

Robert Schumanns Virtuosität

Anmerkungen zu den Abegg-Variationen und ihrem kompositorischen Umfeld

„Die Sachen sind alle nur wenig bekannt geworden aus natürlichen Gründen: 1) aus inneren der Schwierigkeit in Form und Gehalt“.

Schumann an Koßmaly, 5. Mai 1843¹

Man weiß, was Robert Schumann von einer bestimmten Art „Virtuosität“ als kompositorischem Darstellungsmittel hielt. In einer Sammelrezension von Variationen aus dem Jahre 1836 heißt es:

„Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmach tenden Vorhalt, einen Es dur-Läufer über die Klaviatur weg in Staunen geriet, sind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet. Das andere flackert einen Augenblick auf und vergeht.“²

Es ist das „Juste-Milieu“³, das sich zumal in den zwanziger Jahren – gegen Beethoven und mit dem Geist von Restauration und Repression – ausbreitet und das der „Beethovener“ und „Davidsbündler“ Schumann ein Leben lang bekämpfen wird. Aus der Rückschau des Jahres 1843 erkennt er,

„daß in den Jahren 1830-34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u.a. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Klaviermusik zeigte. Von der Klaviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die

¹ Aus *Robert Schumanns Briefen und Schriften*, ausgewählt von Richard Münnich, Weimar 1956, S. 262.

² Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, Leipzig o.J., Bd. 2, S. 19.

³ Ebd., Bd. 1, S. 160.

Stelle der Passagenstücke traten gedankenvolle Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethovens und Bachs.“⁴

Man weiß nun auch, daß Schumann selbst es gewesen ist, der sich in die vorderste Reihe der Streiter gegen das „Floskelwesen“ und für „gedankenvolle Gebilde“ stellte. Er entwickelte einen Klavierstil, der höchste technische Schwierigkeiten bereithielt, ohne – zumindest im gängigen Sinne – „virtuos“ zu erscheinen. Es fehlt diesem Stil – Ausnahmen immer zugegeben – eine ins Ohr wie ins Auge springende artistische Unmittelbarkeit, eine kaskadenhafte, gewissermaßen aus dem Instrument hinausdrängende Beweglichkeit der Figuration, die den Hörer in nahezu beständiger und auch ängstiger Spannung hält – der Absturz des Spielers von der Tastatur dünkt ihm unausweichlich und es steigert nur seine, des Hörers, Beeindruckung, daß er dann doch immer wieder eine auf weichem Boden unbeschadet überstandene Landung des Artisten miterleben darf. Karikierende Darstellungen von Virtuosen, die schnelle und zumeist auch lautstarke Passagen ausführen, zeigen dessen Hände niemals in Tastennähe, sondern über dem Instrument, mit krallenhaft drohender Geste in schwindelnder Höhe wie Falken schwebend, die sich und das Ziel nicht schonend augenblicklich in die Tiefe stürzen werden.

Anders Schumann. Charakteristische Beispiele seiner „Anti-Virtuosität“ bei höchsten spieltechnischen Anforderungen sind etwa das *Paganini* betitelt Stück aus dem *Carnaval*, die dritte der *Symphonischen Etüden* oder direkt die *Studien* bzw. *Konzert-Etuden nach Capricen von Paganini op. 3* bzw. *10*. Während ihre Vorbilder, eben diese *Capricen* des Urtypus aller neueren Violinvirtuosen, die enormen bis abnormen Schwierigkeiten der Ausführung – wie schon mit anderen Worten gesagt – absichtsvoll und mithin überdeutlich präsentieren, nimmt Schumann die seinigen, nicht minder anspruchsvollen gewissermaßen in die kompositorische Struktur hinein, entzieht sie somit weitgehend einem lediglich auf die musikalische Oberfläche und den auf ihr

⁴ Ebd., Bd. 3, S. 153.

veranstalteten Kunststücken gerichteten Hören. Seine Virtuosität erweckt also eher den Eindruck, daß sie sich in das Instrument hineinbewegt, sich in ihm zurückzuziehen und zu verbergen sucht – wie denn auch noch in Sprungbewegungen die ausführenden Hände eher „an der Taste“ haften zu bleiben scheinen als daß sie nach einer effektiv raumgreifenden Geste verlangen oder diese auch nur nahelegen würden. Dies macht solche Virtuosität dann eben zu einem Teil der „inneren“ Schwierigkeiten „in Form und Gehalt“, welche einer weiteren Verbreitung seiner Klaviermusik bislang im Weg standen. Da Schumann sie aber als „natürliche“ versteht, sind sie für ihn auch unverzichtbar.

Schumanns Verständnis von Virtuosität erhellt auch daran, daß seine vielfach bekundete Verehrung sowohl Paganinis wie Liszt's von bemerkenswert differenzierten Urteilen über deren kompositorische Eigenarten und den jeweils aus ihnen abzuleitenden künstlerischen Rang begleitet wird. In einer 1836 veröffentlichten Selbstrezension der *6 Konzertetüden, komponiert nach Capricen von Paganini op. 10* schreibt Schumann:

„Paganini selbst soll sein Kompositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosengenie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Kompositionen und namentlich in den Violincapricen, deren obige Etuden entnommen und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheischte, dies eher festen als verflüchtigen möchte.“⁵

Maßstab der künstlerischen Leistung des „Teufelsgeigers“ ist für Schumann stets dessen Leistung als Virtuose, in der er eine poetische Dimension vernimmt, welche das Spiel zum Kunstwerk erhebt – gewissermaßen über den kompositorischen Gegenstand hinweg und hinaus, an dem sich das Spiel vollzieht: „Paganini ist der Wendepunkt der Virtuosität“ heißt es kurz und

⁵ Ebd., Bd. 2, S. 11.

bündig in *Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein*.⁶

Kaum anders verhält sich Schumann gegenüber Franz Liszt, auch wenn er dem Pianisten als Komponist einen größeren Kredit einzuräumen bereit ist. Vielleicht hat dies allein schon mit der Tatsache der unterschiedlichen künstlerischen Herkunft von Paganini und Liszt zu tun – die rein und typisch italienische des Geigers, dem nicht zuletzt die Gesangsvirtuosität der Oper Vorbild gewesen ist, und die deutsch-französische, ins weltbürgerliche mündende des Pianisten, bei dem sich Einflüsse der Bach-Beethoven-Tradition mit denen der Pariser Revolutionsromantik verbanden. 1839 veröffentlichte Liszt in zweiter Fassung und unter dem Titel *Grandes Etudes pour le Piano-forte* jene Etüdensammlung, die er bereits 1826 komponiert hatte und deren dritte und endgültige Fassung dann 1851 als *Etudes d'exécution transcendente* herauskommen sollte. Schumann nimmt die Besprechung der Publikation zum Anlaß für einen recht eingehenden Vergleich von Erst- und Zweitfassung und schließt daran einige bemerkenswerte kompositionskritische Beobachtungen an.

„Aus der Vergleichung ergibt sich nämlich fürs erste der Unterschied zwischen sonstiger und jetziger Klavierspielweise, und wie die neuere an Reichtum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten sucht, während andererseits freilich die ursprüngliche Naivität, wie sie dem ersten Jugenderguß inne wohnte, in der jetzigen Gestalt des Werkes fast gänzlich unterdrückt erscheint.“

Die Bearbeitung sei „Maßstab für des Künstlers jetzige ganze gesteigerte Denk- und Gefühlsweise“, doch schwankt Schumann, ob er

„den Knaben nicht mehr beneiden solle, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint [...] Zu anhaltenden Studien in der Komposition scheint er keine Ruhe,

⁶ *Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe*, hrsg. von August Schumann, Leipzig 1910, S. 38.

vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben [...] Brachte er es nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältnis entstehen, was sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat [...] Außerdem daß er von den Ideen der Romantik der französischen Literatur, unter der französischen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf seinem Instrumente noch weiter zu gehen und das Äußerste zu versuchen. So sehen wir ihn [...] in den trübsten Phantasien herumgrübeln und bis zur Blasiertheit indifferent, während er sich andererseits wieder in den ausgelassensten Virtuosenkünsten erging, spottend und bis zur halben Tollheit verwegen.“

Schumann erkannte also bereits zu diesem frühen Zeitpunkt (1839!), daß Liszt seinem kompositorischen Dilemma durch Flucht einerseits in die Bearbeitung, in die Transkription fremder Werke, andererseits in Neugestaltung eigener älterer Kompositionen zu entkommen suchte, welche er in jedem Fall „mit dem Pomp neugewonnener Virtuosität“ ausstattete.

„Daß Liszt aber bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrumente und andern Meistern, so der Komposition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Komponist geworden wäre, glaub' ich gewiß. Die Gunst des Vaterlandes sich zu erwerben, müßte er freilich mit seinen Kompositionen den Prozeß der Erleichterung anstatt der Erschwerung nehmen. Indes vergessen wir nicht, daß er eben Etüden geben wollte und daß sich hier die neu komplizierte Schwierigkeit der Komposition durch den Zweck entschuldigt, der eben auf Überwindung der größten ausgeht.“⁷

Schumann wird dabei ganz konkret, indem er die Anfänge mehrerer Etüden in beiden Fassungen nebeneinanderstellt:

⁷ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 224.

1. Bsp. Liszt: 1. und 2. Fassung der Etuden Nr. 1, 5 und 9

The image displays three pairs of musical staves, each representing a different etude by Franz Liszt. Each pair consists of an original version (top) and a revised version (bottom), with the revision starting with the instruction "Dieselbe jetzt:".

- Etude No. 1:** The original is in C major, 2/4 time, marked "Nr. 1 sonst:". The revision is marked "8va" and "energico", with a "Ped." (pedal) marking in the bass line.
- Etude No. 5:** The original is in B-flat major, 2/4 time, marked "Nr. 5 sonst:". The revision is marked "8va" and "dolce tranquillo", with a "sf" (sforzando) marking in the bass line.
- Etude No. 9:** The original is in B-flat major, 6/4 time, marked "Nr. 9 sonst:". The revision is marked "8va" and "pp" (pianissimo), with "len." (lento) markings in the bass line.

Er schreibt hierzu:

„Man sieht die Ähnlichkeit und den Unterschied. Die Grundstimmung der Anfänge sind meistens dieselben geblieben, nur von reicheren Figuren umhangen, strotzender in der Harmonie, alles stärker aufgetragen [...] Eine Kritik nach gewöhnlicher Art über sie anstellen zu wollen, Quinten und Querstände etwa herauszusuchen und zu verbessern, wäre ein unnützes Bemühen. Hören muß man solche Kompositionen, sie sind mit den Händen

dem Instrument abgerungen, sie müssen uns durch sie auf ihm entgegenklingen. Und auch *sehen* muß man den Komponisten; denn wie der Anblick jeder Virtuosität erhebt und stärkt, so erst jener unmittelbare, wo wir den Komponisten selber mit seinem Instrument ringen, es bändigen, es jedem seiner Laute gehorchen sehen. Es sind wahre Sturm- und Grausetüden, Etüden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt; schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen.“⁸

Schumann vermag seine leise Skepsis auch dann nicht zu verbergen, wenn die Stücke vom Meister selbst gespielt würden: „Vieles würde uns freilich auch dann noch beleidigen, vieles, wo er aus allen Randen und Banden herausgeht, wo die erreichte Wirkung doch nicht genug für die geopferte Schönheit entschädigt.“⁹

1842, drei Jahre nach der eben zitierten Besprechung der Etüden, bringt Schumann anhand der Rezension von Liszts *Bravourstudien nach Paganinis Capricen für das Pianoforte bearbeitet* den Unterschied zwischen diesen und seinen eigenen, 1833 bzw. 1835 als op. 3 bzw. 10 veröffentlichten Bearbeitungen auf den Punkt:

„Wenn die Schumannschen Bearbeitungen mehr die poetische Seite der Komposition zur Anschauung bringen wollte, so hebt Liszt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuosische hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit ‚Bravour-Studien‘, wie man sie wohl auch öffentlich damit zu glänzen spielt [...] Betrachten wir manches in dieser Sammlung Enthaltene freilich genauer, so ist kein Zweifel, daß der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältnisse steht. Hier aber nimmt das Wort ‚Studie‘ vieles in Schutz. Ihr sollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.“¹⁰

⁸ Ebd., Bd. 2, S. 219 f.

⁹ Ebd., S. 226.

¹⁰ Ebd., Bd. 3, S. 98 f.

Interessanterweise hat Liszt parallel zu seiner ersten *Bravourstudie* diejenige von Schumann aus dessen op. 10 (Nr. 2) abgedruckt, was letzteren nicht wenig geschmeichelt haben dürfte. Doch er beschränkt sich in seinem Kommentar bescheiden auf den Hinweis, daß Liszt dadurch „sinnig“ zum Vergleich der beiden Bearbeitungen „auffordert“ habe. Was den berühmten Pianisten darüber hinaus zu dieser doch ungewöhnlichen Parallelpublikation bewogen haben könnte, ist mir bislang nicht recht klar geworden. Aber vielleicht liegt in Schumanns Feststellung, daß Liszt hier „sinnig zum Vergleich aufgefordert“ habe, eben bereits die ganze Begründung. Es bezeugt zugleich die Integrität von Schumanns Urteil, daß die noble Geste des berühmten Pianisten die kritischen Einwände zu dessen Stücken in keiner Hinsicht abzuschwächen oder gar zu unterdrücken vermochte.

In der Tat kommt in den beiden Bearbeitungen deren grundlegende Andersartigkeit überdeutlich zum Ausdruck. Wie Peter Rummenhüller an dieser Stelle¹¹ bemerkt hat, richtet sich Liszts Interesse darauf, das Geigenspiel auf das Klavierspiel zu übertragen. Und so „ersetzt“ er quasi das Griffbrett der Geige, das der linken Hand vorbehalten ist, durch eine Klaviertastatur, auf der ebenfalls nur die linke Hand gewissermaßen zugelassen ist. Diese freiwillige Begrenzung oder auch „Fesselung“ der ausführenden Organe treibt die Virtuosität an – *eine* Hand suggeriert, daß das *ganze* Instrument zum vollen Klingen gebracht wird. Anders Schumann: ihm geht es darum, für alles Geigenspezifische – von der Beschaffenheit des Instruments bis zur instrumentgerechten Schreibweise – möglichst genaue Entsprechungen auf dem Klavier zu finden bzw. zu erfinden. Und so erleben wir denn einen typischen Klaviersatz, der eine „Übersetzung“, eine Transformation des Streichersatzes darstellt.

Nun zu Schumanns *Abegg-Variationen*. Die Grundauffassung Schumanns: noch die virtuoseste Komposition nach ihrer „poetischen Seite“ hin zu beur-

¹¹ In seinem Beitrag für die Ringvorlesung *Davidsbündler und Philister. Musik im Vormärz* im Wintersemester 2006/07 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, Berlin.

teilen und diese als einzigen Maßstab ihres künstlerischen Ranges gelten zu lassen, hatte sich bereits in den ersten Jahren seiner schöpferischen Tätigkeit herausgebildet. Doch sie überlagert sich zur Zeit der Entstehung der *Abegg-Variationen* um 1830 noch mit durchaus merkwürdig anmutender Nachsichtigkeit und sogar offener Wertschätzung von zeitgenössischen Kompositionen, denen gegenüber Schumanns opus 1 sofort und in der Sache kompromißlos zur Alternative, zu faktischer Kompositionskritik gerät. Es bestand also im musikalischen Urteilsvermögen des Zwanzigjährigen noch eine erhebliche Differenz zwischen dem, was seiner schöpferischen Vorstellungskraft an kompositorischer Umsetzung bereits gelang und wovon die *Abegg-Variationen* selbtbewußt künden – und dem, was die Sicherheit bzw. eben die Unsicherheit betraf, Kompositionen zumal von namhaften Musikern der Gegenwart mit dem Maßstab dieser eigenen Leistung, vor allem aber auch mit dem des an sie geknüpften ästhetischen Anspruchs zu erfassen. Letzteres zeigt sich zum gegebenen Zeitpunkt insbesondere in Schumanns Umgang mit Klavierwerken¹² von Ignaz Moscheles.

„In drei bis vier Jahren hoff ich so weit wie Moscheles zu sein“, schreibt er der Mutter im Dezember 1830, „ich will mir ihn in allem zum Vorbild machen.“¹³ 1836 veröffentlicht Schumann eine ausführliche Rezension von Moscheles’ 5. und 6. *Klavierkonzert*. Sie gehörten zu jenen „letzteren Kompositionen“, welche sich

„zum Kunstvorteil immer mehr des äußerlichen Prunkes [entkleiden] [...] Daß trotzdem der Virtuose in ihnen vollauf findet, sich zu zeigen und zu imponieren, ist ein Vorzug mehr, den wenig andere in solch weisem Maße teilen.“

¹² Den Sinfoniker Moscheles hingegen hat Schumann bereits nach dessen 1. Sinfonie scharf kritisiert: „ohne Genius, Fantasie, Melodie, selbst schöner harmonischer Fluß u. Rythmus fehlen – schreib keine zweite, Moscheles!“ Siehe: Robert Schumann, *Tagebücher* Bd. I, 1827-1838, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971², S. 335.

¹³ *Der junge Schumann*, ebd., S. 213.

Im Folgenden skizziert Schumann Moscheles kompositorische Entwicklung und gliedert sie in drei Perioden:

„In die erste, etwa vom Jahre 1814-1820, fallen die Alexander-Variationen [...] Es war die Zeit, wo das Wort ‚brillant‘ in Schwung kam und sich Millionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten. Auch Moscheles blieb nicht zurück mit Brillantem, nur daß er, seiner Bildung gemäß, feiner geschliffene zur Schau stellte; der bessere Musiker ward aber im Ganzen von dem angestaunten kühnen Virtuosen verdunkelt.“

Danach beginnt eine „zweite Periode“, „wo sich Komponist und Virtuos mit gleicher Stärke die Hand zum Bündnis reichen“ usw.¹⁴ Die hier und auch weiterhin bekundete Wertschätzung von Moscheles, die der ältere Musiker bald auch erwiderte, hielt bis in Schumanns letzte Lebensjahre an. Als Moscheles ihm 1851 eine *Cello-Sonate* widmete, dankte er mit geradezu überschwenglichen Worten.¹⁵

Es wird dies alles hier nur erwähnt, um neben der Tatsache der lebenslangen Wertschätzung von Moscheles etwas vom kompositorischen, aber auch vom mentalen Umfeld Schumanns um das Jahr 1830 hervortreten zu lassen. Denn es geht darum, die Tatsache zu beleuchten und wenn möglich verständlich zu machen, daß Schumann zur selben Zeit die 1815 entstandenen Variationen über *La marche Alexandre* von Moscheles spielte und hoch schätzte, als er mit der Komposition der eigenen Variationen über den Namen *Abegg* beschäftigt war.¹⁶ Ein Heidelberger Kommilitone, August Lemke, mit dem Schumann auch später noch freundschaftlich verbunden blieb, schrieb in seinen Erinnerungen: „Im Konzerte des Musikvereins [es war dies am 24. Januar 1830 in Heidelberg] erfreute er die Zuhörer durch glänzenden Vortrag der Variationen von Moscheles über den *Alexander-Marsch*. Er schrieb da-

¹⁴ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, ebd., S. 181 f.

¹⁵ *Der junge Schumann*, ebd., S. 270 (Anmerkung zu S. 213).

¹⁶ Ebd., S. 269 (Anmerkung zu S. 191)

mals die seinigen über das Thema: *Abegg*.¹⁷ Mehr noch: er war offensichtlich ohne den geringsten Zweifel davon überzeugt, sich dieses Stück von Moscheles neben Werken wie den Variationen über Mozarts *Lá ci darem la mano* op. 2 von Chopin zum kompositorischen Vorbild nehmen zu können, ja nehmen zu müssen und er empfand dabei ebenso offensichtlich nicht den geringsten Widerspruch zu seinem immer auch polemisch-zeitkritisch zu verstehenden Bekenntnis zu Beethoven. Die Erwähnung von Chopins frühen Mozart-Variationen gibt Anlaß, einen kleinen Exkurs in die jüngere Schumann-Forschung zu unternehmen.

Hans-Joachim Köhler hat in einem materialreichen Aufsatz¹⁸ die These vertreten, daß Schumanns op. 1 von drei Inspirationsquellen gewissermaßen gespeist worden sei: von der Tonbuchstabenfolge a-b-e-g-g, von den Moscheles-Variationen und den Mozart-Variationen Chopins, wobei die beiden letzteren als Vorbilder einzustufen seien. Die These ist auf den ersten Blick ebenso naheliegend wie stichhaltig. Doch es gibt da ein kleines chronologisches Problem hinsichtlich Chopins, aus dem sich eine etwas anderslautende Schlußfolgerung ergeben könnte. Schumann schrieb seine Variationen „im Winter 1829/30 in Heidelberg“, wie er auf dem Vorsatzblatt des eigenen Exemplars des Erstdruckes notierte, und überarbeitete sie im Juli und August 1830. Im November 1831 erschienen sie im Leipziger Verlag Kistner, allerdings, wie Schumann später (1840) in einem so genannten „Projectenbuch“ vermerkt: „nur die Hälfte der Variationen ist gedruckt.“¹⁹ Da wohl nicht angenommen werden kann, daß diese unberücksichtigt gebliebenen Teile später, also nachkomponiert worden sind, dürften sie auch nicht zu einer Korrektur der Entstehungszeit des Gesamtwerks führen. Ähnlich wie bei den

¹⁷ Zit. nach: Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke Teil I Op. 1-6* (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, hrsg. von Richard Schaal Bd. 9), Wilhelmshaven 1976, S. 27.

¹⁸ *Ein Werk I – Zur Genese der Abegg-Variationen op. 1 von Robert Schumann*, in: *Schumanniana nova*. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag, Sinzig 2002, S. 363 ff.

¹⁹ Hans Joachim Köhler, *Ein Werk I, ebd.*, S. 364.

Sinfonischen Etüden op. 13 ergab sich auch hier gewissermaßen ein „Überschuß“ an Variationen gegenüber jenen, die Schumann als die ihm am geeignetsten erscheinenden Stücke zur Publikation auswählte.

Chopin komponierte sein op. 2 1827. Es wurde vom Wiener Verlag Haslinger im Frühjahr 1830 veröffentlicht. Im Herbst desselben Jahres, also eindeutig nach Abschluß der Komposition und Überarbeitung seines op. 1, lernte Schumann Chopins Stück kennen. Über seine Reaktion erfahren wir zunächst nichts – was erstaunen mag angesichts der späteren, geradezu euphorischen Beurteilung, aber auch der intensiven praktischen Beschäftigung mit dem Werk – er übte es Takt für Takt, Seite um Seite, monatelang. Doch in Schumanns Tagebuch, dem wir so viele mehr oder weniger wichtige Details entnehmen können, wird es erst am 6. Juni 1831 erstmals erwähnt²⁰. Der Anlaß ist nun allerdings kein kompositorischer, sondern durch eine Aufführung bedingt („abends bei Wieck“ heißt es, und „Chopins Variationen“ sowie „Chopins Variationen wiederholt“ – der Interpret kann nicht Schumann gewesen sein, denn der beginnt zu diesem Zeitpunkt erst sein bis zur Fingerlähmung im Oktober andauerndes Einstudieren des Werkes, das im Tagebuch mehrmals erwähnt wird.

Chopins Variationen sind also keine Inspirationsquelle für den Komponisten Schumann gewesen – zumindest nicht für die *Abegg-Variationen*, sondern vielmehr eine höchst willkommene Bestätigung seiner eigenen Erfindungsbahnen, auf denen ihm ja immer wieder und so lange hartnäckiges Unverständnis begegnete. Schumann begrüßte in Chopin – und dies ist der Tenor seiner euphorischen Besprechung von dessen Werk, die am 7. Dezember 1831 in der Leipziger *Allgemeinen Musikzeitung* zu lesen war – einen Gleichgesinnten, den gleichermaßen Risikofreude und tiefe Verbundenheit mit den großen Vorbildern von Bach bis Beethoven auszeichneten. Ebenfalls nicht ganz zutreffend dürfte sein, was Joachim Draheim in einer Studie über

²⁰ Robert Schumann, *Tagebücher* Bd.1, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971², S. 337.

Schumann und Chopin mit Blick auf die Mozart-Variationen und deren Interpretation durch Clara Wieck schreibt:

„Hier liegt ein Wendepunkt in Schumanns Leben und Denken. Das Ideal einer durchgeistigten Virtuosität, das auch von der technisch ungleich besser gerüsteten jungen Clara Wieck nach seiner Meinung nicht erreicht wird, scheint in weite Ferne gerückt [gemeint sind hier Schumanns eigene Bemühungen um eine Virtuosenlaufbahn]. Der verhinderte Klaviervirtuose beginnt mit einer ernsthaften kompositorischen Ausbildung. Noch am gleichen Tag, dem 17. Juli, entwirft er im Tagebuch die Rezension der Variationen, genauer gesagt den letzten Teil der späteren Druckfassung.“²¹

Der Wendepunkt, die Komposition betreffend, lag – wie eben allein schon die pure Chronologie verrät – weiter zurück, eben in der Arbeit an den *Abegg-Variationen*, und das Scheitern als Virtuose hat diese Orientierung dann nur noch gefestigt und vielleicht auch radikalisiert.

Zurück zu Moscheles und dessen *Alexander-Variationen*. Das Verlangen nach Verständnis der wohl nicht erst aus heutiger Sicht kurios anmutenden schöpferischen Selbsteinschätzung Schumanns in Bezug auf dieses Werk entzündet sich vor allem daran, daß es in ihm kaum mehr ein nennenswertes Detail gibt, das von einem mit Schumanns Variationen auch nur vergleichbaren kompositorischen Niveau sprechen läßt. Die *Abegg-Variationen* erscheinen darüberhinaus geradezu als ein Gegenkonzept zu denen von Moscheles – und man ist versucht hinzuzufügen: „e tutti quanti“.

Unsere Verwunderung könnte allerdings gemildert werden durch die Tatsache, daß Schumann sein opus 1 – wie Chopin die *Mozart-Variationen* und Moscheles ursprünglich auch die *Alexander-Variationen* – für Klavier und Orchester zu schreiben beabsichtigte und er auch eine Reihe von Entwürfen zu weiteren konzertanten Stücken einschließlich eines Klavierkonzertes (in F-Dur, der „Abegg“-Tonart!) hinterließ. D.h., das vorbildliche Moment lag

²¹ Joachim Draheim, *Schumann und Chopin*, in: *Schumann-Studien 3/4*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Köln 1994, S. 228.

eher im formalen Aufbau und in der klanglichen Anlage der Komposition als etwa in den jeweiligen Eigenheiten der Variationstechnik und den bei ihrer Entfaltung erschlossenen musikalischen Charakteren. Chopin wie Moscheles wählten eine dreiteilige Form mit langsamer Einleitung, Thema und Variationenfolge, womit sie freilich an eine längst geläufige Darstellungsweise anknüpften. Und dies hält denn auch sogleich wieder die Milderung unserer Verwunderung ob Schumanns Orientierung in Grenzen. Alles in allem jedoch – das geht z.B. aus dem Skizzenmaterial Schumanns zu op. 1 unmißverständlich hervor – betrachtete der junge, angehende Komponist die *Alexander-Variationen* von Moscheles „als Modell für eine Orchesterintroduktion“, darüber hinaus aber auch für die gesamte Werkanlage als *Konzertsatz für Klavier und Orchester*.²²

Wie wir es also auch drehen und wenden: unsere Verwunderung bleibt beträchtlich, so wir uns nur die Introdution bei Moscheles vergegenwärtigen:

2. Bsp. Moscheles *Alexander-Variationen* (Introdution und Thema)

²² Ebd., S. 235.

GRANDES VARIATIONS

sur la Marche favorite

de

L'EMPEREUR ALEXANDER I.

par J. G. MOSCHELES Op. 52.

Adagio. $\text{♩} = 56$.

TRODUZIONE

f *sf* *dim.*

Viol.

Fl.

p *ff* *f* *dim.*

Fl. SOLO.

pp *f* *sf* *8^{va}*

8^{va}

Ped. *

Ped. *

4

Allegretto. $\text{♩} = 92$

THEMA

p

p *sf*

Kaum zufällig geschah es wohl, daß Schumann aus diesem (relativ) interessantesten Teil einen Takt oder besser: eine Harmoniefolge wie eine „Homage“ sogleich in die 1. Variation seines opus 1 einbaut, wobei er freilich den für ihn an der Stelle seines Werkes ungeeigneten Sekund-Akkord (4. Viertel in Takt 4 bei Moscheles) anstandslos übergeht. Schumann beschränkt sich auf die wiederholte Folge von Vermindertem Akkord und Septakkord. Die „quadratische“ Grundstruktur des Tonsatzes wie der Formbildung in der Einleitung gerät kaum elastischer und spannungsvoller dadurch, daß die erste Phrase des Eröffnungsthemas zwei mal fünf Takte umfaßt – die ungerade Taktzahl ergibt sich aus bloßer mechanischer Sequenzierungsbewegung. Nicht anders verhält es sich mit den nachfolgenden Gruppierungen aus jeweils drei Takten, die entweder auf Zweiergruppen verkürzt oder zu Vierergruppen verlängert werden könnten. Es fehlt in jedem Fall die Zwangsläufigkeit in der Beziehung zwischen einem „musikalischen Gedanken“ und seiner „Darstellung“. Das Thema selbst nun erinnert an eine Art „Geschwindmarsch“ und dürfte zeitgemäß in die Sphäre der Kavallerie gehören. Die anschließenden Variationen bilden eine trübe, wenn auch durch und durch harmlose Mischung aus Geläufigkeitsexzerzieren und dem Bestreben, durch demonstrative Entfernung vom Thema und dessen Reduzierung auf Grundmaterial, das dann in den Rang gestalttragender Neuformulierung dieses Materials geschoben wird, den Eindruck von kompositorischer Originalität und Bedeutung zu erwecken. Dabei ist sowohl die Kahlheit der Reduzierung – etwa in der 1. Variation auf die ohnehin elementare Harmoniefolge und auf ein Oktavunisono in durchlaufenden Achtel-Triolen – als auch der Ansatz zu polyphoner Verdichtung – in der 3. Variation mit einem Kanonansatz, der nahtlos in Mozarts *Dorfmusikanten-Sextett* aufgehen könnte – geschlagen von künstlerischer Uninspiriertheit, die Schumann wenig später als ein Kennzeichen des „Juste milieu“ scharf attackieren wird. Die obligatorische Moll-Variation im Tempo *Adagio* wirkt in ihrem Verlangen nach Bedeutung womöglich noch hilfloser und leerer als ihre wohlgemuten Vorgän-

gerinnen mit frischerer Temponahme. Die zumal beim frühen Beethoven so beredt-beseelten Verflüssigungen des zunächst mit akkordischer Festigkeit Gestalteten zerfallen bei Moscheles zu bloßen mechanischen Umspielungen des vordem homophonen Satzes und erschöpfen sich somit in dessen ornamentierter Wiederholung – die „Quadratur“ des Tonsatzes bleibt stets bestimmend.

Was hat Schumanns op. 1 damit zu tun? Man möchte rundheraus und ohne Einschränkung sagen: nichts! Und wir nehmen die Begeisterung und Ehrerbietigkeit des jungen, über seine künstlerische Bestimmung nicht allein noch unschlüssigen, sondern auch tatsächlich einigermaßen rat- und hilflosen Mannes hin als Beleg dafür, daß bei außerordentlich begabten Menschen nicht selten die in ihnen angelegten schöpferischen Fähigkeiten noch geraume Zeit in abwegige Bahnen drängen und zudem durch widersprechende Äußerungen und Verhaltensweisen ihnen selbst wie ihrer Mitwelt verborgen bleiben können. Schumanns Unschlüssigkeit darüber, welcher Kunstgattung er sich denn nun als die seinen Fähigkeiten angemessene zuwenden solle, nachdem das Jusstudium als reine Klärungsmaßnahme erkannt und eingestanden worden ist, klingt selbst noch in der brieflichen Reaktion auf die erste Veröffentlichung einer Komposition, der *Abegg-Variationen*, nach, wenn er an die Mutter schreibt:

„Wüßtest Du nur, was das für Freuden sind, die ersten Schriftstellerfreuden [...] so stolz wie der Doge von Venedig mit dem Meere vermählich ich mich nun zum erstenmal mit der großen Welt.“²³

So abwegig ist das Wort „Schriftsteller“ beim Erscheinen eines Musikwerkes hier nicht – Schumann ist ein solcher neben dem Komponisten sein Leben lang geblieben. Und es trifft auch bestimmte, wesentliche Merkmale dieses opus 1. Unter dem Gesichtspunkt der Virtuosität ist es etwa der schar-

²³ *Aus Robert Schumanns Briefen*, ebd., S. 82.

fe Kontrast zwischen dem gebundenen, kantabel schwingenden Thema mit seiner sanft pochenden Akkordgrundierung und den figurativen wie dynamischen Aufbrüchen der 1. Variation. Es ist dies ein „poetischer“ Kontrast, der die andere Seite eines Charakters offenbart; es ist „Florestan“, der „Eusebius“ oder zumindest einem etwas lyrischer gestimmten Bruder im eigenen Gefühlsüberschwang antwortet – und zwar mit einer Entschiedenheit, die wie eine schroffe Abwendung vom Thema erscheint. Aber es ist dann doch eher eine Zuspitzung der in diesem Thema vorgetragenen „Argumente“, voran der kleinen Sekunde, die in Akkordfolge wie als Skala die Entfaltung der Musik steuert. Da kann kein Gedanke an Moscheles aufkommen, sondern einzig und allein an Beethovens *Diabelli-Variationen*, in die wir uns dabei als ein Werk der absoluten Avantgarde zurückzusetzen haben. Die heftige Wende vom harmlosen Thema zu dessen erster, ein- und angreifender Variation ist zugleich die selbstbewußte Geste des „Beethovener“, der mit dem ersten „eigenen“ Takt klarmacht, welchen Weg er einzuschlagen gewillt ist und von welchem er sich abwendet. Deshalb verwundert es auch nicht, daß in solchem Kontext sich ein „Vorschein“ bemerkbar macht: etwa von Beethovens 30. Variation aus den *c-Moll-Variationen* op. (1806) und der 20. aus den *Diabelli-Variationen* (1819; 1822/23) über die erste der *Abegg-Variationen* (1830) zur 20. aus Brahms' *Händel-Variationen* (1861). Schumanns Begriff von Virtuosität zeigt sich auch darin, daß er sie – in der 3. Variation – gewissermaßen zitathaft erscheinen läßt: er spielt mit modischer Brillanz, weil sie keineswegs das eigentliche Ereignis, den neuralgischen Punkt der Veränderung bildet. Der liegt auch hier weiterhin in den unterschiedlichen Sekundkombinationen, beginnend mit der unscheinbaren, doch wirkungsvollen Erhöhung des Anfangstones f zu fis, durch die dann die nachfolgenden Sekundfolgen als gestalterische Konsequenz erscheinen. Hans Joachim Köhler vernimmt in der Tonfolge fis-g ohne weitere Begründung eine Anspielung auf den Namen „Alexander“, bezeichnet die Töne gar als „Kürzel“, das dann beziehungsweise mit der Tonfolge a-b verknüpft wird.

Es erscheint dies als reine Spekulation, wie auch die weitere Annahme, daß Schumann selbst sich gelegentlich scherzhaft „Alexander“ genannt habe und darin eine weitere Spur zum Werk und seinem semantischen Umfeld zu sehen sei.²⁴ Brillanz ist hier, in der 3. Variation, klangliche Hülle, als solche wichtig und unverzichtbar, doch bleibt sie stets beschränkt auf diese ihre funktionale Bindung an die eigentliche Substanz.

Auf das „poetische“ Verständnis Schumanns von Musik scheinen auch die anschließende *Cantabile*-Variation und das *Finale alla Fantasia* hinzuweisen, die nicht mehr nummeriert werden. Das *Cantabile* wirkt wie ein „langsamer Satz“, zugleich aber auch durch schweifende Figuration wie „Ein-“ und „Überleitung“ zum *Finale*. Dieses *Finale* wiederum vereint Züge der Variation – durch permanente Bezüge zum Thema – und eines aufgipfelnden Abschlußstückes, wodurch sich nunmehr in der Gesamtanlage des Werkes Konturen einer „poetisch“ verwandelten Sonatenform abzeichnen. Das virtuose Element, vorangig eingesetzt als figurative Oberstimme über fortschreitenden Harmoniefolgen, später als figurative Auflösung der Harmoniefolgen, bleibt geradezu demonstrativ an die thematische Variationssubstanz gebunden. Und dies führt zu keinerlei Verhärtung der Form. Im Gegenteil: die spielerisch wirkende Auflösung in der Figuration betreibt eben eine poetische Verwandlung der starren Variationenfolge. Wir erleben die Auflösung des Themas durch verkürzende Kombinationen seiner Initialfigur, des aufsteigenden Sekundgangs. Wir erleben die klangwerdende Verabschiedung der Hauptperson des Werkes. Ob dies auf einen biografischen Hintergrund verweist, kann m.E. getrost offenbleiben. Aber vernehmlich wird ohne jeden Zweifel, wie entschieden Schumann alles „Floskelwesen“ zugunsten geistvollen Ausdrucks und Bedeutens verwirft.

²⁴ Hans Joachim Köhler, *Ein Werk I*, ebd., S. 365 f.