rechtswissenschaften aufzunehmen. Die Bedeutung des Lesezirkel für den jungen Komponisten und seine Kollegen wird vor allem in zwei Punkten ersichtlich: Zum Ersten überrascht das enorme Programm, das sie in der kurzen Zeit bewältigten; viel mehr aber erstaunt, dass sie die regelmäßigen Zusammenkünfte mit einer festen Satzung besicherten, in der bei Verstößen sogar Geldstrafen vorgesehen waren.

⁴⁰ vgl. Kruse, J.A.: „Robert Schumann als Dichter“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.48ff

⁴¹ vgl. edba. - S.53

⁴² Brendel, F.: „R. Schumann's Biographie von J.W.v.Wasielewski“, in: *NZfM*, Bd.48 Nr.13. - S.139

⁴³ Schweikert, U.: „Das literarische Werk“, in: *Schumann Handbuch* - S.108

Schumanns Neugier auf neue Lektüre beschränkte sich jedoch nicht auf den Lesekreis. Auch außerhalb des Zirkels beschäftigte er sich mit Dichtern wie Ludwig Theobul Kosegarten und Friedrich von Matthisson sowie besonders intensiv mit Lord Byron, E.T.A. Hoffmann und Ludwig Tieck, deren Sprachstilistik und Gedankenwelt ihn nicht unwesentlich beeinflussten, wie im folgenden Kapitel näher erörtert wird.

Insgesamt fällt auf, dass der junge Schumann stets einem großen Vorbild eine Sonderstellung gegenüber anderen Schriftstellern und Philosophen einräumte. Während in seinen frühen Jahren vor allem Friedrich Schiller diese Rolle einnahm, wurde etwa ab dem Jahr 1827 der unter dem Pseudonym Jean Paul bekannte fränkische Dichter Johann Paul Friedrich Richter zu einem Idol für den Komponisten⁴⁴. Jean Pauls Werke, vor allem dessen *Flegeljahre*, die für Schumann eine Art „Bibel“ darstellten⁴⁵, inspirierten Schumann zum Schreiben von Romanen, in welchen er Sprache und Seelenlandschaften des Vorbilds nachzuahmen versuchte⁴⁶. Allerdings bewahrte Schumann trotz der Verehrung des Dichters kritische Distanz, beispielsweise bemängelte er an Jean Pauls *Titan* die unnatürliche Handlung sowie die wenig entwickelten Charaktere⁴⁷.

Aufgrund der Vielzahl an Büchern, die Schumann Zeit seines Lebens studierte, ist es schwierig zu rekonstruieren, mit welchen Werken der Komponist vertraut war. Neben den Protokollen seines Lesezirkels und den Erwähnungen in den Tagebüchern sind hier vor allem seine „Mottosammlungen“ hilfreich, einen Einblick in Schumanns literarische Kenntnisse zu erlangen. Sowohl in seinem Tagebuch als auch über jeder Ausgabe seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* sowie einigen seiner musikalischen Kompositionen zitierte er einige Zeilen, die ihm als Motto für die gegebenen Anlässe passend erschienen. Aus der Fülle an zitierten Dichtern und Philosophen lässt sich erahnen, mit welcher Menge an verschiedenster Literatur bereits der junge Schumann vertraut gewesen sein muss.

2.3. Auswirkungen von Schumanns Lektüre auf seine Musik:

Im Folgenden soll nun der konkrete Einfluss von Schumanns Beschäftigung mit Literatur auf seine Kompositionen erörtert werden. Dabei wird vor allem auf den in der vorliegenden Arbeit relevanten Bereich der frühen Klavierwerke Bezug genommen. Aus Gründen der Übersichtlichkeit sowie der

⁴⁴ vgl. Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.36ff, 82, 97, 111

⁴⁵ vgl. Schumann, R.: *Jugendbriefe* - S.277

⁴⁶ Schweikert, U.: „Das literarische Werk“, in: *Schumann Handbuch* - S.111

⁴⁷ Daverio, J.: *Robert Schumann - Herald of a 'New Poetic Age'* - S.26

Tatsache, dass die Behandlung seiner Vokalmusik den Rahmen der Arbeit sprengen würde, bleibt Schumanns umfangreiches Liedschaffen sowie seine sonstigen Werke für Gesang hier unerwähnt.

Schumann erkannte bald die im ersten Kapitel ausführlich erörterten Analogien zwischen Musik und Literatur sowie deren Potenzial bezüglich einer künstlerischen Umsetzung. In seiner Schulzeit schrieb er zu dem Thema eine Sammlung von Aufsätzen, Reden und Gedichten, welche er mit *Prosa und Poësie* übertitelte. Erwähnenswert ist hierbei vor allem die Rede *Ueber die innige Verwandtschaft der Dichtkunst und der Tonkunst*. Darin betont er den gleichen Ursprung und Wirkung von Literatur und Musik, die er in einer Hierarchie der Künste an oberste Stelle über die Bau- und Bildhauerkunst sowie Tanz und Malerei stellt⁴⁸. Das Resultat aus seiner Erkenntnis ist der für das Kunstleben der Romantik übliche Versuch der Verbindung der beiden Künste. Dabei bediente er sich unterschiedlichster Möglichkeiten, um ein optimales Zusammenspiel von Musik und Sprache zu erreichen. In der Regel versuchte er, einem musikalischen Werk, der abstrakten „Dichtung des Unsagbaren“⁴⁹, literarisch-sprachliche Assoziationen beizugeben. Doch gerade in seinen jungen Jahren versuchte Schumann auch, im Sinne Jean Pauls, Wackenroder oder Tiecks, über die bewusste Verwendung klanglicher Eigenheiten sprachlicher Bestandteile eine Musikalisierung der Sprache zu erreichen⁵⁰.

Obwohl Schumann 1830 endgültig die Musik als sein Tätigkeitsfeld spezifizierte, behielt die Dichtkunst gerade aufgrund der eben geschilderten Erkenntnisse einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf seine kompositorische Arbeit. Der deutsche Musikwissenschaftler Martin Schoppe fasst die Wichtigkeit der Lyrik für Schumanns Werke treffend zusammen: „Schumann nähert sich dichtend der Musik, überredet sich, stimmt sich ein“⁵¹. Die Bedeutung von Literatur für Schumanns kompositorisches Schaffen geht allerdings weit über bloße Inspiration hinaus. Am Beispiel von Jean Pauls Einfluss auf Schumann lässt sich verdeutlichen, wie sich die Beschäftigung mit bestimmter Lektüre auf die musikalischen Strukturen der Kompositionen auswirkt.

In einem oft zitierten Brief an seinen Bewunderer Charles Prosper Simonin de Sire schrieb Schumann am 15. März 1839, dass er von Jean Paul mehr „Kontrapunkt gelernt“ habe als von seinem Musiklehrer⁵². Tatsächlich imitiert Schumann in seinen Werken weitgehend den von

⁴⁸ Schweikert, U.: „Das literarische Werk“, in: *Schumann Handbuch* - S.110

⁴⁹ vgl. Kruse, J.A.: „Robert Schumann als Dichter“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.58ff

⁵⁰ Schweikert, U.: „Das literarische Werk“, in: *Schumann Handbuch* - S.111

⁵¹ Schoppe, M.: „Schumanns frühe Texte und Schriften“, in: *Schumanns Werke* - S.14

⁵² Schumann, R.: *Robert Schumann's Briefe* - S.134

Friedrich Schlegel stark kritisierten⁵³ erzählerischen Stil Jean Pauls: Er vermeidet klare, lineare Erzählung, bedient sich häufiger Unterbrechungen sowie stark kontrastierender kleinerer Einheiten und spielt mit gängigen traditionellen Formen und bewussten Abweichungen von diesen. Allerdings ist es trotz klarer Aussagen Schumanns⁵⁴ fraglich, ob Jean Paul in diesem Fall wirklich das alleinige Vorbild für seinen kompositorischen Stil war, da die Bücher seines Vaters ebenfalls durch eine charakteristische Knappheit des Ausdrucks sowie den kontrastreichen Wechsel von dramatischen, erzählenden und beschreibenden Elementen geprägt sind. Da Robert Schumann schon seit frühester Kindheit mit der Belletristik seines Vaters vertraut war, ist der Einfluss der Erzählungen August Schumanns auf seinen Sohn wohl unbewusst gegeben. Obwohl der glühende Verehrer Jean Pauls es wohl verneint hätte, liegt der Verdacht nahe, dass der Einfluss des Vaters auf seinen Sohn wohl größer als jener Jean Pauls war, weswegen August Schumann als eigentliche Inspirationsquelle für den charakteristischen Kompositionsstil seines Sohnes zu sehen ist⁵⁵. Womöglich ist auch die frühe Vertrautheit mit den Werken seines Vaters eine Ursache für die starke Verbundenheit mit den erzähltechnisch sehr ähnlichen Werken Jean Pauls.

In jedem Fall prägte Jean Pauls vor allem von Friedrich Heinrich Jacobi beeinflusste⁵⁶ *Vorschule der Ästhetik* Schumanns philosophische Grundhaltung maßgeblich. Bis zu seiner Entdeckung dieser Schrift lässt sich seine Haltung gegenüber ästhetischen Lehren als „Philosophieren ohne System“ bezeichnen⁵⁷. Dass er dieser „Theoriefeindlichkeit“ nicht nur Positives abgewinnen konnte, wird aus einem Tagebucheintrag vom 20. April des Jahres 1832 ersichtlich:

*„Mein Geist war der Theorie wie sechs Jahr[e] vorangeilt; ich habe viel zu thun, beyde wieder in Wechselwirkung zu bringen. In der Theorie begreife ich die aesthetische Form u[nd] das Plastische.“*⁵⁸

Aus dieser Notiz wird klar deutlich, dass Schumann etwa ab dem Beginn der 1830er Jahre darauf aus war, seine Defizite in Bezug auf Theorie sowie die praktische Umsetzungen philosophischer Gedanken zu vermindern. Dabei bediente er sich vor allem der Lektüre literarischer Werke und Zeitschriften, weniger aber philosophischer Abhandlungen. Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* ist in

⁵³ Daverio, J.: *Robert Schumann* - S.37

⁵⁴ vgl. Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.82f

⁵⁵ Kruse, J.A.: „Robert Schumann als Dichter“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.45

⁵⁶ vgl. Tadday, U.: „Zur Musikästhetik Robert Schumanns“, in: *Schumann Handbuch* - S.129ff

⁵⁷ Ebda. - S.129f

⁵⁸ Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.380

diesem Sinne als Ausnahme zu sehen, der Schumann allerdings wesentliche Aspekte seines Kunstverständnisses verdankt.

Zum Beispiel folgte der Komponist jener in der *Vorschule der Ästhetik* vertretenen Ansicht, dass Schaffen von Kunst einer „Brotverwandlung ins Göttliche“⁵⁹ gleicht. Er sieht also in der Musik nicht ein bloßes Nachahmen der Natur, die reale Welt ist für das durch Kunst dargestellte Ideal lediglich von mittelbarer Bedeutung. Die sinnliche Wahrnehmung der äußeren Umwelt wirkt auf die Seele und wird so zu einer gefühlten inneren Welt. Durch die Fantasie gelangt schließlich diese innere Welt nach außen, indem der Künstler im Zuge eines konkreten Schaffensprozesses die Vielfalt der gefühlten Anschauungen zu einer mehr oder weniger gelungenen idealistischen Einheit formt, welche für die Umwelt in der Regel akustisch oder optisch wahrnehmbar wird⁶⁰. In diesem Sinne ist ein Brief Schumanns an seinen Lehrer Friedrich Wieck zu lesen, in dem er Musik als die Fertigkeit „laut zu fühlen“ bezeichnet⁶¹.

Ein zentraler Begriff in Schumanns Verständnis von Ästhetik ist jener des Humors, welchen Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* als einer der Ersten von der theoretischen Seite her betrachtet.

„Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. [...] erniedrigt das Große, aber - ungleich der Parodie - um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber ungleich der Ironie - um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.“⁶²

In diesen Zeilen spiegelt sich eine wesentliche Problematik des für das romantische Gedankengut typischen Blicks auf das Unendliche wieder⁶³. Aus einer Fixierung des Grenzenlosen resultiert notwendigerweise die Einsicht, dass dem Endlichen eine schmerzliche Bedingtheit innewohnt. Neben der Möglichkeit, die Welt in erhabenem Bewusstsein quasi aus der Vogelperspektive zu betrachten sowie dem Mittel, sich durch einen Rückzug in die Idylle der Froschperspektive zu bedienen⁶⁴ ist der Gebrauch humoristischer Mittel als eine dialektisch vermittelnde Ansicht zu sehen. Dabei wird durch die Fantasie eines versierten Künstlers Endlichkeit und Unendlichkeit und

⁵⁹ Richter, J.P.F.: *Vorschule zur Ästhetik* - S.43

⁶⁰ vgl. Tadday, U.: „Zur Musikästhetik Robert Schumanns“, in: *Schumann Handbuch* - S.132

⁶¹ Ebda. - S.133

⁶² Richter, J.P.F.: *Vorschule zur Ästhetik* - S.124

⁶³ Auf Bedeutung des Unendlichen für die romantische Weltanschauung wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

⁶⁴ vgl. Tadday, U.: „Zur Musikästhetik Robert Schumanns“, in: *Schumann Handbuch* - S.135f

somit Realismus und Idealismus in ein produktives Verhältnis gesetzt. Der Gegensatz von Kunst und Leben lässt sich in diesem Sinne auf den Kontrast des Unendlichen zum Endlichen projizieren. Über die praktische Umsetzung dieser Überlegungen in einem Kunstwerk äußerte sich Schumann möglicherweise in dem an anderer Stelle bereits erwähnten Brief an Simonin de Sire, in dem er Humor als „glückliche Verschmelzung von Gemüthlich und Witzig“ bezeichnet und in weiterer Folge auf den „großen Schriftsteller“ Jean Paul eingeht⁶⁵. Wie aber die Parameter Gemüthlich und Witzig zu Endlichkeit und Unendlichkeit stehen sowie was Schumann konkret unter diesen Begriffspaaren verstand, lässt sich mangels weiterer konkreter Erläuterungen des Komponisten wohl nicht eindeutig feststellen. Ein Ansatzpunkt ist sicherlich in der im Brief eigens erwähnten *Humoreske Op.20* zu sehen, in welcher die stark kontrastierenden, attacca ineinander übergehenden Abschnitte erahnen lassen, was Schumann sich unter den Schlagwörtern „Gemüthlich“ und „Witzig“ vorstellte.

Neben dem Einfluss Jean Pauls, der den musikalischen Text nahezu aller Klavierwerke Schumanns prägte, wird durch weitere literarische Zeichen, wie etwa poetische Titel oder Mottos, auf Eigentümlichkeiten in den dazugehörigen Kompositionen hingewiesen. Die bekanntesten Beispiele stellen hier die auf Schriften E.T.A. Hoffmanns verweisenden Titel der *Fantasiestücke*, *Nachtstücke* und der *Kreisleriana* dar. In welchem Ausmaß derartige literarische Titel und Mottos mit dem musikalischen Inhalt eines Werkes verbunden sein können, wird beispielsweise im Zusammenhang mit dem Schlegelschen Vierzeiler über der *Fantasie C-Dur* deutlich, wie an späterer Stelle noch ausführlich erörtert wird. Schumann mahnt aber mittelbar zur Vorsicht vor Überinterpretation; er berichtet in dem bereits mehrmals erwähnten Brief an Simonin de Sire, dass er die Überschriften stets erst den fertigen Kompositionen beifügt⁶⁶. Diese Resultate einer nach dem Schaffen erfolgenden Betrachtung sollen Interpreten und Zuhörern „feine Fingerzeige für Vortrag und Auffassung“ der Werke bieten⁶⁷.

Wie aber schon aus der Rezension zu Berlioz' *Symphonie fantastique* ersichtlich, war Schumann nicht autonom komponierter Musik keineswegs abgeneigt, im Gegenteil betont er in diesem Text die beachtliche Bedeutung außermusikalischer Momente für das kompositorische Schaffen⁶⁸. Obwohl

⁶⁵ Schumann, R.: *Robert Schumann's Briefe* - S.134

⁶⁶ Ebda. - S.134

⁶⁷ Ebda. - S.147

⁶⁸ vgl. Schumann, R.: „Sinfonie von H. Berlioz“, in: *Schriften über Musik und Musiker* - S.51ff

Schumann nach überwiegender Ansicht als „Antipode“ der Programmmusik gesehen werden kann⁶⁹, ließ er sich immer wieder von poetischen Eindrücken aus Literatur und Umwelt zu Werken inspirieren. Beispielsweise wird berichtet, Schumann habe bei der Bearbeitung von Paganinis *Caprice g-Moll* im Zuge der Arbeit zu den *Studien nach Capricen Paganinis Op.3* das Bild Paganinis im Zauberkreis, eine ermordete Frau sowie tanzende Skelette und magnetische Nebelgeister vor Augen gehabt. Der Verdacht liegt nahe, dass Schumann hierbei durch triviale Schauerromane inspiriert wurde⁷⁰.

In diesem Zusammenhang ist auf den wahrscheinlich durch E.T.A. Hoffmanns Erzählungssammlung *Die Serapionsbrüder* beeinflussten⁷¹ „Davidsbund“ einzugehen, welcher für die konkrete Gestalt von Schumanns frühen Klavierwerken von nicht zu unterschätzender Bedeutung war. Diese zwischen Realität und Fiktion angesiedelte Bruderschaft entstand aus einer Idee Schumanns, seinen Freunden „schönere, passendere“ Namen zu geben⁷², wodurch er sozusagen eine „Poetisierung“ seiner Umwelt vornahm⁷³. So wurde etwa Clara zu Zilia oder Chiarina, sein Freund Ludwig Schuncke zu Jonathan, seine Freundin Christel zu Charistas und seine Verlobte Ernestine von Fricken zu Estrella. Die in Schumanns Aufsätzen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* oft auftretende Kunstfigur des Meister Raro war ursprünglich als Alter Ego seines Lehrers Friedrich Wieck gedacht, nach Schumanns Zerwürfnis mit diesem löste sich die Figur von Wieck⁷⁴ und wurde zusehends zu einem personenunabhängigen „weisen Richter“, welcher vermittelnd in Dispute eingreift. Neben diesen Freunden schrieb Schumann auch noch anderen, teilweise verstorbenen Personen eine Stellung im Davidsbund zu, ohne dass diese ein besonderes Naheverhältnis zu Schumann aufgewiesen hätten⁷⁵. Dazu gehören etwa der als Jeanquirit bezeichnete Stephen Heller, Wolfgang Amadeus Mozart oder Hector Berlioz. Für die Darstellung seiner selbst bediente sich Schumann des besonnenen, introvertierten Eusebius sowie des energischen und aufbrausenden Florestan. Mit dieser Ausformung der eigenen Persönlichkeit in einer Doppelexistenz folgt er einer

⁶⁹ Floros, C.: „Schumanns musikalische Poetik“, in: *Musik-Konzepte - Robert Schumann I* - S.97

⁷⁰ Ebda. - S.96

⁷¹ Edler, A.: *Robert Schumann und seine Zeit* - S.79

⁷² Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.339

⁷³ Daverio, J.: *Robert Schumann - Herald of a 'New Poetic Age'* - S.73

⁷⁴ vgl. Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.371

⁷⁵ Brendel, F.: „R. Schumann's Biographie von J.W.v.Wasielewski“, in: *NZfM*, Bd.48 Nr.13 - S.138

Eigentümlichkeit Jean Pauls, welcher sich selbst in vielen seiner Romane als zwei Personen darstellt⁷⁶. Welche Faszination diese Besonderheit auf den jungen Schumann ausübte, wird in einem Tagebucheintrag des Komponisten deutlich:

„In allen seinen Werken spiegelt sich Jean Paul selbst ab, aber jedesmal in zwey Personen: er ist der Albano u[nd] Schoppe, Siebenkäs u[nd] Leitgeber, Vult u[nd] Walt, Gustav u[nd] Fenk, Flamin u[nd] Victor. Nur der einzige Jean Paul konnte in sich selbst zwey solche verschiedenen Charactere in sich allein verbinden; es ist übermenschlich: aber er ist es doch - immer harte Gegensätze, wenn auch nicht Extreme vereint er in seinen Werken u[nd] in sich - u[nd] er ist es doch nur allein.“⁷⁷

Die Aufgabe des Davidsbundes war der Kampf gegen die sogenannten „Philister“. Unter dem Sammelbegriff, der als allegorische Bezeichnung des Unpoetischen in der Romantik häufig zu finden ist⁷⁸, lassen sich zum Beispiel talentlose Künstler, Dutzendtalente und Vielschreiber sowie Salon- und Kapellmeistermusik subsumieren. Schumann tritt wie viele seiner Kollegen, etwa Mendelssohn, Liszt und Wagner, gegen die platte, bloß reproduzierende Mittelmäßigkeit ein; er versuchte stets, einen musikalischen Fortschritt⁷⁹ zu verwirklichen. Ein wesentliches Mittel, die Ziele des hauptsächlich im privaten Rahmen gepflegten Davidsbundes zu erreichen, war der öffentliche Diskurs. Schumanns Tätigkeit für die *Neue Zeitschrift für Musik* bot dabei die Möglichkeit, die Ideen des Vereins einer breiten Leserschaft zugänglich zu machen, und diese zur kritischen Reflexion über kulturbezogene Themen anzuregen.

Schumanns Konzeption der poetischen Kunstkritik wurde vor allem durch Jean Paul und E.T.A. Hoffmann beeinflusst, deren Ansicht nach eine bloße Kritik nach formal-kompositorischen Aspekten wenig zielführend ist⁸⁰. Vielmehr soll die Reflexion des Rezipienten im positiven Sinne geschehen, indem er die Wirkung des Werkes poetisch wiederzugeben versucht⁸¹. Die Kritik muss allerdings aufgrund der Grenzen der sprachlichen Begrifflichkeit, welche die Gefühlswelt eines Werkes nie ganz erfassen kann, hinter der Musik zurückbleiben. Im Unterschied zur Rede „der“ Musik bleibt also die Rede „über“ Musik Metapher⁸². Als bekanntestes Beispiel für romantische

⁷⁶ Daverio, J.: *Robert Schumann - Herald of a 'New Poetic Age'* - S.38

⁷⁷ Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.123

⁷⁸ vgl. Kruse, J.A.: „Robert Schumann als Dichter“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.48

⁷⁹ Zur Erläuterung von Schumanns Auffassung der „Fortschrittlichkeit“ sei auf das folgende Kapitel verwiesen.

⁸⁰ vgl. Schumann, R.: „Sinfonie von H. Berlioz“, in: *Schriften über Musik und Musiker* - S.34ff

⁸¹ Tadday, U.: „Zur Musikästhetik Robert Schumanns“, in: *Schumann Handbuch* - S.137

⁸² Ebd. - S.137

Musikkritik gilt E.T.A. Hoffmanns Text zu Beethovens *Symphonie Nr.5*⁸³. In Zusammenhang mit Schumanns Tätigkeit als Rezensent ist aber vor allem auf seine Besprechung der *Großen Symphonie in C-Dur D944* von Franz Schubert einzugehen. Darin betont er die gelungene Komposition im technischen Sinn, geht aber vor allem auf ihren poetischen Gehalt ein. Beispielsweise vergleicht er im Sinne des landschaftsästhetischen Romantikbegriffes, auf den im nächsten Kapitel näher eingegangen wird, die Musik der Symphonie mit der Stadt Wien sowie ihrer Umgebung⁸⁴.

Wie das Schreiben der Tagebücher, welche Schumann zu einer intensiveren Beobachtung seiner Umwelt sowie sich selbst führten⁸⁵, diente auch seine musikkritische Arbeit im Rahmen der *Neuen Zeitschrift für Musik* der Reflexion und hatte damit wesentliche Bedeutung auf seine Entwicklung als Künstler. Neben dem kritischen Beäugen eigener Werke, welches als Vor- beziehungsweise Nachbereitung seiner Kompositionstätigkeit verstanden werden kann⁸⁶, konnte er auch an Werken fremder Komponisten deren Gedanken nachvollziehen sowie deren Fehler erkennen. Er lernte somit eine kompositorische Entwicklung zu verfolgen, welche in fremden Werken bereits angedeutet wurde⁸⁷. In diesem Sinne diente Schumann die redaktionelle Tätigkeit dazu, seine ästhetischen Vorstellungen, auf welche nun im nächsten Kapitel näher eingegangen wird, umzusetzen.

⁸³ vgl. Hoffmann, E.T.A.: *Kreisleriana* - S.26ff

⁸⁴ vgl. Schumann, R.: „Die C-Dur-Sinfonie von Franz Schubert“, in: *Schriften über Musik und Musiker* - S.174ff

⁸⁵ Schweikert, U.: „Das literarische Werk“, in: *Schumann Handbuch* - S.113

⁸⁶ Edler, A.: *Robert Schumann und seine Zeit* - S.84f

⁸⁷ vgl. Brendel, F.: „R. Schumann's Biographie von J.W.v.Wasielewski“, in: *NZfM*, Bd.48 Nr.13 - S.139

3. Schumanns Verhältnis zur Romantik:

Der Begriff Romantik ist einer ständigen „Bedeutungsmetamorphose“ unterworfen⁸⁸, weswegen es sich schwierig gestaltet, ihn klar zu definieren. Diese „Jokerartigkeit“ des Terminus⁸⁹ war von den Frühromantikern intendiert, die sich vehement dagegen wehrten, den Gehalt des Terminus konkret festzuschreiben⁹⁰. Folglich lässt sich das Wort Romantik für die unterschiedlichsten Sinngehalte einsetzen, etwa als Synonym für Formenkanon, Stil, aber auch eine bestimmte Geisteshaltung oder als Epochenabgrenzung. Außerdem lassen sich eine Vielzahl von ästhetischen Kategorien, poetischen Bildern, Themen und Genres sowie von gewissen Moden sozialen Verhaltens als typisch romantisch bezeichnen, zum Beispiel das Bild des einsamen Wanderers, das Genre des Liedzyklus' sowie die Gedanken des autonomen Künstlers oder der Salonmusik⁹¹.

Robert Schumann erkannte die Unbestimmtheit, die dem Begriff innewohnt⁹² und warnte des Öfteren vor der vorbehaltlosen Bezeichnung eines Künstlers als romantisch. Besonders deutlich wird dies in seiner Rezension zu Stephen Hellers *Impromptus Op.7*:

„Ich bin des Wortes ‚Romantiker‘ von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmahl in meinem Leben ausgesprochen habe; [...] Von jenem vagen nihilistischen Unwesen aber, wohinter manche die Romantik suchen [...], weiß unser Komponist, dem Himmel sei Dank, nichts.“

Es ist also für die Betrachtung und Interpretation der Kompositionen Schumanns von großer Bedeutung, wie er selbst seine Rolle als romantischer Künstler sah⁹³. Dabei ist vor allem auf vier wesentliche Facetten dieses Verständnisses einzugehen, die eng miteinander verzahnt sind⁹⁴.

Der erste Aspekt, der Schumanns Werke zumindest oberflächlich prägt, hängt mit der etymologischen Grundlage des Wortes Romantik zusammen. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich in romanischen Ländern für Unterhaltungsliteratur die Bezeichnung „in lingua romana“. Diese abenteuerlichen Romane, welche in der Regel mittelalterliche Dichtungen

⁸⁸ Wehnert, M.: Art. „Romantik und romantisch“, in: *MGG 2*, Sachteil Bd.8 - Sp.473

⁸⁹ Ebda. - Sp.474

⁹⁰ Ebda. - Sp.492f

⁹¹ Hoeckner, B.: „Schumann and Romantic Distance“, in: *Journal of the American Musicological Society Vol.50 No.1* - S.55f

⁹² vgl. Wehnert, M.: Art. „Romantik und romantisch“, in: *MGG 2*, Sachteil Bd.8 - Sp.473

⁹³ vgl. ebda. - Sp.500

⁹⁴ Tadday, U.: „Schumanns Romantik-Begriff im Spiegel der Schumann-Literatur“, in: *Schumann Studien 9* - S. 278ff

trivialisierend nachahmten, waren in der jeweiligen Landessprache gehalten und bildeten somit einen Gegensatz zu den übrigen Schriften, die üblicherweise in lateinischer Sprache geschrieben waren. Der ursprünglich abwertend gebrauchte Begriff „romantisch“, der sich nach und nach über ganz Europa ausbreitete, bekam im Laufe der Zeit immer positivere Konnotation⁹⁵ und drückte den Reiz des Ursprünglichen, Wilden und Geheimnisvollen aus. Zusätzlich diente es als Ausdruck des Ungewöhnlichen, Zeitfernen und Grenzenlosen⁹⁶.

In die Musik fand der Romantikbegriff vor allem in der Gattung Oper über die Verwendung von typischen Handlungen und Figuren der genannten Literatur Einzug. Wohl das bekannteste und gleichzeitig ein sehr charakteristisches Beispiel ist in diesem Zusammenhang Carl Maria von Webers Oper *Oberon*, in der Ritter und Elfen eine große Rolle spielen. Robert Schumann lernte diese Form von Romantik wahrscheinlich über Opernaufführungen, sicherlich aber über die von seinem Vater verlegte Unterhaltungsliteratur kennen. Als Komponist, der sich lange Zeit hauptsächlich Instrumentalwerken widmete, versuchte er, das Geheimnisvolle und Fantastische auch in der Klaviermusik umzusetzen. Derartige Gedanken lässt er erstmals in einer Rezension zu Heinrich Elkamps *Variationsfantasie Op.15* anklingen, in der zur Erläuterung eine Szenerie mit Rittern und Schildknappen entwirft⁹⁷. Ein weiteres Beispiel ist auch die im letzten Kapitel erwähnte Beschreibung seiner Komposition der *Studien nach Capricen von Paganini*, in welcher er Elemente der Schauerromane zitiert.

Als Folge des trivilliterarischen Begriffs ist ein anderer wichtiger Aspekt von Schumanns Romantikbewusstseins zu sehen, nämlich die landschaftsästhetische Bedeutung. Die interessanten Landschaften, in denen die Handlungen der Romane oft spielt, inspirierte die Romantiker des 18. und 19. Jahrhunderts zu einigen wesentlichen Gedanken, zum Beispiel wurde in dieser Zeit die „Seelenlandschaft“ als „Metapher des Romantischen“ geprägt⁹⁸.

Eine Facette der Landschaftsästhetik zeigt sich in dem Willen, die Welt in einem Bild sinnlich möglichst reizvoll zu gestalten⁹⁹. Dazu dient die interessante Zusammenstellung, Gegenüberstellung oder Verbindung außerordentlicher und seltsamer Formen, wie etwa von Erhabenem und

⁹⁵ Wehnert, M.: Art. „Romantik und romantisch“, in: *MGG 2*, Sachteil Bd.8 - Sp.470

⁹⁶ Gurlitt, W.: „Robert Schumann und die Romantik in der Musik“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.12

⁹⁷ Tadday, U.: „Schumanns Romantik-Begriff im Spiegel der Schumann-Literatur“, in: *Schumann Studien 9* - S.280

⁹⁸ Ebda. - S.281

⁹⁹ Wehnert, M.: Art. „Romantik und romantisch“, in: *MGG 2*, Sachteil Bd.8 - Sp.474

Lieblichem¹⁰⁰. So muss man etwa zu einer Gebirgskette eine liebliche Umgebung beifügen, damit die Gegend als romantisch zu qualifizieren ist. Dieses vor allem für die bildnerischen Künste relevante Gestaltungsprinzip lässt sich leicht auf die Komposition eines musikalischen Werkes übertragen, etwa durch geschickte Gegenüberstellung kontrastierender Abschnitte. Die „Musikalisierung von Landschaften“ ermöglicht einem Komponisten, beim Rezipienten gezielt bestimmte Empfindungen und somit auf konkrete Wirkungen hinzuarbeiten¹⁰¹.

In weiterer Folge führte die Inspiration durch jene weiten, abenteuerlichen Landschaften aus den Trivialromanen dazu, dass die Weite, die Distanz und vor allem das Unendliche zu wesentlichen Parametern romantischen Denkens wurde. Der mit dem Reiz des Fremden und Entfernten verbundene Verlust von Nähe wurde erstmals durch den als Novalis bekannten Friedrich Freiherr von Hardenberg thematisiert und auch von Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* aufgegriffen¹⁰². E.T.A. Hoffmann, welcher ebenfalls die „unendliche Sehnsucht“ als „Wesen der Romantik“ ausmachte¹⁰³, betrachtet schließlich das Unendliche in seiner Wirkung auf die Kunst und bezeichnet dabei Musik als „die romantischste aller Künste [...], denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf“¹⁰⁴. In weiterer Folge erläutert er diese Aussage mit einem Gleichnis näher:

*„Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“*¹⁰⁵

Romantische Komponisten erdachten vor allem zwei Methoden, den Reiz des Fernen in ihrer Musik umzusetzen: Zum einen versuchten sie, die traditionellen „Grenzen“ der Musik zu „verwischen“. Verdeutlicht wird dies zum Beispiel anhand der *Fantasie Op.17*, wo das Thema des Seitensatzes aus motivischem Material des Hauptsatzes besteht, was das Bestimmen eindeutiger Abschnitte erschwert¹⁰⁶. Zum anderen fehlen in vielen romantischen Werken die für die Wahrnehmung

¹⁰⁰ Tadday, U.: „Schumanns Romantik-Begriff im Spiegel der Schumann-Literatur“, in: *Schumann Studien 9* - S.281

¹⁰¹ Ebda. - S.283

¹⁰² vgl. Hoeckner, B.: „Schumann and Romantic Distance“, in: *Journal of the American Musicological Society Vol.50 No.1* - S.60ff

¹⁰³ Hoffmann, E.T.A.: *Kreislariana* - S.29

¹⁰⁴ Ebda. - S.26

¹⁰⁵ Ebda. - S.26f

¹⁰⁶ vgl. Gurlitt, W.: „Robert Schumann und die Romantik in der Musik“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.14f

wichtigsten Positionen: Anfang und Schluss. Dadurch wird suggeriert, das Stück sei nur ein Ausschnitt eines größeren, „unendlichen“ Kunstwerks.

Des Weiteren findet sich in der musikalischen Romantik häufig der Reiz der Ferne als Thematik, vor allem die Sehnsucht nach entfernten Personen, wie es etwa in Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* der Fall ist. Dass die Musik als Mittel gesehen wird, diese Distanz zum Idealzustand zu überbrücken, verdeutlicht Franz von Schober in seinem durch Schubert vertonten Text zu *An die Musik D547*. Darin dankt er der Musik, dass sie ihn in vielen „grauen Stunden“, die ihm die Endlichkeit des Daseins bewusst machten, in eine bessere Welt „entrückt“ hat.

Schumann behandelt in vielen seiner frühen Instrumentalwerken die Thematik der Distanz, beispielsweise trägt das vorletzte Stück der *Davidsbündlertänze* die Übertitelung „Wie aus der Ferne“ und auch in der achten *Novellette* findet man die Interpretationsanweisung „Stimme aus der Ferne“. Außerdem drückt Schumann oft mehr oder weniger offensichtlich seine Liebe zu der für ihn fast unerreichbaren Clara aus. Charakteristische Beispiele hierfür sind etwa die *Klaviersonate Op.14*, vor allem aber die *Fantasie C-Dur*, in die er auch ein Zitat aus Beethovens *An die Ferne Geliebte* einbringt.

Ein dritter wichtiger Aspekt von Schumanns Romantikbewusstsein findet sich in dem durch den Davidsbund vertretenen Vorhaben, eine „junge, dichterische Zukunft vorzubereiten“¹⁰⁷. Diese Progressivität ist insofern bemerkenswert, als dass die Romantik gemeinhin als wenig zukunftsorientiert gilt, sondern vielmehr als „reaktionär“ und ins „katholische Mittelalter verliebt“¹⁰⁸. Dieser scheinbare Widerspruch entpuppt sich jedoch als Fehlschluss, wenn man sich Schumanns Ansichten zu fortschrittlicher Kunst genauer betrachtet. Moderne, „poetische“¹⁰⁹ Musik sollte seiner Meinung nach keinesfalls mit den Traditionen brechen, sondern sich darauf berufen. Der historisch gebildete Komponist, der über die Innovationen seiner Vorgänger Bescheid weiß und auch kritisch deren Fehler erkennt, benützt dieses Wissen, um darauf aufbauend fortschrittliche Kunstwerke zu schaffen¹¹⁰. Demzufolge steht ein Komponist „auf den Schultern seiner Vorgänger“ und hat eine gewisse künstlerische Moral sowie ein Verantwortungsbewusstsein gegenüber diesen zu beachten, was als Gegengewicht zu der drohenden subjektivistischen Beliebigkeit gesehen

¹⁰⁷ Schumann, R.: „Zur Eröffnung des Jahrganges 1835“, in: *NZfM*, Bd.2 Nr.1 - S.3

¹⁰⁸ Tadday, U.: „Schumanns Romantik-Begriff im Spiegel der Schumann-Literatur“, in: *Schumann Studien 9* - S.286

¹⁰⁹ vgl. Floros, C.: „Schumanns musikalische Poetik“, in: *Musik-Konzepte - Robert Schumann I* - S.92

¹¹⁰ Tadday, U.: „Schumanns Romantik-Begriff im Spiegel der Schumann-Literatur“, in: *Schumann Studien 9* - S.289

werden kann¹¹¹. Schumann bediente sich also des Öfteren, meist im Rahmen einer Interpolation, alter Techniken und Klangstrukturen, verwendete sie aber im Sinne einer Weiterentwicklung auch für Ausdrucksbereiche, in denen sie in der älteren Musik nur selten eingesetzt wurden¹¹².

Als Feindbilder bezeichnete Schumann jene Komponisten, die lediglich eine Steigerung äußerlicher Virtuosität, also mechanische Effekte, beabsichtigten, wie etwa Friedrich Kalkbrenner oder Henri Herz¹¹³. Diese Tonkünstler lassen sich unter dem Begriff „Philister“ subsumieren, welcher im Zusammenhang mit dem Davidsbund bereits angesprochen wurde.

Schumann selbst wurde vorgeworfen, dass er sich unter Berufung auf Fortschritt über die in der Kunst bisher geltenden Gesetze hinwegsetzte¹¹⁴. Dieser Gefahr des übersteigerten Subjektivismus' wirkte Schumann allerdings entgegen, indem er durch die hohe Verantwortung gegenüber den musikalischen Vorbildern ein Regulativ dagegen einsetzte. Das starke Hervortreten von Parametern wie Gefühl, Leidenschaft und Fantasie allein kann jedenfalls nicht als negativer Aspekt der Romantik gewertet werden.

Als letzte essentielle Facette von Schumanns Verständnis der Romantik ist die in dieser Arbeit schon öfter angesprochene Verbindung von Musik und Sprache zu nennen. Die Tonkunst ist im Sinne von Schlegels Universalpoesie eine Weiterführung der Dichtkunst, und kommt vor allem dort zur Anwendung, wo die Sprache nicht aussagekräftig genug ist¹¹⁵. Dabei gehen diese beiden Künste vor allem über die Verwendung sprachlicher Zeichen in musikalischen Kunstwerken eine Verbindung ein, um Botschaften und Stimmungen verständlich transportieren zu können. Wie bereits erwähnt bedient sich Schumann oft romanhafter Analogien, zum Beispiel wechselte er häufig die Gestaltungsprinzipien und spielte mit spontanen Ausbrüchen und Interjektionen¹¹⁶. Auch behandelt er in seinen Werken die Geschichten literarischer Vorlagen, wie etwa Jean Pauls *Larventanz* in den *Papillons*. Anders als zum Beispiel in Smetanas *Moldau* beschränkt sich Schumann nicht auf bloße Nachahmung, seiner Ansicht nach fordern literarische Spiegelungen die Fantasie der Zuhörer nicht in ausreichendem Maße¹¹⁷. Die literarischen Erfahrungen werden vom

¹¹¹ Edler, A.: *Robert Schumann und seine Zeit* - S.86

¹¹² Wehnert, M.: Art. „Romantik und romantisch“, in: *MGG 2*, Sachteil Bd.8 - Sp.501

¹¹³ Schumann, R.: „Zur Eröffnung des Jahrganges 1835“, in: *NZfM*, Bd.2 Nr.1 - S.3

¹¹⁴ Tadday, U.: „Schumanns Romantik-Begriff im Spiegel der Schumann-Literatur“, in: *Schumann Studien 9* - S.288

¹¹⁵ vgl. ebda. - S.291

¹¹⁶ Wehnert, M.: Art. „Romantik und romantisch“, in: *MGG 2*, Sachteil Bd.8 - Sp.501

¹¹⁷ Gieseler, W.: „Schumanns frühe Klavierwerke im Spiegel der Literarischen Romantik“, in: *Robert Schumann* - S.68

Komponisten nur verarbeitet und eventuell angedeutet, sie sind aber in den seltensten Fällen gegenständlich auffindbar.

Neben den genannten vier wesentlichen Aspekten existieren noch weitere Facetten der Romantik, zum Beispiel das starke Nationalbewusstsein, welches aus dem Streben nach einem eigenen Nationalstaat resultiert. Es zeigt sich im musikalisch-künstlerischen Bereich einerseits in einer starken Betonung des Geschichtsbewusstseins sowie in überschwänglichem Patriotismus, wie er etwa in Schumanns Lied *Der deutsche Rhein* ersichtlich wird. Diese Aspekte wirken sich zwar auf Schumanns Schaffen aus, sollen aber in der vorliegenden Arbeit außer Acht gelassen werden, da sie ihre Wirkungen nicht auf dem hier relevanten Gebiet der Klaviermusik entfalten.

4. Schumanns Beziehung zu Friedrich Schlegel:

Liest man in Schumanns Tagebüchern den Namen Friedrich Schlegel, handelt es sich meist nicht um den bekannten niedersächsischen Dichter, Philosophen, Autor, Universitätsdozenten und Diplomaten, der als einer der wichtigsten Vertreter der Frühromantik gilt. Der junge Komponist bezieht sich zumeist auf den mit ihm befreundeten Zwickauer Postmeister Friedrich Schlegel, in dessen Haus oft Quartettabende stattfanden und den er sehr schätzte¹¹⁸. Nichtsdestotrotz ist der Einfluss des Romantikers Schlegel auf das Schaffen von Robert Schumann und anderer Künstler des 19. Jahrhunderts von wesentlicher Bedeutung.

Als eine der wesentlichsten Errungenschaften Schlegels sieht man die Entwicklung und Formulierung der „progressiven Universalpoesie“, deren Definition er vor allem in der von ihm und seinem Bruder August Wilhelm herausgegebenen Zeitschrift *Athenaeum* festhielt:

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang“¹¹⁹

Das wesentliche Ziel der Universalpoesie ist also, sukzessiv alle Lebenssphären zu durchdringen, indem sie neben einer Verbindung verschiedenster literarischer Gattungen auch eine Interaktion der Literatur mit Philosophie, Kritik, Rhetorik, Kunst und Wissenschaft anstrebt¹²⁰. Dadurch werden Traum und Wirklichkeit, Poesie und das wahre Leben in Wechselwirkung gesetzt.

Schlegel bezeichnet seine Universalpoesie als progressiv, weil sie nur ewig strebend und niemals Vollkommen sein kann¹²¹. Der Grund ist, dass der Dichter dem Zwang seiner reflektierenden Energie unterliegt. In ständiger kritischer Selbstkontrolle ist es für ihn zwar möglich, vorläufige

¹¹⁸ vgl. Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.377

¹¹⁹ Schlegel, F.: *Kritische Schriften* - S.38f

¹²⁰ v. Wilpert, G.: *Sachwörterbuch der Literatur* - S.861

¹²¹ Ebda. - S.704

Unterbrechungen und Abschlüsse zu finden, allerdings nicht, ein konkretes Ende zu benennen¹²². Die Progressivität der Universalpoesie führte zur Ausbildung zweier literarischer Gattungen: Dem Fragment und der Arabeske.

Dadurch, dass Schlegel das absichtlich unvollständige Fragment als eigenständige literarische Gattung sieht, verdeutlicht er nicht nur die aufgrund der Progressivität bestehenden Unmöglichkeit eines Abschlusses, sondern folgt auch dem der Gedankenwelt der Romantik innewohnenden Reiz des Unendlichen¹²³. Schlegel bediente sich dieser Form nicht nur in den zahlreichen „Fragmenten“ in der Zeitschrift *Athenaeum*, sondern vor allem auch in seinem 1799 erschienenen Roman *Lucinde*, in welchem er auch durch die Verwendung verschiedenster literarischer Stile und Gattungen sein Konzept der Universalpoesie zu artikulieren versuchte¹²⁴.

Die Arabeske, von Friedrich Schlegel erstmals 1799 in seinem Gespräch über die Poesie aufgebracht¹²⁵, lässt sich durch mannigfache Wiederholungen, Überschneidungen sowie scheinbar willkürliche und chaotische Zusammenstellung verschiedener Gedanken und Ereignisse definieren¹²⁶. Etymologisch betrachtet bezeichnet das Wort Arabeske eine aus dem arabischen Raum stammende Form von Ornamentik. Nach und nach gewann der Begriff dank Schlegel in der Literatur und später auch in der Musik an Bedeutung. Der bedeutende Schumann-Forscher John Daverio versucht in einem Aufsatz, anhand Schumanns *Fantasie Op.17* den konkreten Nachweis zu liefern, dass die literarische Gattung der Arabeske den Komponisten in seinen Überlegungen bezüglich der Form seines Werkes beeinflusste. Er behauptet, dass im ersten Satz der *Fantasie* jener Abschnitt, der mit *Im Legendenton* übertitelt wurde, als Arabeske im Schlegelschen Sinn zu sehen ist¹²⁷. Daverio zeigt, dass die Passage tatsächlich jene für die literarische Arabeske typischen Eigenschaften aufweist, jedoch gelingt es nicht zu überzeugen, dass Schumann derartige formale Ähnlichkeiten wirklich beabsichtigte.

Obwohl Friedrich Schlegel seine Gedanken vor allem auf die Dichtkunst bezog, ist sein Einfluss auf die Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts nicht zu unterschätzen. Zwar bezweifelte er die potentielle Progressivität der Musik aufgrund ihres „rein sentimentalen“ Charakters¹²⁸, doch analysierte er die herkömmlichen musikalischen Formen und zeigte an ihnen verschiedene

¹²² Kremer, Detlef: Artikel „Literaturtheorien der Romantik“, in: *Metzler Lexikon* - S.633

¹²³ v. Wilpert, G.: *Sachwörterbuch der Literatur* - S.278

¹²⁴ Naumann, B.: Art. „Schlegel, Friedrich von“, in: *MGG 2*, Personenteil Bd.14 - Sp.1392

¹²⁵ Schlegel, F.: *Kritische Schriften* - S.510ff

¹²⁶ v. Wilpert, G.: *Sachwörterbuch der Literatur* - S.42

¹²⁷ vgl. Daverio, J.: „Schumanns 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's Arabeske“, in: *19th Century Music Vol.11*

Problempunkte auf. Außerdem wurde aufgrund des abstrakten und regelhaften Charakters der Musik oft Analogien zu Schlegels Lehren gezogen und versucht, diese mit den anderen Künsten in Verbindung zu bringen¹²⁹.

Die Umsetzung der Universalpoesie beschränkt sich jedoch nicht nur auf bloße Erneuerung des Bereichs der Kunst. Ihr Hauptziel besteht wohl vor allem darin, durch das Einwirken auf den Alltag eine bessere Welt zu schaffen, die als „poetisches“ Ideal dualistisch zur „prosaischen“ Welt des Alltags steht¹³⁰. Das durch den fantasiebegabten Künstler geschaffte Werk fungiert dabei als sinnlich erfahrbare Projektionsebene für den Idealzustand.

Abgesehen von seinem Einfluss auf die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts spielte Friedrich Schlegel im damaligen Musikleben eine geringe Rolle, da er sich weder als Musikschafter noch als Interpret besonders hervorgetan hatte. Auch seine Gedichte wurden zu Beginn dieses Jahrhunderts eher selten vertont; lediglich Franz Schubert und der wenig bekannte Carl Friedrich Rungenhagen setzten mehrere Schlegelsche Gedichte in Töne. Und selbst diese wenigen Lieder waren zumeist kaum bekannt; vor allem die Lieder Schuberts wurden oft erst viele Jahre nach seinem Tod einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht, wie etwa *Die Gebüsch* D646 (1885) und *Der Fluss* D693 (1872). Ob also Schumann, wie John Daverio behauptet¹³¹, von diesen Vertonungen wusste, ist trotz Schumanns Kenntnis einiger unveröffentlichter Autographen Schuberts unwahrscheinlich.

Schumann selbst, der die Werke Friedrich Schlegels wahrscheinlich im Rahmen seines Lesezirkels schon zu Schulzeiten kennenlernte, vertonte niemals dessen Gedichte. Dennoch zeigte er seine Achtung vor den Gedichten Schlegels, indem er Ausschnitte aus dessen Lyrik immer wieder Ausgaben der *Neuen Zeitschrift für Musik* sowie im Fall der *Fantasie C-Dur* auch seinen Kompositionen voranstellte. Aus diesen Zeugnissen kann man eruieren, welche Gedichte Schlegels dem Komponisten zugänglich waren¹³² und wie sie ihn in weiterer Folge beeinflussten. Nicholas Marston rekonstruiert beispielsweise in seiner Monografie zur *Fantasie Op.17*, dass Schumann im Frühjahr 1838 über einen Gedichtband stolperte und darauf sowohl der Ausgabe der *Neuen*

¹²⁸ vgl. Daverio, J.: „Schumanns 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's Arabeske“, in: *19th Century Music Vol.11* - S.150

¹²⁹ Naumann, B.: Art. „Schlegel, Friedrich von“, in: *MGG 2*, Personenteil Bd.14 - Sp.1392

¹³⁰ Floros, C.: „Schumanns musikalische Poetik“, in: *Musik-Konzepte - Robert Schumann I* - S.91

¹³¹ Daverio, J.: „Schumanns 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's Arabeske“, in: *19th Century Music Vol.11* - S.151

¹³² Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.21f

Zeitschrift für Musik vom 27. Februar Schlegels *Bündnis* als auch der *Fantasie* das Gedicht *Die Gebüsche* beifügte¹³³.

Abschließend ist noch auf eine Koinzidenz bezüglich des Schlegelschen Mottos auf Schumanns *Fantasie Op.17* hinzuweisen. Die Wahl des Dichters Friedrich Schlegel ist insofern interessant, als dass dessen Bruder August Wilhelm der erste Präsident des „Bonner Verein für Beethovens Monument“ war, welcher die Komposition des Werkes anregte. Schumann, welcher den Aufruf des Vereins in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* abdrucken ließ, wusste zweifellos über die vorsitzenden Persönlichkeiten des Vereins Bescheid. Ob aber die Wahl des Schlegelschen Vierzeilers mit der Stellung des Bruders zusammenhängt ist mangels Erläuterungen von Schumanns Seite nicht bekannt, eine diesbezügliche Absicht ist allerdings sehr unwahrscheinlich.

Es stellt sich zum Beispiel die Frage, warum Schumann, wenn er auf August Wilhelm Schlegel anspielen wollte, nicht ein Gedicht dieses ebenfalls dichtenden Frühromantikers verwendete. Dem lässt sich allerdings entgegen, dass Schumann möglicherweise nur in Zeilen Friedrich Schlegels passende Worte für sein Werk fand. Des Weiteren lässt sich gegen eine diesbezügliche Absicht argumentieren, dass jene vier Zeilen dem Werk erst um 1838 beigefügt wurden, zu einem Zeitpunkt, in dem die Anregung des Bonner Vereins für das Werk nicht mehr von Bedeutung war¹³⁴.

Wie aus den genannten Argumenten deutlich wird, nehmen hier, wie so oft im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte eines Werkes, Spekulationen einen großen Raum ein. Ein eindeutiges Ergebnis lässt sich zumeist nicht finden.

¹³³ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.21f

¹³⁴ Zur Entstehungsgeschichte des Werkes sei auf das folgende Kapitel verwiesen.

II. ABSCHNITT - ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND FORMANALYTISCHE ÜBERLEGUNGEN:

1. Allgemeines:

Hinter dem Schaffen eines Werkes steht naturgemäß immer eine besondere Motivation, welche die Komposition in gewisser Weise prägt. Diese kann in Form von Erwerb finanzieller Mittel für den Komponisten oder einen Dritten gegeben sein, es ist aber auch möglich, dass der Komponist in seinem Werk ihn belastende Gefühlszustände zu verarbeiten beziehungsweise seinen Mitmenschen mitzuteilen versucht. Der Wille, mit einer Komposition Geld zu verdienen, schließt allerdings keinesfalls aus, dass in selbigem Werk auch sehr persönliche, intime Probleme verarbeitet oder mitgeteilt werden. Die Offenlegung beziehungsweise Andeutung subjektiver Beweggründe kann sich sogar als kluge Werbemaßnahme erweisen, welche dem Verkauf zuträglich ist.

Dementsprechend ist der Komponist nicht als isoliertes Einzelwesen zu sehen, sondern stets als Persönlichkeit innerhalb einer Gesellschaft, welche von dieser im positiven oder negativen Sinne durch Begegnung mit fremden Werken, öffentliche Resonanz, Aufführungserfahrungen, aber auch durch kritische Selbstreflexion beeinflusst wird.

Wie eng finanzielle und persönliche Beweggründe miteinander verknüpft sein können, lässt sich anhand der Entstehungsgeschichte der *Fantasie Op.17* sehr gut verdeutlichen: Die im Jahre 1836 als „tiefe Klage“¹³⁵ um Clara konzipierte Klavierfantasie wurde später zu einer mehrfach von Verlagen abgelehnten *Klaviersonate für Beethoven* umfunktioniert, bis sie schließlich als Franz Liszt gewidmete *Fantasie* 1839 bei Breitkopf & Härtel gedruckt wurde.

Im Folgenden werden nun die wesentlichen Schritte der Entstehung der Komposition dargestellt. Wie im vorigen Kapitel erörtert, spielen dabei Schumanns umfangreiche Aufzeichnungen in seinen Tagebüchern sowie seine private und geschäftliche Korrespondenz eine wichtige Rolle. Unglücklicherweise sind aber Skizzen, Autographen und Abschriften von früheren Fassungen der *Fantasie Op.17* weitgehend verschollen oder nicht zugänglich. Trotz der Möglichkeit, die fehlenden Quellen unter anderem aufgrund Schumanns eigenen Aussagen zu rekonstruieren, bleibt in diesem Zusammenhang also sehr viel Raum für Spekulation¹³⁶.

¹³⁵ McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* - S.75

¹³⁶ vgl. ebda. - 76ff

2. Wesentliche Aspekte der Entstehungsgeschichte:

An Beethovens mutmaßlichen 65. Geburtstag¹³⁷, dem 17. Dezember 1835, erließ der „Bonner Verein für Beethovens Monument“ einen „Aufruf an die Verehrer Beethoven's“. Darin wurde um Spenden für ein „möglichst großartiges Monument“ zu Ehren des Komponisten gebeten, welches in dessen Geburtsstadt Bonn errichtet werden sollte. Vor allem Künstler wurden aufgefordert, durch das Sammeln von Geldbeiträgen sowie Konzerte oder Bühnendarstellungen die nötigen Mittel für das Denkmal aufzutreiben.¹³⁸ Bald leisteten viele namhafte Musiker dieser Aufforderung Folge, beispielsweise Johann Nepomuk Hummel in Weimar, Louis Spohr in Kassel und Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig. Die Resultate waren allerdings enttäuschend, woraufhin 1838 ein ähnlich erfolgloser zweiter Aufruf gestartet wurde. Letzten Endes ermöglichte erst eine großzügige Geldspende von 10000 Francs durch Franz Liszt, dass das besagte Monument am 12. August des Jahres 1845 am Münsterplatz in Bonn enthüllt werden konnte.

Robert Schumann unterstützte das Vorhaben spätestens ab 8. April 1836, indem er den Aufruf in der von ihm herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* abdruckte. Seine Haltung gegenüber diesem Projekt war allerdings ambivalent, was vor allem in einem am 24. Juni 1836 in selbiger Zeitschrift erschienenen Aufsatz deutlich wird. Darin reflektiert Schumann über die Zweckmäßigkeit von Künstlerdenkmälern, indem er in einem Gespräch von vier Davidsbündlern sehr verschiedene Meinungen zu diesem Thema präsentiert. Wie in vielen seiner Aufsätze lässt Schumann auch hier seine Pseudonyme Florestan und Eusebius konträre Ansichten vertreten und beleuchtete auf diese Weise Künstlerdenkmäler unter kontradiktorischen Aspekten. Während Florestan Monumenten zur Ehrung bedeutender Persönlichkeiten abgeneigt ist und durch diese den Blick auf die eigentlichen Leistungen des Geehrten verstellt sieht, ist Eusebius der Ansicht, dass Denkmäler ein wichtiges Mittel sind, um große Künstler angemessen zu ehren. Eine eher neutrale Meinung zu diesem Thema vertritt eine weitere Figur, welche Schumann in diesem Aufsatz zu Wort kommen lässt, nämlich Jonathan: Dieser äußert seine Bedenken und Wünsche, ohne klar Stellung zu beziehen. Als weiser Richter, der wohl Schumanns endgültige Ansichten präsentiert, bringt sich schließlich die vierte Figur Raro ein. Er unterstützt zwar Florestans Meinung, dass es für den Geehrten das höchste „Ehrenzeugnis“ darstellt, wenn man in seinem Sinne fortwirkt, betont aber auch die Wichtigkeit, dass die Verehrung nach Außen sichtbar werden muss. Dadurch soll gezeigt werden, dass

¹³⁷ Kropfinger K.: Art. „Beethoven, Ludwig van“, in: *MGG* 2, Personenteil Bd.2 - Sp.667

¹³⁸ „Aufruf an die Verehrer Beethoven's“, in: *NZfM*, Bd.4 Nr.29 - S.121

„Zeitgenossen eines großen Mannes, wie sie seine Geisteswerke über Alles ehren, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweisen bemüht waren“¹³⁹.

In diesem Sinne versuchte Schumann zu einer all diese Ansichten berücksichtigenden Lösung zu gelangen, um seinen Teil für das Beethoven-Denkmal zu leisten. Der bereits in einem Tagebucheintrag vom 9. September 1836 erwähnte Beitrag¹⁴⁰ manifestierte sich schließlich als eine Beethoven gewidmete Klaviersonate, die er Anfang Dezember des selben Jahres fertigstellte.

Sein Werk bot Schumann am 19. Dezember 1836 dem Leipziger Verleger Carl Friedrich Kistner unter dem Titel *Ruinen. Trophaeen. Palmen. Große Sonate für das Pianoforte. Für Beethovens Denkmal* an. Dieser lehnte es allerdings ab. Am 31. Januar 1837 offerierte Schumann selbiges Werk Tobias Haslinger, ein Versuch, der ebenfalls erfolglos blieb. In beiden Fällen erbat sich der Komponist, eine gewisse Anzahl an Exemplaren dem „Bonner Verein für Beethovens Monument“ zu überlassen, welcher diese verkaufen und den Erlös daraus für die Errichtung des Denkmals verwenden sollte.

Durch den geplanten indirekten Zuschuss finanzieller Mittel sowie der Arbeit in der Gattung „Klaviersonate“, in welcher Beethoven neue Maßstäbe setzte, versuchte Schumann, sowohl Eusebius' Wunsch nach einem Denkmal für „Deutschlands erhabensten Künstler“¹⁴¹ nachzukommen, als auch Florestans Aufforderung zu folgen, im Sinne des Geehrten zu wirken, um diesem Dank zu sagen. Die Verleger Kistner und Haslinger machten ihm jedoch einen Strich durch die Rechnung. Diese Ablehnung, mit der sich Schumann konfrontiert sah, ist charakteristisch für die Probleme, die der Komponist aufgrund den ungewöhnlichen und in gewisser Weise exzentrische Eigenheiten seiner Werke bei der Suche nach Verlegern hatte¹⁴².

Einen Verleger für dieses Werk fand Schumann erst 1838 mit Breitkopf & Härtel. Der Druck verzögerte sich jedoch noch um mehr als ein Jahr. In dieser Zeit änderte sich der Titel der Komposition noch mehrere Male. Schließlich erschien das Werk im April 1839¹⁴³ als *Fantasie für das Pianoforte Op.17*.

Eine interessante Frage wirft der Musikwissenschaftler Bodo Bischoff in seiner Monografie über Schumanns Beethoven-Rezeption auf. Er hinterfragt, warum Schumann von dem Vorhaben,

¹³⁹ Schumann, R.: „Monument über Beethoven“, in: *NZfM*, Bd.4 Nr.51 - S.213

¹⁴⁰ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* - S.74

¹⁴¹ Schumann, R.: „Monument über Beethoven“, in: *NZfM*, Bd.4 Nr.51 - S.212

¹⁴² Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.4

¹⁴³ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* - S.75

Beethoven ein Denkmal zu setzen, scheinbar abgekommen ist. Bischoff mutmaßt hierbei über mögliche Gründe: Einerseits ist es möglich, dass Schumann die ablehnende Haltung der Verleger mutlos machte, andererseits könnte die Zaghaftheit des Bonner Vereins bei der Realisierung des Monuments seinen Enthusiasmus gelähmt haben. Als plausibelste Variante erscheint laut Bischoff aber jene, dass Schumanns ohnehin ambivalente Haltung gegenüber derartigen Denkmälern¹⁴⁴ in Zweifel und Ablehnung gegen dieses Vorhaben umschlug¹⁴⁵. Inwieweit zwischen den genannten Möglichkeiten eine Korrelation beziehungsweise sogar Kausalität besteht lässt Bischoff offen.

Ob eine der drei Varianten zutrifft, beziehungsweise welche dies ist, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit sagen. Bischoff lässt allerdings außer Acht, dass Schumanns Zeichen der Wertschätzung Beethovens neben dem gescheiterten finanziellen Beitrag durch die Verleger auch in einem Wirken im Sinne des Geehrten besteht. Schumann konnte also durch eine Weiterentwicklung der Gattung Klaviersonate seinen Beitrag zum Monument Beethovens leisten. Dieser trug freilich nichts zur Errichtung des Denkmals im eigentlichen Sinn bei.

3. Zur Identität von Klaviersonate für Beethoven und der Fantasie:

Ob die *Fantasie Op.17* der 1836 komponierten Sonate entspricht, lässt sich nicht mehr eindeutig klären. Es ist allerdings aufgrund Schumanns privater Aufzeichnungen und auch sonstiger Anzeichen im Notentext sehr wahrscheinlich und wird in der Sekundärliteratur allgemein bejaht¹⁴⁶. Obwohl das Verfolgen der Entstehungsgeschichte des Werkes in Schumanns Aufzeichnungen und Briefen aufgrund sich ständig ändernder Namen und Opuszahlen schwierig ist, lassen sich immer wieder Hinweise finden, welche auf eine weitgehende Identität¹⁴⁷ der *Fantasie* und der *Sonate für Beethoven* schließen lassen.

Ein deutliches Anzeichen auf eine zumindest enge Verbindung zwischen der *Sonate* und der *Fantasie* finden sich in einem Brief an Clara vom 18. oder 19. März 1838¹⁴⁸, in dem er von einer „Phantasie in drei Sätzen“ spricht, welche er „im Juni 36 bis auf das Detail entworfen hatte“¹⁴⁹. Dass

¹⁴⁴ Schumann, R.: „Monument über Beethoven“, in: *NZfM*, Bd.4 Nr.51 - S.211ff

¹⁴⁵ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.200f

¹⁴⁶ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* - S.74f

¹⁴⁷ Der hier verwendete Begriff „Identität“ im weitesten Sinn schließt keinesfalls aus, dass im Laufe des Entstehungsprozesses der *Fantasie Op.17* Änderungen im Notentext stattfanden.

¹⁴⁸ Über die genaue Datierung dieses Briefes bestehen in der einschlägigen Literatur Widersprüchlichkeiten:
vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* - S.75

¹⁴⁹ Schumann, R.: *Jugendbriefe* - S.278

es sich bei dieser dreisätzigen *Phantasie* um die 1839 gedruckte *Fantasie Op.17* handelt, darf als gesichert angenommen werden¹⁵⁰.

In Zusammenhang mit der Feststellung der Identität von *Fantasie Op.17* und *Sonate für Beethoven* sind allerdings einige irritierende Aspekte zu bedenken:

Zum Beispiel erscheint widersprüchlich, dass Schumann im März des Jahres 1838 in seinem oben erwähnten Brief an Clara schrieb, dass er die *Fantasie* bereits im Juni 1836 fertig entworfen hatte, er aber erst einige Monate später, im September 1836, in einem Tagebucheintrag von einer „Idee zu Beitrag f. Beethoven“¹⁵¹ spricht. Die Idee, dass Schumann das genaue Kompositionsdatum zwei Jahre später einfach vergessen haben soll, klingt zwar plausibel, steht aber im Widerspruch zu seiner Angewohnheit, die meiste Zeit seines Lebens sorgfältig Tagebuch zu führen¹⁵².

Irritierend ist weiters, dass Schumann in mehreren Briefen an Clara seine unglückliche Liebe zu ihr als Programm für die *Fantasie* betonte:

„Der erste Satz ist [...] eine tiefe Klage um Dich.“ (18./19. März 1838)

„[...] auch die *Phantasie* [...] die ich während unserer unglücklichen Trennung schrieb und die übermelancholisch erscheint nun bald; [...]“ (26. Januar 1839)

„Die *Phantasie* kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzt, wo ich Dir entsagte...“ (22. April 1839)¹⁵³

In jenem „unglücklichen“ Sommer 1836, den der Komponist in diesen Briefen anspricht, verbot Claras Vater, Friedrich Wieck, seiner Tochter den Kontakt mit dem in sie verliebten Schumann. In jene Zeit fällt auch die Komposition der *Klaviersonate Op.14*, welche Schumann in einem Brief an Clara als einen „einzigsten Herzensschrei nach Dir“¹⁵⁴ bezeichnete.

Nicholas Marston zieht aus Schumanns Aufzeichnungen sowie diversen Anzeichen im Zusammenhang mit der *Fantasie* den Schluss, dass der Komponist den ersten Satz der *Fantasie*, Schumanns eigenen Worten nach sein passioniertestes Werk¹⁵⁵, unter dem Titel *Ruinen* im Juni 1836 komponierte, also in jenem Sommer, in dem er Clara nicht sehen durfte. Die beiden weiteren Sätze

¹⁵⁰ vgl. Kok, Roe-Min.: Art. „Fantasie für Klavier Op.17“, in: *Robert Schumann - Interpretationen seiner Werke* - S.100

¹⁵¹ Schumann, R.: *Tagebücher II* - S.25

¹⁵² Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.7

¹⁵³ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* - S.75

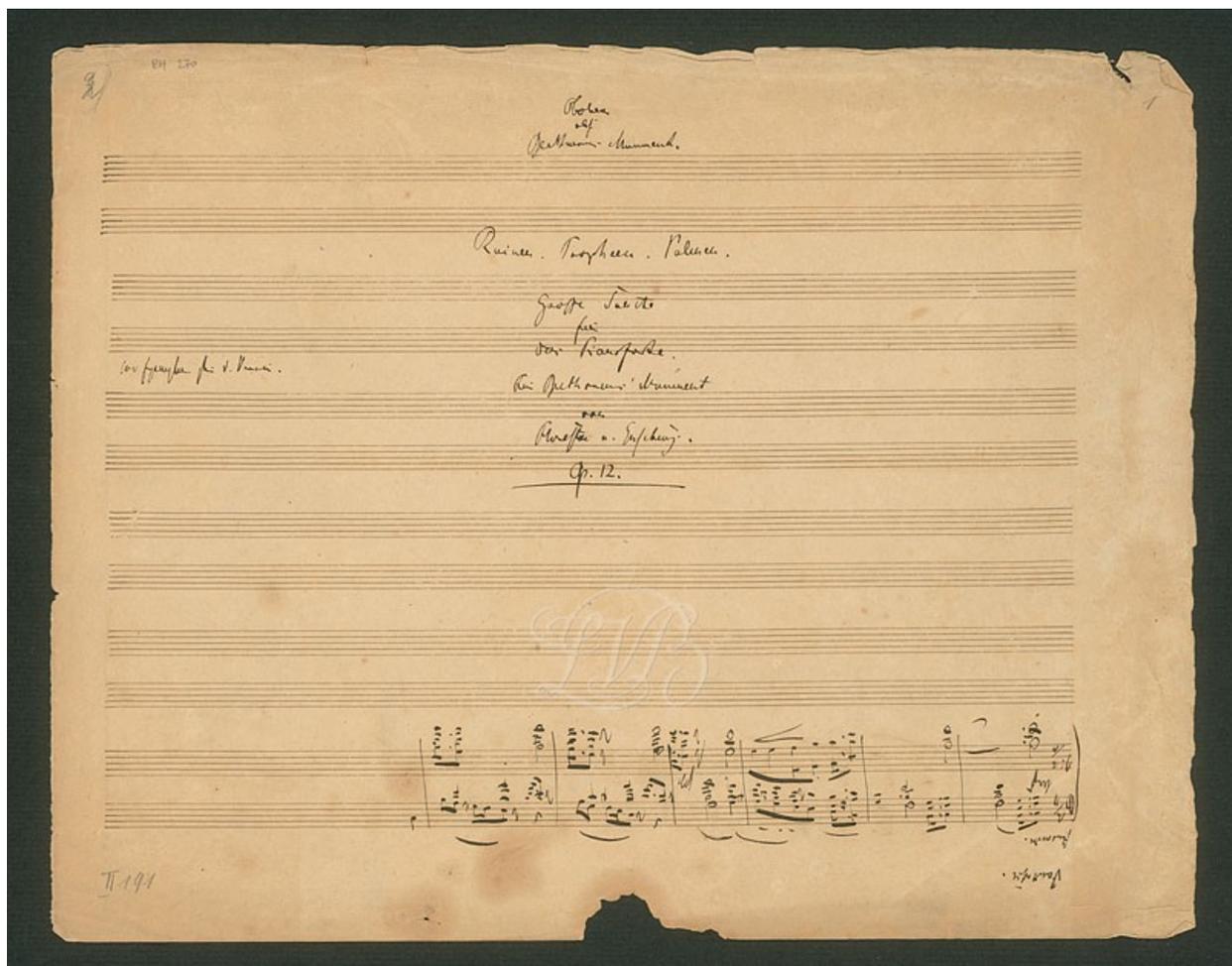
¹⁵⁴ Draheim, J. u.a.: Art. „Schumann, Robert“, in: *MGG 2, Personenteil Bd.15* - Sp.263

¹⁵⁵ McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* - S.75

schrieb er vermutlich im Herbst dieses Jahres, inspiriert durch die Idee, mit einer Klaviersonate zu Ehren Beethovens zur Errichtung eines Denkmals für den Komponisten beizutragen¹⁵⁶.

Obwohl Marston seine in der Regel vorbehaltlos anerkannte¹⁵⁷ Theorie plausibel durch eine ausführliche Darstellung der möglichen Entstehungsgeschichte der Fantasie zu unterstreichen vermag¹⁵⁸, stellen sich einige Fragen, welche geeignet sind, seine Behauptungen in Zweifel zu ziehen. Beispielsweise wirkt es eigenartig, dass Schumann bei diesem Werk, welches er aus einem offensichtlich sehr intimen Anlass schrieb, die Zweckbestimmung drastisch änderte und in diesem Kontext die „tiefe Klage um Clara“ der Öffentlichkeit zu präsentieren bereit war.

In diesem Zusammenhang ist auf ein interessantes Autograph Schumanns hinzuweisen, welches in der Sekundärliteratur nur wenig Beachtung findet. Auf diesem [Abbildung unten] skizzierte Schumann ein mögliches Titelblatt für eine *Große Sonate für Beethovens Monument*, welches jenem



¹⁵⁶ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17 - S.21*

¹⁵⁷ vgl. Bischoff, B.: *Monument für Beethoven - S.205*

¹⁵⁸ vgl. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17 - S.2-22*

entspricht, welches er dem Verleger Kistner vorschlug¹⁵⁹. Bemerkenswert ist diese Handschrift vor allem deswegen, da sich am rechten unteren Rand des Blattes verkehrt geschrieben sechs Takte eines Werkes in C-Dur befinden, welche mit *Fantasie* sowie der Tempoangabe *Andante* übertitelt sind. Mit der Entstehungsgeschichte der *Fantasie Op.17* im Hinterkopf stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, um welches Werk Schumann es sich hierbei handeln könnte und ob es in irgendeiner Weise einen Bezug zur heutigen *Fantasie* beziehungsweise einer früheren Fassung dieser, etwa der *Klaviersonate für Beethoven*, gibt.

Obwohl die Tonart C-Dur sowie die Übertitelung als *Fantasie* für eine Konnexität mit der *Sonate für Beethoven* und der späteren *Fantasie Op.17* spricht, lässt sich dieser Kontext beziehungsweise jener zu einem anderen Werk Schumanns nicht mehr mit Sicherheit herstellen¹⁶⁰. Aufgrund der Tatsache, dass diese Notenzeile im Vergleich zu den übrigen Notizen auf dem Autograph verkehrt steht, ist es sogar möglich, dass es keinerlei zeitlichen oder inhaltlichen Zusammenhang zwischen dem Konzept eines Titelblattes und den sechs Zeilen gibt.

Bei der Fragestellung, ob die *Klaviersonate für Beethoven* und die *Fantasie Op.17* zumindest weitgehend ident sind, ist auch zu prüfen, ob die verschiedenen Formmodelle der Gattungen Klavierfantasie und Klaviersonate miteinander vereinbar sind. Dies stellt sich jedoch vor allem aufgrund der Freiheit der Gattung *Fantasie* bezüglich ihrer Form als wenig problematisch heraus¹⁶¹. In der Regel wird in der einschlägigen Literatur vor allem in Bezug auf den ersten Satz von einer modifizierten Sonatenhauptsatzform gesprochen, wobei über die genaue Benennung der einzelnen Abschnitte keine Einigkeit besteht.¹⁶² Besondere Aufmerksamkeit genießt in diesem Kontext der in Takt 129 einsetzende Abschnitt, welcher die Übertitelung *Im Legendenton* trägt. Auf diesbezügliche Fragestellungen wird an späterer Stelle noch näher eingegangen

Die *Fantasie Op.17* als Ganzes betrachtend ist wohl der Ansicht Arnfried Edlers zu folgen, welcher eine „Amalgamierung“ der Gattungen Klaviersonate und *Fantasie* nach dem Vorbild von Beethovens *Sonata quasi una Fantasia*¹⁶³ feststellt¹⁶⁴. Damit folgt Schumann einer Tendenz in seiner Zeit, die sich schon bei seinem Vorbild Franz Schubert und seinem Freund Felix Mendelssohn

¹⁵⁹ McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* - S.74

¹⁶⁰ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.14

¹⁶¹ vgl. Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.203

¹⁶² vgl. ebda. - S.207ff

¹⁶³ Klaviersonate cis-Moll, Op.27 Nr.2, auch als Mondscheinsonate bezeichnet.

¹⁶⁴ Edler, A.: „Fantasie C-Dur op.17“, in *Schumann Handbuch* - S. 238

Bartholdy bemerkbar macht. Auch bei diesen findet sich die Verbindung von Elementen der Gattungen Klavierfantasie und -sonate, unter anderem in Schuberts 1822 komponierter *Wandererfantasie D760* sowie Mendelssohns *Klavierfantasie Op.28*, die ursprünglich den Namen *Sonate écossaise* tragen sollte.

So irritierend die genannten Punkte auch wirken mögen, insgesamt bestehen zu viele deutliche Anzeichen, um ernste Zweifel an der weitgehende Identität der *Sonate für Beethoven* aus dem Jahr 1836 und der 1839 gedruckten *Fantasie Op.17* aufkommen zu lassen. Eines dieser Anzeichen ist beispielsweise die auffällige Verwendung von Zitaten aus verschiedenen Werken Beethovens, worauf an späterer Stelle noch näher eingegangen wird. Der in der Literatur über die *Fantasie Op.17* am häufigsten genannte Beleg für die Identität von *Sonate* und *Fantasie* stellt aber der Titel *Ruine* dar. Dieser diente schon der im Juni 1836 komponierten Klavierfantasie für Clara als Name und fungierte sowohl bei der *Sonate für Beethoven* als auch in einer dem Verleger Breitkopf & Härtel 1838 übersandten Fassung der *Fantasie* als Bezeichnung für den ersten Satz¹⁶⁵.

4. Verschmelzung der Gattungen Klaviersonate und -fantasie:

Wie bereits umfassend erläutert, bedeutete das Komponieren einer Klaviersonate zu Ehren Beethovens mehr, als die bloße Möglichkeit der Aufbringung finanzieller Mittel für das Denkmal in Bonn. Schumann begab sich damit auf das „ureigenste Feld des großen Verstorbenen“¹⁶⁶. Um seiner Intention zu folgen, musste Schumann allerdings beachten, dass die Sonate ein gewisses Maß an Originalität und Innovation aufweisen sollte, damit er seinem Vorbild gerecht werden konnte. Dementsprechend kann die *Fantasie Op.17* als Experiment mit der Sonatenform angesehen werden, das auf eigene Art Beethovens Spätwerk an Kühnheit ebenbürtig zur Seite steht¹⁶⁷.

Wie Schumanns Schriften aus den mittleren und späten dreißiger Jahren zeigen, stand er der Gattung Klaviersonate kritisch gegenüber. Er äußerte immer wieder seine Überzeugung, dass die herkömmliche Sonatenform als historisch nicht mehr entwicklungsfähig betrachte und somit das Potenzial der Gattung erschöpft ist. Daher drängte er, nicht zu stark an dem starren Schema der Sonatenform zu haften, sondern darauf aufbauend etwas Neues zu schaffen¹⁶⁸. Dieser Ansicht

¹⁶⁵ dazu näher Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.8

¹⁶⁶ Edler, A.: „Fantasie C-Dur op.17“, in *Schumann Handbuch* - S.238

¹⁶⁷ Roesner, L. C.: Schumanns „parallele“ Formen, in: *Schumann Studien 3/4* - S.199

¹⁶⁸ vgl. Marston, N.: „Schumann's Monument to Beethoven“, in: *19th Century Music Vol.14* - S.248

folgend weichen Schumanns Sonatenkompositionen mehr oder weniger stark vom Ideal der herkömmlichen Sonatenform ab, am stärksten das *Concert sans orchestre Op.14* und die *Fantasie in C-Dur*.¹⁶⁹ Daher gestaltet es sich schwierig, im musikalischen Text des ersten Satzes Abschnitte wie Exposition, Durchführung und Reprise klar zu definieren. Eine einheitliche Lösung ist hier nicht möglich, allerdings sind sich die meisten Untersuchungen darin einig, dass der Satz thematische Gruppierungen enthält, die jenen in der klassischen Sonatenhauptsatzform entsprechen¹⁷⁰.

Die Modifikation der Sonatenhauptsatzform in der *Fantasie Op.17* wird vor allem durch eine dreifache Durchbrechung der für die Sonatenform typische Symmetrien deutlich:

Im ersten, aber auch im dritten Satz zeigt sich diese Asymmetrie vor allem in einer radikalen Verkürzung der Reprise. Anstatt dass in dieser die Exposition in voller Länge oder allenfalls leicht verkürzt wiederkehrt, lässt Schumann das Hauptthema nur vier Takte lang anklingen, indem er die Exposition erst ab Takt 28 wiederholt. Die Wiederholung des Seitensatzes erfolgt hingegen in seiner Länge nahezu unverändert.

Weiters durchbricht Schumann die Symmetrie im ersten Satz, indem er in der Reprise nicht wie üblich in die Haupttonart C-Dur zurückkehrt, sondern in der terzverwandten Es-Dur landet. Die tonale Asymmetrie schwächt der Komponist allerdings dadurch ab, indem er in der Coda ab Takt 286 wieder nach C-Dur gelangt. Zu betonen ist an dieser Stelle, dass der Überblick über die Tonarten des ersten Satzes sehr vereinfachend ist und später in Bezug auf Clara noch einer näheren Betrachtung bedarf. Erwähnenswert ist jedenfalls, dass sich das vereinfachte Tonartenschema C - Es - C im Kleinen die Tonartenverhältnisse der einzelnen Sätze der *Fantasie* widerspiegelt. Hierbei ist die Behauptung des amerikanischen Musikwissenschaftlers John Daverio erwähnenswert, der in der kleinen Terzverwandtschaft zwischen den einzelnen Sätzen und Abschnitten ein die größeren Klavierwerke Schumanns durchziehendes tonales Schema sieht¹⁷¹.

In diesem Zusammenhang sind auch die vor allem im ersten Satz der *Fantasie* auffallend häufigen Modulationen zu erwähnen, beispielsweise artikuliert Schumann allein in den Takten 1 bis 128 zumindest vier verschiedene Tonarten¹⁷². Eine derartige tonale Instabilität ist für die Gattung

¹⁶⁹ vgl. Roesner, L. C.: Schumanns „parallele“ Formen, in: *Schumann Studien 3/4* - S.200

¹⁷⁰ vgl. Kok, Roe-Min.: Art. „Fantasie für Klavier Op.17“, in: *Robert Schumann - Interpretationen seiner Werke* - S.102

¹⁷¹ vgl. Daverio, J.: „Schumann's 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's 'Arabeske'“ in: *19th Century Music Vol.11* - S.156

¹⁷² Kok, Roe-Min.: Art. „Fantasie für Klavier Op.17“, in: *Robert Schumann - Interpretationen seiner Werke* - S.102

Klavierfantasie kennzeichnend¹⁷³, während es bei der Sonatenform klare Regeln für den Umgang mit Tonarten gibt. Dieser freie Umgang mit Harmonik diene Schumann dazu, dem Werk auf einer semantischen Ebene eine Aussage zu verleihen, die auf andere Weise nicht oder nur schwer möglich gewesen wäre. Auf diesen Aspekt der *Fantasie Op.17* wird an späterer Stelle noch näher eingegangen.

Die dritte Durchbrechung der Symmetrieverhältnisse offenbart sich einem, wenn man die *Fantasie* als Ganzes betrachtet: Sie erfolgt dadurch, dass nach dem raschen ersten Satz und dem im Tempo mäßigen zweiten Satz nicht, wie üblich, ein weiterer schneller Satz folgt. Im Gegenteil: Schumann drosselt abermals das Tempo und schließt seine *Fantasie* mit einem „langsam getragenen“ und „durchwegs leise zu haltenden“ Satz. Diese Asymmetrie im Tempo erinnert an die bereits erwähnte *Sonata quasi una Fantasia Op.27 Nr.2*, die *Mondscheinsonate* Ludwig van Beethovens. Anders als Schumann, welcher mit einem langsamen Satz endet, beginnt Beethoven mit einem solchen, um dann von Satz zu Satz stetig schneller zu werden und die Sonate mit „Presto agitato“ abzuschließen. Die Sekundärliteratur vorherrschende Ansicht, dass es sich beim ersten Satz der *Fantasie Op.17* um eine modifizierte Sonatenhauptsatzform handelt, ist plausibel, aber nicht unumstößlich¹⁷⁴. Vor allem in jüngerer Zeit gewinnen Interpretationen Einfluss, welche in der analytischen Deutung des Werkes auf literarische Vorbilder Schumanns sowie deren Erzähltechniken hinweisen¹⁷⁵. Dabei ist vor allem auf die viel zitierten Aufsätze Anthony Newcombs sowie John Daverios hinzuweisen, welche allgemein narrative Strategien in Schumanns Klavierwerk¹⁷⁶ untersuchen sowie im speziellen einen Vergleich des Abschnittes *Im Legendenton* mit der durch Friedrich Schlegel etablierten literarischen Form der Arabeske anstellen¹⁷⁷.

Gerade der von John Daverio behandelte Abschnitt mit der Übertitelung *Im Legendenton*, der den Höhepunkt des ersten Satzes bildet, nimmt in den Versuchen der Analyse des ersten Satzes den größten Raum ein. Oft wird er als eigenständiges Charakterstück innerhalb der *Fantasie* bezeichnet¹⁷⁸. Daverio geht dabei noch weiter und weist auf Analogien zu der literarischen Arabeske hin, welche sich durch eine scheinbar willkürliche und chaotische Zusammenstellung verschiedener

¹⁷³ vgl. Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.204

¹⁷⁴ vgl. ebda. - S.210ff

¹⁷⁵ vgl. Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien 3/4* - S. 199

¹⁷⁶ Newcomb, A.: „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“, in: *19th Century Music Vol.11*

¹⁷⁷ Daverio, J.: „Schumann's 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's Arabeske“, in: *19th Century Music Vol.11*

¹⁷⁸ Ebda. - S.152

Gedanken und Ereignisse definieren lässt¹⁷⁹. Diese auch durch den Höreindruck unterstützte Behauptung ist nachvollziehbar, doch ist die Eigenständigkeit dieses „Charakterstückes“ zu relativieren, da unter anderem in den Takten 33 bis 41 bereits motivisches Material vorgestellt wird, was dem Abschnitt den Charakter einer Durchführung im Sinne der Sonatenform verleiht.

Gegen die Bezeichnung der Takte 129 bis 224 als Durchführung spricht allerdings, dass darin nicht die dafür üblichen häufigen Modulationen stattfinden¹⁸⁰. Daneben weist der Abschnitt aufgrund der starken Präsenz des bereits in den Takten 33 bis 41 angedeuteten motivischen Materials auch weitgehende thematische Stabilität auf, was ebenfalls dafür spricht, dass es sich um ein Charakterstück inmitten des ersten Satzes handelt¹⁸¹.

Insgesamt ist also einer vermittelnden Ansicht beizupflichten, nach welcher ein im Satz nicht völlig isoliertes Charakterstück vorliegt, welches auch Elemente einer Durchführung aufweist.

5. Widmung der *Fantasie*:

Mit dem Hintergrundwissen über die Beweggründe für die Komposition der *Fantasie Op.17* ist auffällig, dass Schumann das 1839 gedruckte Werk weder Beethoven noch Clara, sondern Franz Liszt gewidmet hat. Bei Kenntnis der Umstände liegt der Verdacht nahe, dass Schumann Liszt aufgrund der großzügigen Spende für Beethovens Denkmal ehren wollte¹⁸². Dem steht aber entgegen, dass Schumann eine derartige Widmung schon zu Beginn des Jahres 1839 beabsichtigte¹⁸³, Liszt allerdings erst im November dieses Jahres seinen Geldbeitrag zu dem Monument leistete. Es ist also wahrscheinlicher, dass diese Widmung ein allgemeiner Dankesbeweis für Liszts Wertschätzung gegenüber Schumanns Musik ist. Diese äußerte Liszt 1837 öffentlich in einem Artikel über Schumanns Klaviermusik in *La Revue et gazette musicale*¹⁸⁴. Außerdem könnte in diesem Zusammenhang Liszts Widmung seiner *Grandes études de Paganini* an Clara eine Rolle gespielt haben¹⁸⁵.

¹⁷⁹ Daverio, J.: „Schumann's 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's Arabeske“, in: *19th Century Music Vol.11* - S.153ff

¹⁸⁰ Ebda. - S.152

¹⁸¹ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.48

¹⁸² z.B. Kok, Roe-Min.: Art. „Fantasie für Klavier Op.17“, in: *Robert Schumann - Interpretationen seiner Werke* - S.100

¹⁸³ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* - S.75

¹⁸⁴ Walker, A.: „Liszt and the C Major Fantasie, Op.17“, in: *Music & Letters Vol.60 No.2* - S.161

¹⁸⁵ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.16

Liszt war über die Ehrung durch Schumann sehr erfreut und versicherte diesem, dass er alles daran setzen werde, dem Werk zu dem Erfolg zu verhelfen, der ihm gebührt¹⁸⁶. Er teilte Schumann mit, dass er die *Fantasie* für eine Komposition höchsten Ranges erachte, die er bis ins Innerste durchdringen möchte. Jedoch teilte Liszt Schumanns Bedenken, dass dieses Werk zu hohe Ansprüche an das Publikum stellte, was Zweifel an der Popularität des Werkes hervorrief¹⁸⁷. Aus diesem Grund nahm Liszt, der den technischen Anforderungen der Komposition ohne Zweifel gewachsen war¹⁸⁸, die *Fantasie* vorerst nicht in seine Programme auf.

Wann und durch wen die *Fantasie Op.17* zum ersten Mal einer breiteren Öffentlichkeit zu Gehör geführt wurde, ist nicht gesichert. Wahrscheinlich nahm Franz Liszt das Werk schon in den Jahren 1839 bis 1848 in seine Konzertprogramme auf¹⁸⁹. Die erste nachgewiesene öffentliche Aufführung der *Fantasie* fand allerdings posthum am 30. Januar 1858 in Berlin durch Hans von Bülow statt.

6. Beweggründe für die Komposition der *Fantasie*:

Insgesamt lässt sich bei der *Fantasie Op.17* also eine zweifache Hintergrundmotivation feststellen: Einerseits war sie als „Obolus an Beethoven“¹⁹⁰ konzipiert. Schumann wollte, wie oben ausführlich geschildert, auf zweifache Weise seinem großen Vorbild huldigen.

Andererseits kann die *Fantasie* als „Obolus an Clara“ verstanden werden: Sie ist ein Liebesgeständnis an die über Jahre hart umkämpfte und „schmerzlich entbehrte Braut“¹⁹¹.

Bezüglich letzterer Intention ist kritisch zu hinterfragen, ob wirklich alle drei Sätze der *Fantasie Op.17* als Liebesbekundung an Clara konzipiert sind. Diverse Anzeichen sprechen dafür, dass nur im erste Satz die Liebe Schumanns zu seiner Gattin als Thematik im Zentrum steht, während in den anderen beiden Sätzen Beethoven die prägende Figur darstellt:

Der erste Hinweis ist, dass Schumann im Juni 1836 für Clara eine Klavierfantasie mit dem Titel *Ruinen* schrieb, dieser Name aber in späteren Fassungen des Werkes Ende 1836 beziehungsweise 1838 nur als Bezeichnung für den ersten Satz diente. Es ist also konsequent, der Meinung Nicholas Marstons zu folgen. Dieser behauptet, dass Schumann den ersten Satz zuerst als eigenständige

¹⁸⁶ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.93

¹⁸⁷ Kok, Roe-Min.: Art. „Fantasie für Klavier Op.17“, in: *Robert Schumann - Interpretationen seiner Werke* - S.104

¹⁸⁸ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* - S.75

¹⁸⁹ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.94

¹⁹⁰ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* - S.77

¹⁹¹ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.201

Klavierfantasie komponierte, und sie später durch das Ergänzen zweier Sätze zur *Sonate für Beethoven* umfunktionierte¹⁹². Es nicht vollkommen auszuschließen, dass die Liebe zu Clara nicht auch in gewisser Weise Inspiration für die Komposition des zweiten und dritten Satz darstellte. Allerdings gibt es zudem noch weitere Anzeichen, welche den Verdacht, Clara ist nur für die Interpretation des ersten Satzes von größerer Bedeutung, erhärten. Ein weiterer Hinweis findet sich zum Beispiel in dem bereits erwähnten Brief an Clara vom 18. oder 19. März 1838: Darin schreibt Schumann über den ersten Satz der *Fantasie Op.17*, dass dieser eine tiefe Klage um Clara darstelle¹⁹³. Bezüglich der anderen Sätze unterlässt er aber derartige Aussagen. Es ist insgesamt auffällig, dass Schumann die Sonderstellung, welche der erste Satz seiner Meinung nach einnimmt, sehr oft betont. Über die anderen Sätze schreibt er im obengenannten Brief, dass sie „schwächer“ sind, sich aber „nicht gerade zu schämen“ brauchen.

Durch einen Briefwechsel aus dem Jahr 1839 wird der Verdacht, nur der erste Satz sei durch Clara inspiriert worden, unterstützt. Clara berichtet ihrem Gatten darin ihre Begeisterung über den zweiten Satz der *Fantasie*. Robert scheint es allerdings vielmehr um den Inhalt des ersten Satzes zu gehen, da er Clara in einem Antwortbrief fragt, wie sie über den ersten Satz denkt¹⁹⁴. Die Tatsache, dass Robert Claras Aufmerksamkeit auf den ersten Satz lenkte, kann als Anzeichen gedeutet werden, dass die Liebe zu seiner Gattin für Schumann wohl nicht die vorrangige Inspiration für die gesamte *Fantasie* darstellte.

7. Schumanns spätere Meinung über die Fantasie:

Abschließend ist anzumerken, dass Schumann seine hohe Meinung über die Qualität des ersten Satzes nur kurze Zeit nach Drucklegung bereits geändert hat:

*„Von mir erschien neulich eine Phantasie in C dur (op. 17 glaub' ich) bei Breitkopf u. Härtel. Sehen Sie sich den ersten Satz an, mit dem ich seiner Zeit (vor drei Jahren) das Höchste geleistet zu haben glaubte - jetzt denke ich freilich anders.“*¹⁹⁵

Angesichts der kompositorischen Qualität, welche dieser Satz aufweist, liegt aber der Verdacht nahe, dass Schumann hier bewusst ein „Understatement formulierte“¹⁹⁶, da vor allem dieser erste

¹⁹² Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.21

¹⁹³ McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* - S.75

¹⁹⁴ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.202

¹⁹⁵ Ebda. - S.201

¹⁹⁶ Ebda. - S.201

Satz sowohl im Schumannschen Oeuvre als auch in der romantischen Klaviermusik zu den bedeutendsten und zukunftsweisenden Werken gezählt werden darf¹⁹⁷. Insgesamt lässt sich in Schumanns späteren Briefen, Tagebucheintragen und sonstigen Aussagen immer wieder eine kritische Distanz zu seinen früheren Werken feststellen, zum Beispiel berichtet sein Biograph und Freund Wilhelm Joseph von Wasielewski, dass der Komponist seine früheren Klavierkompositionen als „wüstes Zeug“ abgetan hat¹⁹⁸. Über die möglichen Gründe für diese übertriebene Bescheidenheit kann nur gemutmaßt werden. In der Ablehnung früherer Werke wird wohl auch der bereits erwähnte Wandel in Schumanns Haltung gegenüber der Notwendigkeit fortschrittlicher Kunst ersichtlich¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.201

¹⁹⁸ Wasielewski, W. J. v.: *Robert Schumann* - S.107

¹⁹⁹ Tadday, U.: „Schumanns Romantik-Begriff im Spiegel der Schumann-Literatur“, in: *Schumann Studien 9* - S.289

III. ABSCHNITT - DIE BEDEUTUNG DES MOTTOS:

1. Das Motto:

Zur Erläuterung seiner *Fantasie in C-Dur* bediente sich Schumann der letzten vier Zeilen aus Friedrich Schlegels *Die Gebüsch*, dem vorletzten Gedicht aus dessen zweiteiligen Zyklus' *Abendröte*. In dieser Lyriksammlung berichten die verschiedensten Figuren von ihren Freuden und Probleme, über die sie im Laufe der Abendröte sowie nach Sonnenuntergang nachdenken. So freuen sich etwa die Vögel über ihre Fähigkeit, fliegen zu können²⁰⁰, berichtet der Wanderer über seinen Drang zu gehen²⁰¹ und philosophieren zwei Nachtigallen über die Liebe²⁰². Während Schlegel sich zunächst weitgehend auf die Darstellung äußerlicher Zustände und scheinbar trivialer Gedanken beschränkt, stellen die Figuren vor allem im zweiten Teil immer wieder die Verbindung zwischen ihrem Dasein und einer poetischen Welt her. Immer öfter wird dabei Sehnsucht und Streben nach einer idealen Wirklichkeit thematisiert, wie etwa durch den Sänger, der dem fernen Echo lauschen möchte, um heiter zu bleiben²⁰³. In *Die Gebüsch*²⁰⁴ fehlen schließlich die Hinweise auf die irdischen Eigenschaften und Probleme gänzlich und die Schilderungen beziehen sich ausschließlich auf das Vorhandensein eines die endliche Welt durchdringenden poetischen Gedankens. Diese Idee wird in den letzten vier Zeilen, welche Schumann für seine *Fantasie* übernahm, noch einmal zusammengefasst:

„Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraume
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet.“

Mit dem „lauschen“ nach poetischen Zuständen und inneren Zusammenhängen greift Schlegel eine für die Romantik typische Idee auf²⁰⁵. Die Fähigkeit eines für die Poesie²⁰⁶ offenen Künstlers, den

²⁰⁰ vgl. Schlegel, F.: *Dichtungen* - S.180

²⁰¹ vgl. ebda. - S.186

²⁰² vgl. ebda. - S.187f

²⁰³ vgl. ebda. - S.190

²⁰⁴ vgl. ebda. - S.190f

²⁰⁵ vgl. Gurlitt, W.: „Robert Schumann und die Romantik in der Musik“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik* - S.13

²⁰⁶ Wie in Kapitel 3 des 1. Abschnittes geschildert ist hier mit Poesie nicht die bloße Dichtkunst gemeint, sondern ein im Sinne der Universalpoesie zu verstehender und allgemein höherer Geisteszustand.

Menschen die ideale Unendlichkeit näher zu bringen, lässt auch der deutsche Dichter Joseph von Eichendorff in seinem bekannten Gedicht *Wünschelrute* anklingen:

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.*

Schumann wählte also mit den letzten vier Zeilen aus *Die Gebüsche* den Teil des Gedichtes, der sowohl den Inhalt des Werkes als auch einen wesentlichen Aspekt der romantischen Weltanschauung zusammenfasst. Der besondere „Ton“, der durch „alle Töne tönet“, stellt somit die sinnlich wahrnehmbare Projektion einer idealen Welt dar. Dieses Ideal ist, anders als bei Eichendorff, im poetischen Umfeld der „Töne des Erdentraumes“ zu suchen, es ist gewissermaßen „Primus inter pares“. Die Besonderheit des speziellen Tones ist darin zu sehen, dass er nur vom „heimlich Lauschenden“ vernommen werden kann. Dies suggeriert eine fehlende Greifbarkeit, die mit Distanz und Ferne, wesentlichen Parametern des romantischen Kunstverständnisses, gleichgesetzt werden kann.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, im Notentext der *Fantasie* diesen besonderen Ton auszumachen und herauszufinden, wie Schumann in seiner Komposition den Bezug zum vollkommenen Ideal darstellt. Dabei werden Auffälligkeiten im Text selbst unter die Lupe genommen und in weiterer Folge anhand Schumanns Korrespondenz und Schriften plausible biographische Bezüge hergestellt.

2. Textbezogene Deutung des „leisen Tons“:

Im Folgenden wird erörtert, welche Zeichen und Zitate im Notentext der *Fantasie Op.17* von Schumann tatsächlich als Ausdruck des Schlegelschen „leisen Tons“ gesehen werden können²⁰⁷. Um aber das Suchgebiet klar einzugrenzen, ist es notwendig, zu eruieren, auf welche Teile des Werkes sich Schumann mit dem Zitat Schlegels bezieht. Bei Erstellung der Stichvorlage bat Schumann ausdrücklich darum, den Vierzeiler auf die Rückseite des Titelblattes zu drucken. Allerdings wurde das Motto im Rahmen der Erstaufgabe aus unbekanntem Gründen umpositioniert und ist seither in jeder Edition direkt über dem ersten Satz der *Fantasie* zu finden. Aus der Platzierung an dieser konkreten Stelle schloss Schumanns Biograph Joseph von Wasielewski, dass der Komponist sich mit den Worten lediglich auf den ersten Satz der Komposition bezieht, weswegen bei der Interpretation des Werkes nur auf diesen Abschnitt einzugehen sei²⁰⁸. Wahrscheinlich ist aber der im Motto angesprochene Ton in allen drei Sätzen der *Fantasie* zu suchen. Die im zweiten Abschnitt bereits erwähnte Sonderstellung des ersten Satzes wird jedoch in die folgenden Erläuterungen insofern mit einfließen, als er besondere Beachtung genießen wird.

2.1. Harmonische Auffälligkeiten:

Wie bereits im zweiten Abschnitt erwähnt, erreicht Schumann unter anderem durch häufige Modulationen und geschicktes Spiel mit traditionellen Formmodellen eine „Amalgamierung“²⁰⁹ von Sonate und Fantasie und somit eine Weiterentwicklung der Gattung Klaviersonate. Bei den harmonischen Auffälligkeiten in der *Fantasie Op.17* geht er über bloßes Abweichen von traditioneller Verwendung von Tonarten hinaus, welches in der Regel eine Aufhebung des Kontrastes zwischen Haupt- und Seitensatz zur Folge hat; etwa in Schuberts *Klaviersonate D537*. In seiner formell in C-Dur stehenden *Fantasie* gelingt es Schumann, die Tonika als solche geschickt zu umgehen, gleich einem Ton für den, „der heimlich lauscht“. Diese konsequente Vermeidung der Grundtonart C-Dur soll in den folgenden Ausführungen verdeutlicht werden, wobei die

²⁰⁷ Aus urheberrechtlichen Gründen wird in den folgenden Ausführungen weitgehend von Notenbeispielen abgesehen.

Zum besseren Verständnis wird empfohlen, die angesprochenen Stellen in einer mit Taktzahlen versehenen Notenausgabe mitzulesen, z.B. der unter Ernst Herttrich herausgegebenen Edition der Klavierwerke (Henle Verlag), Bd.4, S.2-39

²⁰⁸ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.61

²⁰⁹ Edler, A.: „Fantasie C-Dur op.17“, in *Schumann Handbuch* - S. 238

Diskussionen bezüglich verschiedener Deutungen der Satzformen außer Acht gelassen werden sollen, da sie für die hier behandelte Thematik wenig Relevanz aufweisen.

2.1.1. Erster Satz - „Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen“:

Den Beginn des ersten Satzes der *Fantasie* prägt ein statischer²¹⁰ Mischklang aus der Subdominante F-Dur und der Dominante G-Dur, der bis Takt 12 nahezu unverändert als Begleitung dient und die nicht vorhandene Tonika C-Dur repräsentiert. Der Orgelpunkt d, welcher in zwei Oktavräumen präsent ist, wirkt dabei sowohl als Quintton der Dominante als auch als Grundton der Subdominantparallele und vermittelt somit zwischen diesen beiden Stufen. Man kann in der Harmonik des Begleitmusters auch einen Nonenakkord sehen, den Schumann in seinen Werken sehr gern verwendete²¹¹. Konkret handelt es sich in diesem Fall um einen großen Dominantseptnonakkord. Die Spannung, die durch diesen dissonanten Klang in der linken Hand erzeugt wird geht schließlich in Takt 13 in einen vergleichsweise wohlklingenden großen Septakkord in F-Dur über, um schließlich in den Takten 14 bis 19 auf die tonikalisierte²¹² Dominante G-Dur zu kadenzieren.

Die Vermeidung der Tonika zeigt sich auch deutlich in der Hauptstimme, vor allem in Takt 9. Die Melodielinie führt in diesem Takt zu einem Dominantseptakkord auf g', der die deutliche Tendenz zu einer Auflösung nach C-Dur aufweist. Diese wird allerdings bewusst vermieden, stattdessen wird die selbe Melodie einen Ganzton höher von vorne wiederholt, bis sie schließlich in eine Kadenz übergeht, die in Takt 19 zu einem Ganzschluss in der temporären Tonika G-Dur führt. Der vorübergehende Moment der Ruhe²¹³ ist allerdings nur von kurzer Dauer, sofort beginnt eine leicht variierte Wiederholung der ersten 19 Takte, wieder begleitet von dem charakteristischen Nonakkord, der in weiterer Folge starken Modulationen unterworfen ist. G-Dur nimmt hier wieder seine ursprüngliche Rolle als Dominante ein.

In Takt 28 überrascht Schumann die Rezipienten seines Werkes, indem er zum einen keine Auflösung des dissonanten Dominantseptnonakkordes anbietet und zum anderen plötzlich fortissimo nach Es-Dur wechselt. Die Exposition scheint sich noch einmal in dieser neuen Tonart zu wiederholen, jedoch schließt Schumann die Phrase schon in Takt 33 mit einem Ganzschluss in Es-

²¹⁰ Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien 3/4* - S.203

²¹¹ vgl. Moßburger, H.: „Poetische Harmonik“, in: *Schumann Handbuch* - S.207ff

²¹² Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.221

²¹³ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.51

Dur. Es folgt ein achttaktiger Abschnitt, in dem der Komponist das motivische Material des ab Takt 129 eintretenden Abschnitts *Im Legendenton* vorstellt.

In Takt 41 beginnt eine Passage, der im Sinne der Sonatenhauptsatzform als Seitenthema bezeichnet werden kann²¹⁴. Dieses Thema wird zunächst in d-Moll präsentiert, der Subdominantparallele zur Tonika C-Dur. Nach einem über weite Strecken unisono gehaltenen Einschub folgt ab Takt 61 ein weiteres Mal das Seitenthema, dieses Mal in der Subdominante F-Dur. Doch auch hier verweilt Schumann nicht lange: Ab Takt 73 wird sie durch „Scheinausweichen“²¹⁵ nach B-Dur, ihrer Subdominante, entkräftet und verschwindet schließlich in den Takten 80f in einem verminderten Septakkord, wobei der Satz kurzzeitig zum Stillstand kommt.

Anschließend folgt in den Takten 83 bis 96 eine Passage, die im Sinne einer Durchführung durch häufige Modulationen geprägt ist, bis plötzlich in Takt 97 eine leicht modifizierte Fassung der Takte 19 bis 28 einsetzt. Das Hauptthema inklusive seiner charakteristischen Begleitung ertönt also das vierte Mal, G-Dur manifestiert sich wieder als Dominante zur Haupttonart. In einem kurzen Zwischenspiel ab Takt 105 nehmen die in der *Fantasie Op.17* wichtigsten Tonarten C-Dur und Es-Dur eine prominente Stellung ein. Deren markante Dominantseptakkorde dienen der Unterbrechung des präsentierten motivischen Materials sowie einer kontinuierlichen Steigerung, bis ab Takt 119 das Hauptthema abermals in G-Dur erklingt. Die Besonderheit ist in diesem Fall, dass C als Orgelpunkt in der statischen Begleitfigur eine wesentliche Funktion zukommt. Tatsächlich scheint der herbeigesehnte Kadenzschluss zur Tonika C-Dur in den Takten 126f unmittelbar bevorzustehen²¹⁶. Doch auch dieser Dominantklang bleibt unaufgelöst, der in Takt 128 präsentierte Halteton C dient der Überleitung zum c-Moll des Abschnitts *Im Legendenton*.

In diesem in Takt 129 beginnenden Teil des ersten Satzes bietet Schumann dem Zuhörer erstmals über längere Zeit tonale Stabilität. Er präsentiert dabei das in den Takten 33 bis 40 bereits vorweggenommene Material in einem klaren c-Moll, auf das er unter anderem in Takt 139 kadenziert. Durch die Übereinstimmung des Grundtones kommt Schumann seiner Zieltonart C-Dur schon sehr nahe, doch ist auch der Zweck dieses Abschnittes vorwiegend die Zurückhaltung der Tonika und nicht deren Wiederkehr, er stellt also bloß ein weiteres „retardierendes Moment“ dar²¹⁷. Schumann stellt die Melodie, welche „Im Legendenton“ zu spielen ist, zuerst sehr schlicht gehalten

²¹⁴ vgl. Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.221

²¹⁵ Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien 3/4* - S.203

²¹⁶ Ebda. - S.204

²¹⁷ Ebda. - S.204

vor, umspielt sie aber in weiterer Folge fast im Sinne eines Variationswerkes²¹⁸ mit immer virtuoserer Figuren. Zwei Versuche in den Takten 156 bis 160 über Kadenz zu einem vorläufigen Abschluss zu gelangen scheitern in unaufgelösten verminderten Septakkorden. Der Satz steigert sich weiter und findet ab Takt 174 in einer im donnernden Fortissimo gehaltenen Wiederkehr des Legendenton-Themas einen vorläufigen virtuoson Höhepunkt.

In Takt 181 nimmt das Werk abermals eine unerwartete Wendung. Das Seitenthema der Exposition taucht wieder auf, dieses Mal in Des-Dur. Indem sich Schumann hier der Tonart des neapolitanischen Sextakkords bedient, scheint er sich harmonisch immer weiter von der Zieltonart C-Dur wegzubewegen. Ein unvermittelt eintretendes weiteres Zwischenspiel in den Takten 195 bis 203, welches durch stetige Modulationen geprägt ist und sich rasch steigert, leitet schließlich den endgültigen Kulminationspunkt des ersten Satzes ein. Das motivische Material aus dem Legendenton-Thema klingt im Fortississimo inmitten spieltechnisch anspruchsvoller Figuren ein letztes Mal an und mündet in Takt 212 in einem Terzdezimenakkord sowie einem darauf folgenden arpeggierten Undezimenakkord. Diese verhältnismäßig seltenen Erweiterungen des in der *Fantasie* so häufig vertretenen Nonenakkordes nehmen in Schumanns Schaffen wohl eine besondere Stellung ein. So schreibt er an Clara in einem Brief vom 10. Juli 1834:

„[...] so aber, wenn ich recht, recht an Sie denke, sitze ich flugs am Klavier und schreibe Lieber mit Nonenakkorden z. B. dem bekannten Terzdezimenakkord nach Dresden, d. h. an Sie.“²¹⁹

Die Verwendung harmonischer Besonderheiten ist Schumann demzufolge bei der Verdeutlichung seines Gemütszustandes behilflich. Der Musikwissenschaftler Hubert Moßburger behauptet dazu, in dem Terzdezimenakkord in Takt 212 sowohl die „Überschwenglichkeit leidenschaftlicher [...] Liebesgefühle“ als auch die „schwankende Unbestimmtheit in Schumanns Verhältnis zu Clara Wieck“ zu erkennen²²⁰. Moßburgers harmonisch-analytisch zum Teil begründete Annahme findet allerdings durch den Klangeindruck keine überzeugende Bestätigung, weswegen bezweifelt werden darf, ob Schumann dergleichen bei der Verwendung dieses Akkordes tatsächlich ausdrücken wollte. Der Abschluss des im Sinne der Sonatenhauptsatzform als Durchführung zu bezeichnenden Abschnittes bildet eine ruhige, legato gehaltene Passage, in der Schumann schließlich harmonisch unspektakulär nach c-Moll kadenziert und dort für einen Moment verweilt, ehe die Reprise in der Paralleltonart Es-Dur einsetzt.

²¹⁸ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17 - S.56f*

²¹⁹ Schumann, R.: *Jugendbriefe - S.245f*

²²⁰ Moßburger, H.: „Poetische Harmonik“, in: *Schumann Handbuch - S.209*

Die Wiederholung der Exposition erfolgt in stark verkürzter Form, so werden die ersten 28 Takte ausgelassen und auch die darauf folgende Andeutung des Legendenton-Themas erscheint um die Hälfte verkürzt. Das Seitenthema wird anschließend in voller Länge, allerdings einen Ganzton tiefer in c-Moll wiederholt. Auch ab Takt 253, wenn das Seitenthema das zweite Mal erklingt, bedient sich Schumann nicht der Tonart der Exposition F-Dur, sondern des einen ganzen Ton tiefer gelegenen Es-Dur. Allerdings verschwindet auch dieses wieder durch die Abweichung nach As-Dur in Takt 269 sowie dem verminderten Septakkord in den Takten 272f.

Der anschließende Teil des Satzes in den Takten 276 bis 285 beginnt anstatt wie in der Exposition in D-Dur um einen Ganzton tiefer, in C-Dur. Erstmals deutet sich an, dass die Zieltonart nicht mehr weit ist, jedoch sind diese zehn Takte noch zu sehr von Modulationen geprägt, um von einer eindeutigen Manifestation der Tonart C-Dur sprechen zu können.

In den Takten 286 bis 295 klingt ein letztes Mal das Hauptthema an. Dabei bedient sich Schumann der Fassung der Takte 19ff, die in der Exposition überraschend nach Es-Dur führen. Am Ende des Satzes unterlässt der Komponist allerdings diese Wendung, erstmals in den fast 300 Takten kadenziert er in die Grundtonart C-Dur. Dazu verwendet er ein Zitat aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, auf das an späterer Stelle noch genauer eingegangen wird. Doch auch dieses endgültige Erreichen des erklärten Ziels geschieht nicht ohne Umwege. Vier Mal erreicht Schumann im Zuge einer Kadenz C-Dur, doch verlässt er die Tonart die ersten drei Male sofort wieder, um zu einer neuerlichen Kadenz anzusetzen. Erst in Takt 308 erreicht er über eine langgezogene Kadenz seine Zieltonart C-Dur und schließt darin seinen ersten Satz.

2.1.2. Zweiter Satz - „Mäßig - Durchaus energisch“:

Der harmonisch vergleichsweise unauffällige, formal jedoch äußerst interessante²²¹ zweite Satz steht nicht nur formell in Es-Dur, die Haupttonart ist auch anders als im ersten Satz häufig klar als Tonika zu erkennen, etwa wenn sie in Takt 22 als Abschluss des ersten Abschnittes durch Kadenzierung gefestigt wird. Der durch Synkopen geprägte zweite Abschnitt des Satzes präsentiert sein thematisches Material ebenfalls in Es-Dur. Ab Takt 26 wird ein neuer melodischer Gedanke abwechselnd in der Tonika Es-Dur und der Dominanttonart B-Dur vorgestellt, der übergangslos zu einem von tonaler Instabilität geprägten elftaktigen Abschnitt führt. In Takt 40 erscheint schließlich das zweite, synkopierte Thema wieder. Dieses steigert sich in weiterer Folge, wird häufig moduliert

²²¹ vgl. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.76

und führt in Takt 92 zum ersten Thema zurück, welches den Satz fortissimo und stark akzentuiert mit einer Kadenz nach Es-Dur zu einem vorläufigen Abschluss bringt (Takt 113).

Sieht man den zweiten Satz der *Fantasie* als Sonatenhauptsatzform, ist der nun folgende Abschnitt als Durchführung zu bezeichnen²²². Hier wird in As-Dur ein neues, stark synkopiertes Thema eingeführt, welches anschließend in den Takten 122 bis 130 leicht variiert, aber immer noch in As-Dur, wiederholt wird. Es folgt eine zehntaktige Passage, in der Schumann beginnt, modulierend das motivische Material zu verarbeiten. Ab Takt 141 nimmt As-Dur kurzfristig wieder eine prominentere Stellung ein, bevor der Komponist schließlich den Abschnitt nach Modulationen über f-Moll, b-Moll und as-Moll in es-Moll beschließt (Takt 157).

Nun folgt entsprechend einer verkürzten Reprise eine geringfügig variierte Wiederholung der Takte 55 bis 91, die allerdings einen Ganzton nach unten versetzt ist. Wie im ersten Satz fehlen auch hier die ersten Takte der „Exposition“, doch auch in der Reprise gelangt Schumann schließlich in Takt 193 zurück zum Hauptthema in Es-Dur. Anschließend klingt in den Takten 215 bis 232 das Seitenthema verkürzt in seiner ursprünglichen Tonart Es-Dur an, bevor der Satz nach einer spieltechnisch höchst anspruchsvollen Coda in Es-Dur endet.

2.1.3. Dritter Satz - „Langsam getragen - Durchwegs leise zu halten“:

Die beiden Ecksätze der *Fantasie Op.17* ähneln einander harmonisch insofern, als dass in beiden die Tonika C-Dur verschleiert wird und erst am Ende klar hervortritt. Anders als im ersten Satz ist das Umgehen der Grundtonart im Schlussabschnitt des Werkes nicht wirklich augenscheinlich, was vor allem am ersten Takt liegt, in dem klar ein Dreiklang in C-Dur arpeggiert wird. Auch an späterer Stelle, etwa dem Beginn von Takt 5 sowie den Takten 11 und 14 wird diese Tonart immer wieder gestreift, allerdings nie wirklich bestätigt. Aufgrund ihres Charakters als „Durchgangstonart“ entwickelt sie nie die Qualität einer Tonika, weswegen als Tonart der ersten 14 Takte in der Regel a-Moll angegeben wird²²³. Obwohl C-Dur im ersten Takt auffällige Präsenz genießt, weist es keine Stabilität auf, die Arpeggien weichen rasch auf die Medianttonarten A-Dur und anschließend F-Dur aus. Die mediantische Harmonik ist neben den häufigen Arpeggien sowie den phrygischen Halbschlüssen charakteristisch für die Harmonik des dritten Satzes²²⁴. Ein Halbschluss in E-Dur, der

²²² Über die Form dieses Satzes besteht in der Sekundärliteratur keine Einigkeit. Der Einfachheit halber wird in diesem Kapitel Bodo Bischoffs Ansicht gefolgt, der eine modifizierte Sonatenhauptsatzform vermutet; vgl. Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.221

²²³ vgl. ebda. - S.222

²²⁴ Ebda. - S.217

Dominante von a-Moll, untermauert die These, die ersten Takte stünden in der Paralleltonart der Tonika und nicht in C-Dur selbst.

In den darauffolgenden Takten moduliert Schumann die charakteristischen Dreiklangszerlegungen und führt diesen „Einleitungs-Komplex“²²⁵ schließlich in Takt 15 nach G-Dur, der Dominante zur Grundtonart C-Dur.

Das eigentliche Hauptthema des dritten Satzes²²⁶ beginnt und endet auf dem selben Akkord, einem Dominantseptakkord in C-Dur. Dazwischen moduliert Schumann einige Male, wobei C-Dur durchaus eine Rolle spielt, sei es als Grundton eines Dominantseptakkordes in F-Dur (Takt 19) oder als Durchgangstonart in Takt 25. Am Ende dieses 15-taktigen Abschnittes steht Schumann kurz vor dem Erreichen der Zieltonart, ein Dominantseptakkord drängt zur Auflösung nach C-Dur. Hierbei bietet Schumann dem Rezipienten auf zweifache Weise Reminiszenzen an die beiden anderen Sätze der *Fantasie*. Zum einen erinnern die auffälligen Synkopen an das Seitenthema des zweiten Satzes, vor allem aber ähneln die harmonischen Wendungen in den Takten 29f des dritten Satzes jenen in den Takten 28f des ersten Satzes. In beiden Fällen steht ein dissonanter Klang im Raum, während es im dritten Satz der besagte Septakkord ist, findet sich im ersten Satz der charakteristische Dominantseptnonakkord. In beiden Fällen vermeidet der Komponist die herbeigesehnte Auflösung nach C-Dur und wechselt in eine Medianttonart. Im ersten Satz ist dies Es-Dur, im dritten Satz geht Schumann den Terzschrift nach unten und wählt As-Dur.

In Takt 30 erfolgt eine Wiederkehr der Arpeggien, die schon am Beginn des Satzes eine Rolle spielen. Allerdings spinnt Schumann das Motiv in den folgenden Takten nicht fort, sondern unterbricht es nach vier Takten, um einen bewegteren Einschub in As-Dur vorzunehmen. Jenes kurze Zwischenspiel, welches sich an späterer Stelle als Seitenthema manifestieren wird, leitet er schließlich wieder zu Akkordzerlegungen zurück, allerdings nicht in As-, sondern in C-Dur. Wieder einmal kreuzt die Grundtonart den Weg, auch hier in der Funktion als Durchgangstonart, nicht als Tonika. Nach bereits zwei Takten fügt der Komponist ein weiteres Zwischenspiel ein. Dieses ist motivisch ident mit den vorherigen, allerdings in F-Dur gehalten, einer terzverwandten Tonart zum As-Dur des vorigen Intermezzos. Es folgen in den Takten 40 und 41 weitere Arpeggien, hier in D-Dur gehalten. Ab Takt 42 kann sich die Melodie des Zwischenspiels schließlich entwickeln und streift dabei die verschiedensten Tonarten. Etwa ab Takt 63 kristallisiert sich F-Dur als Grundtonart heraus, die auch in Takt 68, einem Höhepunkt des Satzes, erreicht wird. C-Dur spielt in dieser

²²⁵ vgl. Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.222

²²⁶ vgl. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.80f

Kadenz als Dominanttonart zu F-Dur naturgemäß eine große Rolle, in den Takten 63 und 66 noch im Rahmen eines Dominantseptakkordes geringfügig verschleiert, in Takt 67 schließlich auch im Höreindruck eindeutig. Wie so oft im dritten Satz ist die Tonart auf prominente Weise vertreten, jedoch nicht als Tonika. Die Grundtonart F-Dur wird in Takt 68 bald verlassen und der Satz steuert die Medianttonart A-Dur in Takt 71 an, welche gleichzeitig den ersten Teil des Satzes beschließt und den zweiten Abschnitt einleitet.

Nach dem Vorbild des ersten Satzes wiederholt Schumann nun leicht modifiziert und in transponierter Form den ersten Abschnitt, verzichtet dabei allerdings auf ein erneutes Vorkommen der ersten 14 Takte, dem „Einleitungs-Komplex“²²⁷. Die Tonika F-Dur wird nach einigen Modulationen in Takt 82 gefestigt. Wie in Takt 29 bildet auch in Takt 86 ein unaufgelöster Dominantseptakkord in der Tonika den Abschluss der Passage. Wird in Takt 29 noch die Auflösung nach C-Dur suggeriert, ist in der Wiederholung F-Dur die maßgebende Tonart; Schumann spielt also bewusst mit dem Anschein, die Grundtonart des Satzes, C-Dur, immer weiter hinter sich zu lassen. Erst im weiteren Verlauf des Satzes wird deutlich, dass F-Dur nur als „Vorlage“ für die eigentliche Tonika dient²²⁸.

Analog zu Takt 30 folgt nun in Takt 87 ein an den ersten Satz erinnernder Wechsel in die terzniedrigere Medianttonart, in diesem Fall Des-Dur. Auch die aus dem ersten Abschnitt bekannten Zwischenspiele, die durch Arpeggien durchbrochen werden, erklingen ein weiteres Mal. Ab Takt 99 wird schließlich wieder die in den Intermezzi vorgestellte Melodie fortgesponnen, häufig moduliert und kontinuierlich gesteigert. Schließlich gelangt Schumann in Takt 119 erstmals im Rahmen einer Kadenz nach C-Dur als Tonikatonart. Kurzzeitig wird sie zwar wieder verlassen, in den Takten 122ff erfährt sie aber schließlich eine Festigung in Form einer Coda. Wie im ersten Satz gelangt der Komponist erst gegen Ende zur gewünschten Zieltonart. Der bereits erwähnte Musikwissenschaftler Bodo Bischoff beschreibt die diesbezüglichen Unterschiede sehr treffend:

*„Wurde die Tonika C-Dur im ersten Satz eher matt glänzend und verhalten zärtlich eingeführt (Takte 296ff.), so wird sie im Finale mit großem Anlauf (Takte 111 - 119) angesteuert und rauschhaft halluzinatorisch erreicht.“*²²⁹

In der den Satz beschließenden Coda verbindet Schumann die charakteristischen Arpeggien und das „Seitenthema“ der Takte 34ff beziehungsweise 91ff. Durch diese Kombination und vor allem auch

²²⁷ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.222

²²⁸ Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien* 3/4 - S.208

²²⁹ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.219

das stetige Accelerando, welches erst ab Takt 137 abgebremst wird, unterscheidet sich der Epilog vom übrigen Satz schon im Klangeindruck. Bischoff spricht in diesem Zusammenhang vom „zu sich selbst gekommenen Hauptgedanken“²³⁰. Schumann beendet schließlich seine *Fantasie Op.17* nicht in einem triumphalen und virtuosen Abschluss, sondern verlangsamt durch ein Ritardando in Takt 137 und ein daraus resultierendes Adagio in Takt 139 die Kadenz. Der plagale Schluss ist leise gehalten; der Satz „versickert“ gewissermaßen. Ein unkomponiertes „Nachher“ wird suggeriert.

2.1.4. Ergebnis der harmonischen Analyse:

Unkonventionelle harmonische Strukturen beschränken sich in der *Fantasie Op.17* weitgehend auf die Ecksätze, welche formell in C-Dur gehalten sind. Die Tonika wird allerdings über weite Strecken umgangen, erst am Ende der jeweiligen Sätze kann sich C-Dur ungewöhnlich spät²³¹ als Grundtonart manifestieren. An den Stellen, wo die Tonika in einem herkömmlichen Sonatensatz ihren stärksten Ausdruck genießt, wird sie konsequent vermieden²³², etwa nach der ersten formalen Kadenz in Takt 19 des ersten Satzes. Diese bietet nicht den zu erwartenden Ganzschluss in C-Dur, sondern nur den „sehr schwachen Halbschluss“²³³ des Hauptthemas in der Dominanttonart G-Dur.

Während die Vermeidung von C-Dur bei einer genaueren harmonischen Analyse des ersten Satzes sofort ins Auge sticht, scheint diese Tonart im dritten Satz von Beginn an eine klare Rolle zu spielen. Daher wird in der Sekundärliteratur selten auf die harmonische Gemeinsamkeit der beiden Ecksätze eingegangen, etwa erwähnt Nicholas Marston in seiner Monografie zur *Fantasie Op.17* eine klare Manifestation von C-Dur als Tonika im ersten Takt des Finalsatzes²³⁴. Die Parallele zum ersten Satz, die konsequent verzögerte Auflösung in die Grundtonart, erkennt Marston allerdings nicht, im Gegensatz zu der Musikwissenschaftlerin Linda Correll Roesner²³⁵. Ihre Behauptung, das C-Dur des ersten Taktes werde durch die „nebeneinandergestellten Blöcke aus gebrochenen Dur-Dreiklängen [...] verdunkelt“²³⁶, wird durch den Höreindruck bestätigt. Sieht man in dem entkräfteten C-Dur den „leisen Ton“, ist es konsequent, wenn die Umgehung der Tonika auch im dritten Satz stattfindet, da Schumann das Motto wie erwähnt auf die gesamte *Fantasie Op.17* bezog.

²³⁰ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.219

²³¹ Kok, Roe-Min.: Art. „Fantasie für Klavier Op.17“, in: *Robert Schumann - Interpretationen seiner Werke* - S.102

²³² Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien 3/4* - S.203

²³³ Edler, A.: *Robert Schumann und seine Zeit* - S.144

²³⁴ vgl. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.81

²³⁵ vgl. Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien 3/4* - S.207ff

²³⁶ Ebda. - S.206

C-Dur, der „leise Ton“ für den „heimlich Lauschenden“ wird über weite Strecken des Werkes vor allem über seine Dominante und Subdominante angedeutet, manifestiert sich aber erst am Schluss klar als Tonika. Nur jemand, der die Harmonik akkurat zu deuten vermag, erkennt die ständige Präsenz der Grundtonart. Es stellt sich allerdings die Frage, warum Schumann gerade C-Dur als „leisen Ton“ verwendet. Denkbar wäre etwa, dass er an ein von ihm sehr verehrtes Werk erinnern wollte, welches ebenfalls eine Zwischenform von Sonate und Fantasie darstellt: Franz Schuberts *Wandererfantasie D760*, welche ebenfalls in C-Dur gehalten ist. Aufgrund des biographischen Hintergrundes der *Fantasie C-Dur*, als „Manifest unglücklicher Liebe“, erscheint es allerdings plausibler, dass C für den Anfangsbuchstaben des Vornamens seiner Ehefrau Clara steht²³⁷. Dies entspricht auch seiner bereits erwähnten Vorliebe für die Verwendung außermusikalischer Zeichen, im Speziellen bestimmter Tonfolgen²³⁸. Die Verbindung zwischen dem Werk und seiner unglücklichen Liebe bestätigt Schumann auch in einem Brief an seine Gattin, in dem er schreibt:

„Der ‚Ton‘ im Motto bis Du wohl? Beinahe glaub ich's.“²³⁹

Es scheint also, Schumann lasse keine Zweifel offen, was er mit seinem Zitat aus Schlegels *Abendröte* gemeint hat. Und tatsächlich lässt sich die Harmonik des Werkes auf biographische Gegebenheiten zur Zeit der Komposition übertragen. Wie C-Dur in der *Fantasie*, war auch Clara für den jungen Komponisten nicht erreichbar. In dem späten Kadenzieren nach C-Dur könnte dementsprechend die Hoffnung Schumanns zu sehen sein, am Ende doch mit seiner Liebsten vereint zu werden. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, lässt sich durch diesen biographischen Zusammenhang auch die auffällig häufige Verwendung von Es-Dur begründen. Schon im Zusammenhang mit der Komposition des *Carnaval* erkannte Schumann, dass Es, C, H und A die einzigen Buchstaben in seinem Namen sind, welche sich musikalisch ausdrücken lassen. Es-Dur, als Anfangsbuchstabe des Namen Schumanns, könnte also repräsentativ für den Komponisten selbst stehen²⁴⁰. Allerdings gibt es in diesem Fall –anders als im Zusammenhang mit Clara und C-Dur – keinerlei erläuternde Aussagen von Schumanns Seite; des Weiteren ließe sich nicht plausibel erklären, warum Es-Dur nur im ersten und zweiten, aber nicht im dritten Satz eine Rolle spielt.

²³⁷ vgl. Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien 3/4* - S.201

²³⁸ Sams, E.: „The Tonal Analogue in Schumann's Music“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association Vol.96*

²³⁹ Schumann, R.: *Jugendbriefe* - S.303

²⁴⁰ vgl. Hoeckner, B.: „Schumann and Romantic Distance“, in: *Journal of the American Musicological Society Vol.50 No.1* - S.125f

2.2. Das Zitat aus Beethovens *An die ferne Geliebte* :

Am Ende des ersten Satzes erreicht Schumann erstmals die Zieltonart C-Dur, erstmals trifft er symbolisch auf seine bis dahin „ferne Geliebte“ Clara. Es erscheint also passend, dass er sich bei der Ausgestaltung der Kadenz eines Zitats aus Ludwig van Beethovens *An die ferne Geliebte* Op.98 bedient:



The image displays two musical excerpts. The left excerpt is a piano introduction for the first movement of Schumann's *Fantasia*, marked 'Adagio' and 'mf'. It features a treble and bass clef with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The right excerpt shows a vocal line with the lyrics 'Nimm sie hin denn, diese Lieder,' in German. The music is in a 2/4 time signature and includes a piano accompaniment.

Schumann verwendet eine harmonisch veränderten Form der Melodie des sechsten Liedes aus Beethovens Liederzyklus, welches mit den Worten „Nimm sie hin denn, diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang“ beginnt. Da dieses Zitat, wie an späterer Stelle näher erörtert, zumindest im gesamten ersten Satz der *Fantasia* in mehr oder weniger variiertes Weise zu finden ist, wird in der Sekundärliteratur des Öfteren die Ansicht vertreten, es könne sich dabei um den „leisen Ton“ aus dem Motto handeln²⁴¹.

Ludwig van Beethoven komponierte den Zyklus *An die ferne Geliebte* über Gedichte des in Brünn geborenen Arztes und Schriftstellers Aloys Isidor Jeitteles. In seinen Texten spielt der Dichter mit den verschiedensten romantischen Thematiken und Bildern²⁴², zum Beispiel beschreibt er in *Auf dem Hügel sitz ich spähend* eine Berglandschaft, die den landschaftsästhetischen Vorstellungen der Romantik, die bereits im dritten Kapitel des ersten Abschnittes erläutert wurden, sehr nahe kommt. Vor allem aber thematisiert Jeitteles die typische Sehnsucht nach einem unerreichbaren Idealzustand, dem Zusammensein mit der entfernten Geliebten. Beethoven ordnete die sechs Gedichte so an, dass die ersten fünf Lieder die unselige Distanz zur Liebsten behandeln und im sechsten – *Nimm sie hin denn, diese Lieder* – die Musik als Möglichkeit der Überwindung angesprochen wird, wie vor allem aus dem Satz „Dann vor diesen Liedern weicht, was geschieden

²⁴¹ vgl. z.B. Todd, R. L.: „On Quotation in Schumann's Music“, in: *Schumann and his world* - S.93

²⁴² vgl. Hoeckner, B.: „Schumann and Romantic Distance“, in: *Journal of the American Musicological Society* Vol.50 No.1 - S.113ff

uns so weit [...]“ deutlich hervorkommt. Wie bereits erwähnt war es in der Romantik üblich, die Musik beziehungsweise die Poesie im Allgemeinen als Möglichkeit der Überbrückung von Distanzen zu sehen. Es erscheint plausibel, dass Schumann durch die Verwendung des Zitates auf diesen zentralen Gedanken anspielt und Bodo Bischoff ist in gewisser Weise Recht zu geben, wenn er behauptet, dass der Komponist durch die Verwendung des Motivs den „poetischen Gehalt des Liederkreises in toto“ umreißt²⁴³. In der Tat bot Beethovens Zyklus für den jungen Schumann zur Zeit der Komposition der *Fantasie* eine Fülle an Identifikationsmöglichkeiten, da auch zwischen ihm und seiner Geliebten eine Distanz bestand.

Schumann lernte Beethovens Liederzyklus spätestens am 20. November des Jahres 1828 kennen, wie aus einem Eintrag in seinem Tagebuch zu entnehmen ist²⁴⁴. Wie so oft war der junge Komponist zu einer kammermusikalischen Abendgesellschaft des befreundeten Zwickauer Großhändlers Karl Erdmann Carus eingeladen. Dort unterstützte er die Tochter des Hausherrn, Agnes Carus, durch seine Klavierbegleitung beim Vortrag einiger Lieder Beethovens, Carl Loewes und Franz Danzis, unter anderem auch dem Zyklus *An die ferne Geliebte*. Ob im Rahmen der Soiree Schumanns erste Begegnung mit dem Liederkreis stattfand, lässt sich mangels Quellen nicht mehr gesichert nachvollziehen. In jedem Fall war das gemeinsam Musizieren mit der verheirateten Fabrikantentochter ein bedeutendes Erlebnis für den jungen Komponisten, wie an späterer Stelle noch näher erläutert wird.

Neben dem ersten Satz der *Fantasie Op.17* finden sich Andeutungen an Beethovens bekannten Liederzyklus auch in anderen Werken Schumanns. Bereits 1832 zitierte Schumann die letzte Zeile aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder* in dem letzten Stück seiner *Sechs Intermezzi Op.4*, wo sich in den Takten 12 bis 15 sowie 22 bis 25 die Melodielinie findet, welche Beethoven zu dem Text „und ein liebend Herz erreicht, was ein liebend Herz geweiht!“ komponierte. Acht Jahre später bediente sich Schumann wiederum des Beginns aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder*. Im sechsten Teil seines Liederzyklus' *Frauenlieder und Leben* deutet er über den Text „Bleib an meinem Herzen, fühle dessen Schlag“ (Takte 35ff) die charakteristische Melodielinie des Beethovenschen Liedes an²⁴⁵.

Auffällig ist, dass es sich bei den genannten Andeutungen, wie vor allem auch in der *Fantasie Op.17*, um sogenannte „assimilierende“ Zitate handelt, welche zu Schumanns Zeit eher die Ausnahme darstellten²⁴⁶. Im Gegensatz zu der dissimilierenden Vorgangsweise, bei welcher das

²⁴³ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.224

²⁴⁴ Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.146

²⁴⁵ vgl. Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.225

²⁴⁶ vgl. Gruber, G.: Art. „Zitat“, in: Art. *MGG 2*, Sachteil Bd.9 - Sp.2407f

Zitat noematisch, mit klarem Kontrast zur Umgebung eingesetzt wird, wird es bei der assimilierenden Methode in den musikalischen Fluss eingebettet. Wenn also die Erinnerung „an die ferne Geliebte“ in Takt 295 einsetzt, wird nichts vollkommen Neues und Unabhängiges präsentiert²⁴⁷, sondern das Zitat erscheint durch motivische und thematische Vorbereitung als „Zielpunkt eines thematischen Prozesses“²⁴⁸, wie im Folgenden noch näher ausgeführt wird. Die Verwendung dieser assimilierenden Zitate kann also als Aspekt von Schumanns romantischem Verständnis von Fortschrittlichkeit gesehen werden²⁴⁹: Er entwickelt unter Verantwortlichkeit gegenüber seinen musikalischen Vorgängern eine althergebrachte Methode weiter. Diese Form der Zitate und Andeutungen, welche als besonders innovativ angesehen war, wurde vor allem im Umkreis der Neudeutschen Schule um Wagner, Liszt und Berlioz intensiviert und erlangte erst nach Schumanns Tod größere Beliebtheit²⁵⁰.

Schumann übernimmt den Beginn aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder* nicht wortwörtlich, sondern mehrmals in variierten Form, wobei die Veränderung des motivischen Materials nicht immer in der selben Intensität stattfindet. Es handelt sich bei der Verarbeitung von Beethovens *An die ferne Geliebte* nur in seltenen Fällen um ein Zitat, welches klar identifizierbar ist und dem Publikum ohne Probleme den Bezug zum fremden Werk verdeutlicht. Meist finden sich lediglich „Andeutungen“, welche sich zwar ebenfalls auf den Beethovenschen Zyklus beziehen, die allerdings die Referenz zu diesem allerdings im Vergleich zum Zitat nur schwer erkennbar herstellen²⁵¹.

Insgesamt erklingen im ersten Satz mehr als 35 Mal Andeutungen an das Beethovenschen Werk. Das Zitat ist aufgrund seiner Omnipräsenz gewissermaßen der „leise Ton“, der durch „alle Töne tönet“, der immer wieder mehr oder weniger stark angedeutet wird und sich schließlich in den Takten 295ff eindeutig manifestiert, wodurch dem Rezipienten rückwirkend der ideelle Gehalt des Satzes offenbart wird²⁵². Es ist eine Ähnlichkeit zur Harmonik des ersten Satzes festzustellen, da die Behandlung des Zitates jener der Grundtonart C-Dur gleicht.

²⁴⁷ vgl. Newcomb, A.: „Schumann and the Marketplace“, in: *Nineteenth-Century Piano Music* - S.295

²⁴⁸ Gruber, G.: Art. „Zitat“, in: Art. *MGG 2*, Sachteil Bd.9 - Sp.2408

²⁴⁹ Zu Schumanns Ansichten bezüglich Fortschritt sei auf die Ausführungen in Kapitel 3 des 1. Abschnittes verwiesen.

²⁵⁰ vgl. Gruber, G.: Art. „Zitat“, in: Art. *MGG 2*, Sachteil Bd.9 - Sp.2407f

²⁵¹ vgl. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.34f

²⁵² Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.209

Um Schumanns motivisch-thematische Arbeit besser erfassen zu können, schlägt Bodo Bischoff eine Unterteilung in vier „Verwandtschaftsgrade“ vor²⁵³. Dieser Einteilung wird in der folgenden Darstellung von Schumanns Verwendung der Andeutungen im Wesentlichen gefolgt, es ist allerdings stets zu beachten, dass Bischoffs Kategorien lediglich ein willkürliches Hilfskonstrukt sind, welche dazu dienen, einen besseren Überblick zu erlangen.

Das Zitat im Verwandtschaftsverhältnis ersten Grades findet sich ausschließlich im „epilogartigen Ausklang“²⁵⁴ des Kopfsatzes der Fantasie in den Takten 295ff. An dieser Stelle fungiert es, wie bereits erwähnt, als Ziel des thematischen Prozesses. Der erste Verwandtschaftsgrad begründet sich durch eine weitgehend idente Melodieführung und den damit zusammenhängenden Sextambitus sowie den punktierten Rhythmus bei der sekundweise absteigenden Figur und die charakteristische weibliche Endung, bei welcher der Schlussklang auf eine unbetonte Zählzeit fällt. Bis auf den unterschiedlichen Anstieg in den ersten drei Tönen des Zitats gleicht die in der *Fantasie* verwendete Melodie jener aus dem Beginn von *Nimm sie hin denn, diese Lieder*, wie auch aus den Abbildungen auf Seite 64 deutlich hervorgeht. Allerdings deutet Schumann die harmonische Begleitung neu aus, was durch die unterschiedliche Stellung des Liedpassage in seinem Werk begründet ist. Während die Melodie in *Nimm sie hin denn, diese Lieder* der Eröffnung dient, wird sie in den Takten 295ff der *Fantasie* als Abschluss des Satzes verwendet. Dementsprechend unterstreicht Schumann den strebenden Charakter der Phrase, indem er etwa ihren Beginn nicht wie Beethoven mit einem Subdominantklang unterlegt, sondern mit einem Septakkord auf der Doppeldominante D-Dur. Die Intensität dieser „Zielstrebigkeit“²⁵⁵ erhöht der Komponist weiters durch den doppelten Vorhalt auf None und Quarte, über welche er schließlich als Folge einer weiblichen Schlussbildung die herbeigesehnte Zieltonart C-Dur erreicht.

Zitate im zweiten Verwandtschaftsgrad sind zwar noch rudimentär als Andeutungen an den Liederzyklus Beethovens zu erkennen, jedoch unterscheiden sie sich vom ursprünglichen Thema etwa durch das Fehlen des punktierten Rhythmus, der weiblichen Endung oder des charakteristischen „Anlaufs“ am Beginn der Melodie. Andeutungen dieses Grades lassen sich etwa bereits in den Takten 14ff, dem Abschluss des Hauptthemas, sowie in den Takten 44f, dem Abschluss des Seitenthemas erkennen. Schumann verzichtet in den Takten 14ff auf alle drei der eben genannten Charakteristika des Ausgangszitats; in den Takten 44f verändert er lediglich den Anlauf und modifiziert die Melodie. Ein weiteres Mal tritt ein Zitat dieses Verwandtschaftsgrades

²⁵³ vgl. Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.226f

²⁵⁴ Edler, A.: „Fantasie C-Dur op.17“, in *Schumann Handbuch* - S.238

²⁵⁵ vgl. Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.226f

in den Takten 156ff in Erscheinung. An der Stelle verzichtet der Komponist allerdings nicht auf den Anlauf zu Beginn oder den weiblichen Schluss; er führt lediglich eine leichte Veränderung der Melodielinie durch und verleiht der Phrase den an dieser Stelle angebrachten ruhigeren Charakter, indem er die Punktierungen streicht.

Sehr viel häufiger als Zitate zweites Grades finden sich in der *Fantasie* Andeutungen, die laut Bischoff im Verwandtschaftsverhältnis dritten Grades stehen. Bei diesen beschränkt sich die Ähnlichkeit mit dem Zitat auf die bloße Abfolge der letzten vier Noten sowie an manchen Stellen den punktierten Rhythmus und die weibliche Endung. Unter diesem Typus von Zitaten lassen sich etwa die melodischen Wendungen in den Takten 23ff, das Seitenthema (Takt 41ff) aber vor allem auch die absteigenden Figuren der Takte 49ff und 69ff mit ihren Umspielungen in den Takten 71f subsumieren.

Während die Ähnlichkeit zum Ursprungszitat bei Andeutungen der ersten drei Verwandtschaftsgrade auch durch den Höreindruck Unterstützung findet, sind Zitate vierten Grades als rein theoretische Konstruktion anzusehen. Bischoff argumentiert, dass selbst nach einem Verzicht auf die charakteristische Punktierung „allein der Gestus der vier Schlußnoten die Affinität zur Ausgangsgestalt begründet“²⁵⁶, wofür er als Beispiel das im Fünffonraum sekundweise absteigende Motiv der Takte 2ff anführt. Diese Behauptung wirkt zwar vor allem durch den Konnex zu Zitaten in anderen Verwandtschaftsverhältnissen schlüssig, doch kann sie nicht restlos überzeugen, da jenes eben genannte Motiv keine ausreichende Eigentümlichkeit oder besondere Charakteristika aufweist, die Ähnlichkeit könnte also auch rein zufällig bestehen.

Insgesamt jedoch gelingt es Bischoff wie auch R. Larry Todd, nahezu das gesamte thematische Material des ersten Satzes aus dem Zitat aus *An die ferne Geliebte* plausibel herzuleiten, wobei Letzterer allerdings die ansteigende Terz mit dem folgenden Quartschritt abwärts als Quintessenz ausmacht. Es ist allerdings keineswegs gesichert, dass Schumann diese Zusammenhänge tatsächlich beabsichtigte. Wie später noch anhand einer Theorie Nicholas Marstons verdeutlicht wird, gibt es auch andere Möglichkeiten, die *Fantasie* thematisch-motivisch zu deuten. Doch selbst wenn man den Behauptungen Bischoffs nicht uneingeschränkt folgt, lässt sich nicht leugnen, dass Andeutungen an das Lied Beethovens im ersten Satz stark präsent sind²⁵⁷. Gegen die aufgrund seiner Omnipräsenz naheliegende Bezeichnung des Zitats als Schlegelschen „Ton“ spricht allerdings, dass es lediglich im ersten Satz zu finden ist, das Motto sich aber auf die gesamte *Fantasie* bezieht.

²⁵⁶ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.226

²⁵⁷ vgl. Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien* 3/4 - S.201

Wie aus der Stichvorlage ersichtlich, beabsichtigte Schumann ursprünglich, auch am Ende des Schlusssatzes seiner *Fantasie* über das Zitat aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder* nach C-Dur zu gelangen. Dieses Ende wäre für den Komponisten eine Möglichkeit gewesen, das Zitat als „Ton“ auf das gesamte Werk zu beziehen, jedoch strich er die Schlusswendung noch vor Drucklegung. Generell wird in der Sekundärliteratur die Ansicht vertreten, dass Schumann die Wiederholung des nahezu wortwörtlichen Zitats als eine zu triviale Methode ansah, um innere Bezüge auch zwischen den Sätzen herzustellen²⁵⁸. Innere Zusammenhänge sind in der *Fantasie Op.17* allein durch die Vielzahl an immer wiederkehrenden musikalischen und außermusikalischen Bezügen in ausreichendem Maße gegeben, etwa die bereits erläuterte besondere Behandlung der Harmonik.

Wenn das Zitat aus Beethovens Liederzyklus auch nicht der gesuchte „leise Ton“ sein mag, so wird in der Sekundärliteratur doch einhellig die Meinung vertreten, dass es für das Verständnis der *Fantasie* von wesentlicher Bedeutung ist. Seine häufige und gezielte Verwendung ist zu auffällig, als dass es als bloßer „Lückenfüller“ zu bezeichnen wäre. Aufgrund von Schumanns Vorliebe für Zeichen und Symbolik ist es wahrscheinlich, dass er durch die Verwendung dieser speziellen Passage des Gesangs nicht nur eine besondere Stimmung erzeugen, sondern dem Werk auch eine zusätzliche Aussage verleihen wollte. So kann man etwa die Wahl des Liedes *Nimm sie hin denn, diese Lieder* als Botschaft an seine „ferne Geliebte“ Clara auffassen²⁵⁹. Mit dem Hinweis auf den Text 'Jeitteles', in welchem die Musik hilft, die Distanz zur fernen Geliebten zu überbrücken, tröstet Schumann seine spätere Ehefrau, welche für ihn im Sommer 1836 unerreichbar schien. Diese Behauptung lässt sich auch mit Aussagen Schumanns bekräftigen, zum Beispiel in einem bereits an anderer Stelle schon erwähnten Brief vom 22. April 1839:

„Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzt, wo ich Dir entsagte...“²⁶⁰

Versteckte Botschaften und Hinweise finden sich in Schumanns Klavierwerk häufig, wobei stets Vorsicht geboten ist, ob diese tatsächlich als solche beabsichtigt sind. Etwa findet sich in zwei Sätzen der Clara gewidmeten *Klaviersonate Op.11* die Melodie seines Liedes *An Anna*, welches die Sehnsucht nach der Geliebten thematisiert. Es besteht die Möglichkeit, dass der Komponist durch

²⁵⁸ Daverio, J.: „Schumanns 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's Arabeske“, in: *19th Century Music Vol.11* - S.160; so auch Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.34f

²⁵⁹ Edler, A.: „Fantasie C-Dur op.17“, in *Schumann Handbuch* - S.238

²⁶⁰ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* - S.75

die Verwendung dieses Zitates eine Botschaft an Clara übermitteln wollte, jedoch ist fraglich, ob Schumann der zur Zeit der Komposition der *Sonate* etwa 13-jährigen Clara bereits Liebesnachrichten übersenden wollte.

In jedem Fall kommt durch Schumanns Verwendung Beethovenscher Werke ein gewisses Maß an Respekt gegenüber dem großen Vorbild zum Ausdruck²⁶¹. Mit dem Wissen um die ursprüngliche Zweckwidmung der *Fantasie* als Beitrag zu dem Bonner Denkmal für Beethoven liegt der Verdacht nahe, dass mit dem Zitat aus *An die ferne Geliebte* an das Schaffen des Geehrten erinnert werden soll. Diese Vermutung wird allerdings dadurch entkräftet, dass diese Reminiszenz an das Beethovensche Werk von Schumann mit keinem Wort erwähnt wurde.

Als erste festgehaltene Erwähnung als Zitat aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder* gilt jene durch den Musikhistoriker Hermann Abert in der zweiten Auflage seiner Monografie über Robert Schumann²⁶². Sein Werk stellte den Ausgangspunkt einer Reihe von Untersuchungen betreffend der Aussage und biographischen Bedeutung des Zitates dar, wirft aber auch die Frage auf, warum die vermeintlich leicht erkennbare Andeutung an das Werk Beethovens erst 1910, mehr als siebenzig Jahre nach der Veröffentlichung der *Fantasie* erstmals beschrieben wurde. Schumann erwähnte zwar gegenüber dem Verleger Kistner ein Zitat aus Beethovens *7. Symphonie*, auf welches an späterer Stelle näher eingegangen wird, jedoch nicht jenes aus *An die ferne Geliebte*.

Es erscheint nicht plausibel, dass Schumanns Rezipienten die Andeutung an den Beethovenschen Liederzyklus über all die Jahre nicht bemerkten. Naheliegender ist, dass aufgrund seiner Evidenz eine Erwähnung überflüssig erschien. Sieht man das Zitat als geheime Botschaft an Clara, wäre zudem denkbar, dass die vermittelten Inhalte zu intim sind, als dass Schumann öffentlich darauf anspielen wollte. Am meisten überzeugt jedoch die Ansicht, dass die musikalisch gebildeten Rezipienten dieses Werkes der Andeutung an *Nimm sie hin denn, diese Lieder* nicht die heute beigemessene Wichtigkeit für das musikalische und semantische Verständnis der *Fantasie Op.17* zugestanden. Das Zitat war für Schumanns Zeitgenossen wohl schlicht nicht relevant für die Deutung der *Fantasie*²⁶³.

R. Larry Todd äußert in seinem Aufsatz über Zitate in Schumanns Schaffen den Gedanken, dass es sich bei dem Zitat eventuell nicht um eine Referenz an *Nimm sie hin denn, diese Lieder* handelt; er führt Werke anderer Komponisten an, auf welche der Schluss des Kopfsatzes der *Fantasie* ebenfalls

²⁶¹ vgl. Marston, N.: „Schumann's Monument to Beethoven“, in *19th Century Music Vol.14* - S.263f

²⁶² Kok, Roe-Min.: Art. „Fantasie für Klavier Op.17“, in: *Robert Schumann - Interpretationen seiner Werke* - S.100

²⁶³ Newcomb, A.: „Schumann and the Marketplace“, in: *Nineteenth-Century Piano Music* - S.295

anspielen könnte²⁶⁴. Folgt man dieser Behauptung, würden sich nahezu alle bisher angestellten Überlegungen relativieren.

Todd weist zum Beispiel auf Bezüge zu dem ersten Satz von Franz Schuberts *Streichquintett D956* sowie zum Beginn des Einleitungssadagios aus dem ersten Satz von Joseph Haydns *Symphonie Nr.97 in C-Dur* hin. Interessant ist aber vor allem der Vergleich mit Schuberts bereits erwähnten Lied *An die Musik D547*. Auch hier findet sich in den Takten 17f über den Text „[...] in eine bess're Welt entrückt“ die durch Todd ausgemachte charakteristische Intervallfolge der Terz aufwärts mit dem anschließenden Quartsprung abwärts. Wie Jeitteles in *Nimm sie hin denn, diese Lieder* sieht auch Schuberts Textdichter Franz von Schober die Musik als Möglichkeit, aus dem „grauen“ Alltag in eine „bessere Welt“, den Idealzustand, zu fliehen. Auch dies lässt sich auf Schumanns triste Lage im Sommer 1836 ummünzen, wie der Komponist selbst in einem Brief vom 2. Juli 1836 an Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, seinem Freund und langjährigen Kollegen bei der *Neuen Zeitschrift für Musik*, berichtete:

„Den Grund zu meinem langen so sehr undankbaren Schweigen suchen Sie in einem tiefen Seelenschmerz [...]. Endlich hat mir die Musik [...] Kräfte und Muth wiedergebracht.“²⁶⁵

Auch wenn die genannten Beispiele zumindest vom Höreindruck an das Ende des ersten Satzes der *Fantasie* erinnern, so überzeugen jedoch die vielen Ähnlichkeiten sowie der biographische Bezug von der Theorie einer Anlehnung der *Fantasie* an Beethovens *An die ferne Geliebte Op.98*. Ob Schumann damit allerdings eine bestimmte Aussage tätigen wollte, lässt sich wie so oft im Zusammenhang mit Zeichen nicht mehr eindeutig klären.

2.3. Sonstige Beethoven-Bezüge:

Neben dem Zitat aus *An die ferne Geliebte* finden sich in der *Fantasie Op.17* noch einige weitere Anspielungen auf die Person und das Werk von Schumanns großen Vorbild Ludwig van Beethoven. Ein Beispiel, das im vierten Kapitel des zweiten Abschnittes bereits näher erläutert wurde, ist die innovative Form des Werkes, welche eine kunstvolle Verbindung der Gattungen Klaviersonate und Klavierfantasie darstellt. Auch die Behandlung der Themen und Motive erinnert an den kompositorischen Stil Beethovens, wie Joseph von Wasielewski in seiner Biographie Schumanns feststellt:

²⁶⁴ Todd, R. L.: „On Quotation in Schumann's Music“, in: *Schumann and his world* - S.94f

²⁶⁵ Schumann, R.: *Robert Schumann's Briefe* - S.60

„Die Motive sind eigenthümlich, ungemein intensiv und dazu von hohem melodischen Reiz, freilich eher im Beethoven'schen als Haydn'schen oder Mozart'schen Sinne. Es ist etwas Titanenhaftes, Weltenstürmendes in ihnen, das, auf den Fittigen²⁶⁶ einer helllodernden Phantasie dahinbrausend, fesselnde Gewalt ausüben müßte [...].“²⁶⁷

Ein Zeichen der Verehrung des Bonner Meisters erwähnte Schumann in dem Brief vom 19. Dezember 1836 an den Verleger Friedrich Kistner, in welchem er von einem Zitat aus dem „Adagio“ von Beethovens *Symphonie in A-Dur* spricht, welches sich im dritten Satz der *Fantasie* befindet²⁶⁸. Diese Aussage stellt die Wissenschaft in zweifacher Hinsicht vor Probleme:

Zum Ersten ist fraglich, welche Symphonie Beethovens Schumann angesprochen hat. Die einzige Symphonie, welche in A-Dur steht, ist die *Symphonie Nr.7 Op.92*, in welcher allerdings kein Satz die Tempobezeichnung Adagio trägt. Der langsame Satz des Werkes ist das bekannte Allegretto, welches durch seinen charakteristischen Rhythmus geprägt ist, weswegen Richard Wagner der Symphonie den Beinamen „Apotheose des Tanzes“ verlieh. Allgemein wird angenommen, dass Schumann dieses Werk in dem Brief anspricht und bei der Bezeichnung des Satzes einem Irrtum unterlag²⁶⁹. Die Möglichkeit, dass sich der Komponist bei der Benennung der Symphonie selbst geirrt haben könnte, wird in der Sekundärliteratur nicht thematisiert, da unter Berücksichtigung aller Umstände am wahrscheinlichsten ist, dass Schumann auf die *Symphonie Op.92* anspielt. In den Jahren 1833 bis 1835, kurz vor der Entstehung der *Fantasie*, beschäftigte sich Schumann intensiv mit diesem Werk und komponierte Variationen über den zweiten Satz mit der Tempobezeichnung *Allegretto*: seine *Etüden in Form freier Variationen über ein Beethovensches Thema*. Ein weiterer Hinweis, dass Schumann das Allegretto wohl fälschlich für ein Adagio hielt, findet sich in einem Text des jungen Schumann, wo er unter dem Pseudonym Florestan über das Beethovensche Werk schreibt:

„Da ärgere ich mich stets bei einer Stelle im Adagio der A-Dur-Symphonie (es gibt nur eine) [...]“²⁷⁰

²⁶⁶ Bei „Fittigen“ handelt es sich um ein poetisches Synonym für Flügel oder Schwingen.

²⁶⁷ Wasielewski, W. J. v.: *Robert Schumann* - S.116

²⁶⁸ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.4

²⁶⁹ vgl. Edler, A.: „Fantasie C-Dur op.17“, in *Schumann Handbuch* - S.240

²⁷⁰ Schumann, R.: *Der junge Schumann* - S.16

Aus diesem Zitat lässt sich herauslesen, dass Schumann wohl generell über die Tempoangaben in diesem konkreten Werk Beethovens irrte. Man darf also davon ausgehen, dass der Komponist in seinem Brief an Kistner das Allegretto aus Beethovens *Symphonie Nr.7 in A-Dur* meinte.

Geht man nun also davon aus, dass Schumann das *Allegretto* zitieren wollte, ergibt sich das nächste Problem: Im dritten Satz der *Fantasie* finden sich keinerlei Andeutungen auf den zweiten Satz der *Symphonie in A-Dur*, zumindest keine, die mit der Anspielung auf *Nimm sie hin denn, diese Lieder* im ersten Satz vergleichbar wären. In der Literatur, die versucht das Zitat zu lokalisieren, wird in der Regel auf zwei aufeinanderfolgende Stellen verwiesen:

Viele Autoren meinen, das erwähnte Zitat leicht variiert im Rhythmus der Bassfigur in den Takten 30 bis 33 sowie 87 bis 90 zu entdecken²⁷¹. Tatsächlich entspricht das charakteristische Aufeinanderfolgen von kurzen und langen Zählzeiten in diesen Takten dem eindringlichen Rhythmus, welcher sich durch den gesamten zweiten Satz der Beethovenschen *Symphonie Nr.7* zieht. Für die Behauptung spricht, dass sich Schumann in den Jahren vor 1836 sehr intensiv mit den Möglichkeiten jenes Rhythmus im Zuge seiner Komposition der *Etüden in Form freier Variationen über ein Beethovensches Thema* beschäftigt hatte. Diese Meinung erscheint also prima facie nachvollziehbar, doch gibt die mangelnde Originalität der rhythmischen Figur einen triftigen Grund, die Ansicht in Zweifel zu ziehen, denn selbiger Rhythmus ist aufgrund seines mit „Schreiten“ assoziierbaren Charakters in den Werken verschiedenster Komponisten aufzufinden. Als Beispiele sind etwa Franz Schuberts Lieder *Der Tod und das Mädchen D531* und *Der Wanderer D493* sowie die *Wandererfantasie D760* zu nennen. Letzteres Werk stellte für Schumann möglicherweise sogar eine Quelle der Inspiration dar, wie an späterer Stelle näher erläutert wird.

Der Musikwissenschaftler Arnfried Edler vertritt die Ansicht, dass jenes verzweifelt gesuchte Beethoven-Zitat erst in den Takten 34ff beziehungsweise den Takten 91ff sowie den Takten 124ff zu finden ist²⁷². Er meint, die in den Takten 123 bis 135 des *Allegretto* von Oboe, Klarinette und Horn geführte Oberstimme zu erkennen, welche allerdings sowohl harmonisch als auch melodisch umgestaltet wurde. Auch hier zeigt sich das Zitat lediglich in einem bestimmten Rhythmus, der allerdings im Vergleich zu dem oben erwähnten größere Originalität und Unterscheidungskraft aufweist. Es ist fraglich, ob darin wirklich das genannte Zitat aus der *7. Symphonie* zu sehen ist²⁷³.

²⁷¹ z.B. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.36

²⁷² Edler, A.: „Fantasie C-Dur op.17“, in *Schumann Handbuch* - S.240

²⁷³ Edler widerspricht sich mit dieser Behauptung in gewisser Weise selbst, vgl. Edler, A.: *Robert Schumann und seine Zeit* - S.140

Aufgrund der spärlichen Quellenlage ist nicht sicher zu rekonstruieren, ob sich das Zitat noch im dritten Satz der *Fantasie* befindet, oder ob es gar im Zuge von Überarbeitungen entfernt wurde²⁷⁴. Es besteht also durchaus die Möglichkeit, dass jenes Zitat aus der *Symphonie Nr.7* das gleiche Schicksal erfuhr wie die abschließende Wiederholung von *Nimm sie hin denn, diese Lieder* im Finalsatz der *Fantasie*²⁷⁵.

In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass Schumann mit seiner Aussage gegenüber Kistner möglicherweise nur werbetechnische Zwecke verfolgte, also nur das Interesse beim Verleger erwecken wollte und dieses Zitat ursprünglich nicht als solches geplant war. Dabei stellt sich jedoch die Frage, inwieweit diese Vermutung mit Schumanns Intention, ein Denkmal für Beethoven zu schaffen, vereinbar ist.

Eine weitere Überlegung bezieht sich auf den Abschnitt des ersten Satzes der *Fantasie C-Dur*, welcher mit „Im Legendenton“ übertitelt ist. Versteht man unter dem Begriff „Legende“ eine überhöhende Erzählung aus dem Leben einer erhabenen Person, liegen Assoziationen zu Ludwig van Beethoven nahe. Allerdings ist zu beachten, dass Schumann und auch seine Verleger²⁷⁶ den Titel vor Drucklegung des Öfteren geändert haben. Im Autograph übertitelt der Komponist diesen speziellen Abschnitt mit „Romanza“, der Bezeichnung für eine Vokalgattung, bei der „tragische oder amoröse Ereignisse in lyrischer Versform erzählt“²⁷⁷ werden. Während die Entwicklung, wie aus dem in der Stichvorlage aufscheinenden „Legende“ schließlich „Im Legendenton“ wurde, aufgrund ausreichender Quellen gut nachvollziehbar ist²⁷⁸, lässt sich nicht mehr exakt eruieren, wann Schumann die ursprüngliche Bezeichnung „Romanza“ durch „Legende“ ersetzte. Nicholas Marston vermutet, dass dieser Schritt im Jahr 1838 erfolgte²⁷⁹, unterlässt es aber, diese Behauptung zu belegen. Wahrscheinlich erfolgte die Umbenennung aber zu einer Zeit, in welcher nicht mehr von einer *Klaviersonate für Beethoven* die Rede war, sondern von der *Fantasie* für Clara. Der Titel *Im Legendenton* über dem Mittelteil des Kopfsatzes kann allenfalls als verspätete Referenz auf Beethoven gewertet werden, gleichermaßen eine „Erinnerung“ an die frühere Zweckwidmung des

²⁷⁴ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.198

²⁷⁵ vgl. Newcomb, A.: „Schumann and the Marketplace“, in: *Nineteenth-Century Piano Music* - S.296

²⁷⁶ Marston, N.: ‚Im Legendenton‘ - Schumann's 'Unsung Voice' ‘, in: *19th Century Music Vol.16* - S.235

²⁷⁷ Hoeckner, B.: „Schumann and Romantic Distance“, in: *Journal of the American Musicological Society Vol.50 No.1* - S.121 [Übersetzt vom Verfasser]

²⁷⁸ Marston, N.: ‚Im Legendenton‘ - Schumann's 'Unsung Voice' ‘, in: *19th Century Music Vol.16* - S.234f

²⁷⁹ Ebda. - S.236

Werkes. Am Wahrscheinlichsten ist allerdings, dass Schumann mit dieser Interpretationsanweisung lediglich eine gewisse Stimmung erzeugen wollte.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass trotz diverser Zeichen der Verehrung an Ludwig van Beethoven diese Andeutungen wohl nicht als der „leise Ton“ aus dem Motto zu verstehen sind. Zum einen fügte Schumann seinem Werk das Motto erst bei, als Beethoven für die Bedeutung des Werkes keine Rolle mehr spielte, zum anderen stehen die teilweise sehr wahrscheinlichen Streichungen im Gebiet der Referenzen an Beethoven im krassen Widerspruch zu der Wichtigkeit, die ihnen durch die Erwähnung als „Ton“ im Motto zugekommen wäre.

2.4. Wiederkehrende Auffälligkeiten als „leiser Ton“:

Wie bereits in Kapitel 2.2. im Zuge der Beschäftigung mit *An die ferne Geliebte* angedeutet, lassen sich in vielfacher Hinsicht wiederkehrende motivisch-thematische, harmonische, zum Teil rhythmische und auch formale innere Auffälligkeiten feststellen. Arnfried Edler ist beizupflichten, wenn er im Bezug auf den ersten Satz der *Fantasie* ein Netz von Beziehungen feststellt, welches den Eindruck erweckt, „letztlich sei alles mit allem irgendwie verwandt“²⁸⁰. Tatsächlich wird in der Sekundärliteratur des Öfteren auf verschiedene, wiederkehrende Parameter als Zusammenhänge innerhalb der *Fantasie Op.17* hingewiesen, welche möglicherweise eine Manifestation des im Motto angedeuteten „leisen Tons“ darstellen. Auf diese inneren Beziehungen legte Schumann großen Wert, wie aus diversen Kritiken in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* aus dem Jahr 1836 deutlich hervorgeht²⁸¹. Im Folgenden werden nun die prominentesten Ansichten und Behauptungen aus der Sekundärliteratur kritisch beleuchtet und auf ihre Plausibilität untersucht.

Insgesamt lassen sich die Bezüge innerhalb der *Fantasie* in motivische, formale und harmonische einteilen. Vor allem erstere werden in der Sekundärliteratur ausführlich behandelt, was unter anderem auf eine aufschlussreiche Rezension Schumanns aus dem Jahr 1836 zurückzuführen ist. Im „Zweiten Gang“ seiner Schrift *Variationen für Pianoforte* philosophiert er über die bereits im dritten Kapitel des ersten Abschnittes erwähnte *Variationsfantasie Op.15* Heinrich Elkamps. Dabei bezeichnet er das Werk unter anderem als „Ruine“, eine „Variationsphantasie ohne Thema“²⁸². Schumanns Besprechung dieses Werkes hilft, den thematischen Prozess in Schumanns *Fantasie*

²⁸⁰ Edler, A.: *Robert Schumann und seine Zeit* - S.143

²⁸¹ vgl. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.74

²⁸² Schumann, R.: „Variationen für Pianoforte - Zweiter Gang“, in: *NZfM*, Bd.5 Nr.17 - S.72

Op.17, deren ersten Satz er in einer Frühfassung ebenfalls den Titel *Ruine* verlieh, besser zu verstehen. Schumann spielt mit der Entwicklung und Veränderung von motivischem Material, wie bereits in Zusammenhang mit dem Zitat aus *An die ferne Geliebte* angedeutet wurde. Dabei ist eine klare Abgrenzung etwa zwischen Haupt- und Seitenthema nicht möglich, da sie im Wesentlichen aus den selben Bestandteilen bestehen. In der Sekundärliteratur finden sich häufig Bemühungen, diese „Bausteine“ der *Fantasie* festzustellen, wobei die Ergebnisse selten wirklich zu überzeugen vermögen.

Nicholas Marston stellt einen hohen Grad der Einheit im thematischen Inhalt des Werkes fest²⁸³. Er geht vom Hauptthema in den Takten 2 bis 19 aus und behauptet, aus dem darin vorgestellten Material ließen sich die Themen und Motive der gesamten *Fantasie* ableiten²⁸⁴. Er wählt damit einen anderen Ansatz als Bodo Bischoff, welcher in seiner Analyse vom Zitat aus *An die ferne Geliebte* ausgeht²⁸⁵. Marston beruft sich auf drei einfache Motive, die im Werk mehrfach wiederkehren: Eine sekundweise absteigende Folge aus zwei Tönen, weiters ein Wechseltonmotiv und als ein Terz- oder Quartsprung nach oben. Diese drei Motive sowie ihre Ableitungen findet Marston in allen drei Sätzen der *Fantasie*; beispielsweise führen die drei eröffnenden Akkorde des zweiten Satzes eine Ableitung des ursprünglichen Wechseltonmotivs²⁸⁶. Obwohl Marstons Schilderungen durchaus nachvollziehbar erscheinen, so ist doch bei genauerer Betrachtung anzumerken, dass die von ihm gewählten Motive nicht die nötige Eigentümlichkeit aufweisen, als dass man von einer über das Grad des Gewöhnlichen hinausgehenden Auffälligkeit sprechen kann. In nahezu jedem musikalischen Werk von ausreichender Länge lassen sich sowohl Sekundschritte abwärts als auch Wechselnoten und Terz- und Quartsprünge aufwärts in größerer Anzahl finden, ohne dass dies als Besonderheit angesehen werden würde.

Neben Nicholas Marston weist auch Bodo Bischoff darauf hin, dass der gesuchte „Ton“ in einem unscheinbaren Motiv gesehen werden kann²⁸⁷. Auch er betont die interessante Verwendung des Wechselnotenmotivs, wobei er versucht, eine Entwicklung dieses musikalischen Gedankens herauszuarbeiten²⁸⁸. Obwohl es ihm vor allem auch durch die geschickte Wahl der Beispiele und

²⁸³ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.74

²⁸⁴ vgl. ebda. - S.64ff

²⁸⁵ Vergleiche dazu die Ausführungen in Kapitel 2.2. des dritten Abschnittes der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁶ vgl. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.68

²⁸⁷ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.228

²⁸⁸ vgl. ebda. - S.228f

einer logisch nachvollziehbaren Darstellung gelingt, hier gewissermaßen einen „roten Faden“ herauszuarbeiten, so bestehen doch aufgrund der mangelnden Originalität des Motivs Zweifel, ob sich der Komponist der von Bischoff genannten Auffälligkeiten bewusst war – der gesuchte „Ton“ aus dem Motto Schlegels ist in der Verwendung von Wechselnoten jedenfalls mangels semantischer Bedeutung wohl nicht zu sehen.

Bodo Bischoff führt in *Monument für Beethoven* noch weitere Auffälligkeiten an, die sich seiner Ansicht nach in der gesamten *Fantasie* finden lassen: Zum Beispiel nennt er die Substanz, aus der sich das Thema des Abschnitts *Im Legendenton* bildet, welche den Mittelteil des ersten Satzes stark prägt²⁸⁹. Bischoff erkennt richtig, dass diese bereits zwischen Haupt- und Seitenthema in den Takten 33ff der Exposition erstmals vorweggenommen und in der Reprise noch einmal wiederholt wird. Des Weiteren behauptet er, die charakteristische Figur des Terzsprungs aufwärts mit anschließendem Quartfall abwärts, welche das Zitat aus *An die ferne Geliebte* und seine Derivate prägt, ließe sich als Ableitung beziehungsweise Vorstufe des „Legendenthemas“ sehen. Außerdem meint Bischoff, an ausgewählten Stellen des zweiten Satzes rhythmische Eigenheiten des Themas wiederzuerkennen. Insgesamt kann man sagen, dass es Bischoff auch hier nicht gelingt, restlos zu überzeugen, da die Gemeinsamkeiten der von ihm angeführten Passagen der *Fantasie* zu gering sind, um von klaren Zusammenhängen sprechen zu können. Selbiges gilt auch für die weiteren von ihm angeführten „leisen Töne“, wie etwa rhythmische Eigenheiten²⁹⁰.

Vergleichsweise vielversprechender ist John Daverios Ansicht, in dem im Fünftonraum sekundweise absteigenden Motiv des Hauptthemas einen thematische Zusammenhänge schaffenden „Ton“ zu sehen²⁹¹. Diese Figur, welche in der englischsprachigen Literatur gemeinhin als „Clara's theme“ bezeichnet wird²⁹², findet sich etwa prominent im ersten Satz als Beginn des Hauptthemas, als Teil des Seitenthemas (Takte 42f), als Begleitung des „Legendenthemas“ (Takte 130 bis 132) sowie am Beginn des zweiten Satzes (Takte 6ff) und zum Beispiel als Begleitfigur am Anfang des dritten Satzes (Takte 5f). Außerdem wird die *Fantasie* in hohem Maße durch absteigende Figuren geprägt, wie Daverio in einem seiner Aufsätze deutlich hervorhebt²⁹³. Des weiteren prägt dieses Motiv in

²⁸⁹ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.229f

²⁹⁰ vgl. ebda. - S.231

²⁹¹ Daverio, J.: „Schumanns 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's 'Arabeske'“, in: *19th Century Music Vol.11* - S.157

²⁹² Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.89

²⁹³ Daverio, J.: „Schumanns 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's 'Arabeske'“, in: *19th Century Music Vol.11* - S.157

hohem Maße Schumanns *Klaviersonate Op.14*, ein Werk, welches der Komponist Clara gegenüber als „einzigsten Herzensschrei nach Dir“²⁹⁴ bezeichnete. Der amerikanische Schriftsteller und Biograph Robert Haven Schauffler behauptet, „Claras Thema“ stamme aus einer Komposition der späteren Gattin Schumanns, jedoch unterlässt er es, dieses Werk genauer zu benennen²⁹⁵. Es ist zu vermuten, dass es das *Andantino de Clara Wieck* ist, über welches Robert Schumann sechs Variationen schrieb, die den dritten Satz seiner *Sonate Op.14* bilden. Es ist durchaus plausibel zu sagen, Schumann verwendet in seinen zwei großen Klavierwerken, welche die Liebe zu Clara thematisieren, dieses Thema aus ihrem Werk als Zeichen seiner Liebe. Jedoch stellt sich wie bei den vorherigen Beispielen auch hier die Frage, ob das sekundweise absteigende Motiv die nötige Unterscheidbarkeit aufweist, um als Thema einer Komposition Claras eindeutig identifiziert werden zu können.

Neben den genannten, in der Sekundärliteratur sehr prominenten thematischen Auffälligkeiten, werden häufig auch noch weitere innere motivische aber auch rhythmische Bezüge festgestellt, etwa durch die Musikwissenschaftlerin Linda Correll Roesner, welche das Thema inklusive der Triolenbegleitung der Takte 5f des dritten Satzes aus den Schlusstakten der Durchführung des ersten Satzes (Takte 216 bis 219) ableitet²⁹⁶.

Innere Zusammenhänge können bei einer großflächigeren Betrachtung der *Fantasie Op.17* auch in formalen Ähnlichkeiten vor allem der beiden Ecksätze gesehen werden. Linda Roesner weist auf einen „parallelen Bauplan“²⁹⁷ innerhalb der *Fantasie* hin und deutet Kopf- und Finalsatz als komplex modifizierte Sonatenhauptsatzformen und den zweiten Satz als „Zwischenspiel“, das als Marsch mit Trio konzipiert ist²⁹⁸. Roesner stellt wie auch Nicholas Marston²⁹⁹ fest, dass sowohl im ersten als auch im dritten Satz bei der Reprise auf eine Wiederholung der ersten 28 beziehungsweise 14 Takte verzichtet wird, was, wie in Kapitel vier des zweiten Abschnitts bereits erörtert wurde, eine Durchbrechung der für die Sonatenform typischen Symmetrie darstellt. Es fehlen in den Reprisen die an diesen Stellen überflüssigen Einleitungstakte, deren Aufgabe lediglich das Verdeutlichen des Nichterscheinens der Grundtonart C-Dur ist. Schumann spielt bewusst mit Elementen der

²⁹⁴ Draheim, J. u.a.: Art. „Schumann, Robert“, in: *MGG 2*, Personenteil Bd.15 - Sp.263

²⁹⁵ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.90

²⁹⁶ Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien 3/4* - S.206

²⁹⁷ Ebda. - S.201

²⁹⁸ vgl. ebda. - S.202ff

²⁹⁹ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.79ff

Sonatenform, um die Verzögerung des Erscheinens der Tonika zu veranschaulichen. Insofern ist der Behauptung Linda Correll Roesners beizupflichten, der Grund für die parallele Anlagen des ersten und dritten Satzes sei in den Besonderheiten der Harmonik zu sehen³⁰⁰. Die formale Ähnlichkeit der Ecksätze ist also lediglich als Hilfskonstrukt zu bezeichnen, der „leise Ton“ selbst ist darin nicht zu sehen.

Neben der bereits umfassend erörternden auffälligen Behandlung von C-Dur wird in der Sekundärliteratur auch die häufige und gezielte Verwendung von Nonen- und Terzdezimenakkorden als Mittel gesehen, der *Fantasie* innere klangliche Bezüge zu verleihen³⁰¹. Bodo Bischoff sieht sie gar aufgrund ihrer besonderen Bedeutung in engem Zusammenhang mit dem Schlegelschen „Ton“³⁰². Nonenakkorde sind vor allem im ersten Satz häufig zu finden, etwa im Klangfeld, welches dem Hauptthema unterlegt ist. An emotional aufgeladenen Stellen, etwa dem Höhepunkt des Kopfsatzes in den Takten 212 bis 214 verwendet er sogar stark dissonante Terzdezimenklänge, deren Auflösung als „besonders beseligend empfunden“³⁰³ wird. Obwohl diese Klänge für Schumann eine besondere, außermusikalische Bedeutung zu haben scheinen, wie etwa aus dem in Zusammenhang mit der harmonischen Analyse der *Fantasie* erwähnten Brief vom 10. Juli 1834 an Clara deutlich wird³⁰⁴, ist es nicht plausibel, dass Schumann in ihrer häufigen Verwendung den Ton gesehen hat, den Schlegel in seinem Gedicht *Die Gebüsch* anspricht. Wahrscheinlicher ist, dass der Komponist mit diesen besonderen, dissonanten Klängen seiner unglücklichen Liebe Ausdruck verleihen und im Rezipienten des Werkes bestimmte Gefühle hervorrufen wollte.

An dieser Stelle soll auf einige Ansichten in der Sekundärliteratur eingegangen werden, welche eine Vielzahl an kaum erkennbaren Andeutungen fremder und eigener Werke Schumanns in der *Fantasie Op.17* zu erkennen glauben.

Bodo Bischoff etwa behauptet in seinem *Monument für Beethoven*, Schumann bediene sich an manchen Stellen der *Fantasie* einer Klangsprache, die an jene Beethovens erinnere³⁰⁵. Als Beispiel zieht er einen Vergleich zwischen dem zweiten Satz *Vivace alla Marcia* aus Beethovens

³⁰⁰ vgl. Roesner, L. C.: „Schumanns ‚parallele‘ Formen“, in: *Schumann Studien 3/4* - S.202, 204

³⁰¹ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.234

³⁰² Ebda. - S.233

³⁰³ Ebda. - S.234

³⁰⁴ vgl. Schumann, R.: *Jugendbriefe* - S.245f

³⁰⁵ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.231

Klaviersonate Op.101 und den Takten 74 bis 90 aus dem zweiten Satz von Schumanns *Fantasie*. Dabei weist er auf Ähnlichkeiten in Klaviertechnik und Klangdisposition hin, etwa das Übergreifen der linken Hand oder auffällige Lagenwechsel. Vor allem fällt allerdings die Ähnlichkeit der Klangsprache auf, welche vor allem durch den markanten, punktierten Rhythmus bedingt ist.

Außerdem sieht Bischoff in der durch Modulationen geprägten Passage der Takte 105ff des ersten Satzes der *Fantasie* eine Anlehnung an die Takte 363ff der *Overtüre zu Leonore Nr.3 Op.72a*³⁰⁶. Er begründet dies durch den „in synkopiert nachschlagenden Oktaven geführten, chromatisch steigenden Bassgang“³⁰⁷, der in beiden Abschnitten deutlich wird, und durch die gleiche Funktion der Passagen. Beide haben den Zweck, wieder zum Hauptthema zurückzuführen.

Neben den möglichen Andeutungen an Werke Beethovens nehmen Ähnlichkeiten zu Werken von Schumanns zweitem großen musikalischen Vorbild Franz Schubert in der Sekundärliteratur großen Raum ein. So meint etwa John Daverio, es läge nahe, dass Schumann sich an den Akkordzerlegungen zu Beginn der Schubertschen Vertonung von Schlegels *Die Gebüsch* orientierte, als er den ähnlich anmutenden Beginn des dritten Satzes komponierte³⁰⁸. Diese Überlegung ist allerdings zu verwerfen: Zum Ersten sind derartige Akkordzerlegungen alles andere als unüblich, zum Zweiten wurde das Lied, wie in Kapitel vier des ersten Abschnitts bereits erwähnt, erst 1885 veröffentlicht. Da Schumann erst 1839, nach der Komposition der *Fantasie*, im Zuge eines Treffens mit Franz Schuberts Bruder Ferdinand Zugang zu Autographen des 1828 verstorbenen Komponisten erlangte, ist es unwahrscheinlich, dass er *Die Gebüsch D646* schon vor deren Veröffentlichung kannte.

Wie bereits mehrfach erwähnt könnte sich Schumann bezüglich Name und Mehrsätzigkeit seines Werkes an Schuberts *Wandererfantasie D760* orientiert haben. Nicholas Marston weist darüber hinaus auf rhythmische und vor allem harmonische Ähnlichkeiten zwischen dem Beginn der *Wandererfantasie* und dem Anfang des dritten Satzes der *Fantasie Op.17* hin³⁰⁹. Tatsächlich ist es denkbar, dass die oftmals als rhythmische Anlehnung an den zweiten Satz aus Beethovens *Symphonie Nr.7* gedeutete Bassbegleitung der Takte 30 bis 33 des dritten Satzes der *Fantasie* eine Andeutung des charakteristischen Rhythmus des Themas der *Wandererfantasie* darstellt. Es ist allerdings zu beachten, dass hier eine große Gefahr besteht, mögliche Assoziationen

³⁰⁶ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.232

³⁰⁷ Ebda.

³⁰⁸ Daverio, J: „Schumanns 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's 'Arabeske'“, in: *19th Century Music Vol.11* - S.151

³⁰⁹ vgl. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.40f

hineinzudeuteln, die zwar schlüssig erscheinen, bei welchen aber durchaus auch der Zufall eine Rolle spielen kann. Als Beispiel sei hierbei die Auffälligkeit genannt, dass sowohl Schumanns als auch Schuberts Klavierfantasien in C-Dur stehen. Es liegt nahe, hier eine Verbindung zu deuten, allerdings ist es plausibler, dass Schumann diese Tonart aufgrund der möglichen Assoziationen zu seiner geliebten Gattin gewählt hat.

Diese Liste möglicher Anleihen aus fremden Werken in Schumanns *Fantasie C-Dur* lässt sich noch weiter fortsetzen – etwa behauptete der deutsche Musikhistoriker Hermann Abert, dass der triumphale Charakter des zweiten Satzes durch Carl Maria von Webers *Euryanthe* beeinflusst ist³¹⁰, auch lässt sich in der Eröffnung des zweiten Satzes die Melodie aus Schumanns *Ritter vom Steckenpferd* erkennen³¹¹.

Insgesamt ist aber festzustellen, dass die in der Sekundärliteratur neben den häufig vorkommenden Auffälligkeiten erwähnten Zitate und Andeutungen nicht wirklich überzeugend sind. Allein die Tatsache, dass die genannten Beispiele selten von anderen Wissenschaftlern auch nur erwähnt werden, spricht für die mangelnde Eindeutigkeit und Unterscheidbarkeit, die ihnen innewohnt. Es ist wichtig, Schumanns Motivation zur Komposition der *Fantasie Op.17* anhand der Entstehungsgeschichte nachzuvollziehen und anhand dessen die Plausibilität der bewussten Verwendung einzelner Zeichen und Zitate zu erfassen.

³¹⁰ vgl. Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.88

³¹¹ Auf diese Ähnlichkeit wies Michele Calella seine Studenten in einem Seminar über Klaviermusik des frühen 19. Jahrhunderts im Wintersemester 2010/2011 an der Universität Wien hin.

3. Biographiebezogene Deutung des „leisen Tons“:

Wie bisher umfassend verdeutlicht wurde, ist vor allem Schumanns frühe Klaviermusik in hohem Grade durch biographische Ereignisse beeinflusst³¹². Viele seiner Stücke verdanken ihre Entstehung persönlichen Erlebnissen, weswegen die Zeichen im Text immer mit Bezug zu Geschehnissen in Schumanns Leben sowie besonders auch zur Entstehungsgeschichte des Werkes zu deuten sind. Im Folgenden werden nun die in den einzelnen Kapiteln zur textanalytischen Interpretation bereits angesprochenen Gedanken zu einem möglichen biographischen Bezug des Mottos fortgesponnen.

Schon in Zusammenhang mit der harmonischen Analyse der *Fantasie Op.17* wurde ein Zitat erwähnt, welches scheinbar keine Zweifel an der Deutung des Mottos aufkommen lässt:

„Der ‚Ton‘ im Motto bis Du wohl? Beinahe glaub ich's.“³¹³

Tatsächlich liegt nahe, in Clara den gesuchten Ton zu sehen, scheint sie doch in der *Fantasie* durch die Tonart C-Dur sowie das Zitat aus *An die ferne Geliebte* und diverse weitere vor allem thematisch-motivische Bezüge, wie etwa das „Clara's theme“, symbolisch vertreten. Fraglich ist allerdings, ob Clara als Person oder Schumanns Liebe zu ihr als der gesuchte „Ton“ zu deuten sind. Wie bereits angesprochen, ist die Kunst in der romantischen Weltanschauung als Sinnbild für ein Ideal zu sehen. Da der „leise Ton“ somit eine Projektion des Idealzustandes darstellt, sind auch die Zeichen wohl eher als Hinweise auf die Liebe zu Clara zu deuten, als eine bloße „Verdoppelung“ der Person im musikalischen Text. Demzufolge sind sowohl das Zitat aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder* als auch das Umgehen der Grundtonart C-Dur und weitere erwähnte thematisch-motivische Auffälligkeiten nicht selbst der „leise Ton“, sondern bloß Repräsentanten für diesen – die Liebe Schumanns zu seiner späteren Gattin Clara³¹⁴.

Interessant ist jedoch, dass Schumann hinter seiner Aussage „Der ‚Ton‘ bis du wohl“ ein Fragezeichen setzt und anschließend noch hinzufügt: „Beinahe glaub ich's.“ Diese fast ironische Formulierung lässt ernsthafte Zweifel an der Deutung des Mottos aufkommen. Vor allem in Bezug

³¹² vgl. Floros, C.: „Autobiographisches in Schumanns früher Musik“, in: *Robert Schumann* - S.26ff

³¹³ Schumann, R.: *Jugendbriefe* - S.303

³¹⁴ vgl. Edler, A.: „Fantasie C-Dur op.17“, in *Schumann Handbuch* - S.238

auf das Zitat aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder* bestehen Unsicherheiten, ob die angesprochene „ferne Geliebte“ wirklich in Clara zu sehen ist³¹⁵.

So könnte etwa auch die bereits erwähnte Agnes Carus gemeint sein, jene Frau, mit welcher er den Liederzyklus bei einer kammermusikalischen Abendgesellschaft im Hause ihres Vaters aufführte. Vor allem in Schumanns Tagebucheinträgen aus dem Jahr 1828 wird deutlich, dass er starke Gefühle für die acht Jahre ältere Arztgattin hegte³¹⁶. John Daverio stellt sogar eine deutliche Einheit der Liebe zum Gesang einerseits und der Liebe zu Carus andererseits fest³¹⁷. Jedoch obwohl Schumann Beethovens *An die ferne Geliebte* wahrscheinlich beim gemeinsamen Musizieren mit der Kaufmannstochter kennenlernte, so ist es doch unwahrscheinlich, dass der Komponist sie mit dem Zitat in seinem Werk verewigen wollte. In seinen Tagebüchern lassen sich immer wieder Anzeichen finden, dass sich das gute Verhältnis der beiden später wandelte, wie etwa in einem Eintrag vom 9. Mai 1832, in welchem er sie unter anderem als „sehr kalt“ bezeichnet³¹⁸. Aus dem selben Grund ist wohl auch seine erste Verlobte Ernestine von Fricken nicht die gesuchte „ferne Geliebte“. Kurze Zeit vor der Entstehung der *Fantasie* löste Schumann die Verlobung und auch in Tagebucheinträgen und Briefen finden sich keinerlei Anzeichen, dass er noch Gefühle für sie hegte. Selbiges gilt auch für Nanni Petsch und Liddy Hempel, Jugendliebschaften Schumanns, welche in seinen Tagebüchern ab dem Jahr 1829 nicht mehr erwähnt werden.

Mit der attraktiven britischen Pianistin Anna Robena Laidlaw unterhielt Schumann im Sommer des Jahres 1837 wahrscheinlich eine Affäre. In diesen Monaten, in welchen ihm Friedrich Wieck erfolgreich vorspiegelte, Clara habe kein Interesse mehr an ihm³¹⁹, inspirierte ihn die Britin zur Komposition einiger Werke, etwa der *Fantasiestücke Op.12*³²⁰. Es ist durchaus denkbar, dass Schumann mit der Verwendung des Zitats auf Laidlaw anspielt, jedoch spricht dagegen, dass er sie erst ein Jahr nach der Komposition der *Sonate für Beethoven* kennenlernte. Sollte in dieser Frühfassung des Werkes das Zitat aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder* bereits enthalten gewesen sein, was aufgrund mangelnder Quellen nicht mehr mit Sicherheit bestätigt werden kann, so wäre eine Verbindung zu der begabten britischen Pianistin auszuschließen.

³¹⁵ Derartige Überlegungen äußerte Akio Mayeda in einer Vorlesung über die Bedeutung von Zeichen in Schumanns Schaffen im Sommersemester 2011 an der Universität Wien.

³¹⁶ vgl. z.B. Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.90f, 94

³¹⁷ Daverio, J.: *Robert Schumann - Herald of a 'New Poetic Age'* - S.30f

³¹⁸ Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.386

³¹⁹ Marston, N.: *Schumann - Fantasie, Op.17* - S.7f

³²⁰ Daverio, J.: *Robert Schumann - Herald of a 'New Poetic Age'* - S.156

Aufgrund spärlicher Quellenlage lassen sich auch die Identität sowie Schumanns konkretes Verhältnis zu der in seinen Tagebüchern des Öfteren erwähnten „Christel“³²¹ nicht mehr genau eruieren. Aus den Aufzeichnungen Schumanns kann man nur feststellen, dass Schumann ihr den Davidsbündlernamen Charitas gab und dass die beiden wohl mehr als eine rein platonische Liebesbeziehung führten³²². Aufgrund der Tatsache, dass Schumann bei ihren Erwähnungen in den Tagebüchern hauptsächlich auf die sexuelle Komponente ihres Verhältnisses eingeht, erscheint es allerdings unwahrscheinlich, dass ihr der Komponist mit dem Zitat am Ende des ersten Satzes ein Denkmal setzen wollte.

Wenn also Schumann mit der Verwendung der Passage aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder* auf eine seiner tatsächlichen Geliebten anspielen möchte, ist es am naheliegendsten, dass damit seine Gattin Clara gemeint ist. Es besteht allerdings die Möglichkeit, dass die Stelle aus *An die ferne Geliebte* ein Relikt aus jener Zeit ist, als die *Fantasie Op.17* noch als *Klaviersonate für Beethovens Denkmal* konzipiert war und somit der reinen Huldigung des großen Meisters dient.

Die Liebe zu Clara als „leiser Ton“, scheint durch Einträge in Schumanns Tagebüchern, in welchen er davon spricht, dass er und Clara sich in jener Zeit, in der sie aufgrund des väterlichen Verbots keinen Kontakt haben durften, nur durch das heimliche, gegenseitige Zuhören ihres Klavierspiels nahe sein konnten³²³, bestätigt zu werden. Es lässt sich also auch die letzte Zeile des Mottos – „für den der heimlich lauschet“ – in Bezug auf Schumanns Biographie deuten, wie aus seinen Aufzeichnungen deutlich wird:

*„Abends Concert, an der Thüre Clara mit einem Auge, wie nur eine selige Braut - ein Blick, der dich Schwachen auf Jahre hin stärken könnte – Sonderbar sah's in mir aus, als sie spielte.“*³²⁴

*Gestern Abend Concert von Clara. Oft dünkt mir Alles Traum. Sie sah schön [aus]. Der Ring blitzte hell v. Weitem. Ich war in einer Loge von Niemandem gesehen, Schwere Betrachtungen u. Gedanken nach dem Concerte. Sie spielte herrlich, im Ganzen die Alte.“*³²⁵

³²¹ vgl. z.B. Schumann, R.: *Tagebücher I* - S.330ff, 342ff, 349f

³²² vgl. ebda. - S.490

³²³ Diesen Gedanken äußerte Manfred Angerer in einer Übung zu Klavierliedern von Robert Schumann bis Hugo Wolf im Sommersemester 2009 an der Universität Wien.

³²⁴ Schumann, R.: *Tagebücher II* - S.37

³²⁵ Ebda. - S.65

4. Zusammenfassung:

Als Fazit der text- und biographisch-analytischen Untersuchungen der Zusammenhänge zwischen dem Schlegelschen Motto und Schumanns *Fantasie Op.17* ist festzuhalten, dass Schumann in dem angesprochenen „leisen Ton“ höchstwahrscheinlich die Verkörperung seiner Liebe zu Clara und nicht der Verehrung des großen Vorbilds Beethoven sah. Dieses Ideal, welches gemäß seiner romantischen Kunstanschauung durch die Musik vermittelt wird, lässt sich vor allem an drei Zeichen festmachen, welche in der Komposition eine wesentliche Rolle spielen:

Das Erste ist die im ersten, aber auch im dritten Satz auffällige Umgehung der Tonika C-Dur, welche in beiden Fällen jeweils erst am Ende des Satzes erreicht wird. Das C steht mit ziemlicher Sicherheit für Schumanns Gattin, die Umgehung verdeutlicht die unglückliche Lage, in welcher sich er sich zur Zeit der Komposition des Werkes befand.

Auch das Zitat aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* wird im Kopfsatz der *Fantasie* konsequent umgangen, eine deutliche Manifestation erfolgt erst am Ende des Satzes, zeitgleich mit dem erstmaligen Erreichen des tonikal verwendeten C-Dur. Das Zitat aus *Nimm sie hin denn, diese Lieder* kann sowohl als metaphorische Suche nach der „fernen Geliebten“ Clara als auch als geheime Botschaft an diese gesehen werden. Schumann teilt ihr durch die Verwendung eines Abschnitts des Beethovenschen Liederkreises wohl mit, dass die Musik ein Mittel ist, die zwischen ihnen bestehende Distanz zu überbrücken.

Das dritte Zeichen, welches die Liebe zu Clara als „leisen Ton“ verkörpert, ist das von Nicholas Marston hervorgehobene „Clara's theme“, eine im Fünffonraum sekundweise absteigende Tonfolge. Sie tritt, wie schon in der Clara gewidmeten *Klaviersonate Op.14* auch in der *Fantasie Op.17* immer wieder auffällig hervor, jedoch bestehen berechtigte Zweifel, ob das Motiv die ausreichende Originalität und Eigentümlichkeit besitzt.

Die kunstvolle Verbindung vor allem dieser drei Parameter, die als „innere Faden“ die *Fantasie Op.17* durchziehen³²⁶, dient somit als Verkörperung des „leisen Tons“ – der Liebe zu Clara – welcher in dem Motto Schlegels bekräftigend und erklärend hervorgehoben wird³²⁷.

³²⁶ Bischoff, B.: *Monument für Beethoven* - S.205

³²⁷ vgl. ebda. - S.199

IV. ABSCHNITT – SUBJEKTIVE ÜBERLEGUNGEN

ZUR PRAKTISCHEN UMSETZUNG DES MOTTOS:

Nachdem die *Fantasie in C-Dur Op.17* bisher vorrangig mit den Augen eines historischen Musikwissenschaftlers betrachtet wurde, soll im Folgenden als Abschluss der Arbeit die Frage einer möglichen Aufführungspraxis erörtert werden, nämlich ob das Schlegelsche Motto einen Einfluss auf die Interpretationsweise eines ausübenden Künstlers haben kann.

Obwohl etwa aus einem bereits erwähnten Brief an den Verleger Maurice Schlesinger bezüglich der französischen Erstausgabe des *Carnaval* der für den jungen Schumann geringere Stellenwert von Popularität und Erfolg deutlich hervorgeht³²⁸, liegt die Vermutung nahe, dass er durchaus beabsichtigte, sein Werk einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Seine Tätigkeit als Komponist war für Schumann vor allem zur Zeit der Gründung seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* nicht der primäre Brotberuf, doch erwartete er sich dadurch wahrscheinlich zusätzliche finanzielle Absicherung. Dem Werk beigefügte Zeichen können dementsprechend auch als Maßnahmen gesehen werden, die das Interesse des Publikums wecken beziehungsweise steigern sollen. Insofern ist es Aufgabe eines werktreuen Interpreten, seinen Zuhörern nach Möglichkeit auch den semantischen Inhalt der *Fantasie* näher zu bringen. Das Motto bloß als ornamentales Beiwerk anzusehen, wäre aufgrund der großen Bedeutung, welche Schumann verwendeten Zeichen und Symbolen beimaß, sicherlich ein abzulehnender Ansatz. Einige der musikalischen Auffälligkeiten, wie etwa die Verwendung von C-Dur als Synonym für seine Frau Clara, sind jedoch nicht durch entsprechende Interpretation hervorhebbar; selbst ein musikhistorisch gebildetes Publikum vermag zumeist nicht die Verbindung zwischen der Musik und eventuellen außermusikalischen Bedeutungen herzustellen.

In der romantischen Klaviermusik bedienten sich neben Robert Schumann vor allem die ihm persönlich und musikalisch nahestehenden Komponisten Franz Liszt und Johannes Brahms literarischer Mottos. Während ersterer zum Beispiel in seinen *Années de pèlerinage* die einzelnen Stücke vor allem mit philosophischen Gedanken, aber auch Beschreibungen von Seelenzuständen übertitelt, wirken die Leitgedanken Brahms' hauptsächlich programmatisch; er beschreibt die Grundstimmung des Werkes und bereitet die Rezipienten darauf vor, etwa wenn er dem ersten seiner *Intermezzi Op.117* zwei Zeilen aus Johann Gottfried Herders *Volkliedern* voranstellt:

³²⁸ vgl. McCorkle, M.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* - S.36f

„Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön!

Mich dauert's sehr, dich weinen zu sehn.“

Der Komponist weist mit der Verwendung dieser Worte auf den Charakter des Werkes als eine Art Wiegenlied hin und unterstreicht durch den zweiten Satz die sentimentale Stimmung, die das erste Intermezzo durchzieht. Seine Aussage, die drei *Intermezzi* seien „Wiegenlieder seiner Schmerzen“, dienen somit als Unterstreichung des im Motto Gesagten.

Die große Anforderung an den Interpreten eines Werkes besteht vor allem darin, wie er dem Zuhörer den Inhalt der verschiedenen Arten von Mottos näherbringen kann. Im Fall eines stimmungsvermittelnden Mottos, wie etwa am Beispiel des *Intermezzo* verdeutlicht, gelingt die Umsetzung relativ leicht, indem der Künstler versucht, den Zuhörern die beschriebene Atmosphäre etwa durch die Wahl eines bestimmten Tempos, einer entsprechenden Dynamik sowie dem überlegten Spiel mit Klangfarben und Phrasierungen zu vermitteln.

Problematisch erscheint die musikalische Umsetzung philosophischer Gedanken, wie etwa jene, die Franz Liszt seinem *Vallée d'Obermann* voranstellte:

„Was will ich? Was bin ich? Was verlange ich von der Natur? Jede Ursache ist verborgen, jeder Ausgang trügerisch; jede Form ist veränderlich, jede Dauer begrenzt [...]“

Die Vermittlung solcher komplexer Überlegungen ist auf rein musikalischem Wege kaum möglich, sie kann aber durch Hilfsmittel, wie etwa das Abdrucken in einer Programmheft, oder dem mündlichen Vortrag durch den Künstler selbst erleichtert werden.

Das Schlegelsche Motto vor Schumanns *Fantasie Op.17* beinhaltet sowohl philosophische als auch programmatische Aspekte. Wie am Beginn des dritten Abschnittes bereits umfassend erörtert beschreibt das Motto die romantische Vorstellung, ein poetischer Gedanke, der „Ton“, sei die sinnlich wahrnehmbare Projektion einer höheren Welt, welche die gesamte Wirklichkeit durchzieht und den „heimlich Lauschenden“ seinem fernen Ideal näher bringt. Gleichzeitig wird in dem Vierzeiler der ruhelos strebende und suchende Charakter des Werkes vorweggenommen, der aus einem weitgehenden Fehlen von Fixpunkten resultiert. Der ausführende Interpret der *Fantasie* sollte dementsprechend versuchen, das im Motto angesprochene Wesen des Werkes so weit wie möglich auch durch sein Spiel zu unterstützen, so dass es dem Zuhörer auch durch den Höreindruck deutlich offenbart wird. Die romantisch-philosophischen Überlegungen lassen sich, wie bereits erwähnt,

musikalisch nicht oder nur schwer umsetzen. Es wäre daher anzuraten, dass Motto dem Publikum auch durch eine Anführung im Programmheft näher zu bringen.

Ein Pianist, welcher erstmals auf die *Fantasie in C-Dur* stößt, sollte die Worte Schlegels also keinesfalls ignorieren. Vielmehr ist ihm zu raten, er möge den Vierzeiler einerseits als Anstoß nehmen, über die musikalische Struktur und den semantischen Inhalt des Werkes nachzudenken und sich andererseits durch gewissenhaftes Lesen des Textes in die Grundstimmung der *Fantasie* sowie romantische Weltanschauungen im Allgemeinen hineinzusetzen.

LITERATUR:

Musikalien:

Schumann, Robert: „Fantasie C-Dur op.17“ (Urtext), in *Robert Schumann - Sämtliche Klavierwerke*, hrsg. v. Ernst Hertrich, Henle-Verlag, München 2010, Bd. 4, S.2-39, 241-245

Schrifttum:

Appel, Bernhard R.: „Poesie und Handwerk - Robert Schumanns Schaffensweise“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. v. Ulrich Tadday, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart 2006, S.140-193

Bischoff, Bodo: „,Entzückung‘ und ,Bizarres‘ - Zur Beethoven-Rezeption des jungen Schumann 1828/29“, in: *Schumann Studien 3/4*, hrsg. v. Gerd Neuhaus, Studio Verlag, Köln 1994, S.241-250

Bischoff, Bodo: *Monument für Beethoven - Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*, Dohr Verlag, Köln-Rheinkassel 1994

Brendel, Franz: „R. Schumann's Biographie von J. W. v. Wasielewski - Zweite Besprechung“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, hrsg. v. Robert Schumann, Leipzig 1858, Bd. 48, Nr. 11-13 & 15-18, S.113-114, 125-128, 137-141, 157-160, 169-171, 181-186, 193-195

Daverio, John: *Robert Schumann - Herald of a 'New Poetic Age'*, Oxford University Press, Oxford 1997

Daverio, John: Art. „Schumann, Robert“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. v. Stanley Sadie u. John Tyrrell, Macmillan, London 2001, Bd. 2, S.760-816

Daverio, John: „Schumann's 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's 'Arabeske'“, in: *19th-Century Music, Vol.11*, University of California Press, 1987, S.150-163
<http://www.jstor.org/stable/746728> (Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

Draheim, Joachim; Edler, Arnfried; Knechtges-Obrecht, Irmgard: Artikel „Schumann, Robert“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Metzler/Bärenreiter, Kassel 1996, Personenteil Bd. 15, Sp.257-328

Edler, Arnfried: „Fantasie C-Dur op.17“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. v. Ulrich Tadday, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart 2006, S.237-240

Edler, Arnfried: *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 1982

Floros, Constantin: „Autobiographisches in Schumanns früher Musik“, in: *Robert Schumann - Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2011, S.25-37

Floros, Constantin: „Schumanns musikalische Poetik“, in: *Musiker-Konzepte - Sonderband: Robert Schumann I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, edition text+kritik, München 1981, S.90-104

Gieseler, Walter: „Schumanns frühe Klavierwerke im Spiegel der Literarischen Romantik“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik*, hrsg. v. Julius Alf u. Joseph A. Kruse, Droste Verlag, Düsseldorf, 1981, S.62-87

Gruber, Gernot: Art. „Zitat“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1996, Sachteil Bd. 9, Sp.2401-2412

Gurlitt, Wilibald: „Robert Schumann und die Romantik in der Musik“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik*, hrsg. v. Julius Alf u. Joseph A. Kruse, Droste Verlag, Düsseldorf, 1981, S.9-27

Hoeckner, Berthold: „Schumann and Romantic Distance“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50 No. 1, University of California Press, 1997, S.55-132
<http://www.jstor.org/stable/832063> (Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

Kaden, Christian: Art. „Zeichen“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1996, Sachteil Bd. 9, Sp.2149-2220

Kok, Roe-Min: „Fantasie für Klavier Op.17“, in: *Robert Schumann - Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. Helmut Loos, Laaber-Verlag, Laaber 2005, Bd. 1, S.99-105

Kremer, Detlef: Art. „Literaturtheorien der Romantik“, in: *Metzler Lexikon - Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Auflage, hrsg. v. Ansgar Nünning, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2008

Kropfinger, Klaus: Art. „Beethoven, Ludwig van“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Metzler/Bärenreiter, Kassel 1996, Personenteil Bd. 2, Sp.667-944

Kruse, Joseph A.: „Robert Schumann als Dichter“, in: *Robert Schumann - Universalgeist der Romantik*, hrsg. v. Julius Alf u. Joseph A. Kruse, Droste Verlag, Düsseldorf, 1981, S.40-61

Marston, Nicholas: „'Im Legendenton': Schumann's 'Unsung Voice'“, in: *19th-Century Music, Vol.16 No.3*, University of California Press, 1993, S.227-241
<http://www.jstor.org/stable/746392> (Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

Marston, Nicholas: *Schumann - Fantasie, Op. 17*, Cambridge University Press, Cambridge 1992

Marston, Nicholas: „Schumann's Monument to Beethoven“, in: *19th-Century Music, Vol.14*, University of California Press, 1991, S.247-264
<http://www.jstor.org/stable/746537> (Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

McCorkle, Margit L.: *Robert Schumann - Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Henle Verlag, München 2003

Moßburger, Hubert: „Poetische Harmonik“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. v. Ulrich Tadday, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart 2006, S.194-211

Naumann, Barbara: Art. „Schlegel, Friedrich von“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Metzler/Bärenreiter, Kassel 1996, Personenteil Bd. 14, Sp.1391-1394

Neuhaus, Gerd: „Der junge Literat - Schumann als Primaner“, in: *Robert Schumann - Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2011, S.3-11

Newcomb, Anthony: „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“, in: *19th-Century Music, Vol.11*, University of California Press, 1987, S.150-163
<http://www.jstor.org/stable/746729> (Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

Newcomb, Anthony: „Schumann and the Marketplace - From Butterflies to Hausmusik“, in: *Nineteenth-Century Piano Music - Routledge Studies in Musical Genres*, 2. Auflage, hrsg. v. R. Larry Todd, Routledge, New York 2004, S.258-316

Niemöller, Klaus Wolfgang: „Simonin de Sire in Dinant und Robert Schumann - eine Freundschaft in Briefen und Widmungen“, in: *Revue belge de Musicologie, Vol.47*, Societe Belge de Musicologi, 1993, S.161-175

<http://www.jstor.org/stable/3687090> (Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

Richter, Johann Paul Friedrich [Jean Paul]: *Vorschule der Ästhetik*, hrsg. v. Norbert Miller, Carl Hanser Verlag, München 1963

Roesner, Linda Correll: „Schumanns ‚parallele‘ Formen - Eine analytische Studie zum frühen Klavierwerk“, in: *Schumann Studien 3/4*, hrsg. v. Gerd Neuhaus, Studio Verlag, Köln 1994, S.199-210

Sams, Eric: „The Tonal Analogue in Schumann's Music“, in: *Proceedings of the Royal Music Association, Vol.96*, Taylor & Francis Ltd., 1969/70, S.103-117

<http://www.jstor.org/stable/765977> (Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

Schlegel, Friedrich: *Dichtungen*, hrsg. v. Hans Eichner, 1.Abt. 5.Bd. d. Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler, Schöningh Verlag, München u.a. 1962

Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften*, 3. Auflage, hrsg. v. Wolfdietrich Rasch, Carl Hanser Verlag, München 1971

Schoppe, Martin: „Schumanns frühe Texte und Schriften“, in: *Schumanns Werke - Text und Interpretation*, hrsg. v. Akio Mayeda u. Klaus Wolfgang Niemöller, Schott-Verlag, Mainz 1987, S.7-16

Schoppe, Martin: „Schumann im Musikleben seiner Zeit - Aktionen und Reaktionen“, in: *Schumann Studien 2*, Studio Verlag, hrsg. v. Gerd Neuhaus, Zwickau 1989, S.24-31

Schubring, Adolf: „Schumanniana Nr.2 - Schumann und der Großvater“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, hrsg. v. Robert Schumann, Leipzig 1860, Bd. 48, Nr. 4, S.29-30

Schumann, Robert (Hrsg.): „Aufruf an die Verehrer Beethoven's“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, hrsg. v. Robert Schumann, Leipzig 1836, Bd. 4, Nr. 29, S.121-122

Schumann, Robert: *Der junge Schumann - Dichtungen und Briefe*, hrsg. v. Alfred Schumann, Intel-Verlag, Leipzig 1910

Schumann, Robert: „Die C-Dur-Sinfonie von Franz Schubert“, in: *Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Josef Häusler, Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart 2010, S.174-180

Schumann, Robert: „Drei Impromptus für das Pianoforte von Stephan Heller, Werk 7“, in: *Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Josef Häusler, Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart 2010, S.108f

Schumann, Robert: *Jugendbriefe von Robert Schumann*, 2. Auflage, hrsg. v. Clara Schumann, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1886

Schumann, Robert: „Monument über Beethoven - Vier Stimmen darüber“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, hrsg. v. Robert Schumann, Leipzig 1836, Bd. 4, Nr. 51, S.211-213

Schumann, Robert: *Robert Schumann's Briefe - Neue Folge*, hrsg. v. F. Gustav Jansen, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1886

Schumann, Robert: „Sinfonie von H. Berlioz“, in: *Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Josef Häusler, Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart 2010, S.34-53

Schumann, Robert: *Tagebücher - Band I - 1827-1838*, hrsg. v. Georg Eismann, Stroemfeld/Roter Stern, Basel 1988

Schumann, Robert: *Tagebücher - Band II - 1836-1854*, hrsg. v. Gerd Neuhaus, Stroemfeld/Roter Stern, Basel 1988

Schumann, Robert: „Variationen für das Pianoforte“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, hrsg. v. Robert Schumann, Leipzig 1836, Bd. 5, Nr. 17, S.71-73

Schumann, Robert: „Zur Eröffnung des Jahrganges 1835“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, hrsg. v. Robert Schumann, Leipzig 1835, Bd. 2, Nr. 1, S.2-4

Schweikert, Uwe: „Das literarisch Werk - Lektüre, Poesie, Kritik und poetische Musik“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. v. Ulrich Tadday, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart 2006, S.107-124

Tadday, Ulrich: „Schumanns Romantik-Begriff im Spiegel der Schumann-Literatur“, in: *Schumann Studien 9*, hrsg. v. Ute Bär, Studio Verlag, Sinzig 2008, S.277-296

Tadday, Ulrich: „Zur Musikästhetik Robert Schumanns“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. v. Ulrich Tadday, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart 2006, S.127-138

Todd, R. Larry: „On Quotation in Schumann's Music“, in: *Schumann and his World*, hrsg. v. R. Larry Todd, Princeton University Press, Princeton 1994, S.80-113

Walker, Alan: „Liszt and the C Major Fantasie, Op. 17 - A Declining Relationship“, in: *Music & Letters, Vol.60 Nr.2*, Oxford University Press, 1979, S.156-165
<http://www.jstor.org/stable/734754> (Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

von Wasielewski, Wilhelm Joseph: *Robert Schumann - Eine Biographie*, 3. Auflage, Verlag von Emil Strauß, Bonn 1880

Wehnert, Martin: Artikel „Romantik und romantisch“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Metzler/Bärenreiter, Kassel 1996, Sachteil Bd. 8, Sp.464-507

Wendt, Matthias: „Der fröhliche Schumann“, in: *Robert Schumann - Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2011, S.364-378

von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2001

Abbildungen:

Seite 43:

Schumann, Robert: *Entwurf eines Titelblatts für eine Klaviersonate für Beethoven*, freundlich bereitgestellt vom Digitalen Archiv des Beethoven-Haus-Bonn,

http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15222&template=dokseite_digitales_archiv_de&_eid=1504&_ug=Robert%20Schumann&_dokid=wm359&_mid=Handschriften%20anderer%20Komponisten&suchparameter=&_seite=1-1
(Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

Seite 64:

Schumann, Robert: „Fantasie Op.17 - Takte 295ff“, aus: *Robert Schumanns Werke, Serie VII*, hrsg. v. Clara Schumann, Breitkopf & Härtel, 1881-1912

http://imslp.org/wiki/Fantasy,_Op.17_%28Schumann,_Robert%29
(Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

Seite 64:

Beethoven, Ludwig van: „An die ferne Geliebte Op.98 - Nr.6: Nimm sie hin denn, diese Lieder - Takte 9f“, aus: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 23 - Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, No.224*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1862-1890

http://imslp.org/wiki/An_die_ferne_Geliebte,_Op.98_%28Beethoven,_Ludwig_van%29

(Zuletzt Abgerufen: 14. 2. 2012)

Zusammenfassung:

Diese Diplomarbeit versucht, mögliche Zusammenhänge zwischen dem Motto Friedrich Schlegels über Robert Schumanns *Fantasie in C-Dur Op.17* und dem musikalischen Text des Werkes sowie der Biographie seines Komponisten herauszuarbeiten. Dabei kommt der Vorfrage, wie sich Schumanns Kunstverständnis äußert, eine wichtige Stellung für das Verständnis der anschließenden Überlegungen zu. In diesem Zusammenhang wird vor allem auf die in Schumanns Schaffen so wichtigen Parameter Zeichen, Literatur und Romantik eingegangen. Außerdem wird im Speziellen Schumanns Verhältnis zu Friedrich Schlegel beleuchtet, im Besonderen in Bezug auf dessen Universalpoesie.

Im zweiten Abschnitt erfolgt eine genaue Darstellung der Entstehungsgeschichte des Werkes sowie analytische Überlegungen zur Form der *Fantasie*. Das besondere Anliegen dabei ist, Schumanns Motivation zur Komposition des Werkes herauszufiltern, da dies für eine akkurate semantische Deutung unumgänglich ist.

Den größten Teil der Arbeit bildet schließlich die eigentliche Deutung der *Fantasie Op.17*. Dabei wird zunächst das Motto für sich sowie als Bestandteil des Schlegelschen Gedichtzyklus' *Abendröte* untersucht und in Zusammenhang mit den im ersten Abschnitt festgestellten Erkenntnissen beleuchtet. Anschließend erfolgt eine ausführliche textanalytische Deutung der *Fantasie*, wobei vor allem auf die ungewöhnliche Harmonik sowie das Zitat aus Beethovens *An die ferne Geliebte*, aber auch auf sonstige mehr oder weniger markante Auffälligkeiten eingegangen wird. In diesem Zusammenhang erfolgt eine besonders kritische Auseinandersetzung mit Ansichten und Hypothesen, die in der Sekundärliteratur präsentiert werden. In weiterer Folge wird versucht, das Ergebnis der Interpretation des Textes mit biographischen Gegebenheiten in Schumanns Leben in Einklang zu bringen. Das präsentierte Ergebnis stellt Schumanns Intentionen am wahrscheinlichsten entsprechende Deutung des Schlegelschen Vierzeilers in Zusammenhang mit der *Fantasie Op.17* dar. Trotzdem bleibt ein gewisser Unsicherheitsfaktor, da in hermeneutischen Angelegenheiten kein absoluter Wahrheitsbeweis im naturwissenschaftlichen Sinn möglich ist.

Den Abschluss der Arbeit bilden schließlich subjektive Überlegungen, wie ein ausübender Künstler das Motto in seiner Interpretation umsetzen und einem Publikum näherbringen kann. Damit soll die theoretischen Erkenntnisse durch den Bezug zur Praxis zu einem umfassenden Gesamtbild abgerundet werden.

Lebenslauf:

Name	Sebastian Johannes Wilhelm Brehm
Geboren	21. Dezember 1987 geboren in Linz a. d. Donau
Eltern	Mag. Lothar Brehm Mag. Lieselotte Brehm
Geschwister	Mag. M.A. Nora Kirchschrager Dr. Elmar Brehm Dr. Moritz Brehm
Staatsbürgerschaft	Österreich
Ausbildung	2006: Matura mit ausgezeichnetem Erfolg am Europagymnasium Auhof, Linz, Naturwissenschaftlicher Zweig 2006-2007: Diplomstudium der Rechtswissenschaften an der Johannes Kepler Universität, Linz 2007-heute: Diplomstudium der Rechtswissenschaften am Juridicum, Wien 2007-heute: Diplomstudium der Musikwissenschaften an der Universität Wien
Sonstiges	1993-heute: Privater Klavierunterricht bei Gabriele Bauchinger und Paul Gulda 2009, 2010: Je einmonatige Praktika im Rahmen der Donaufestwochen in Grein 2010: Leistungsstipendium der Universität Wien für das Studium der Rechtswissenschaften