

Kontrapunkt bei Schumann

Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Fakultät „Musik“

der

Universität der Künste Berlin

vorgelegt von

Martin Ullrich

aus

Frankfurt am Main

Gutachter: 1. Prof. Dr. Rainer Cadenbach

2. Prof. Dr. Hartmut Fladt

Martin Ullrich

## **Kontrapunkt bei Schumann** **Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns** **kompositorischem und literarischem Schaffen**

### **I. Einleitung**

- 1. Gliederung der vorliegenden Arbeit*
- 2. Terminologie*

### **II. Schumanns ambivalenter Kontrapunktbegriff**

- 1. Kontrapunkt als akademischer Konservatismus versus Kontrapunkt als romantische Ausdruckstechnik*
- 2. Das Jahr 1845*

### **III. Aspekte des Kontrapunktes in einzelnen Werkgruppen**

- 1. Kontrapunkt in den Klavierwerken*
- 2. Polyphonie im Lied*
- 3. Die expliziten Kontrapunktwerke*
- 4. Kontrapunkt in der Kammermusik*
- 5. Kontrapunkt als „Weg zur Sinfonie“?*
- 6. „Klassischer Kontrapunkt“*

### **IV. Kontrapunkt als ästhetisches Mittel**

- 1. Ästhetische Konsequenzen des ambivalenten Kontrapunktbegriffs*
- 2. Problematik der Einteilung nach Schaffensperioden*

## I. Einleitung

### 1. Gliederung der vorliegenden Arbeit

Kontrapunktische Phänomene finden sich in Kompositionen Robert Schumanns in reichem Maße und in ungewöhnlichen Ausprägungen. Diese Tatsache verweist auf die besondere Rolle, die polyphone Satztechniken in schaffensbiographischer Hinsicht für Schumann spielen, und sie läßt erahnen, daß sie ein konstitutives Element der Schumannschen Ästhetik darstellen.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Hauptabschnitte. Dabei stellt der folgende Hauptabschnitt zunächst die widersprüchlichen Konnotationen dar, mit denen der Begriff des „Contrapunctes“ und diesem verwandte Termini bei Schumann besetzt sind, und die Wandlungen, denen diese Konnotationen im Laufe der Phasen satztechnischer Auseinandersetzung mit Polyphonie unterworfen sind. Dazu wird zunächst Schumanns ambivalenter Kontrapunkt Begriff thematisiert, der einerseits positiv besetzt in der Ästhetik der Frühromantik wurzelt, andererseits aber auch pejorativ als musikalischer Konservatismus konnotiert ist. Im Laufe der wiederholten Auseinandersetzungsphasen mit kontrapunktischen Satztechniken verwandelt sich dieser Schumannsche Dualismus, der Kontrapunkt noch als Sonderfall der Kompositionstechnik betrachtet, und weitet sich zu einem Akzeptieren des polyphonen Satzprinzips als Grundlage des gesamten Komponierens.

Der nächste Hauptabschnitt stellt in analytischer Einzeluntersuchung Schumanns Verwendung kontrapunktischer Satztechniken in einzelnen Gattungen dar. Der ambivalenten Haltung Schumanns gegenüber kontrapunktischen Phänomenen wird anhand einer fundierten und differenzierten satztechnischen Analyse von kontrapunktisch gestalteten Werken und Werkabschnitten detailliert nachgeforscht. Angesichts der Fülle von Anwendungsbeispielen kontrapunktischer Techniken im Œuvre Schumanns war es unumgänglich, eine Auswahl von Beispielen für die Analyse zu treffen. Dabei richtet sich das Hauptinteresse auf die veröffentlichten Endfassungen der Kompositionen, wobei im Einzelfall auch gelegentlich Entwurfsskizzen und unveröffentlichte Fragmente einbezogen werden.

Zur differenzierten Gliederung der Werkanalysen werden chronologische Schwerpunkte gesetzt, die gleichzeitig den jeweiligen Stand der ästhetischen Stellungnahme Schumanns zum Kontrapunktproblem in einem bestimmten Zeitabschnitt beleuchten: den Kryptokontrapunkt, teils poetisierend, teils ironisierend, in den frühen Klavierwerken der 1830er Jahre; die unscharfen Übergangszustände zwischen Imitation und Unisono im Klavierlied ab 1840; der Versuch, barocke Stilkopie und romantisches Charakterstück zu synthetisieren, in den „expliziten“ Kontrapunktwerken, vor allem denen des Jahres 1845; das immer stärker die Substanz konstitutiv bestimmende polyphone Prinzip in den Kammermusikwerken der 1840er Jahre; die Bemühung, Kontrapunkt in die sinfonische Gattung zu integrieren, in den beiden

(chronologisch) letzten Sinfonien; sowie der Anteil des Einflusses nicht nur des Bachschen, sondern auch des Palestrinaschen Vorbilds in den späten geistlichen Chorwerken.

Im letzten Hauptabschnitt werden die ästhetischen Konsequenzen, die die wiederkehrende Auseinandersetzung mit Kontrapunkt zeitigt, vergleichend untersucht. Neben im Ablauf der Schaffensphasen wechselnden ästhetischen Standpunkten werden dabei auch gattungsübergreifende Gemeinsamkeiten und Kontinuitäten in Schumanns Verhältnis zur Polyphonie aufgezeigt. Schließlich wird auf der Grundlage der so gewonnenen kompositionstechnischen Erkenntnisse Schumanns spezifischer Umgang mit Kontrapunkt in seine ästhetische Gesamtstrategie eingeordnet.

## 2. Terminologie

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Schumanns Kontrapunkt ist über weite Strecken durch terminologische Unschärfe geprägt. So wird „Kontrapunkt“, an und für sich schon ein vielschichtiger musiktheoretischer Terminus, in der Schumann-Forschung unter anderem als allgemeine Metapher für „Kontrast“, als Analogie zu literarischen Strukturen, als Synonym für akzentuierte Einzeltöne und als im engeren Sinne satztechnischer Begriff verwendet. Ähnliches gilt für verwandte Begriffe. Diese Problematik wird anhand der Werkanalysen im einzelnen diskutiert.

Schumann selbst schlägt in seinem im Rahmen des Unterrichts von Karl Ritter im Zeitraum von 1847–1849 entstandenen, Cherubini paraphrasierenden Heft *Die Lehre vom Contrapunct / Die Lehre von der Fuge* im Sinne seiner Präferenz der Eindeutschung musikalischer Fachbegriffe<sup>1</sup> gleich zu Beginn die Verwendung des Begriffes „Satz“ anstelle von „Contrapunct“ vor.<sup>2</sup> Der verallgemeinernde deutsche Terminus scheint jedoch das spezifischere, eingeführte Fremdwort nicht vollgültig ersetzen zu können. Der häufige Gebrauch des hergebrachten Begriffs und seiner Ableitungen im weiteren Text zeugt davon, daß Schumann selbst seinen Vorschlag nicht ganz praktikabel gefunden haben kann.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Schumanns Schreiben an Franz Brendel vom 8. August 1847, *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig <sup>2</sup>1904, S. 277, Nr. 310. Eine differenzierte Darstellung der Vortragsbezeichnungen findet sich bei Peter Tenhaef: *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Kassel 1983, S. 148ff.

<sup>2</sup> Vgl. Hellmut Federhofer/Gerd Nauhaus: *Studien zur Kontrapunktlehre* (NGA Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 5), Mainz 2003, S. 202 und S. 326, Anmerkung 1.

<sup>3</sup> Vgl. die Verwendung des Begriffes „Contrapunct“ und seiner Zusammensetzungen ebd., S. 208, 216, 218, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 240, 242, 244, 246, 250, 252, 254, 270, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 302, 308, 312.

Die vorliegende Arbeit benutzt den Terminus „Kontrapunkt“ im Sinne eines musikalischen Satzes, in dem die lineare Stimmführung ein deutliches Eigengewicht gegenüber vertikalem Klangdenken innehat, und setzt ihn synonym mit „Polyphonie“. „Klassischer Kontrapunkt“ meint die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts, die die Stimmführung lediglich auf Basis der modalen Tonartenlehre durch Intervallsatzprinzipien regelt, und ist synonym zu dem etwas veralteten Terminus „Renaissancekontrapunkt“. „Harmonischer Kontrapunkt“ meint dagegen die Integration der Stimmführungsregeln des klassischen Kontrapunktes in das vom Generalbaß dominierte durmolltonale Akkordfortschreibungssystem des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts („barocker Kontrapunkt“). Zu diesem historischen Zeitpunkt ist Kontrapunkt nicht mehr unangefochten dominierendes Grundprinzip der Kompositionstechnik, sondern konkurriert mit dem neuen Ordnungsprinzip der „Harmonielehre“. „Polyphoner“ Satz wird erkennbar durch Verwendung als kontrapunktisch ausgewiesener Satztechniken wie Nachahmung, besonders als Kanon und Fuge, und cantus firmus-Technik. „Romantischer Kontrapunkt“ bzw. „romantische Polyphonie“ meint die lizenzuöse Behandlung der aus den beiden vorgenannten polyphonen Stilen überlieferten strengen Stimmführungsregeln bei Verwendung der eben erwähnten typisch kontrapunktischen Satztechniken. „Scheinpolyphonie“ bzw. „Scheinkontrapunkt“ bezeichnet das Phänomen, daß ein eigentlich homophoner Satz durch notationstechnische Spezifika den Anstrich von linearer Mehrstimmigkeit erhält. Die für Schumanns kontrapunktische Technik spezifischen Begriffe des „ungenauen Unisono“ – ein Grenzfall zwischen Poly- und Heterophonie – und „poetischer Kontrapunkt“ – zitierende Anspielung auf literarische, biografische oder musikalische Außeneinflüsse durch die Verwendung kontrapunktischer Satztechniken – werden in den Einzelanalysen exemplifiziert und näher erläutert.<sup>4</sup> Das gleiche gilt für Schumanns persönliche

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu auch Carl Dahlhaus' Definition des Begriffs in Bezug auf den Unterricht am Leipziger Konservatorium: „Das regulative Prinzip des Kompositionsunterrichts am Leipziger Konservatorium [...] scheint demgegenüber [gemeint ist der opernzentrierte Unterricht am Pariser Conservatoire vor 1871] die Idee eines ‚poetischen Kontrapunkts‘ gewesen zu sein: eines Kontrapunkts, der sich ebenso an Bachs Fugen, die man als Charakterstücke auf der Grundlage einer harmonisch-motivisch bestimmten Polyphonie verstand, wie an der Kategorie des ‚Poetischen‘, die das Zentrum der romantischen Ästhetik Schumanns und Mendelssohns bildete, zu orientieren versuchte.“ Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11)*, Darmstadt 1989, S. 26. Welch grundlegende Bedeutung für die Kompositions- und Theoriegeschichte Dahlhaus diesem „poetischen Kontrapunkt“ beimißt, zeigt sich an der Fortsetzung des Zitats: „Und sowenig die ‚poetische‘ Substanz von Musik lehrbar erschien, so deutlich zeigen die von der Leipziger Schule geprägten Werke, daß das musikalische Denken – auch und gerade das von der Idee des ‚Poetischen‘ inspirierte – primär vom Kontrapunkt, nicht von der Harmonik ausging, allerdings von einem Kontrapunkt, der im freien Satz und dessen harmonischen

Weiterentwicklungen der traditionellen Termini „unterbrochener Kanon“ als „durchlöcherter Kanon“ und des „polymorphen Kanons“ sowie des „Zirkelkanons“. Der Begriff der „expliziten Kontrapunktwerke“ wird auf diejenigen von Schumanns Kompositionen angewandt, die den Hinweis auf kontrapunktische Satztechniken im Titel tragen.

Sämtliche Notenbeispiele folgen, soweit nicht anders angegeben, der Neuen Schumann-Gesamtausgabe. Bei denjenigen Werken, die noch nicht im Rahmen der Neuen Gesamtausgabe vorliegen, wurde auf die Alte Gesamtausgabe zurückgegriffen.

## II. Schumanns ambivalenter Kontrapunktbezug

### 1. Kontrapunkt als akademischer Konservatismus versus Kontrapunkt als romantische Ausdruckstechnik

Schon in dem Schulaufsatz *Warum erbittert uns Tadel in Sachen des Geschmacks [sic] mehr, als in andern Dingen?*<sup>5</sup> aus dem Jahr 1827, der sich über weite Strecken mit allgemeinen ästhetischen Fragen und mit Beispielen aus der Literatur beschäftigt, begegnet eine ambivalente Konnotation des Begriffs „Kontrapunkt“. Einerseits trifft Schumann im vorletzten Absatz die Feststellung: „So wird den hochbegeisterten Tonkünstler nichts mehr erbittern, als wenn man in einer freyen Fantasie, als einem freyen Erguße seiner Gefühle, Regellosigkeit u. Vernachlässigung der Gesetze der Harmonie u. des Contrapuncts tadeln wollte.“<sup>6</sup> Hier wird erstmals eine Dichotomie zwischen „Freiheit“ und „Kontrapunkt“ konstruiert; letzterer ist negativ konnotiert und eine Quelle des potentiellen Ärgernisses, da drohender objektivierender Vergleichsmaßstab für subjektive Kunstäußerung. Andererseits stellt Schumann bei einer Aufzählung unterschiedlicher Rezeptionsauffassungen fest: „Freylich kommt hier viel theils auf den Charackter, theils auf das Temperament des einen od. des andern Individuums an. [...] dieser wird durch eine tiefe, leidenschaftliche Musik (wie durch Sätze im Contrapunct etc.) hingerissen: diesem ist eine leichte, gefällige Melodie (wie in den Rossiniaden) lieber [...]“<sup>7</sup> Diese Konnotation des Begriffes ist nun äußerst positiv. Der Gegensatz läßt den vorläufigen Schluß zu, daß der Begriff dann positiv konnotiert ist, wenn er künstlerischen Stil, negativ, wenn er

---

Implikationen wurzeln und andererseits [...] harmonische Konsequenzen gewissermaßen aus sich hervortreiben.“ Ebd.

<sup>5</sup> Die im Titel des Aufsatzes gestellte Frage beantwortet Schumann in Kurzfassung auch noch einmal in den *Hottentotteniana*. Vgl. *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. I, hrsg. von Georg Eismann, Basel/Frankfurt/Main [1971], S. 85.

<sup>6</sup> Zit. nach Kristin R. M. Krahe: *Robert Schumanns Schulaufsatz: Warum erbittert uns Tadel in Sachen des Geschmacks mehr, als in andern Dingen?*, in: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 33–39, S. 38.

<sup>7</sup> Zit. nach ebd., S. 35.

propädeutische Satzlehre umschreibt. Keineswegs kann es im ersteren Fall allerdings nur um „alte“ Musik gehen; dagegen spricht, daß in der folgenden Aufzählung von Exempeln Spohr und Weber Rossini gegenübergestellt sind.<sup>8</sup>

Der Aufsatz formuliert aber an anderer Stelle bereits *in nuce* Schumanns persönliches ästhetisches Programm, auch explizit in Bezug auf Stimmführungstechnik: „Ein unnennbares Gefühl reißt uns hin, wenn wir die Gedichte der Heroen der deutschen Litteratur lesen oder wenn wir sonst ein künstlerisches Meisterstück sehen oder hören, ich meine ein plastisches, tonisches oder mimisches. Manchmal wissen wir selbst kaum, warum es uns gefällt: wir erblicken verhüllte Reize: hier gefallen uns selbst verworrene Perioden, dunkelausgesprochene Sätze: dort in plastischen Kunstwerken die Verbindung des Reizenden mit dem Kolossalen: hier wieder eine räthselhafte Harmonie, selbst eine unaufgelöbte Dissonanz. Da fängt ein Rezensent die Werke zu bekritteln an: er will durch logische Schlüsse widerlegen, was nur durch das Gefühl ausgesprochen oder aufgestellt war u. was nur durch eine innige Verwandtschaft mit den Gefühlen des schaffenden Genies wieder gefühlt u. nachempfunden werden kann.“<sup>9</sup> Das Urteil von Schumanns Gymnasiallehrer Hertel – „Fleißig u. genügend, obschon [ein Wort unleserlich] ohne Benutzung einer Aesthetik.“<sup>10</sup> – verkennt die Tatsache, daß hier Schumann, durchaus ja unter Rückgriff auf vorhandenes frühromantisches Gedankengut, seine persönliches ästhetisches Programm akzentuiert: Es sind die „verhüllten Reize“, die nur angedeutete und nicht restlos logisch nachvollziehbare Schönheit, die den ästhetischen Wert eines Kunstwerks ausmachen. In genau diesem ästhetischen Sinn setzt Schumann schon wenige Jahre später Kontrapunkt in seinen frühen Kompositionen für Klavier ein.

In einem Brief vom 3. August 1830 an den Komponisten Wiedebein, dem er einige seiner frühen Liedkompositionen zugesandt hat, erklärt Schumann dann: „Ich hatte wahrscheinlich in meinem vorigen Briefe vergessen, Ihnen zu schreiben, daß ich weder Kenner der Harmonielehre, des Generalbasses etc: noch Contrapunctist, sondern reiner einfältiger Zögling der leitenden Natur bin [...]“<sup>11</sup> Hier manifestiert sich wieder die Dichotomie zwischen „Contrapunct“ als propädeutisch regulierendem Normengerüst und der subjektiv „leitenden Natur“. Das ist nicht zweifelsfrei originäres Schumannsches Gedankengut. Zwar scheint der Brief einen Gedanken aus den *Hottentottentiana* des Jahres 1828 zur Literatur in neutralerer Form zu paraphrasieren: „Warum haben wir jetzt, wo wir einen Haufen von Kunst-theorien und Practiken u. ganze Regel u. Anleitungsbücher für Dramatiker haben, so viel schief angelegte u. schlecht ausgeführte Trauerspiele? Die reine, fessellose, sich frey

---

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>9</sup> Zit. nach ebd., S. 35.

<sup>10</sup> Zit. nach ebd., S. 38.

<sup>11</sup> Zit. nach Georg Eismann: *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, 2 Bände, Leipzig 1956, Bd. 1, S. 41.

bewegende Natur dichtete schöner, weil noch keine Theorien da waren.“<sup>12</sup> Man fühlt sich aber bei den Formulierungen im Schreiben an Wiedebein auch an die Passage in E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* erinnert<sup>13</sup>, in der der Kapellmeister Kreisler von seiner frühesten Motivation zum Komponieren berichtet: „[...] mir fielen Rousseaus 'Bekenntnisse' in der deutschen Übersetzung in die Hände. Ich verschlang das Buch, das eben nicht für einen zwölfjährigen Knaben geschrieben, und das den Samen manches Unheils in mein Inneres hätte streuen können. Aber nur ein einziger Moment aus allen, zum Teil sehr verfänglichen Begebenheiten erfüllte mein Gemüt so ganz und gar, daß ich alles übrige darüber vergaß. Gleich elektrischen Schlägen traf mich nämlich die Erzählung, wie der Knabe Rousseau, von dem mächtigen Geist seiner innern Musik getrieben, sonst aber ohne alle Kenntnis der Harmonik, des Kontrapunkts, aller praktischen Hilfsmittel, sich entschließt, eine Oper zu komponieren, wie er die Vorhänge des Zimmers herabläßt, wie er sich aufs Bett wirft, um sich ganz der Inspiration seiner Einbildungskraft hinzugeben, wie ihm nun sein Werk aufgeht, gleich einem herrlichen Traum!“<sup>14</sup>

Bei E. T. A. Hoffmann findet sich aber auch der positiv besetzte, poetische Kontrapunktbegriff. In seiner berühmten ironischen Definition der romantischen Musik in den *Phantasiestücken in Callots Manier* schreibt er: „Von der Musik nun hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei [...] Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen.“<sup>15</sup>

Der Strang der Schumannschen Kontrapunktrezeption, der Kontrapunkt als von außen auferlegte, die freie künstlerische Inspiration einschränkende Norm auffaßt, prägt seine Unterrichtszeit bei Heinrich Dorn, die am 12. Juli 1831 mit der ersten Unterrichtsstunde beginnt<sup>16</sup> und

<sup>12</sup> Robert Schumann. *Tagebücher*, Bd. II: 1836–1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Basel/Frankfurt/Main [1987], S. 81.

<sup>13</sup> André Boucourechliev spricht im Zusammenhang mit Wiedebeins Bewunderung für Jean Paul von „einem Brief von reinster Jean Paulscher Prägung“, ohne dafür konkrete stilistische Details zu benennen. Vgl. André Boucourechliev: *Robert Schumann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1958, S. 26.

<sup>14</sup> E. T. A. Hoffmann: *Lebensansichten des Katers Murr*, in: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, Berlin 1963, S. 237. Schumann hat die Rousseausche Vorlage, die Hoffmann zu dieser Passage seines Romans inspirierte, nach eigenem Bekunden übrigens erst 1847 gelesen. Sein *Lektürebüchlein* enthält den Eintrag: „Die Bekenntnisse von Rousseau (zum 1stenmal – und wie enttäuscht! – ein schändliches Buch!)“ Vgl. Gerd Nauhaus: *Schumanns Lektürebüchlein*, in: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 50–87, S. 68f.

<sup>15</sup> Zit. nach Peter Rummenhöller: *Romantik in der Musik*, Kassel 1989, S. 57.

<sup>16</sup> Vgl. *Tagebücher*, Bd. 1, S. 349: „Auch fing ich gestern bey'm Musickdirektor mit dem edeln Generalbaß an! Er hatte sich vorbereitet u. schien ängstlich, war

spätestens im April, möglicherweise aber auch schon Ende Januar 1832 auf Initiative Dorns hin schon wieder endet.<sup>17</sup> Vorher war Schumann der Aufforderung Wiecks vom August 1830 nicht nachgekommen, „die kalte Theorie mit allem, was daran hängt, zwei Jahre bei Weinlig zu studieren“.<sup>18</sup> Laut Wasielewski nahm er 1830 anstelle dieses geforderten Unterrichts bei dem damaligen Thomaskantor lediglich einige „wenige Stunden“ bei dem Musikdirektor Kupsch.<sup>19</sup>

Schon in der Vorbereitungsphase auf den Unterricht bei Dorn äußert sich Schumann anlässlich seiner Studien in Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*<sup>20</sup> polemisch, vgl. den Tagebucheintrag vom 13. Mai 1831: „Abends Theorie von Weber – Ach diese Theorie, diese ganze Theorie! Könnt' ich nur ein Genie seyn, um alle Lumpen damit todts zu machen, möchte ich sie nicht alle in eine Kanone laden u. irgend Etwas damit todtschießen!“<sup>21</sup> Vor dem Hintergrund dieser

---

aber sonst liebenswürdig.“ Wendt hält es für möglich, daß der Eintrag um einen Tag vorzudatieren ist. Vgl. Matthias Wendt: *Zu Robert Schumanns Kompositionsstudien*, in: *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia*, Bologna/Ferrara/Parma 1987 (Turin 1990), III: *Free Papers*, S. 793–803, S. 794. Im Gegenzug erschien Schumann auch Dorn „schüchtern“, allerdings wohl hauptsächlich in Gesellschaft und weniger in der Unterrichtssituation. Nach Schumanns Tod schreibt Dorn an Wasielewski: „[...] zum öffentlichen Auftreten hätte es ihm überdies an Mut gefehlt – er machte jederzeit den Eindruck eines schüchternen jungen Mannes; mir gegenüber war er aufgeräumt und gesprächiger.“ Eismann 1956, Bd. 1, S. 74.

<sup>17</sup> Vgl. den Brief Schumanns an Dorn vom 25. April 1832, in dem er ihn um Fortsetzung des Unterrichts bittet; *Jugendbriefe von Robert Schumann*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 1885, S. 186f. Wendt vermutet den Abbruch des Unterrichts bereits Ende Januar oder Anfang Februar, was bedeuten würde, daß Schumanns Fugenversuche des Jahres 1832 sämtlich ohne Dorns Aufsicht und Korrektur entstanden wären. Vgl. Wendt 1987, S. 797ff.

<sup>18</sup> Eismann 1956, Bd. 1, S. 64. Vgl. auch Andrea Herrmann: *Robert Schumann als Pädagoge in seiner Zeit*, Berlin 1997, S. 65.

<sup>19</sup> Vgl. Wilhelm Josef v. Wasielewski: *Robert Schumann*, Leipzig 1906, S. 83.

<sup>20</sup> Dahlhaus weist darauf hin, daß Weber den Intervallbegriff des Kontrapunktes mit seiner Einteilung in Konsonanz und Dissonanz zugunsten einer in der Harmonielehre fundierten und bei Kirnberger entlehnten Unterscheidung zwischen harmonischen und harmoniefremden Tönen ablehnt. Vgl. Dahlhaus 1989, S. 52f. So ist die Septime in der kontrapunktischen Intervalleinteilung Dissonanz, in der Harmonielehre als Bestandteil des Septakkordes Harmonieton. Vgl. dazu auch Schumanns Exzerpt aus Webers Buch, in dem Drei- und Vierklänge als „Grundharmonien“ gleichberechtigt nebeneinandergestellt sind. Vgl. folgende Fußnote. Vgl. auch Schönbergs Hinweis in seiner *Harmonielehre* auf die unaufgelösten Septimen in *Ich grolle nicht* aus der *Dichterliebe* op. 48; Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Berlin 1986, S. 405.

<sup>21</sup> *Tagebücher*, Bd. 1, S. 331. Vgl. dazu auch Joseph A. Kruse: *Robert Schumanns Lektüre. Zeitgenössischer Kanon, individuelle Schwerpunkte, kompositionsspezifische Auswahl und seine Urteile als Leser*, in: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 123–134, S. 128. Am 31. Mai 1831 exzerpiert Schumann „Grundharmonien“ aus Wagners Buch. Vgl. *Tagebücher*, Bd. 1, S. 335. Vgl. dazu auch Wendt 1987, S. 795.

entnervten Kritik wird übrigens Norbert Naglers These etwas fragwürdig, Schumann habe aus Webers Werk den Anstoß zur positiven Reflexion über das Verhältnis von Musiktheorie bezogen: „Fraglos hat die Lektüre von Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* ihm [Schumann] den Anstoß gegeben, darüber nachzudenken, daß jedes Komponieren von ernster Musik im Sinn der erkenntnistheoretischen Identität von Kunst und Kunstlehre theorievermittelt ist.“<sup>22</sup>

Charakteristisch für Schumanns Einstellung zur Propädeutik ist die folgende allgemein gehaltene, aber in direktem Zusammenhang mit der ersten Stunde bei Dorn getane Tagebuchäußerung: „Ich möchte kaum mehr wissen, als ich weiß. Das Dunkel der Fantasie oder Ihr Unbewußtes bleibt ihre Poësie.“<sup>23</sup> Allerdings schränkt er im folgenden Absatz desselben Eintrags ein: „[...] wie wenig ist das Talent ohne die fortgesetzten Anstrengungen des Fleißes.“<sup>24</sup>

Auch die Unterrichtszeit selbst ist geprägt von kritischen Äußerungen Schumanns über seinen Lehrer, so am 30. Juli 1831: „Mit Dorn werd' ich nie näher zusammenkommen; er hat kein Gefühl [...].“<sup>25</sup> In einem Brief an Wieck vom 11. Januar 1832 schreibt Schumann: „Mit Dorn werd' ich mich nie amalgamieren können: er will mich dahin bringen, unter Musik eine Fuge zu verstehen – Himmel! Wie sind doch die Menschen verschieden...“<sup>26</sup> Dorn seinerseits bewertet die tonsetzerischen Leistungen seines Schülers differenziert.<sup>27</sup>

So kann ihn der Unterricht bei Dorn, in dem auch Friedrich Wilhelm Marpurgs 1753/54 erschienene *Abhandlung von der Fuge* Verwendung findet<sup>28</sup>, noch nicht restlos vom Wert des Schulkontrapunkts überzeugen. Trotzdem folgen später mehrere Phasen des kontrapunktischen Selbststudiums, zunächst im weiteren Verlauf des Jahres 1832, wiederum

---

<sup>22</sup> Norbert Nagler: *Der konfliktuöse Kompromiß zwischen Gefühl und Vernunft im Frühwerk Schumanns*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 220–280 (Nagler 1981a), S. 247. Vergleiche auch die folgenden Ausführungen Naglers zu Weber und dem Verhältnis zwischen Norm und individueller Setzung.

<sup>23</sup> *Tagebücher*, Bd. 1, S. 350.

<sup>24</sup> *Tagebücher*, Bd. 1, S. 350.

<sup>25</sup> *Tagebücher*, Bd. 1, S. 358. Vgl. noch die Äußerung vom 9. August 1832, also nach Beendigung des Unterrichts bei Dorn: „Dornsche Musik. Es ist sehr lächerlich, wenn Hunde Vögel haschen wollen.“ *Tagebücher*, Bd. 1, S. 412f.

<sup>26</sup> Zit. nach Siegmur Keil: *Untersuchungen zur Fugentechnik in Robert Schumanns Instrumentalschaffen*, Hamburg 1973, S. 38.

<sup>27</sup> Vgl. Wasielewski 1906, S. 83f.

<sup>28</sup> Obgleich Marpurgs zweibändiges Werk bereits 1753/54 erstmals erschienen war, hatte es nach wie vor den Rang eines Standardwerks. Vgl. dazu Dahlhaus 1989, S. 23: „Die Entwicklung der Musiktheorie verlief demnach [...] nicht als kontinuierlicher Prozeß, [...] sondern eher [...] in der Form, daß einige paradigmatische, Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte überdauernde Werke – die Harmonielehre von Rameau in der Fassung d'Alemberts, das Kontrapunktbuch von Fux, Marpurgs Kodifizierung der Fuge und später die Formenlehre von Marx – immer wieder den Anknüpfungspunkt späterer Theorien bildeten, als wären sie gerade erst entstanden.“ Ebd., S. 23f.

mit Hilfe des schon während der Unterrichtszeit bei Dorn verwendeten Marpurg<sup>29</sup>. Davon zeugen verschiedene Tagebucheinträge, so vom Mittwoch, dem 23. Mai 1832: „Himmliches Wetter – früh im Marpurg [...] Es kommt nichts lächerlicheres heraus, als das Sich-über-die-Regel-erheben-wollen, bevor man sie gründlich und sicher in sich verarbeitet u. verdaut hat. [...] Mit Hunicke will ich noch einmal an den Marpurg.“<sup>30</sup> Hier wird eine positive Motivation in der Aneignung der traditionellen Satznormen spürbar. Diese ist aber weiterhin Stimmungsschwankungen unterworfen. Bereits einen Tag später, am 24. Mai 1832, heißt es im Tagebuch: „Faul gingen wir [Schumann und sein Bekannter Hunicke] den ersten Abschnitt im Marpurg durch.“<sup>31</sup> Und am darauffolgenden 25. Mai 1832 äußert Schumann in Verbindung mit einer erstaunlich negativen Äußerung zu Beethoven gar: „Die Beethoven'sche Sonate in B ist fast ziellos u. allgemein angelegt. Marpurg, den ich hierauf mit Hunicke vornahm, paßt ohngefähr danach.“<sup>32</sup> Ohne explizite Bezugnahme auf Marpurg, aber offenbar ebenfalls im Zusammenhang damit findet sich am 7. Juni noch der Eintrag: „Mit Hunicke den doppelten Contrapunct in der Undecime wiederholt [...]“<sup>33</sup> Den teilweise pejorativen Äußerungen über Marpurgs Kontrapunkt- und Fugenlehre steht eine an Bemerkungen zum Vortrag einer Bachfuge durch Clara Wieck anknüpfende positive Betrachtung zur Fuge gegenüber: „[...] die Fuge, in der man lebendiges Colorit anbringen kann, ist kein Kunststück mehr, sondern ein Kunstwerk.“<sup>34</sup>

Eine hochinteressante Beobachtung zu Schumanns Marpurg-Handexemplar findet sich bei Bodo Bischoff: „An den Eintragungen des Buches, die aus Randbemerkungen und Korrekturen, im wesentlichen jedoch in diagonalen Durchstreichungen der durchgearbeiteten Kapitel und Absätze bis zur S. 84 bestehen, läßt sich der Umfang der Studien Schumanns rekonstruieren. Durch das Tagebuch und zwei Briefe wird der zeitliche Rahmen von April bis September 1832 belegbar...“<sup>35</sup>

Und zum gleichen Zeitraum: „Schumann stößt in einer Zeit auf die ‚Hammerklaviersonate‘, in welcher er sich intensiv mit dem Kontrapunkt

---

<sup>29</sup> Vgl. dazu das Schreiben an Johann Gottfried Kuntsch vom 27. Juli 1832, *Jugendbriefe*, S. 186f.: „Marpurg ist ein sehr achtungswerther Theoretiker. Sonst ist Sebastian Bach's wohltemperiertes Klavier meine Grammatik, und die beste ohnehin [...]“

<sup>30</sup> *Tagebücher*, Bd. 1, S. 395.

<sup>31</sup> Ebd., S. 395.

<sup>32</sup> Ebd., S. 396. Dagegen wird übrigens Beethoven aus musiktheoretischer Sicht fast umgehend rehabilitiert. Das Tagebuch vermerkt für den 27. Mai 1832: „Ich blätterte ‚Beethoven's Compositionsstudien‘ durch, fand aber so viel Humor im Dociren, daß ich mir sie in Augenblick [sic] zu kaufen vornahm.“ Vgl. ebd., S. 398. Gemeint sind *Ludwig van Beethovens Studien im Generalbaß, Kontrapunkt und in der Kompositionslehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried*, Wien 1832.

<sup>33</sup> Ebd., S. 406.

<sup>34</sup> Ebd., S. 396; Eintrag vom 24. Mai 1832.

<sup>35</sup> Bodo Bischoff: *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*, Köln-Rheinkassel 1994, S. 100.

und der Fuge zu befassen beginnt, so daß der Satz *Die Fuge scheint mir keine zu sein ...* vor dem Hintergrund dieser Studien interpretiert werden muß. Tatsächlich ist ja die auf den prägnanten Themenkopf und die beiden Achttongruppen folgende Sechzehntelfortspinnung sowohl in Gestalt als auch Länge immer wieder Veränderungen unterworfen, und auch das Kontrasubjekt wird – wie aus Beethovens Überschrift ersichtlich – frei behandelt. Daß dieser Satz dennoch ein recht kompakt komponiertes ‚Fugenlehrbuch‘ Beethovens ist, könnte Schumann zunächst entgangen sein:

*Sobald man den klaren und übersichtlichen Aufbau der Fuge in allen Einzelheiten erfaßt hat, gewinnt man die Überzeugung, daß trotz des ungewöhnlichen Ausmaßes von 385 Takten nicht ein einziger Takt weggedacht werden kann, ohne das Gleichgewicht empfindlich zu stören; das bedeutet aber, daß der Inhalt tatsächlich in der knappsten Form dargestellt ist und damit eine wesentliche Forderung künstlerischer Gestaltung in vollendeter Weise erfüllt ist.*

Daß sein Stolz an dieser Fuge scheiterte..., kann Verschiedenes bedeuten: Vielleicht konnte er, trotz seines Handikaps (sic) immer noch ein ‚recht fertiger‘ Klavierspieler, die durch die polyphone Struktur bedingte komplexe Applikatur des Finales nicht befriedigend bewältigen. Zum anderen kann man vermuten, daß ihm während der Beschäftigung mit diesem Werk bewußt wurde, auf welche Art und Weise, die alten, von ihm in dieser frühen Zeit seiner Entwicklung als trocken empfundenen, kontrapunktischen Verfahren durch Beethoven mit neuem Leben erfüllt und für dessen Sonatenkonzeption nutzbar gemacht wurden.“<sup>36</sup>

Bemerkenswert ist auch Bischoffs Hinweis darauf, daß Schumann in Wilhelm Christian Müllers *Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst* 1834 die biographische Parallele in Bezug auf Kontrapunkt entdeckt haben könnte: „Beethovens außerordentlicher Fähigkeit zu phantasieren steht seine Unkenntnis im Kontrapunkt gegenüber...“<sup>37</sup>

Aus dem März des Jahres 1833 datiert ein Tagebucheintrag Schumanns, der sich zum autodidaktischen Studium bekennt: „Ewig will ich lernen u. Schüler bleiben, aber mein eigener.“<sup>38</sup>

Auch die nächste Phase des Schumannschen Kontrapunktstudiums, am Ende des Jahres 1837, fußt auf Marpurgs *Abhandlung*. Die Kritik an

<sup>36</sup> Ebd., S. 119 f. Vergleiche auch den unmittelbar folgenden Hinweis auf die Diskussion Roberts und Claras um angebliche Beethoven-Zitate Roberts und seinen Kommentar zum Zitat im allgemeinen.

<sup>37</sup> Ebd., S. 249. Vergleiche allerdings ebd., S. 136 f. den Hinweis auf Schumanns Lektüre von Beethovens von Ignaz Ritter von Seyfried herausgegebenen *Compositionslehre* (Zweite Auflage von 1853: *Compositionsstudien*), worin Schumann im Anhang eine biographische Anekdote angestrichen hat, die sich auf Beethovens frühe kontrapunktische Meisterschaft bezieht.

<sup>38</sup> *Tagebücher*, Bd. 1, S. 417. Vgl. auch Herrmann 1997, S. 43: „Durch Hinweis auf die Möglichkeit der Selbstbildung und einer naturhaften Bildung versucht Schumann dem erzieherischen Einfluß seines Theorielehres Heinrich Dorn zunächst auszuweichen. Durch Fleiß bemüht er sich anschließend, die Mängel seiner späten musikalischen Bildung auszugleichen.“

Marpurg ist in dieser Zeit noch expliziter als vorher. Das Tagebuch vermerkt: „An Marpurg angefangen“ (17. Oktober 1837)<sup>39</sup>, „An Marpurg's Fugenbuch und Bach's Choralbuch fortstudiert“ (21. Oktober 1837)<sup>40</sup>, „Mit wahrer Wuth Fugenanfänge gemacht u. im ledernen Marpurg weiter gelesen.“ (1. November 1837)<sup>41</sup>.

In seinen Notizen *Fugengeschichten* äußert sich Schumann gar: „Das Vergleichen der Marpurgischen Exempel hat etwas höchst Mühseliges, es ist besser, man zergliedert sich ordentliche Bachsche Fugen selbst und nicht solchen trockenen Mist, ...“<sup>42</sup> An diese Kritik, die sich der konfrontierenden Gegenüberstellung von theoretischen Lehrbeispielen und kompositorischer Praxis bedient, schließt sich inhaltlich die allgemeiner auf das Feld der Literatur ausgreifende Äußerung an: „Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders componiren, als der seine Weisheit allein aus Marpurg hergeholt [...]“<sup>43</sup>.

Schumanns Kritik an der propädeutischen Kontrapunktlehre Marpurgs scheint so einerseits aus eigenem satztechnischem Ungenügen, andererseits aber auch aus schaffensästhetischen Gründen zu erwachsen. Zweideutig ist in dieser Hinsicht der lapidare Tagebucheintrag vom 2. November 1837: „Fugenpassion.“<sup>44</sup> Der Kontext läßt offen, ob der Begriff hier im Sinne leidenschaftlicher Begeisterung oder tiefen Leidens gemeint ist – eine möglicherweise gewollte Doppeldeutigkeit. Bei Clara Schumanns Äußerung zu den gemeinsamen Kontrapunktstudien des Jahres 1845 ist der Ausdruck dann eindeutig positiv, im Sinne eines kontrapunktischen „Schaffensrausches“ gemeint.<sup>45</sup>

Am 15. März 1839 schreibt Schumann an den belgischen Verleger Simonin de Sire: „Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? Von diesem hab ich mehr Kontrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer.“<sup>46</sup> Mit diesem Bezug auf Jean Paul ist wieder der positiv besetzte Kontrapunktbezug Schumanns angesprochen. Die zitierte Aussage ist nun sicher nicht in Bezug auf die Aneignung herkömmlicher satztechnischer Fertigkeiten gemeint, sondern spielt auf die Übertragung literarischer Techniken aus Jean Pauls poetischer Prosa und seiner Doppelgänger-, Larven und Identitätsverwechslungsmotive in den

---

<sup>39</sup> *Tagebücher*, Bd. 2, S. 39.

<sup>40</sup> Ebd., S. 40.

<sup>41</sup> Ebd., S. 44.

<sup>42</sup> Aus den Notizen zu seinen *Fugengeschichten*, November 1837; zit. nach Wolfgang Boetticher: *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 348.

<sup>43</sup> Vgl. *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Gerd Nauhaus (Reprint der Ausgabe Leipzig 1854), 2 Bände (Bd. 1/2 und 3/4), Bd. 4, S. 206.

<sup>44</sup> *Tagebücher*, Bd. 2, S. 44.

<sup>45</sup> Vgl. Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bände, Bd. 1 Leipzig 1902, <sup>3</sup>1906; Bd. 2 Leipzig 1905, <sup>2</sup>1906; Bd. 3 Leipzig 1908, Bd. 2, S. 131.

<sup>46</sup> *Briefe*, S. 148.

poetischen Tonsatz an.<sup>47</sup> Die literarische Technik des Polymeters, mit der Jean Paul seine Prosa poetisiert, ohne sie in feste lyrische Einheiten zu gliedern, erinnert an den Schwebезustand zwischen programmatischer, also semantischer Erzählung und poetischer Andeutung in Schumannschen Kompositionen.<sup>48</sup> Begreift man das Idealmodell des Polymeters als synthetische Versöhnung von Poesie und Prosa, so ergibt sich daraus eine interessante Parallele zur ästhetischen Situierung kontrapunktischer Mittel.

Ernst Wagner stellt in seinem Essay *Musik*, den Schumann in seiner Rezension der *Symphonie Fantastique* von Berlioz zitiert, eine Theorie der historischen Entwicklung von Metrum und Takt auf, die als Ursprung des menschlichen Musizierens eine metrisch ungebundene Nachahmung des Vogelgesang annimmt.<sup>49</sup> Wagner postuliert, der ursprüngliche menschliche Gesang sei „vermutlich bloß Rezitativ und ohne allen Takt“ gewesen. Nach seiner Theorie erfordert die Entwicklung zur Mehrstimmigkeit die Taktgliederung, die dann kontrapunktische Bildungen ermöglicht. Gleichzeitig wird die Musik dadurch aber gehindert, den „Range einer schönen Kunst“ zu erreichen, „da sie zwar (vielleicht) fast eine fast schöne Idee darzustellen vermögen würde, aber ohne anscheinende Freiheit.“ Letztere kann die Musik erst in der Zukunft erlangen, indem sie „als lebendige Form so frei wie die Poesie auf das Vermögen der Begriffe selbst“ wirkt.<sup>50</sup> Sich an der Kantschen Ästhetik orientierend, schließt Wagner: „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Taktes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtseyn giebt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste seyn.“<sup>51</sup> Dieser abschließende Gedanke des Essays ist es, den Schumann in seiner Berlioz-Rezension zitiert. Er selbst führt dazu aus: „Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Tactesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunction (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbstständig erheben.“<sup>52</sup> Schon im August 1828 äußert er sich in diesem Sinne in einem Tagebucheintrag aus den *Hottentotteniana*: „[...] in

<sup>47</sup> Vgl. dazu auch Bernhard R. Appel, „Robert Schumann als Leser“, in: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 12–16, S. 13: „Schumanns bekanntes Diktum, von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt zu haben als aus musikalischen Handwerkslehren, kehrt [...] strukturelle Momente der literarisch-poetischen Durchdringung seines kompositorischen Denkens heraus.“

<sup>48</sup> Zur Anlehnung Schumanns an das Jean Paulsche Vorbild in seinen frühen literarischen Versuchen vgl. Frauke Otto: *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*, Frankfurt/Main 1984.

<sup>49</sup> Vgl. Hermann Danuser: *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, S. 54.

<sup>50</sup> Zit. nach Danuser 1975, S. 54.

<sup>51</sup> Zit. nach Danuser 1975, S. 54. Vgl. mit geringfügig anderer Orthographie das Zitat bei Schumann in *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 126.

<sup>52</sup> *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 125.

der freyen Fantasie vereint sich das Höchste in der Musik, was wir noch in Compositionen d. reinen Satzes vermißen – das Gesetz des Taktes mit dem abwechselnd lyrisch-freyen Taktmaße. Die Poesie tat es in J. Pauls Polymetern u. in den alten Chören; Ungebundenheit ist jedes mal genialer u. geistiger als das Gebundene, daher mein Mißbehagen an den Reimen[...]"<sup>53</sup>

Interessant ist nun, daß die polyphone Mehrstimmigkeit von Wagner als zu überwindendes Zwischenstadium auf dem Weg zu einer poetischen musikalischen Prosa gesehen wird. Implizit scheint Schumann mit seinen individualisierenden und teilweise satztechnisches Neuland betretenden Anverwandlungen von Polyphonie<sup>54</sup> auf die in Wagners These enthaltene Forderung nach einer „Entgrenzung“ des kontrapunktischen Satzes zu reagieren. Kontrapunkt als in der Gegenwart eigentlich veraltete normative Setzung wird also nicht einfach durch harmonische Ordnungsprinzipien ersetzt, sondern mit vergangenen Musikepochen „kurzgeschlossen“ und dadurch in die entgrenzte Sprache poetisierter musikalischer Prosa überführt.<sup>55</sup>

Eine paradoxes, aber in seiner Ambiguität aufschlußreiches Oxymoron zur Fuge findet sich in Bezug auf eine Komposition Neukomms in Schumanns Leipziger Konzertnotizen: „Die Fuge war vortrefflich; nie etwas klarer-verschlungenes von mir [sic] gehört. Auch war sie nicht allein papiren schön.“<sup>56</sup> 1835 legt Schumann in seiner Rezension von Hillers *Etuden op. 15* dann selbst Maßstäbe des strengen Satzes dort an, wo die ihm die Kompositionen auf entsprechende Gattungen anzuspielen scheinen.<sup>57</sup>

In seiner Besprechung von Mendelssohns Fugen op. 35 von 1837 legt Schumann dann eine Art von Grundsatzästhetik seiner Fugenauffassung nieder: „Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indes, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc. oder cancricantes motu contrario etc. – ebenso aber auch

---

<sup>53</sup> *Tagebücher*, Bd. 1, S. 113.

<sup>54</sup> Vgl. dazu die Einzelanalysen im III. Abschnitt dieser Arbeit.

<sup>55</sup> Zur Bedeutung des musikalischen Prosabegriffes im Zusammenhang mit dem Akademismus in der Musik des 19. Jahrhunderts vgl. auch Karl Gustav Fellerer: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Band 3: Romantik und Akademismus*, Regensburg 1987, S. 202f. Fellerer verweist hier auf die „Linie Schumann/Berlioz/Wagner/Liszt/Richard Strauss“ des musikalischen Prosaisierungsprozesses, der die „formale Poesie-Ordnung“ bei Brahms gegenüberstehe. Ebd., S. 203.

<sup>56</sup> Bodo Bischoff und Gerd Nauhaus: *Robert Schumanns Leipziger Konzertnotizen von 1833. Faksimile, Übertragung und Kommentar*, in: *Schumann-Studien 3/4*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Köln 1994, S. 20–74, S. 53.

<sup>57</sup> Vgl. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 82f.: „3) Kirchenstück, gothisch. Um einen Cantus Firmus ziehen tiefere Stimmen auf und ab. Gute Idee, mißlungene Ausführung. [...] 12) Fuge in Bach'scher Manier; im wohltemperierten Clavier steht eine in Tonart und Thema ähnliche. Die contrapunctische Meisterschaft noch nicht bedeutend. Zu viele freie Eintritte, häufiges Fallenlassen der Stimmen. Vortreffliches Thema, aus dem sich viel machen ließe.“

die romantischen Überflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. [...] Mögen Redakteure das [gemeint ist der Bezug zum Bachschen Vorbild bei gleichzeitiger Verwendung persönlicher Eigenarten Mendelssohns] nun finden oder nicht, so bleibt doch gewiß, daß sie der Componist nicht zum Zeitvertreib geschrieben, sondern deshalb, um die Clavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und, daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnutzigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Cantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bach'schen Form [...] Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum – etwa für einen Strauß'schen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk, wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen.“<sup>58</sup> Abschnitt III dieser Arbeit wird Beispiele dieser Technik in Schumanns eigenem Œuvre analytisch sichtbar machen. Auch in Schumanns Schefer-Rezension vom August 1838 ist, diesmal in Bezug auf die in Schefers *Vaterunser* verwendete Doppelkanontechnik, der Gedanke ausgedrückt, daß „das Wahre“ der Komposition sich im Verstecken der kontrapunktischen Künste niederschlägt.<sup>59</sup>

Im Anschluß an diese zweite Phase der Kontrapunktstudien des Jahres 1837 macht sich allmählich auch die umgekehrte Tendenz bemerkbar, nicht nur Kontrapunkt im „Wurzelwerk“ zu verstecken, sondern polyphones Denken als konstitutiv für den gesamten Tonsatz, auch seine homophonen Anteile, anzunehmen. So schreibt Schumann in einem Brief an Clara vom 17. März 1838: „Namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde, und wie ich die nachsingenden Stimmen erst hindendrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen usw.“<sup>60</sup> Nagler nimmt diese Aussage für bare Münze. In Anbetracht von Schumanns Mystifikationstechnik in Bezug auf literarische Bezüge, programmartige Inhalte und Zitate sowie kryptographische Anordnungen von Tonbuchstaben ist hier jedoch Vorsicht geboten. Es ist

---

<sup>58</sup> *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 100f. Schumann stellt gleich zu Beginn des Aufsatzes sein persönliches Verhältnis zur Fugenkomposition dar. Neben der scherzhaften Ablehnung zeitgenössischer Fugenkomposition oder der akademistischen, philiströsen Bevorzugung Marpurgscher Lehrbuchanweisung gegenüber Bachschen und Beethovenschen Fugen durch „Cantoren, absolvierte Musikstudenten u. dgl.“ steht als dritte mögliche Haltung seine eigene Auffassung, Fugen könne man angesichts der qualitativ hochwertigen Bachschen, Händelschen und Beethovenschen Vorbilder, „wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heut zu Tage“. Dieser Standpunkt wird dann rhetorisch durch die Mendelssohnschen Fugen widerlegt. Vgl. ebd., S. 99f.

<sup>59</sup> „Die beiden Kanos durchspinnen sich darin so leicht, natürlich und schön, daß man die Kunst kaum heraushört, und dann ist es das Wahre.“ Erschienen in *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 9, Nr. 16, 24. August 1838, S. 64; vgl. *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, S. 22. Vgl. auch Ernst-Jürgen Dreyer: *Robert Schumann und Leopold Schefer*, in: *Schumann-Studien 5*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Köln 1996, S. 189–220, S. 212ff.

<sup>60</sup> Zit. nach Keil 1973, S. 25. Vgl. Nagler 1981a, S. 277.

durchaus im Bereich des Möglichen, daß Schumann mit dieser Aussage an einer Selbstidealisierung arbeitet und bewußt den Eindruck erwecken möchte, polyphonietaugliches Material fliege ihm aus unbewußter Inspiration förmlich zu. Immerhin ist es wahrscheinlich, daß er den folgenden Hinweis Marpurgs im ersten Band der *Abhandlung von der Fuge* zur melodischen Bildung eines Fugenthemas bei seinem Studium dieses Lehrwerks bewußt aufgefaßt und reflektiert hat: „Der Gesang eines Führers muß ferner so beschaffen seyn, daß allerhand harmonische Figuren und Rückungen dagegen angebracht werden können. Um hierinnen es desto eher zu treffen, ist es gut, daß man sich bey der Erfindung desselben sogleich den Baß und die übrigen Gegenstimmen vorstellt. Man hat dabey den Vortheil, daß man zugleich wahrnimt, ob sich der erfundene Satz bequem oder nicht handhaben läßt.“<sup>61</sup>

Auf der musikpolitischen Ebene wirkt sich der negativ besetzte Kontrapunktbezug weiterhin aus. In den in den *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* 1854 unter der Überschrift „Aus Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein“ zusammengefaßten, 1833 entstandenen Aphorismen der verschiedenen Davidsbündler finden sich mehrere Spitzen gegen „Contrapunctler“<sup>62</sup> und „Contrapunctische“<sup>63</sup>, die ihre Einordnung ins musikalisch reaktionäre Lager deutlich werden lassen.<sup>64</sup> Die Parallelisierung der musikalischen Zeitgenossenschaft mit den politischen Strömungen seiner Gegenwart formuliert Schumann 1836 in seiner Kritik der Overtüren Kalliwodas folgendermaßen: „Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Classiker teilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunctler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste=Milieu schwankt Jung wie Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm

---

<sup>61</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, 2 Bände, Hildesheim 1970 (Reprografischer Nachdruck der Originalausgabe, Berlin 1753/1754), Bd. 1, S. 29.

<sup>62</sup> Vgl. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 35f. Der Eintrag mit der Überschrift „Von Contrapunctlern“ ist von Florestan unterzeichnet und schließt mit den Sätzen: „Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch als demagogisch verschrieenen Grundsatz: ‚was schön klingt, ist nicht falsch‘ positiv in den verwandeln würde: ‚alles, was nicht schön klingt, ist falsch.‘ Und wehe dann euren Kanons [...] und namentlich den krebsförmigen!“

<sup>63</sup> Vgl. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 43, wo unter der Überschrift „Die Contrapunctischen“ der von Eusebius unterzeichnete Eintrag zu finden ist: „Es ist ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte classische Form als Meister in seinem Geist verarbeitet; er soll es sogar in ihrem. –“

<sup>64</sup> Vgl. allerdings die differenzierte, von Meister Raro unterzeichnete Ehrenrettung der Fuge: „Der leichteste Kopf kann sich hinter einer Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache. –“ *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 39.

erzeugt und wieder vernichtet...“<sup>65</sup> Zwar enthält dieser Text keine explizite Parteinahme Schumanns für eine der ‚Parteien‘; trotzdem will Keils Deutung nicht recht einleuchten, der das Zitat als Beleg für einen mißtrauischen Abstand Schumanns gegen alle radikalen Positionen interpretiert.<sup>66</sup> Gar zu positiv sind sonst in Schumanns Sprachgebrauch „Jünglinge“ und „Beethovener“ besetzt und gar zu nah ist die Verwandtschaft dieser Begriffe zu dem der „Davidsbündler“, so daß bei aller differenzierenden Ironie, die in Begriffen wie „Formenverächter“ und „Genialitätsfreche“ mitschwingen mag, seine Sympathien doch eindeutig dieser Seite zuneigen und der Begriff „Contrapunctler“ hier vollständig negativ zu verstehen ist.

Der ästhetische Aspekt wird politisch und ideologisch untermauert: Die Philister und Kontrapunktler stehen den Beethovenern und Davidsbündlern als Anti-Kontrapunktler gegenüber. Das Festhalten am strengen Satz erscheint in dieser Betrachtungsweise als ästhetisch und musikpolitisch reaktionär.

## 2. Das Jahr 1845

1845 notiert Schumann für den 23. Januar im *Haushaltsbuch*: „Contrapunctische Studien m.[it] Kl.[ara] begonnen.“<sup>67</sup> Bei Litzmann findet sich dazu ein Zitat Claras: „Heute begannen wir [...] kontrapunktische Studien, was mir trotz der Mühe viel Freude machte, denn ich sah, was ich nie möglich geglaubt, bald eine selbst gemachte Fuge und sah bald mehrere, da wir die Studien regelmäßig alle Tage fortsetzen [...] [Robert] selbst geriet aber auch in eine Fugenpassion, und bei ihm sprudelt es von schönen Themen, deren ich bis jetzt noch nicht eines finden konnte.“<sup>68</sup> Neben Bachschen Soggetti sind es drei von Roberts „schönen Themen“, die Clara als Vorlage eigener Fugenkompositionen dienen, welche nebst zugehörigen Präludien im Februar und März entstehen.<sup>69</sup> Robert bietet diese drei Präludien und Fugen ohne Claras Wissen Breitkopf & Härtel

---

<sup>65</sup> *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 240. Vgl. in Schumanns Artikel *Der Psychometer* aus dem Jahr 1835 die Einteilung der „Parteien“ in „Classiker“, „Juste-Milieuisten“ und „Romantiker“. Ebd., S. 175.

<sup>66</sup> Vgl. Keil 1973, S. 15: „Schumann waren all' jene suspekt, welche extreme und einseitige Positionen einnahmen und ihre Anschauungen entsprechend intolerant vertraten [...]“

<sup>67</sup> *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltsbücher 1837–1856*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Basel/Frankfurt/Main [1988], S. 379. Vgl. dazu auch ebd., S. 747, Anmerkung 518.

<sup>68</sup> Litzmann 1906, Bd. 2, S. 131. Vgl. dazu auch Janina Klassen: *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin*, Kassel 1990, S. 58, Anmerkung 122: „Die Formulierung Clara Schumanns kann insofern als Understatement gesehen werden, als die Komponistin bereits von 1830 an mit Grundlagen der Kontrapunktik vertraut gemacht wurde [...]“

<sup>69</sup> Vgl. Klassen 1990, S. 58.

Leipzig an. Im Oktober werden sie als Clara Schumanns op. 16 dort veröffentlicht.<sup>70</sup>

Zwischen April und November betreibt Schumann dann, teilweise wiederum gemeinsam mit Clara, anhand von Luigi Cherubinis *Cours de contrepont et de fugue* Polyphoniestudien.<sup>71</sup> Er benutzt dabei die von Franz Stoepel hergestellte und 1835 in Leipzig erschienene Übersetzung *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*.<sup>72</sup> Seine eigene, im Zusammenhang mit dem Unterricht Karl Ritters 1847–48 verfaßte und von Schumann nicht veröffentlichte *Lehre vom Contrapunct* bzw. *Lehre von der Fuge* fußt auch auf dieser Cherubinirezeption.<sup>73</sup> Acht Jahre nach dem Verfassen der Mendelssohn-Rezension wird Schumann bei seinem Studium von Cherubinis Lehrwerk seinen Gedanken der „überdeckten Fuge“ komplementär ergänzt finden: „Alles, was ein guter Componist wissen soll, findet seinen Platz in der Fuge, sie ist der Typus aller musicalischen Compositionen\_ [sic] sie müssen alle, wenn nicht die Form und den Character, doch den Geist der Fuge haben, wenn sie gut empfangen und ausgeführt sein sollen.“<sup>74</sup> Leicht umformuliert, findet sich dieser Abschnitt, als Cherubini-Zitat bezeichnet, denn auch in Schumanns *Lehre von der Fuge* wieder: „Cherubini sagt: ‚Alles, was ein guter Componist zu wissen nöthig hat, findet er in der Fuge zu zeigen den schicklichen Ort; sie ist der Typus aller musikalischen Composition pp und in Wahrheit, wie sie aus dem tiefsten verständniß [sic] der Kunstform hervorgegangen, so laßen sich auch fast alle Meisterwerke selbst freierer Art auf die Fugenform zurückführen.[‘]“<sup>75</sup> Dem „Zitat“, eigentlich eine freie Eigenübersetzung des französischen Originals<sup>76</sup>, gehen bereits Cherubini paraphrasierende „Allgemeine Vorbemerkungen“ voraus.<sup>77</sup> Schumanns eigene Formulierung ist aber: „Die Fuge, wie wir sie jetzt kennen, ist so zu sagen der Schlußstein des Contrapuncts.“<sup>78</sup>

Keine Paraphrase Cherubinischer Überlegungen, sondern originär von Schumann stammend sind die Ausführungen zum Charakter eines geeigneten Fugenthemas: „Die kleinere oder größere Wirkung einer Fuge wird stets auf der Güte des Thema’s beruhen. Darum sei der Studierende

---

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 59.

<sup>71</sup> Vgl. *Tagebücher*, Bd. 3, S. 385, 397 und 406 sowie S. 749, Anm. 532.

<sup>72</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 1ff.

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. XI. Vergleiche auch Schumanns Hinweis im handschriftlichen Autograph: „Nicht zur Veröffentlichung bestimmt. R. Sch.“ Ebd., S. 200.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 104. Ebenfalls angesprochen dürfte sich Schumann von der darauffolgenden Bezeichnung für nicht streng gebildeten Fugen gefühlt haben: „Kinder der Laune“ für „unregelmässig nachahmende Fugen oder sogenannte fugirte Sätze“. Vgl. ebd.

<sup>75</sup> Vgl. ebd., S. 300.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 104: „Tout ce qu’un bon compositeur doit savoir peut trouver sa place dans la Fugue, elle est le type de tout morceau de musique, c’est-à-dire, que tel morceau qu’on compose, pour qu’il soit bien conçu, bien régulier, pour que la conduite en soit bien entendue, il faut que, sans avoir précisément le caractère et les formes de la Fugue, il en ait l’esprit.“

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 298ff. Zur Cherubinischen Vorlage vgl. ebd., S. 104.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 298.

vor allem auf ein gutes [dafür gestrichen: schönes] Thema bedacht; alle Kunst der Arbeit ist vergeblich verschwendet, wo der Grundgedanke nichts taugt [alternativ mit Bleistift am Rand: wo sie von keinem gehaltvollen Grundgedanken unterstützt wird]. Es paßt auch nicht jedes, an u. für sich vielleicht schöne Motiv zu einem Fugenthema. Der Ernst dieses Stils erheischt vorzugsweise [gestrichen: Ernst,] Kraft und Würde des Gedankens, obwohl auch auf diesem Gebiet das Spielende, selbst das Humoristische nicht ausgeschlossen [sic] ist, wie S. Bach [sic] die Beispiele aufzuweisen hat. Am fernsten liegt dem Styl das Weich-Sentimentale.“<sup>79</sup>

Für die Engführung – Schumann gebraucht den bei Cherubini nicht vorkommenden deutschen Begriff, gibt aber auch „Restrictio“ und „Stretto“ (so bei Cherubini<sup>80</sup>) an – formuliert Schumann, es sei eine „unerläßliche Zierde einer guten Fuge“ und weist an: „Man tut wohl, schon vor der Ausarbeitung einer Fuge, das Thema zu untersuchen, ob sich Engführungen anbringen lassen“.<sup>81</sup> Schumann übernimmt hier sinngemäß Cherubinis Ausführungen zu diesem Gegenstand.<sup>82</sup> Dagegen weichen seine Feststellungen zum Orgelpunkt von denen Cherubinis in Einzelheiten ab. Cherubini gestattet Orgelpunkte gleichberechtigt in allen Stimmen und legt auch nicht fest, wann im Verlauf des Werks sie vorzugsweise anzuwenden seien.<sup>83</sup> Schumann meint einschränkend: „Gleichsam ein oft äußerst wirksames Attribut einer Fuge, das meistens zum Schluß angebracht wird. [...] Kürzere Orgelpunkte sind auch in der Mitte der Fuge anzubringen gestattet.“<sup>84</sup> Außerdem gibt Schumann an, daß der Orgelpunkt in den meisten Fällen im Baß liege.<sup>85</sup> Die (bei Cherubini ebenfalls fehlende) lobende Erwähnung Bachs in diesem Zusammenhang mag erklären, welches Vorbild Schumann bei diesen präzisierenden Einschränkungen vor Augen stand: „In S. Bach finden sich die großartigsten u. genialsten Orgelpuncte, namentlich in seinen Orgelfugen.“<sup>86</sup>

Hellmut Federhofer und Gerd Nauhaus stellen in Bezug auf Schumann Verwendung des Cherubinischen Lehrwerks als Grundlage seiner eigenen handschriftlich für den Unterricht Karl Ritters gefertigten Satzlehre die Frage: „Welchen Wert aber kann ein Erzromantiker dem *strengen Satz* beimessen, beherrscht doch Schumann kontrapunktische Künste, z. B. den doppelten Kontrapunkt, bereits im *freien Satz* mit souveräner Meisterschaft?“<sup>87</sup> Die hier als Feststellung enthaltene These

---

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 302ff. Federhofer/Nauhaus kommentieren: „In Abweichung von Cherubini hebt er [Schumann] das poetische Element, das bereits im Thema enthalten sein müsse, hervor.“ Ebd., S. 330, Anmerkung 20.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 109f.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 312.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 109f.

<sup>83</sup> Vgl. ebd., S. 110 f.

<sup>84</sup> Vgl. ebd., S. 312ff.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 312.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 314.

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 343.

von Schumanns problemloser Handhabung polyphoner Künste, in der zugehörigen Anmerkung auf die bereits 1838 entstandenen *Kreisleriana* bezogen, verkennt die Mühsal, die für Schumann die allmähliche Aneignung des strengen Satzes bedeutete. Gerade die Beispiele aus *Kreisleriana* dokumentieren die Unschärfe im Verhältnis von Harmonik und Polyphonie.

Karl Ritter (1830–1891), älterer Bruder des mit Bülow und Strauss befreundeten Komponisten Alexander Ritter und Sohn einer Fördererin Wagners, erhielt von 1847 bis 1849 in Dresden Unterricht in Musiktheorie und Komposition bei Schumann.<sup>88</sup> Für diesen Unterricht entstand das Schumannsche Lehrwerk. Federhofer/Nauhaus weisen darauf hin, daß Boettichers Einschätzung, Schumanns *Lehre* fuße ebenso sehr auf Marpurg wie auf Cherubini bei näherer Untersuchung der Erkenntnis weicht, daß Schumann Cherubini in weitesten Teilen als Vorbild hat.<sup>89</sup>

Schumann schätzte Cherubini als Komponisten des *Requiem*. So trägt er am 20. März 1837 in sein Tagebuch ein: „Am Charfreitag mich am Requiem von Cherubini herrlich erhoben.“<sup>90</sup> Auch im Haushaltsbuch von 1850 findet sich eine weitere lobende Eintragung: „Requiem von Cherubini ausgezeichnet.“<sup>91</sup> Schon Boetticher weist auf Schumanns Wertschätzung für Cherubini hin.<sup>92</sup> Auf die Frage, warum Schumann Cherubinis Lehrwerk Marpurg als Grundlage des eigenen Unterrichtens vorzieht, geben Federhofer/Nauhaus eine sehr einleuchtende Antwort: Während Marpurgs Lehre noch das Verhältnis von neu entstandener Harmonielehre und altem Kontrapunkt im 18. Jahrhundert reflektiert und damit auch das Konfliktpotential problematisiert, das in diesem Verhältnis steckt, setzt Cherubini mit dem unbefangenen Glauben des 19. Jahrhunderts an den Primat der Harmonik beim Schüler *vor* der Aneignung kontrapunktischer Satztechnik Kenntnisse der Harmonielehre voraus.<sup>93</sup> Schumann erhält Cherubinis Lehrbuch bereits 1836, im Jahr nach seinem ersten Erscheinen, und gibt ein Rezensionsexemplar an Carl Ferdinand Becker weiter.<sup>94</sup> Allerdings lassen erst Tagebucheinträge des Jahres 1845 eine intensive inhaltliche Auseinandersetzung erkennen: „Cherubini's Contrapunct m. Kl. angefangen“ (7. April 1845)<sup>95</sup>, „Wieder im Cherubini angefangen“ (19. August 1845)<sup>96</sup>, „Cherubini beendet“ (14. November 1845)<sup>97</sup>.

In einer Tagebucheintragung aus dem Juni 1846 äußert sich Schumann zu einer grundlegenden Änderung in der Praxis seines Komponierens: „Ich habe das meiste, fast Alles, das kleinste meiner Stücke in Inspiration geschrieben, vieles in unglaublicher Schnelligkeit

<sup>88</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 331.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 331ff.

<sup>90</sup> *Tagebücher*, Bd. 2, S. 32.

<sup>91</sup> *Tagebücher*, Bd. 3, S. 531.

<sup>92</sup> Vgl. Boetticher 1941, S. 298.

<sup>93</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 335ff.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 340f.

<sup>95</sup> *Tagebücher*, Bd. 3, S. 385.

<sup>96</sup> Ebd., S. 397.

<sup>97</sup> Ebd., S. 406.

[...]. Erst vom Jr. 1845 an, von wo ich anfang alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu componiren zu entwickeln begonnen. –“<sup>98</sup> Es erscheint bemerkenswert, daß ausgerechnet das „Fugenjahr“ 1845 mit seinen intensiven Kontrapunktstudien anhand Cherubinis diesen grundlegenden Umbruch mit sich gebracht hat. Eric Frederick Jensen hält diesen Zusammenhang für naheliegend: „[...] contrapuntal complexity demanded a more cerebral approach, one better achieved away from the keyboard“.<sup>99</sup>

Im Vorwort weist Cherubini darauf hin, daß er die Kenntnis von Akkord- und Harmonielehre beim Leser voraussetzt und Gegenstand des Lehrbuchs der „strenge Kontrapunkt“ ist.<sup>100</sup> Er unterscheidet in Bezug auf diesen zwischen „dem, welcher den alten Kirchentonarten folgte, und den die alten Componisten angewendet haben“, und „dem modernen Contrapuncte, welcher auf die neuen Tonarten gegründet ist“.<sup>101</sup> Letzterer soll dazu dienen, den Schüler „nach und nach in die Kunst der Fugencomposition, der Grundlage aller Composition, einzuweißen“.<sup>102</sup> Man kann also annehmen, daß Schumann spätestens ab 1845 auf die grundsätzliche Differenz zwischen den beiden Spielarten des Kontrapunktes aufmerksam wird, die wir heute als klassische Vokalpolyphonie und als harmonischen Kontrapunkt bezeichnen würden. Allerdings ist bei Cherubini mit dem strengen Kontrapunkt in den neueren Tonarten eine Art propädeutisches Zwischenstadium gemeint, innerhalb dessen der Lernende nach den Intervallsatzregeln des alten Stils, aber unter Verzicht auf den originalen modalen Tonartrahmen arbeitet. Erst die zuletzt genannte Fugenkomposition gestattet die Anwendung moderner Akkorde, also anderer Klänge als Dreiklang und Sextakkord bei denen allerdings Dissonanzbildungen mit Sekunde, Quarte, Septime und None einbezogen werden dürfen.<sup>103</sup>

Schumann geht in seiner Vermischung der unterschiedlichen historischen Stilebenen in einem ahistorisch propädeutischen strengen Satz noch über Cherubini hinaus. Im Gegensatz zu den meisten anderen Abschnitten in seiner *Lehre vom Contrapunct*, die inhaltlich lediglich Cherubini paraphrasieren, stammt die folgende Anregung zum Erstellen von cantus firmus-Sätzen von Schumann selbst: „Will man sich etwas freier ergehen, so wähle man sich auch bekannte Volksmelodieen. Wenn

---

<sup>98</sup> *Tagebücher*, Bd. 2, S. 402. Vergleiche auch Reinhold Dusella/Bernhard R. Appel/Kazuko Ozawa-Müller/Matthias Wendt: *Studien und Skizzen. Dresdener Skizzenheft. Taschennotizbuch* (NGA Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 4), Mainz 1998, S. XIII.

<sup>99</sup> Eric Frederick Jensen: *Schumann*, Oxford/New York 2001, S. 284.

<sup>100</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 5.

<sup>101</sup> Vgl. ebd.

<sup>102</sup> Vgl. ebd.

<sup>103</sup> Vgl. ebd., S. 6. Schumann hat den betreffenden Absatz durch Anstreichung hervorgehoben.

man dem Volksgesange zulauscht, wird man freilich oft ganz andere Dinge hören, als die strengen Theoretiker vorschreiben, und oft anmuthigere.“<sup>104</sup>

In der in der Einleitung des Lehrbuchs geäußerten Anregung Cherubinis, „so viel als möglich nicht nur die Werke klassischer und wohl auch nichtklassischer Meister mit grosser Aufmerksamkeit zu lesen, sondern sie auch zu copiren [...]“<sup>105</sup> findet Schumann seine eigene bereits geübte Praxis wieder: 1837 sucht er seine Kontrapunktkenntnisse zu vertiefen, indem er sich neben dem *Wohltemperierten Klavier* J. S. Bachs auch mit dessen *Kunst der Fuge* beschäftigt und diese teilweise abschreibt. Allerdings zeugen seine Tagebucheintragungen von Januar bis November 1837 durchaus von kritischer Distanz gegenüber diesem Werk. Das gilt auch für die Eintragungen in seiner Abschrift: Ende der vierstimmigen Tripelfuge Nr. XI, „Zerreißt einem die Ohren“, nach Contrapunctus XVI: „Vermutlich sehr trocken“ (sic! Man könnte spekulieren, ob ihn die inversus-Anweisung darauf bringt, der Contrapunctus müsse trocken sein), nach Contrapunctus XXI [sic? Druckfehler bei Richter?], Abschrift Takt 21 abgebrochen: „Die ganze Fuge ist sehr papiern und wenig schön“.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 224f. In ihrer Fußnote zu diesem Absatz weisen Federhofer/Nauhaus auf metrisch-rhythmische und harmonische Inkompabilitätsprobleme hin: „[...] die Schumann bekannte und vertraute Volksmusik [folgte] harmonischen und metrischen Prinzipien, die beide dem *strengen Satz* fremd sind. Auch läßt Schumanns Vorschlag die speziell in vorliegender Gattung vorgesehene Beschränkung auf Ganzenoten außer Betracht.“ ebd., S. 326, Anm. 2.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 5

<sup>106</sup> Zit. nach Klaus Peter Richter: *Die stockende Zeit – Aspekte Schumannschen Kontrapunktes in den Kompositionen op. 56, 58 und 60 für Pedalflügel oder Orgel*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 174–195, S. 175.

J. S. Bach, *Die Kunst der Fuge*, Contrapunctus XI, T. 175–184:

175

8

This system contains measures 175, 176, and 177. It features four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music is in G minor and common time. Measure 175 shows a complex texture with a melodic line in the Treble and a rhythmic pattern in the Bass. Measure 176 continues the development of these themes. Measure 177 concludes the system with a final cadence.

178

8

This system contains measures 178, 179, and 180. The musical texture remains dense and contrapuntal. Measure 178 introduces a new melodic motif in the Treble. Measure 179 shows the interaction between the upper and lower voices. Measure 180 ends with a strong harmonic resolution.

181

184

8

This system contains measures 181, 182, 183, and 184. Measure 181 begins with a new rhythmic pattern. Measure 182 shows the continuation of the contrapuntal themes. Measure 183 features a complex chordal structure. Measure 184 concludes the piece with a final, sustained chord in the Treble and Bass staves.

Im Gegensatz zum früher rezipierten Lehrbuch Marpurgs fußt Cherubinis Lehrgang auf der Fuxschen Gattungslehre.<sup>107</sup> Daß Schumann diese Arten, im Anfangsteil des Buches dargestellt, aufmerksam und sorgfältig studiert hat, wird schon durch seine handschriftlichen Randbemerkungen bezeugt, in denen er Vergleiche zwischen der Übersetzung und der daneben angegebenen französischen Originalfassung anstellt und eine kritisch reflektierende Auseinandersetzung mit den teilweise ohne weitere Begründung axiomatisch gegebenen Regeln erkennen läßt.<sup>108</sup> Offensichtlich studiert er auch die angegebenen

---

<sup>107</sup> Bei der Einführung der Imitation mit drei und vier Stimmen verweist Cherubini, anstatt jeweils mehrere Beispiele für verschiedene Intervallmöglichkeiten zu geben, dann wieder auf Marpurg zurück: „Es wird nothwendig sein, dass er zu diesem Zwecke Marpurg's Abhandlung von der Fuge zu Rathe ziehe, um alle Intervalle zu sehen, mittelst welcher man Imitationen machen kann.“ bzw. ausführlicher im französischen Original: „Il sera necessaire, à ce sujet, qu'il consulte l'ouvrage de Marpurg, afin de voir toutes le combinaisons des intervalles, au moyen desquels on peut faire des imitations. C'est pour avoir sous les yeux un grand nombre d'exemples, que l'on conseille de consulter l'ouvrage de Marpurg.“ Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 76.

<sup>108</sup> Vgl. Schumanns Randbemerkung zur 4. Regel der 4. Art („Im zweistimmigen Contrapuncte der gegenwärtigen Gattung muss man sich so viel als möglich enthalten, die Quarte und None anzuwenden. Man muss ihnen die Septime vorziehen, wenn der Contrapunct in der Oberstimme; - die Secunde, wenn er in der unteren Partie liegt.“): „Warum?“ nebst Fragezeichen am Schluß der danebenstehenden französischen Originalversion. Vgl. ebd., S. 28. Federhofer/Nauhaus stimmen dieser kritischen Randbemerkung Schumanns zu und weisen darauf hin, daß nicht einmal Fux selbst den Gebrauch von Quarten im zweistimmigen Satz so kategorisch untersagt. Vgl. ebd., S. 327, Anmerkung 5. Den französischen Originaltext der 1. Regel der vierten Gattung im vierstimmigen Kontrapunkt („D'abord, l'accord doit être toujours complet dans la mesure, soit que la syncope forme une dissonance, soit qu'elle forme une consonance; dans ce dernier cas, si l'accord n'est pas complet au tems [sic] fort de la mesure, il faut nécessairement qu'il le soit au tems faible.“) kommentiert Schumann mit einem unterstrichenen „unklar“. Vgl. ebd., S. 53. Eine weitere Schumannsche Anstreichung findet sich am Ende der Einleitung des Abschnitts „Vom 3 stimmigen Contrapuncte. Erste Gattung\_Note gegen Note.“ Cherubini beschäftigt sich hier mit den Graden satztechnischer Strenge im zwei- und dreistimmigen Kontrapunkt: „Der Contrapunct zu drei Stimmen ist nicht so streng als der zu zwei; man kann sogar sagen, dass die eigentliche Strenge nur diesem angehört. Die Strenge der Regeln mildert sich in dem Maase [sic], als sich die Schwierigkeiten vermehren; und diese hinwieder vermehren sich, jemehr [sic] die Zahl der Stimmen anwächst, die man zusammen auftreten lassen soll. Demungeachtet muss man nicht glauben ganz von der Strenge der Regeln dieses Styles befreit zu sein; es ist noch immer eine große Distance von hier bis zu dem modernen Style; hier ist noch lange nicht so viel erlaubt als dort, wo fast keine Regel mehr in Ehren gehalten wird.“ Vgl. ebd., S. 31. Schumann hat die letzten fünf Worte des Absatzes unterstrichen und ein Fragezeichen angefügt. Federhofer/Nauhaus deuten diese Unterstreichung nicht als Kritik am Inhalt, sondern an der deutschen Übersetzung des französischen Originaltextes, die sich der wertenden Schlußbemerkung enthält und nur neutral vom „système de musique moderne“ spricht.

Notenbeispiele genau; so kommentiert er die Baßklausel G–c'–F bei gleichzeitiger Tenorklausel g–f mit einem doppelt unterstrichenen „Nicht gut“ am Rand.<sup>109</sup> Die von Schumann eingezeichneten Verbindungslinien zwischen den Tönen G, g und F lassen darauf schließen, daß er eine Art Oktavenakzentparallele moniert, was – gerade angesichts des vorgezeichneten Viervierteltaktes – satztechnisch nicht gerechtfertigt ist.<sup>110</sup>

Luigi Cherubini, *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, S. 32, Ex. 92 (Ausschnitt) mit Schumanns handschriftlichen Markierungen<sup>111</sup>:

The image shows a musical score snippet with three staves. The top two staves are labeled "Gegebener Gesang." and "Chant donné." and contain whole notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. Handwritten lines connect notes between the top two staves and the bottom staff, illustrating a contrapuntal relationship.

Von einer gewissen, möglicherweise unfreiwilligen Komik ist Schumanns Kommentar zu Cherubinis 6. Regel der ersten Art des dreistimmigen Kontrapunkts. Cherubini schreibt im französischen Originaltext: „Les parties supérieures ne doivent jamais se trouver en quarte avec la partie inférieure, par conséquent on ne devra jamais employer l'accord de quarte et sixte.“<sup>112</sup> Schumann bemerkt zutreffend, daß Stoepel hier verfälschend den Singular „la partie inférieure“ mit dem Plural übersetzt hat („Die höhern Stimmen sollen nie mit den untern eine Quarte bilden, oder was gleich viel ist, man soll die den 6/4 Accord anwenden.“), was für den dreistimmigen Satz etwas umständlich formuliert ist, aber vom Sinne her sekundäre Quartan ebenso streng wie primäre untersagt, und korrigiert „den“ handschriftlich zu „der“. Allerdings ergibt sich eine vom absoluten Verbot der primären Quarte abweichende Behandlung von sekundären Quartan ohnehin im unmittelbar folgenden Satz der Übersetzung: „Die Quarte ist zwischen einer mittlern und höhern

<sup>109</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>110</sup> Federhofer/Nauhaus weisen darüber hinaus darauf hin, daß das Cherubinische Beispiel durch auch Fux' positive Bewertung solcher Fortschreitungen, bei denen die Sprünge die Terz überschreiten, gerechtfertigt ist. Vgl. ebd., S. 327f., Anmerkung 7.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>112</sup> Vgl. ebd., S. 33.

Partie nur so 6/3/1 und im unvollständigen Dreiklang nur so 8/5/1 erlaubt, gerade so wie man ihn in dem ersten und letzten Tacte anwenden kann.“<sup>113</sup> Dabei findet sich die Einschränkung auf die explizit genannten Beispiel durch „nur“ wiederum nicht im Original, der die primäre Quarte generell frei gibt: „La quarte ente la partie intermédiaire et la partie supérieure est permise, comme par exemple dans l'accord 6/3/1, ou dans l'accord parfait incomplet, selon cette formule 8/5/1, tel qu'on peut l'employer dans la première et dans la dernière mesure.“<sup>114</sup> Für die Praxis des dreistimmigen strengen Kontrapunktes ist diese Abweichung ohnehin unerheblich, da keine weiteren konsonanten dreistimmigen Klänge mit sekundärer Quarte möglich sind. Schumann komisch entsetzte Randbemerkung bezieht sich eindeutig auf das Verbot der primären Quarte: „Warum? Warum nicht 6/4? O! O!“ Der Betrachter kann den Moment nachempfinden, in dem dem fünfunddreißigjährigen Erfolgskomponisten etwas verspätet zu Bewußtsein kommt, daß die Quartsextakkorde seiner frühen Werke einen Verstoß gegen die strenge Satznorm darstellen würden.<sup>115</sup> Die Emanzipation des Quartsextakkordes zum selbständig konsonant behandelten Klang scheint zumindest zum Teil durch satztechnische Wissenslücken des jungen Schumann begünstigt worden zu sein.<sup>116</sup>

Selbst noch in Schumanns selbstverfaßtem, stark an Cherubini orientiertem *Lehrbuch* ist die Behandlung der Quarte mit widersprüchlichen Anmerkungen versehen, worauf auch Federhofer/Nauhaus hinweisen.<sup>117</sup> Schumann verwahrt sich explizit gegen das Verbot der Quartsextakkorde im strengen Satz bei Cherubini: „Einige alte Theoretiker (auch Cherubini) verbieten u. A. auch den Quartsextakkord. Warum? ist nicht gut einzusehen.“<sup>118</sup> Andererseits rechnet er die Quarte ohne weiteres zu den dissonierenden Intervallen und erläutert dazu: „Diese müßten immer durch ein consonirendes

---

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 33.

<sup>114</sup> Vgl. ebd.

<sup>115</sup> Vgl. dazu beispielsweise in III. 2. Schumanns Anwendung des doppelten Kontrapunktes in der Oktave in *Kreisleriana* op. 16, Nr. 2.

<sup>116</sup> Unter den Anmerkungen findet sich noch ein weiteres Beispiel für Schumannsche Verwunderung über die eingeschränkte Verwendbarkeit von Quartern, diesmal den bei Cherubini beschriebenen Spezialfall einer auf zwei vierstimmige Chöre verteilten gleichzeitigen Umkehrungs- und Krebsimitation betreffend. Der bei Cherubini angegebene Hinweis lautet: „Um dies Kunststück zu bewerkstelligen, muss man folgende Regel beobachten: es darf nie eine der Unterstimmen mit dem Discante eine Quarte bilden, wenn diese Quarte nicht stufenweise fortschreitet, wie eine durchgehende Dissonanz.“ Schumann unterstreicht im deutschen Text die Worte „eine der Unterstimmen“ und setzt handschriftlich die Frage daneben: „also auch Alt u. Tenor nicht?“ Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 77. Diese Frage wird allerdings später durch seine Wiedergabe der Cherubinischen Anweisung in seiner eigenen *Lehre vom Contrapunct* von 1847/48 implizit bejaht.

<sup>117</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 327, Anmerkung 6.

<sup>118</sup> Vgl. ebd., S. 238ff.

Intervall vorbereitet und durch ein anderes aufgelöst werden.“<sup>119</sup> Auch für den doppelten Kontrapunkt in der Oktave übernimmt er das orthodoxe Gebot, Quinten zu vermeiden, da diese in der Umkehrung zu Quartan werden.<sup>120</sup>

Eine Erklärung für diesen anhaltenden Widerspruch könnte sein, daß Schumann den Quartsextakkord als vertikalen Klang rein harmonisch auffaßt und schlichtweg ignoriert, daß die Quarte darin eine Stimmführungsbedeutung behält. In Anlehnung an die heutige Terminologie kann man formulieren, daß für Schumann nicht nur ein substruierter Baßton sekundäre Quartan abdeckt und sie damit ihrer Dissonanzhaltigkeit beraubt, sondern der Dissonanzcharakter der primären Quarte durch ihre Integration in den Quartsextakkord ebenfalls verlorenggeht; keineswegs eine restlos logische, sondern eine romantisch ambivalente Haltung gegenüber dem problematischen Intervall.

Allerdings begegnen primäre Quartan bei Schumann ja durchaus auch in explizit vom strengen Satz geprägten Passagen. So enthält der zweistimmige Satz im T. 6 des Fragments einer vierstimmigen Fugenexposition in a-moll aus dem *Taschennotizbuch* gleich zwei Quartan, und auf der 1. Zählzeit von T. 7, unmittelbar vor Eintritt des 3. Soggettoeinsatzes im Baß ist eine weitere Quarte zu hören.

Fugenfragment a-moll aus dem *Taschennotizbuch*, T. 1–7, 1. Zählzeit<sup>121</sup>:



Mehrfach wird Palestrina von Schumann erwähnt und teilweise explizit positiv bewertet.<sup>122</sup> Hier deuten sich die satztechnischen Entwicklungen in den Chorkompositionen der kommenden Jahre an.<sup>123</sup>

<sup>119</sup> Vgl. ebd., S. 216.

<sup>120</sup> Vgl. ebd., S. 270 und 282.

<sup>121</sup> Vgl. Reinhold Dusella/Bernhard R. Appel/Kazuko Ozawa-Müller/Matthias Wendt: *Studien und Skizzen. Dresdener Skizzenheft. Taschennotizbuch* (NGA Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 4), Mainz 1998.

<sup>122</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 248: „In Palästrina'schen Kirchenstücken namentlich finden sich wundervolle Effecte dieser Art [gemeint sind Stimmkreuzungen].“ Federhofer/Nauhaus weisen darauf hin, daß Palestrina an der entsprechenden Stelle bei Cherubini nicht erwähnt wird und seine Nennung Schumanns Kenntnis von Werken Palestrinas zu diesem Zeitpunkt dokumentiert. Vgl. ebd., S. 328, Anmerkung 8. Vgl. weiterhin ebd., S. 256ff.: „Die alten, namentlich italiänischen Meister, vor allem Palästrina, haben in beiden Arten [der

Zur Imitation formuliert Schumann: „Die Kunst der Nachahmung ist eine im Wesen der Musik tief begründete [...]“<sup>124</sup> Die hier immanente ästhetische Bewertung geht über Cherubinis im an dieser Stelle paraphrasierten Zusammenhang gemachte neutrale Feststellung „L'imitation est un artifice musical [...]“<sup>125</sup> hinaus und wirft ein Licht auf die häufige und romantisierende Verwendung von Imitationstechniken (auch freier Imitation) in Schumanns Œuvre in allen Schaffensphasen.

In den 1849 entstandenen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* schreibt Schumann schließlich: „Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor Allen von Joh. Seb. Bach. Das ‚wohltemperirte Clavier‘ sei dein täglich Brod.“<sup>126</sup> Gleich der übernächste Satz im Autograph lautet: „Fürchte dich nicht vor dem Worten: ‚Theorie, Generalbaß, Contrapunct‘ – sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust.“<sup>127</sup> Hier ist ursprüngliche Ambivalenz in der Einstellung zu Musiktheorie im allgemeinen und zum „Contrapunct“ im besonderen einer didaktisch affirmierenden Haltung gewichen.

---

achtstimmigen Komposition, nämlich in ein oder zwei Chören] mit besonderer Vorliebe geschrieben und unvergängliche Meisterstücke dieser Gattung hinterlassen.“

<sup>123</sup> Vgl. Abschnitt III, 6.

<sup>124</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 259.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., S. 65. Stoepels Übersetzung der Stelle lautet: „Die Imitation ist eine musikalische Künstelei [...]“ Vgl. ebd.

<sup>126</sup> *Robert Schumann. Musikalische Haus- und Lebensregeln*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 2002, S. 30.

<sup>127</sup> Ebd.

### III. Aspekte des Kontrapunktes in einzelnen Werkgruppen

#### 1. Kontrapunkt in den Klavierwerken

Die frühen Klavierwerke Schumanns enthalten noch keinen „expliziten“ Kontrapunkt in dem Sinne, daß die gesamte Faktur eines Satzes oder Stücks von einer durchgehend polyphonen Satztechnik geprägt würde oder gar der Titel des Werkes auf die entsprechende Satztechnik oder Gattung verweisen würde. „Impliziten“ Kontrapunkt gibt es; interessanterweise in manchen Werken gehäuft, in anderen nicht oder kaum. Nagler behauptet in Bezug auf die fiktive Doppelautorschaft mancher Schumannschen Kompositionen: „Stets dann, wenn Florestan auf den Plan tritt (vgl. die Nummern 1, 3, 7 und 8 der *Kreisleriana*), arbeitet der Komponist ganz bewußt mit monomotivischen Prinzipien... Ergreift hingegen Eusebius das Wort, dann bevorzugt Schumann kontrapunktische Techniken.“<sup>128</sup> Vor allem scheint es aber die Hoffmannsche Kreisler-Sphäre zu sein, die mit ihrer Rückbindung an den vom fiktiven Kreisler wie vom realen Schumann verehrten J. S. Bach kontrapunktische Satztechniken provoziert. In den von Florestan und Eusebius komponierten *Davidsbündlertänzen* finden sich kaum genuin polyphone Elemente.

Wie in anderen Werkgruppen auch läßt sich im einzelnen zwischen „hörbarem“, „undeutlich hörbarem“ und „unhörbarem“ Kontrapunkt differenzieren. Letzterer hat rein strukturbildende Funktion und wird (falls nicht vorher gewußt) kaum hörend wahrgenommen werden. Ein Beispiel dafür wäre das weiter unten erwähnte BACH-Motiv in den Kinderszenen, eine kryptographische Signatur ähnlich vielen anderen versteckten Buchstabenkombinationen in den Klavierwerken. Ersterer hat ironisierende, historisierende oder semantische Bedeutung, so in den *Papillons* op. 2 oder den *Kreisleriana*. Der vielleicht im tiefsten Sinne romantische ist der „undeutliche“ oder „fragmentarische“ Kontrapunkt: Satztechniken wie Kanon, Fuge oder Cantus Firmus werden nicht durchgehend angewandt, so daß der Rezipient nicht sicher sein kann, wann er Gegenstimmen real hört oder wann sie das innere Ohr ergänzt; oder die Individualisierung der Satztechnik hat zur Folge, daß strenger Satz nur als freie Imitation oder als „Scheinpolyphonie“ wahrgenommen wird.

In den *Abegg-Variationen* op. 1 wendet Schumann in Variation II zum ersten Mal das Verfahren an, durch zweifache Oktavierung der Baßstimme bei gleichbleibenden Mittelstimmen den doppelten Kontrapunkt der Oktave zu bilden, ein Vorgehen, das später in gleicher Weise in den *Kreisleriana* op. 16 zum Einsatz kommt. Dieses satztechnische Vorgehen nimmt nicht nur die Quartsextakkorde in Kauf, die in Umkehrung der ursprünglichen Dreiklänge in T. 67 (letztes Achtel), T. 68 (2. Zählzeit, 2. Achtel), T. 69 (2. und letztes Achtel) und T. 70 (2. Zählzeit, 2. Achtel) entstehen. Den offen schwebenden Quartsextakkord

---

<sup>128</sup> Nagler 1981a, S. 279.

als Schlußklang des ersten Abschnitts (T. 64, 2. Zählzeit, 2. Achtel), der nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts sich nun zum stabilen Dreiklang in Grundstellung umkehren würde, erzeugt Schumann an der Parallelstelle in T. 73 ebenfalls wieder, indem er eine neue Unterstimme c als 5. Stimme hinzufügt. Exakt gleich sind dann auch die beiden Schlußakte der Variation, T. 79–80, gebildet. Schumann geht hier, wo die Quartan als ursprünglich vom Baß abgedeckte sekundäre Quartan in den Mittelstimmen durch das Fehlen der ursprünglichen Unterstimme zu primären Quartan werden, allerdings noch nicht so weit wie in den *Kreisleriana* (vgl. unten), wo Quinten zur Unterstimme sich dann zu Quartan zur Oberstimme verkehren – das einzige Intervallverhältnis, das im strengen doppelten Kontrapunkt der Oktave eigentlich gänzlich ausgeschlossen ist. Ansonsten fällt im op. 1 eher das Fehlen polyphoner Satztechniken im engeren Sinne auf. Rellstab bemängelt diesen Punkt in seiner von Schumann in sein Tagebuch abgeschriebenen Kritik der Variationen: „Nun verdroß es uns natürlich, daß wir nicht alle Kombinationen und Permutationen der Buchstaben A, b, e, g, nicht einen Kanon, nicht eine Fuge, u. was sonst dergl. darauf fanden.“<sup>129</sup> Hier spricht sich deutlich der konservative Standpunkt aus, der Schumann (zu diesem Zeitpunkt vermutlich mit Recht) implizit mangelhafte Beherrschung der schulmäßigen polyphonen Satztechniken unterstellt, dabei aber die individualisierte Aneignung überhört. Rellstabs Rezension der *Abegg-Variationen* op. 1 kritisiert beide Aspekte von Schumanns Auseinandersetzung mit Kontrapunkt, seine teilweise fehlenden satztechnischen Fertigkeiten wie auch sein ästhetisches Programm von poetischer Musik, die sich in inner- und außermusikalischen Andeutungen ergeht, ohne diese zu konkreter Gewißheit werden zu lassen.<sup>130</sup>

Allerdings erscheint angesichts Schumanns späterer Vorliebe für nachahmende Verfahren schon fast erstaunlich, daß er die imitatorischen Möglichkeiten des Themas gänzlich ungenutzt läßt<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> *Tagebücher*, Bd. 1, S. 424; vgl. a. Wolfgang Boetticher: *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil I. Opus 1–6*, Wilhelmshaven 1976, S. 25.

<sup>130</sup> Vgl. Abschnitt I.

<sup>131</sup> Vgl. Wendt 1987, S. 796.

Fiktiver Kanon des Abegg-Themas – zur Inkaufnahme der intervallischen Härten dieses strengen Kanons vgl. beispielsweise unten den Ausschnitt aus dem *Klavierquartett*, S. 164:

Auch der Krebs des Abegg-Motivs, der die zweite Hälfte des Themas (ab T. 17 mit Auftakt) prägt, wird nirgends kontrapunktisch fruchtbar gemacht. Das nur gelegentliche Aufscheinen von Motiv-Fragmenten des Abegg-Themas, vornehmlich in den Mittel- und Unterstimmen, deutet in freier und assoziativer Weise schon auf die sehr persönlichen Modifikationen voraus, denen Schumann in Werken wie den *Sinfonischen Etüden*, den *Kreisleriana* und den *Novelletten* polyphone Satztechniken unterzieht. Die *Abegg-Variationen* erweisen sich als uneindeutige Mischform zwischen figurierender Variation, die das Thema in Originalgestalt gar nicht mehr enthalten dürfte, und Cantus Firmus-Variation, bei der das Thema als durchgehende Gegenstimme zu hören sein müßte. Das Thema scheint gelegentlich wie aus einem Strom des Unbewußten an die hörbare Oberfläche aufzutauchen, um wenig später wieder ins Unhörbare abzusinken (so beispielsweise T. 40–44, 88–90).<sup>132</sup> Zur kontrapunktischen Meisterschaft gebracht findet sich dieses Verfahren in der Etüde I aus op. 13 wieder (vgl. unten).

Kein Werk Schumanns läßt sich so verhältnismäßig klar programmmusikalisch deuten wie die *Papillons* op. 2. Schumann selbst hat kurz nach Entstehung der Komposition mehrfach auf den Zusammenhang zum Schlußkapitel aus Jean Pauls Flegeljahren hingewiesen, diesen Zusammenhang allerdings im Nachhinein in für ihn charakteristischer Weise in Frage gestellt. Jedenfalls sind auch die kontrapunktischen Elemente in diesem Werk semantisch gebunden. Eine der bei Jean Paul beschriebenen Masken, „...ein herumrutschender Riesenstiefel...“, der sich

<sup>132</sup> Der Mozartschüler Seyfried sprach in der manchmal fälschlich Grillparzer zugeschriebenen Rezension im Wiener Musikalischen Anzeiger 1832 von der „Phönix-Eigentümlichkeit“ des Themas. Vgl. Boetticher 1976, S. 24f.

selber anhatte und trug“<sup>133</sup>, wird von Schumann in der Nr. 3 durch einen Oktavkanon (ab T. 17 mit Auftakt) des schwerfälligen Oktaventhemas symbolisiert.

*Papillons* op. 2, Nr. 3, T. 16, 3. Zählzeit – T. 26:

In Nr. 5 der *Papillons* spielt der unmittelbar gut wahrnehmbare Dialog der Außenstimmen in T. 1–8 auf den Dialog zwischen Vult und der von ihm angebeteten Polin Wina an. Allerdings kommen – sozusagen im Hintergrund der Unterhaltung und teilweise frei eintretend und wieder aufgehörend – weitere Stimmen zu Wort. Das Satzgerüst ist vierstimmig und wird bei mehreren Gelegenheiten im Verlauf des Abschnitts zur Fünfstimmigkeit erweitert.

<sup>133</sup> Jean Paul: *Flegeljahre*, in: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, München 1959–1963, Bd. 2, S. 1049.

*Papillons* op. 2, Nr. 5, T. 1–8 in Particelldarstellung:

The image displays a musical score for the piece "Papillons" op. 2, Nr. 5, T. 1–8, presented in a particellarstellung (particella) format. The score is arranged in two systems, each containing four staves. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a first ending bracket (marked '1') over the first two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The label "Basso cantando" is positioned below the bottom staff of the first system. The second system continues the musical material, showing further development of the themes and textures.

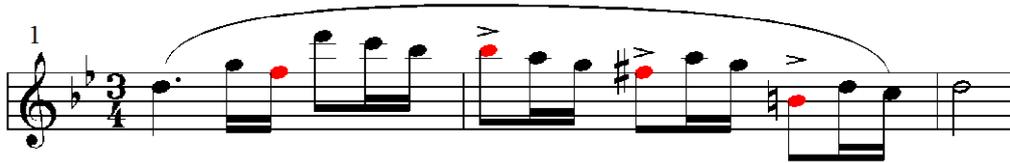
Zwischen den zärtlichen Dialog der Außenstimmen sind zwei weitgehend homorhythmische Mittelstimmen von Beginn an zwischengeschaltet („Tenor“ 1 und 2), die sich gelegentlich (T. 2, letztes Achtel; T. 6, 2. Zählzeit<sup>134</sup>; T. 7, 2. und 3. Zählzeit; T. 8) zu einer einzelnen Tenorstimme reduzieren. Besonders fein wirkt hier die in Achtelbewegung verflüssigte Imitation des Baßmotivs f–fis (T. 1, 2. und 3. Zählzeit) durch den unteren Tenor in T. 2. Diese beiden leittönigen Erhöhungen des jeweiligen Stammtons f–fis sowie b–h konstituieren chiasmatisch ineinander verschränkt auch die Gerüsttöne der ersten Phrase der Oberstimme.

*Papillons* op. 2, Nr. 5, T. 1 (nur Unterstimme):

*Papillons* op. 2, Nr. 5, T. 2 (nur Mittelstimmen):

<sup>134</sup> Zweideutig notiert ist die Viertelnote c auf der 3. Zählzeit von T. 6, da die gemeinsame Behaltung mit a suggeriert, das Sextintervall werde wiederum von den beiden „Tenorstimmen“ gebildet. Vergleiche aber die dazu imitierende Sexte d'–b' auf der 1. Zählzeit von T. 7, die korrekt getrennt behaltet ist. Der Zweiunddreißigstelvorschlag c, an den die Viertelnote c angebunden ist, gehört dem zweiten (hohen) Baß zu.

*Papillons* op. 2, Nr. 5, T. 1–3 (nur Oberstimme):



Um die diastematische Beziehung etwas hervorzuheben, hat Schumann drei der betroffenen Töne durch Akzente markiert. Die Baßstimme gibt allerdings nicht nur die zu imitierende Melodie vor, sondern fällt im Sinne des „ungenauen Unisono“ T. 3 auf der 2. Zählzeit von T. 3 mit d nachimitierend in die halbe Note d'' der Oberstimme auf der 1. Zählzeit ein. Ähnlich, allerdings ohne eine solche gleichzeitig klingende Überlappung, wirkt die ebenfalls durch die vorhergehende Achtelpause pointierte Nachahmung g auf der 2. Zählzeit von T. 4, die zum g' der Altstimme auf der 1. Zählzeit dieses Taktes korrespondiert. An dieser Stelle, der Gegenphrase dieser achttaktigen Periode (T. 3, 2. Zählzeit) wie auch in der Schlußphrase T. 7–8 (vorher schon angedeutet durch die allerdings nicht separat behaltene Quartetten b'–es'', f'–b' und es'–a' in Takt 6) tritt ein vorher nicht vorhandener Alt frei ein, einstimmig in der Gegenphrase, geteilt zu Beginn (T. 7) der Schlußphrase.

Der Baßverlauf im Nachsatz ist ein weiteres Exempel für die von Felix Salzer und Carl Schachter an einem anderen Beispiel belegte Neigung Schumanns, lineare Verläufe durch zwei Stimmen „wandern“ zu lassen<sup>135</sup>, und auch hier liegt eine höchst individualisierte Abwandlung vor: Die bisherige tiefste Stimme verschwindet in T. 6 in das jeweils unterste Vorschlagszweiunddreißigstel jeder Zählzeit, während der Leitton fis (T. 5) in einen höheren, neu eintretenden zweiten Baß weitergeführt wird. Dieser verflüchtigt sich schon ab der 2. Zählzeit von T. 6 ebenfalls zu Vorschlagszweiunddreißigsteln, um schließlich in T. 7 ab der 2. Zählzeit ganz zu verschwinden, macht sich aber mit der Triolenfigur in T. 8 dann doch noch einmal deutlich bemerkbar. Es ist, als ob in den teilweise deutlichen und teilweise nur verwirrend angedeuteten Stimmverläufen ein Abbild des Höreindrucks einer größeren Festgesellschaft evoziert würde – Masken betreten den Raum und verlassen ihn wieder, und die Kommunikation der verschiedenen Stimmen ist zwar manchmal aufeinander bezogen, aber verliert auch schnell wieder den gemeinsamen Bezugspunkt.

Die chromatische Aufwärtsbewegung, die in den Takten 1 bis 2 in den drei Hauptstimmenebenen etabliert wird, prägt motivisch auch den „polnischen“, also durch den Polonaisenrhythmus charakterisierten Abschnitt T. 13–14 und hält damit die diastematische Verbindung zur Dialogidee zwischen Vult und der schönen Polin Wina aufrecht: „Spät am

<sup>135</sup> Vgl. Felix Salzer und Carl Schachter: *Counterpoint in composition. The study of voice leading*, New York 1989, S. 169f. (im englischen Originaltext: „migrate“).

Ende des Tanzes ließ Vult im eiligen Händereichen, im Kreuzen, im fliegenden Auf- und Ableiten sich immer mehr polnische Laute entwischen, nur Hauche der Sprache – nur irre aufs Meer verwehte Schmetterlinge einer fernen Insel.<sup>136</sup>

Nr. 9 der *Papillons* scheint im zum b-moll-Hauptteil kontrastierenden Des-Dur-Abschnitt ab T. 9 einen freien vierstimmigen Kanon zu etablieren. Tatsächlich vermeidet Schumann durch Modifikationen der Kanonmelodie in den verschiedenen Stimmen einige polyphone Komplikationen, so daß eigentlich ein allenfalls dreistimmiges Satzgefüge mit Parallelführung der als dritte einsetzenden Stimme in Dezimen (Alt und Baß) entsteht – ab T. 13 gehen auch noch Tenor und Sopran in die gleiche Dezimenparallelführung über, so daß in T. 13–14 nur noch zwei in Dezimenparallelen verdoppelte Stimmen zu kombinieren sind.

*Papillons* op. 2, Nr. 9, *Prestissimo*, T. 9–24 (Partiturdarstellung):

The image displays a musical score for the piece 'Papillons' (Op. 2, No. 9) by Robert Schumann, specifically measures 9 through 24. The score is written for four staves, representing four voices: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/8. The score begins at measure 9 with a repeat sign. The music is characterized by a four-part canon with parallel motion. In measures 15 and 16, the canon structure changes as some voices enter or rest. The piece concludes at measure 24 with a double bar line and repeat dots.

<sup>136</sup> Jean Paul 1959, S. 1055.

Kanonsubjekt ist das zweimal hintereinander gespielte und durch Tonrepetitionen (bzw. einmal chromatische Aufwärtsbewegung) verbundene schrittweise diatonisch aufsteigende Viertonmotiv As–B–c–des mit seinen verschiedenen Transpositionen. Dadurch, daß die die beiden Motivdurchläufe verbindenden Tonrepetitionen variabel einen Takt (Alt, Baß) oder drei Takte (Tenor) füllen oder gleich durch chromatische Aufwärtsbewegung ersetzt (Sopran) werden, kann Schumann die Stimmeinsätze so übereinanderschieben, daß die oben erläuterte Parallelenbildung stattfindet. Alt und Baß haben dem erstem Motivkopf zwei bzw. drei Takte Repetitionen des Einsatztones vorgeschaltet, was einen Eindruck erzeugt, als ob die Stimmen bereits ungeduldig auf der Stelle treten und mit den Füßen scharren würden, bevor sie in den rasenden Prestissimo-Kanon mit einsteigen dürfen, aber eben auch ihren gleichzeitigen Start ermöglicht. Möchte man diesen Eingriff nicht nur mit dem Wunsch nach satztechnischer Vereinfachung erklären, so bietet sich der Rekurs auf die Satztechnik des *canon sine pausis* an, was rhetorisch zum atemlosen, sich überstürzenden Charakter des Abschnitts (und der ganzen Nr. 9) gut passen würde. Das Verfahren, einen zweistimmigen Satz zum vierstimmigen mittels Terzen- oder Dezimenparallelen anzureichern, findet allerdings bereits bei Marpurg Erwähnung, z. B. schon im fünften Hauptstück des zweiten Bandes, wo es nebenbei als bequeme Voraussetzung für höhere Künste im doppelten Kontrapunkt eingeführt wird: „Das erste Exempel sehe man Tab. XVI Fig. 9 welches, wie es der Augenschein giebet, nicht mehr als eine Komposition von zweyen Sätzen ist, die aber durch die Hinzufügung der Terzen vierstimmig wird.“<sup>137</sup>

F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Band II, Tab. XVI, Fig. 9:



Eingehender und expliziter erläutert Marpurg das Verfahren dann im sechsten Hauptstück, § 16: „Es giebt Canons, worin entweder die Hauptstimme oder die Folgestimme oder beyde zugleich eine **Terzenweise mitlaufende Nebenstimme** zulassen. Diese sind von

<sup>137</sup> Marpurg 1970, Bd. 2, S. 47.

vortrefflichem Nutzen und verdienen besonders vermerket zu werden.“<sup>138</sup> Marpurg gibt für dieses Verfahren diverse Beispiele, drei- und vierstimmige, an, darunter eines von Kirnberger, das mit Schumanns Kanon aus Nr. 9 der Papillons die „modal“ anmutende Überkreuzverschränkung der Stimmen Sopran-Tenor („Dux“ nach der Marpurgschen Terminologie) und Alt-Baß („Comes“) sowie die Imitation in der Unterquinte gemeinsam hat.

F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Band II, Tab. XXXI, Fig. 1 (Kirnberger):

The image displays two systems of a musical score for a four-part fugue. Each system consists of four staves: Soprano (Sopran), Alto (Alt), Tenor (Tenor), and Bass (Baß). The music is written in a common time signature (C) and features a complex, imitative texture characteristic of Baroque fugues. The first system shows the initial entries of the voices, with the Soprano and Tenor parts (labeled 'Dux') and the Alto and Bass parts (labeled 'Comes') entering in a specific modal relationship. The second system continues this texture, showing the voices interacting and imitating each other.

Liegt in dieser barocken Faktur die Parallelbildung innerhalb der Stimmpaare noch offen, wird sie von Schumann durch die Abwandlungen

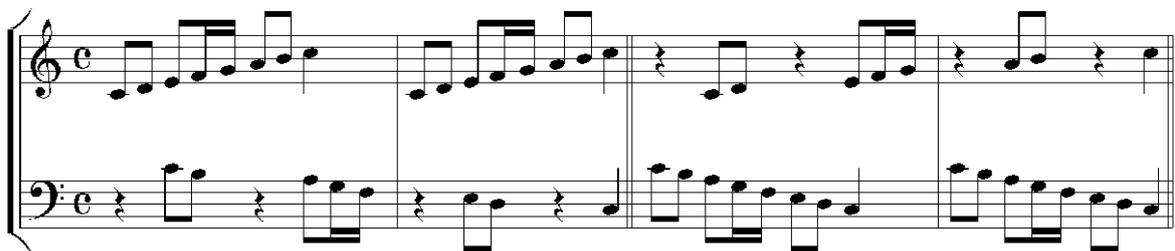
<sup>138</sup> Ebd., S. 68. Übrigens findet sich auch bei Cherubini, den Schumann später (1845) studiert, das Verfahren beschrieben. Aus Schumanns handschriftlicher Verbesserung zweier Fehler in der deutschen Übersetzung, die sich auch im französischen Original wiederfinden läßt sich schließen, daß er den betreffenden Absatz sorgfältig durchgearbeitet hat. Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 94. Entsprechend ist die Beschreibung des Verfahrens in Schumanns *Lehre vom Contrapunct* gegenüber Cherubini korrigiert: „Um diesen Contrapunct in einen dreistimmigen zu verwandeln, fügt man die Oberstimme der Unterterz, oder der Unterstimme die Oberterz hinzu. Ebenso kann man ihn durch Hinzufügung von Terzen in beiden Stimmen leicht vierstimmig machen.“ Vgl. ebd., S. 292.

der einzelnen Melodiebildungen kaschiert, so daß man eine „echtere“ Vierstimmigkeit zu hören glaubt, diese aber auch hörend nicht so restlos nachvollziehen und verstehen kann wie bei Marpurg/Kirnberger.

In diesem Zusammenhang bemerkenswert erscheint Marpurgs Feststellung: „Ich habe vielleicht grösser [sic] Recht, mich zu verwundern, daß es Contrapunctisten giebt, die etwas machen können, ohne zu wissen, was sie machen, und die Sätze machen, ohne zu wissen, was darin enthalten ist, welches gewiß von einer schlechten Theorie zeuget.“<sup>139</sup> Es ist die den Rezipienten ständig begleitende Unsicherheit, ob es sich im Einzelfall der polyphonen Komplikation bei Schumann um diesen von ihm ungewollten Effekt oder bewußte Verfremdung der satztechnischen Tradition handelt.

Schumann mischt die bei Marpurg beschriebene Satztechnik der Hinzufügung von Terzen- bzw. Dezimenparallelen in dem Kanon aus *Papillons* Nr. 5 mit einer anderen, ebenfalls bei Marpurg wiedergegebenen und exemplifizierten Kanonkunst: der unterbrochenen Nachahmung, die Marpurg als „eine neue Gattung von Canons“ bezeichnet<sup>140</sup>. Hier eins der dazu angegebenen Beispiele:

F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Band II, Tab. XXXIX, Fig. 10 und 11:



Schumann verfeinert und verunklart dieses Verfahren, indem er nicht hörbare Lücken, also Pausen wie in Marpurgs Beispielen, zwischen den Thementeilen anbringt, sondern diese Leerstellen mit den Tonrepetitionen (bzw. der aufwärtsgehenden Chromatik) füllt, womit er das von Marpurg schon als „neu“ eingestufte Verfahren weiter aktualisiert und auf typisch frühromantische Art gewissermaßen unscharf stellt. Auch seine Technik, umgekehrt Pausen in durchgehend zu denkende

<sup>139</sup> Marpurg 1970, Bd. 2, S. 46.

<sup>140</sup> Vgl. ebd., Bd. 2, S. 68. Auch in Cherubinis Kontrapunktlehrbuch, das Schumann allerdings erst viel später, 1845, rezipiert hat, findet sich die Technik übrigens beschrieben. Hier trägt sie die Bezeichnung „unterbrochene Imitation“. Daß Schumann den betreffenden Absatz sorgfältig gelesen hat, wird durch seine handschriftliche Verbesserung zweier Rechtschreibfehler in der französischen Textversion belegt. Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 73. In der Cherubini paraphrasierenden *Lehre vom Contrapunct* Schumanns bezeichnet er selbst das Verfahren als „die unterbrochene Nachahmung, die dadurch entsteht, daß die Fortschreitung des Gesanges im Führer durch Pausen in der Antwort unterbrochen wird“. Vgl. ebd., S. 270.

Kanonstimmen einzusenken, indem Töne „gelöscht“ werden, scheint eine andere Weiterentwicklung der Marpurgschen „durchbrochenen Nachahmung“ zu sein.

In der Nr. 12, dem Finale, der *Papillons* op. 2 wird der im Finale des *Carnaval* wiederkehrende „Großvatertanz“ ab T. 31 mit dem Walzerthema von Nr. 1 kombiniert, das, durch progressive Reduktion der Schlußtöne verkürzt, die in der Ferne verklingende Flöte Walts evoziert.<sup>141</sup> Die Themenkombination erscheint hier allerdings eher als Collage denn als Kontrapunkt im satztechnischen Sinn, obgleich die Intervallverhältnisse den Anforderungen des strengen Satzes genügen.

*Papillons* op. 2, Nr. 12, T. 31–73:

<sup>141</sup> Der Schlußsatz der *Flegeljahre*: „Noch aus der Gasse herauf hörte Walt entzückt die entfliehenden Töne reden, denn er merkte nicht, daß mit ihnen sein Bruder entfliehe.“ Jean Paul 1959, S. 1065. In abgewandelter Form war der Satz noch in der Stichvorlage von op. 2 enthalten.

Die allmähliche Dissoziation des Walzerthemas steht für das Verschwinden des Flöte spielenden Vult aus der Festgesellschaft. Dabei werden beide polyphone Ebenen, Walzermelodie und Großvatertanz, auch im zeitlichen Verlauf gestört. Der Großvatertanz in den Unterstimmen wird durch die Wiederkehr der Walzerbegleitung (T. 42–46, die Sexte g–e' auf der 3. Zählzeit von T. 41 anstelle der Wiederholung der Quinte a–e' kündigt den Einschub bereits an) unterbrochen, die ab T. 57 von den sieben Tönen des Kopfmotivs durch jeweiliges Weglassen des letzten Tones Schritt für Schritt bis auf den Anfangston a' reduzierte Walzermelodie ab T. 62 durch das insgesamt sechsmalige Schlagen der „Turmuhr“ (akzentuierte halbe Noten a'').

Die oben zitierte Aussage, er habe bei Jean Paul Kontrapunkt gelernt, weist darauf hin, daß Schumann ursprünglich literarische Techniken in den Tonsatz überträgt – Kontrapunkt nicht mehr als geregelte Mehrstimmigkeit innerhalb eines einheitlichen musikalischen Raumes, sondern als Parallelisierung von nurmehr angedeuteten Handlungs- und Gefühlsebenen.

Es fällt auf, daß der Anfangs- und der Endtanz aus *Papillons* im *Carnaval* op. 9 wieder auftauchen – das anfängliche Walzerthema als mit der hinweisenden Frage „Papillon?“ betitelten Einschub im *Florestan*, der Großvatertanz im *Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins*. (Vgl. unten)

Ein Problem bei der Diskussion kontrapunktischer Phänomene ist die terminologische Ungenauigkeit der Forscher, die der terminologischen Ungenauigkeit bei Schumann oft charmant korrespondiert. So nennt Dieter Schnebel die Imitation des Nonen-Kopfmotivs im *Intermezzo* op. 4 Nr. 1 „Kanon“<sup>142</sup>, obgleich jede der drei Motivstimmen einen melodisch andersartigen Folgetakt an die Viertertonfolge anhängt.

<sup>142</sup> Dieter Schnebel: *Rückungen – Ver-rückungen. Psychoanalytische und musikanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 4–89, S. 19.

*Intermezzo* op. 4 Nr.1, T. 3–4:



T. 4–5:



T. 5–6:



Dagegen erscheint es einigermaßen legitim, in Bezug auf die Takte 17ff. von einer Engführung zu sprechen, auch wenn diese nur das eintaktige Kopfmotiv betrifft.<sup>143</sup> Schnebel relativiert den Begriff allerdings sofort wieder: „Die Engführungen selbst werden kaum als solche wahrgenommen, wirken eher als vagierende Fortspinnungen, welche aus der Aufweichung zu Beginn der neuen Entwicklung [gemeint ist die triolische ‚Aufweichung‘ des ursprünglichen doppeltpunktierten Motivs in T. 15/16] hervorquillt.“<sup>144</sup> Wie terminologisch weitgefaßt allerdings der Begriff des Kontrapunktes verwendet werden kann, erweist sich, wenn Schnebel vom „rhythmischen Kontrapunkt“ der Synkopenfigur in der Oberstimme zur Baßfigur der Unterstimme in Takt 45 spricht.<sup>145</sup> Und gar: „Die Klänge bilden nochmals einen eigenen Kontrapunkt – gegen das D-Dur des Basses werden befremdend, ja störend die Töne Cis und C gesetzt [...] Für sich genommen bildet die Harmonik der rechten Hand in ihrer Wendung von Fis-moll nach E-moll einen fast polytonalen Kontrapunkt zur Harmonik der linken.“<sup>146</sup> Hier widerspricht Schnebel abgesehen von der inflationären Ausweitung des Kontrapunktbegriffes inhaltlich seiner selbst unmittelbar vorher getroffenen Feststellung: „In den nächsten zwei Takten [T. 47–48] erfolgt freilich die harmonische Angleichung an den Baß.“<sup>147</sup>

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>144</sup> Ebd., S. 20.

<sup>145</sup> Ebd., S. 21.

<sup>146</sup> Ebd., S. 21.

<sup>147</sup> Ebd., S. 21.

*Intermezzo* op. 4 Nr. 1, T. 45–48:

Schnebels Definition von Schumanns Polyphoniegebrauch betont die Transformationszustände zwischen Harmonik und Linearität: „Ein zweites wesentliches Element der Schumannschen Neuerungen betrifft die Polyphonisierung des Satzes, welche dessen Einheit oft zu Zerreißen spannt, ja sprengt. Die Binnenstimmen werden zu inneren Stimmen, die gleichsam aus dem musikalischen Unbewußten hervordrängen und die ichhafte Einheit des Satzes gefährden. Ihre Bändigung führt zu fließenden Übergängen von kontrapunktischer Polyphonie und harmonischem Satz. Die Verselbständigung der Einzelstimmen hat abermals Konsequenzen, nämlich im rhythmischen Bereich. Indem sie auch ein zeitliches Eigenleben gewinnen, wird der Zeitverlauf sowohl vertikal als auch horizontal zersetzt. [...] Da freilich auch hier immer wieder die Rückkehr zur Norm erfolgt, entsteht ein Vagieren zwischen dem Üblichen und Gesetzten einerseits und dem Abnormen und Widersetzlichen andererseits, wobei die Zwischenwerte im Bereich spontaner Erfindung das eigentliche Medium der Musik bilden – im Wortsinn: Intermezzi und Impromptus.“<sup>148</sup>

Eine solche psychologierende Interpretation des Schumannschen Umgangs mit Kontrapunkt bildet sicherlich einen wichtigen Traditionsstrang der wissenschaftlichen Rezeption; auch in dieser Hinsicht strahlt allerdings der Kontrapunktbegriff seine nun schon vertraute Ambivalenz aus: Ist die latent depressive Beschäftigung mit Analyse kontrapunktischer Werke, Lehrmaterial und Übungen im strengen Satz Ausdruck von kreativer Hemmung zwischen den manischen Schaffensphasen, oder unerläßliche Vorbereitung vor dem nächsten solchen euphorischen Schub?

Wie Schnebel, so neigt auch Nagler bei der Diskussion des *Intermezzo* op. 4 Nr. 1 zur terminologischen Unschärfe: „Das fugenähnliche Thema in den Intermezzi [...] macht deutlich, welchen Grad

<sup>148</sup> Ebd., S. 24.

Schumanns Bach-Rezeption erreicht hat. Die kanonischen Engführungen, die für seinen frühen Klavierstil charakteristisch sind, wirken hier etwas konstruiert und scholastisch. [...] Die kanonischen Engführungen des nach dem letzten Septimsprung abwärtssteigenden Themas, das durch scharfe Punktierungen noch erhöht wird, sind ein wenig schulmäßig geraten, wiewohl auch hier die vielen Irregularitäten andeuten, daß der Komponist nicht gewillt ist, seine Individualität aufzugeben. Denn schon der erste Kanon ist unvollständig.“<sup>149</sup> Neben der assoziativ anmutenden Verwendung der Begriffe „fugenähnlich“ und „kanonisch“ bzw. „Kanon“ fällt auf, daß die an das Zitat anschließenden Analysedetails dem Notentext nicht ganz eindeutig zuzuordnen sind, möglicherweise aufgrund fehlender Taktzahlen.<sup>150</sup>

Einen Gegensatz zwischen der Anspielung auf Kontrapunkt in op. 5 und dem Fugatoeinschub in die *Toccata* sieht Wolfgang Boetticher: „Der frühe Schumann hat eher skeptisch solche Anspielungen im strengen Satz [bezieht sich auf den 4. Satz der *Rheinischen Sinfonie*] eingeschätzt (wie die Stelle *quasi satira* in op. 5, ein Relikt eines Fugentwurfs vorführend, als Persiflage zu verstehen ist), obwohl das Fugato schon sehr früh, in der *Toccata*, als bändigende Kraft bei salonhaften Oktavketten Bedeutung erlangt hat.“<sup>151</sup>

Schumanns *Toccata* op. 7 ist formal ein Sonatensatz, entwickelt aus einer motivischen Grundstruktur, die dem Hörer weitgehend homophon erscheint, aber meist in mehr Stimmen notiert ist als in einem rein homophonen Satz erforderlich wäre. Damit wird nicht nur visuell eine Erinnerung an barocke Polyphoniefaktur evoziert, es werden vier Stimmen „bereitgehalten“, die gegen Ende der Durchführung ab T. 129 für ein

---

<sup>149</sup> Nagler 1981a, S. 275f.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 276: „Er [der erste Kanon] bricht nach der wortwörtlichen Wiederholung des ersten Taktes ab und erhöht die Spannung durch den besagten Nonensprung *cis – d*. In den folgenden zwei Takten hat Schumann zweimal die verkürzte Fassung des Kanons geschrieben. Die Baßstimme schlägt schon mit Beginn des dritten Taktes einen eigenen Weg ein. Gegenläufig zur abwärtssteigenden Tenor-Bariton-Stimme strebt die ebenfalls punktierte Baßstimme nach oben, hält aber im fünften Takt bereits inne, obwohl sich die Bewegung in der rechten Hand erst im sechsten Takt ein wenig beruhigt.“

<sup>151</sup> Wolfgang Boetticher: *Zum Problem eines „Urtextes“ bei Robert Schumann und Anton Bruckner*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981/Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 404–407 (Boetticher 1984b), S. 406. Vgl. auch Wolfgang Boetticher: *Einführung in die musikalische Romantik (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 89)*, Wilhelmshaven 1983, S. 92: „Andere Anregungen vermittelten ihm die Kontrapunktstudien bei Heinrich Dorn. Seine Fugentwürfe tauchen an mehreren Orten wieder auf, deutlich aber in einem persiflierenden Gewand, bezeichnend eine Stelle im Finale von op. 5, da ein Fragment dieser Fugenstudien mit der Beischrift ‚*quasi satira*‘ eingeführt wird. Man spürt den ironischen Charakter, mit dem dieses Zitat in barocker Technik verfremdet wird.“

vierstimmiges Fugato, das in der Terminologie Keils ein „integriertes“ ist<sup>152</sup>, tatsächlich als selbständige Stimmen gebraucht werden.

Das synkopische Soggetto des Fugatos, das zuerst im Tenor vorgestellt wird, ist in seiner Duxgestalt cis'–d'–gis–h–a diastematisch identisch mit dem – transponierten – Hauptmotiv der Oberstimme in T. 1–2. Es wird allerdings aus dem ursprünglichen C-Dur-Kontext nicht nach D-Dur transponiert, was von der unmittelbar vorausgehenden Bezugstonart A-Dur aus nur eine einfache Unterquintmodulation bedeuten würde. Statt dessen wird der in T. 129 ganzschlüssig erreichte A-Dur-Klang zur Dominante von d-moll umgedeutet. In T. 130 erweist sich dieser d-moll-Klang als subdominantisch – A-Dur war im vorhergehenden Takt also nur Zwischendominante. Der Dux beginnt mithin – höchst ungewöhnlich – auf der erhöhten 3. Melodiestufe der Bezugstonart a-moll. Diese unkonventionelle Soggettogestalt erlaubt Schumann, anstelle einer tonalen Beantwortung mit unbegriffener Modulation in die Oberquinttonart in der Tonart zu bleiben – eigentlich eine archaisierende „modale Beantwortung“, die durch die ganz unkonventionelle chromatische Alteration des ersten Soggettotones ermöglicht wird. Der Comes, der 131 im Sopran einsetzt, kann deshalb nicht real zu *gis'–a'–dis'–fis'–e'*, also e-moll transponiert werden, sondern vergrößert seinen verminderten Quintsprung abwärts zur reinen Quinte *a'–d'* und wird mit den Folgetönen *f'–e'* in a-moll weitergeführt, beginnt also mit der 7. Melodiestufe der Bezugstonart.

Das Hauptmotiv aus T. 1–2 ist dort ambivalent harmonisiert: Es hebt mit der Folge von Dominantseptakkord mit Quinte im Baß und Tonika in C-Dur an und sequenziert diese Folge – melodisch prolongiert – um eine Quarte real abwärts, was dem Zuhörer die Möglichkeit eröffnet, hier einen unvollkommenen Ganzschluß in G-Dur zu hören und nachträglich den anfänglichen Dominantseptakkord als Umfunktionierung der Tonika G-Dur zur Zwischendominante der Subdominante umzudeuten.<sup>153</sup> Erst durch den Beginn der Sechzehntelmotorik ab T. 3 wird die Bezugstonart C-Dur eindeutig geklärt.

Diese harmonische Ambivalenz des zweitaktigen Motivs schlägt sich nun erstaunlicherweise nicht in einer besonderen Modulationsfreudigkeit innerhalb der Dux-Comes-Struktur des Fugatos nieder. Im Gegenteil wird, wie gezeigt, überraschenderweise sogar auf die Standardmodulation in die Oberquinttonart verzichtet, die durch mechanisch reale Beantwortung entstehen würde. Die Ambivalenz äußert sich stattdessen als diastematische Abweichung zwischen Dux und Comes – wohlgernekt handelt es sich hier gerade nicht um den genormten Vorgang der Einrichtung; denn unabhängig davon, welche Harmonisierung man zugrundelegt, enthält das Soggetto in keinem Fall eine 5. Melodiestufe,

<sup>152</sup> Vgl. Keil 1973, S. 138.

<sup>153</sup> Formal gesehen liegt hier das für Schumann so charakteristische Mittel vor, eine syntaktische Schlußwendung in Umkehrung des gewohnten linearen Zeitverlaufs als Eröffnungphrase zu gebrauchen. Das durch die beschriebene Unklarheit der Bezugstonart schon in T. 1 eine „Abschiedsseptime“ gehört werden kann, verstärkt diesen Effekt noch.

die eine reale Beantwortung verhindern würde – und ist damit von der harmonischen auf die kontrapunktische Ebene verschoben worden. Die kreuzweise ebenfalls zum Paar verschränkten nächsten beiden einsetzenden Stimmen Alt (in T. 133) und Baß (T. 134) haben die gleiche Diastematik wie Tenor und Sopran und werden auch im gleichen Kontext harmonisiert. Auch hier sind die Abweichungen gegenüber dem ersten Dux-Comes-Paar vor allem linearer Natur: Der Baßeinsatz ist bereits zum Alt enggeführt, ein für eine Fugenexposition ungewöhnlich frühes Steigerungsmittel, und sein Schlußton E ist sowohl um ein Sechzehntel verfrüht als auch auf diesen Notenwert verkürzt, um mit den Folgeschzehnteln Fis und Gis zum a-moll-Ganzschluß (1. Zählzeit T. 136) überzuleiten, der allerdings durch den sofortigen Soggettowiedereinsatz und damit den Beginn der zweiten Durchführung gleich wieder überspielt wird. Es fehlt, in Marpurgs Terminologie, die „Zwischenharmonie“, also ein Zwischenspiel.<sup>154</sup> Das paßt zum eigentlich verfrühten Gebrauch der Engführung, und entsprechend werden auch die ersten beiden Einsätze der nächsten Durchführung enggeführt.

In dieser Durchführung wird das Soggetto weiter diastematisch modifiziert. Der erste Einsatz im Alt (T. 136) hat nicht die zu erwartende Duxgestalt, sondern entspricht, obgleich er wie der Dux auf cis' eintritt, der Comesgestalt. Die damit verbundene Veränderung des ursprünglichen gis zum g fügt sich in die sich ab T. 136 vollziehende Modulation nach d-moll. Entsprechend verzichtet die enggeführte Nachahmung in T. 137 gleich auf die Alteration des Einsatztons; ansonsten entspricht er, auch in der Schlußwendung, dem zweiten Comes der Exposition. Nach diesen kontrapunktisch sehr dichten anderthalb Durchführungen läßt die Strenge des Fugensatzes allmählich nach. In T. 139 gibt es keinen echten Einsatz des Soggettos. Der Tenor zeichnet lediglich den ungefähren Tonhöhenverlauf der zweiten Soggettohälfte unter Beibehaltung der rhythmischen Kontur nach. Der nächste Einsatz des Soggettos im Sopran in T. 140 ist bereits der letzte überhaupt. Aber nicht nur die Durchführung bleibt unvollständig, auch die letzte Soggettogestalt weicht stark vom Original ab und wirkt, nachdrücklich in Oktaven geführt, geradezu verzerrt: Anstatt den zweiten Ton a'/a'' wie bisher nur eine Achtelnote lang zu halten, wiederholt sich die Synkope des ersten Tones gis'/gis'' durch Überbindung auf die 1. Zählzeit von T. 141, so daß d'/d'' ein Achtel verspätet eintritt und nur noch als Sechzehntelnote rhythmisiert ist. Die beiden letzten Soggettotöne sind in ihrer Reihenfolge vertauscht, e'/e'', ebenfalls auf eine Sechzehntelnote reduziert, führt zu f'/f'', von wo aus zunächst beide Unisonostimmen, dann nur noch die obere chromatisch weiter nach oben geführt werden. Die echt polyphone Struktur läuft jetzt in freien Imitationen der absteigenden diatonischen Tonleitern aus, um T. 146 zur Homophonie zurückzuführen.

---

<sup>154</sup> Diese Möglichkeit gibt Marpurg zwar nicht explizit an, schließt sie aber auch nicht aus. Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 18 und 151f. Vgl. auch J. S. Bachs *Fuge C-Dur* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* als ungewöhnliches, aber prominentes Beispiel einer Fuge ohne Zwischenspiele.

Die Soggetti sind stets von einem obligaten Kontrasubjekt begleitet, das offensichtlich aus dem T. 113 neu eingeführten Repetitionsmotiv abgeleitet sind. Bei genauerer Betrachtung erweist sich das Kontrasubjekt als Umkehrung des Motivkopfes. Boetticher wertet die Verwendung des Repetitionsmotivs im Fugato als persiflierend.<sup>155</sup> Schon der erste Dux der Fugatoexposition tritt vom Kontrasubjekt begleitet ein – eine Möglichkeit, die auch bereits bei Marpurg erwähnt wird<sup>156</sup> und zur hohen Dichte des Fugatobeginns mit beiträgt. Da das Soggetto mit einer Achtelpause, das Kontrasubjekt aber auf der 1. Zählzeit zu hören ist, nimmt der Hörer sogar die Kontrapunktstimme als erste wahr, was einen anfänglichen Verunsicherungseffekt im Hinblick auf die Rollenverteilung zwischen Haupt- und Gegenstimme hervorrufen kann.

So wie die Gesamtkomposition mit einer Schlußwendung beginnt, wird auch in diesem Fugatoabschnitt der gewöhnliche dramatische Verlauf umgekehrt: Höchste Komplexität wird früh erreicht und geht dann allmählich verloren. Übrigens geht die scheinpolyphone Stimmführung der Reprise in der fünfstimmigen Coda ab. T. 260 zu einem „ungenauen Unisono“ zwischen höchster und mittlerer Stimme über.

Boetticher weist darauf hin, daß in der 1829 oder 1830, also vor dem Unterricht bei Dorn und der Beschäftigung mit Marpurg, vollendeten Frühfassung sowohl das charakteristische Motiv der T. 1–2 fehlt wie auch das Fugato in der Durchführung.<sup>157</sup> Auch die Coda der Frühfassung verzichtet noch auf das „ungenau Unisono“ der veröffentlichten Fassung von 1833. Alle polyphonen Elemente sind erst nach der Unterrichtsphase 1831/32 in die Toccata integriert worden.

<sup>155</sup> Vgl. Wolfgang Boetticher: *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil II. Opus 7–13*, Wilhelmshaven 1984 (Boetticher 1984a), S. 30.

<sup>156</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S.18f. Vgl. auch unten den Beginn der *Novelletta* fis-moll op. 21 Nr. 8.

<sup>157</sup> Boetticher 1984a, S. 26ff. Boetticher bezeichnet T. 129ff. der veröffentlichten Fassung als ein „quasi-Fugato“ und postuliert für die Frühfassung als Hinweis auf polyphone Ansätze lediglich: „Die kontrapunktische Vorahnung T. 100 bleibt ungenutzt [...]“. Selbst dieser Takt der Frühfassung enthält aber keine konkret erkennbare kontrapunktische Bildung.

*Toccata* op. 7, Frühfassung, T. 100:



Schnebel faßt die heterophone Struktur im *Paganini* aus *Carnaval* op. 9 als „Kontrapunkt“ auf: „Die rhythmisch verwickelten Partien in Schumanns Musik sind in ihrer polyphonen Struktur schwer zu realisieren, wo nicht gar unspielbar. So kann der Kontrapunkt der beiden um ein Sechzehntel verschobenen Pulsationen in ‚Paganini‘ bewußt fast nicht vollzogen werden. Zur Realisation der insgeheim schizophrenen Musik bräuchte man zwei getrennte Kontrollinstanzen [...]“<sup>158</sup> Es erschließt sich nicht, was, außer vielleicht dem schnellen Ausführungstempo, diesen synkopisch gegeneinander verschobenen Außenstimmensatz für das polyphone Denken schwerer auffaßbar machen sollte als beispielsweise den Beginn von J. S. Bachs zweistimmiger Invention in E-Dur, wenn man Schnebels These nicht als Verweis auf die metrische Uneindeutigkeit des Satzes versteht: Dem Zuhörer bleibt unklar, welche Stimme auf die Zählzeiten fällt und welche synkopisch versetzt notiert ist.

*Carnaval* op. 9, *Paganini*. *Intermezzo*. *Presto*, T. 1:

In *Reconnaissance*, ebenfalls aus *Carnaval* op. 9, wird das auf den Heimatort von Schumanns zeitweiliger Verlobter Ernestine von Fricken anspielende as–c–h-Motiv in T. 1ff. als Melodie in Achteln und längeren Notenwerten rhythmisiert und gleichzeitig in der Mittelstimme in Sechzehnteln aufgelöst. Dazu erklingt eine Begleitfigur, die sich allmählich verselbständigt und durch Halbtonschritt und das rhythmische Hauptmotiv gekennzeichnet ist. Der Zwischenteil des Stücks wird durch einen Kanon gebildet, dessen Einsatzabstände wechseln.

<sup>158</sup> Schnebel 1981, S. 37.

Carnaval op. 9, *Reconnaissance*, T. 17–44:

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is F# major (three sharps) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some notes are marked with an 'x', indicating specific rhythmic or articulation instructions. The piece concludes with a cadence in F# major.

Die Eingriffe in den strengen Verlauf des Oktavkanons in T. 20 und T. 23 mit Auftakt sind weniger kontrapunktischen als vielmehr harmonischen Erwägungen geschuldet. Als zweistimmiger Satz wäre in den Takten 17–25 auch ein Kanon ohne Modifikationen der Unterstimme denkbar, bevor T. 26 die Kadenz nach Fis-Dur vorbereitet:

Harmonisch festigt aber der Baßton H auf der 1. Zählzeit in T. 20 die Tonikatonart H-Dur dieses Mittelteils (enharmonisch verwechselte Durparallele zur unmittelbar vorher gebrauchten Mollvariante as-moll der Haupttonart As-Dur). In ähnlicher Weise ermöglicht ais auf der 1. Zählzeit von T. 24 einen Fis-Dur-Klang mit Terz im Baß, was die modulatorische Umdeutung der bisherigen Dominante zum neuen tonalen Zentrum (Kadenz T. 27/28) vorbereiten hilft.

Lediglich eine angedeutete Imitation in der Oberoktave, die sich nicht zum strengen Kanon ausdifferenziert, enthält der Mittelteil („Meno presto“) von *Pantalon et Colombine* aus *Carnaval* op. 9.

*Carnaval* op. 9, *Pantalon et Colombine*, T. 13–14:

Auch in diesem Fall hätten keine satztechnischen Gründe einem strengen Kanon im Achteleinsatzabstand widersprochen, wenn wie im Original auf die letzten beiden Noten des *c'* verzichtet wird, um Raum für die neu imitierend eintretende, chromatisch abgewandelte Altstimme zu belassen:

Auch hier beruht der Verzicht auf die strenge Lösung scheinbar eher auf einer Verschleierungstaktik, der normative Satz wird gleichsam „durchlöchert“ und dadurch individualisiert. Eine Erwartungshaltung beim Rezipienten wird durch die Imitation geweckt, durch das Abweichen vom konsequenten Kanon wieder unterlaufen, die erwarteten Gerüsttöne des Normfalles, in diesem Beispiel vor allem es' in der Oberstimme, tauchen aber trotzdem auf: So wird Hörerwartung in paradoxer Weise gleichzeitig eingelöst und verworfen.

Der „Großvatertanz“ aus dem Finale der *Papillons* op. 2 (vgl. oben) taucht auch im abschließenden *Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins* des *Carnaval* op. 9 wieder auf. Anders als in op. 2 wird das Thema hier mit einer melodischen Variante seiner selbst eingeführt:

*Carnaval* op. 9, *Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins*, T. 48, 3.  
Zählzeit – T. 59:

Immerhin bleibt bemerkenswert, daß eine solche kontrapunktische Satztechnik „contre les Philistins“ ins Feld geführt wird, die Schumann an anderer Stelle ja mit den „Kontrapunktisten“ in einen Topf wirft.

Eine im Umgang mit den frühen Klavierwerken recht charakteristische Verallgemeinerung des Begriffs „Kontrapunkt“ liefert

Walter Gieseler im Zusammenhang mit dem Florestan-Eusebius-Dualismus: „Dieser literarische ‚Kontrapunkt‘ von Eusebius und Florestan, Gegensätze in Schumann selbst, wird ganz selbstverständlich die Grundlage für den musikalischen ‚Kontrapunkt‘, hier nicht als technischer Terminus, sondern im Wortsinne als Gegensatz verstanden.“<sup>159</sup> Gieselers Kontrapunkt ist einer in Anführungszeichen, lediglich Metapher für „Kontrast“ oder „Dualismus“.

*Sinfonische Etüden in Form von Variationen* – der Titel von Schumanns 1834 komponiertem opus 13 deutet auf Gattungen und Satztechniken hin, die man nicht unwillkürlich verbunden denken würde: Die Klavieretüde, bisher in der Tradition Czernys, Cramers und Clementis in erster Linie propädeutische Funktion erfüllend und mit den 1833 erstmals als geschlossener Zyklus erscheinenden Chopinschen Etüden zur Konzertetüde emanzipiert, wird mit dem Anspruch des Sinfonischen verbunden. Die Variationenform ist weder für die eine noch für die andere Gattung charakteristisch. Ein ehrgeiziges Projekt, das heterogene Elemente zu verschmelzen möchte. Der Titel impliziert ein ganzes Geflecht von formalen und gattungsspezifischen Gestaltungsmerkmalen. Der Rezipient kann Etüden für Klavier erwarten, aber keine propädeutischen Übungsstücke, sondern Werke von quasi überdimensionalem, symphonischen Ausmaß und Ausdruck. Überdies sollen diese Etüden auch noch von einer übergeordneten Variationsform zusammengeklammert werden. Allein darin liegt bereits eine singuläre Kombination einander fremder Formen und Gattungen. Absolute innere Kohärenz kann von vorneherein nicht zu erwarten sein. Der Rezipient hört, liest oder spielt eine Etüde, die aber gleichzeitig eine Variation ist und außerdem noch Elemente der Sinfonie in sich trägt. Die Aufmerksamkeit kann sich keinem dieser Aspekte abschließend zuwenden, sondern muß, um dem Anspruch gerecht zu werden, zwischen diesen Wahrnehmungsebenen dauernd schnell hin und her springen. Es entsteht als Rezeptionshaltung eine Art oszillierende Aufmerksamkeit. Die Unmöglichkeit, sich ausschließlich und kontinuierlich auf einen Aspekt zu konzentrieren, erzwingt – auch bei äußerlich geschlossener Form – eine offene und unvollständige Rezeption. Als ob es mit der Aufladung des an sich schon komplexen Tonsatzes mit diesen Bedeutungsansätzen nicht schon genug wäre, führt Schumann eine weitere Bedeutungsebene in das Spiel mit den Erwartungen des Rezipienten ein. Daß dabei ausgerechnet kontrapunktische Satztechniken, die man in keinem der drei genannten Bereiche erwarten würde, eine untergründig strukturbildende Rolle spielen könnten, würde der unvoreingenommene Hörer wohl nicht unbedingt erwarten, schon gar nicht nach Erklängen des vom Baron von Fricken stammenden gesanglichen Andantethemas, in dessen Verwendung ein chiffrierter Hinweis auf von Frickens Adoptivtochter Ernestine, die zeitweilige Verlobte Schumanns, vorliegt. Allerdings scheint für die Anwendung

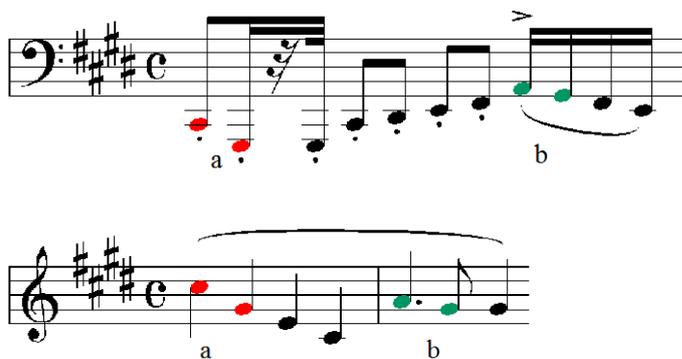
---

<sup>159</sup> Walter Gieseler: *Schumanns frühe Klavierwerke im Spiegel der Literarischen Romantik*, in: *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, hrsg. von Julius Alf und Joseph A. Kruse, Düsseldorf 1981, S. 62–87, S. 72.

kontrapunktischer Satztechniken in einem Variationenwerk zumindest Beethoven als mögliches Vorbild in Frage zu kommen.

Daß das Strukturprinzip Kontrapunkt das gesamte Werk durchzieht, läßt sich bei genauer Betrachtung der Etüden I, II, VIII und XI nachvollziehen.<sup>160</sup> In den genannten Variationen kommen Fugato-, Imitations- und Cantus-Firmus-Techniken zum Einsatz, immer in Verbindung mit dem Thema. In Etüde I wird ein Kontrasubjekt erfunden und in einer vierstimmigen Fugato-Exposition durchgeführt, bevor es sich als Gegenstimme zum Takt 5 einsetzenden Hauptthema erweist. Etüde II erfindet ein neues gesangliches Gegenthema, das vom Sopran vorgestellt wird, während das eigentliche Hauptthema als Cantus Firmus in den Baß herabsinkt (Takt 1–6). Etüde VIII kombiniert in freier Imitation ein aus der Diastematik des Hauptthemas abgeleitetes Motiv, das an die barocke Französische Ouvertüre erinnert. Etüde XI schließlich bringt in Takt 6 einen kanonartigen Einsatz einer zweiten Oberstimme („quasi a due“ lautet an dieser Stelle Schumanns Vortragsbezeichnung), der in eine freie Zweistimmigkeit mündet, die bis zum Ende der Etüde durchgehalten wird.

Etüde I beginnt mit einer marschartigen Figur, deren Diastematik den plagalen Ambitus nach Absprung zur Unterquarte aufwärtsgerichtet durchmißt und damit und mit punktierter Rhythmik und fast durchgehendem Staccato einen fast antipodischen Gegensatz zum kantablen, authentisch absteigenden Anfangsmotiv des Themas zu bilden scheint. Tatsächlich sind allerdings wesentliche Elemente des Themas enthalten: die Quarte abwärts cis–gis (Figur a) und die Vorhaltsbewegung a–gis (Figur b); beide Melodiegestalten erreichen e auf der 3. Zählzeit.



Mit dem Einsetzen des Themas als Cantus Firmus in Takt 5 von Etüde I wird die Anfangsfigur dieser Variation, die in Takt 1–4 in der Manier eines freien Fugatos imitierend durch die Stimmen wandert, als

<sup>160</sup> Vgl. auch die im Umfeld der *Sinfonischen Etüden* entstandenen unveröffentlichten *Exercises* WoO 31, die als Variationen über Beethovens *Allegretto*-Thema aus der 7. *Sinfonie* angelegt sind. *Exercise* Nr. 5 ist als motettischer Satz mit vier imitierenden Stimmen und einem cantus firmus gestaltet. Vgl. dazu Damien Ehrhardt: *Robert Schumanns Exercises WoO 31. Überlegungen zur Gesamtkonzeption*, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. von Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier, Saarbrücken 1998, S. 60–66, S. 63.

eigentlicher Kontrapunkt zum Thema kenntlich. Schumanns Topos der „inneren Stimme“, die, unhörbar in den Tonsatz einkomponiert, erst im Kopf des Hörers unbewußt oder halbbewußt zum Mitklingen angeregt wird, ist hier im polyphonen Kontext subtil eingesetzt: Man hört einen in sich fugierten Kontrapunkt zum Cantus Firmus, welcher in Takt 5 sich vorübergehend zum realen Erklingen manifestiert und nach dem akzentuierten cis' auf der 1. Zählzeit in Takt 6 wieder ins Unhörbare verschwindet.<sup>161</sup>

In ähnlicher Weise, allerdings nicht als zwischenzeitlich hörbar und dann wieder unhörbar werdend, sondern zu Beginn als Baßfundament vorhanden und dann vom Eigenthema der Variation „übertönt“ bedient sich Etüde II des „vorübergehenden“ Cantus Firmus. Dabei bedient sich die Oberstimmendiastematik wieder der (aufsteigenden) Quarte als prägendes Motivelement. Zwar schwenkt die Baßstimme ab Takt 5 auf das Unisono mit dem aus dem Sopran in den Alt gewanderten Oberstimmenmotiv ein, doch taucht als weiteres polyphones Element die enggeführte Imitation Takt 11–12 auf.

In Etüde IV wird ein strenger Außenstimmenkanon mit bemerkenswerter Konsequenz durchgeführt und durch die halbtaktig versetzten Sforzati in rechter Hand auch für den Hörer kenntlich gemacht,

<sup>161</sup> Vergleiche zum Topos der inneren Stimme die *Humoreske* op. 20 (vgl. auch de la Motte 1988, S. 300ff.) sowie das Motto zur *Fantasie C-Dur* op. 17.

durch die teilweise höchst unterschiedliche Harmonisierung analoger Stellen jedoch wieder verunklart. So erscheint h'' (Takt 2, 1. Zählzeit) funktionsharmonisch in ganz anderem Zusammenhang als zwei Viertel später das korrespondierende H im Baß. Fisis'' im Sopran ist Bestandteil eines übermäßigen, fisis im Baß Bestandteil eines verminderten Dreiklangs (T. 8).

Eine kompositionstechnische Herausforderung ist die harmonisch plausible Auffüllung eines solchen Außenstimmenkanons. Schumann ermöglicht sich hier durch die für ihn charakteristische emanzipierte Behandlung des Quartsextakkords zusätzliche Gestaltungsfreiheit. Indem der Quartsextakkord nicht mehr nur als reiner Vorhalts- oder Wechselklang, sondern als gleichberechtigte und sogar schlußfähige Akkordumkehrung eingesetzt wird, kann nicht nur eine Quarte als Rahmenintervall (Takt 1 und 5, jeweils 4. Zählzeit, T. 9 1. Klammer, 1. Zählzeit), sondern auch eine Sexte (Takt 3 und 4, jeweils 1. Zählzeit, Takt 4, 4. Zählzeit, Takt 8, 3. Zählzeit) oder eine Oktave (Takt 6, 1. Zählzeit, Takt 16, 4. Zählzeit) als Quartsextakkord harmonisiert werden.<sup>162</sup> Wie so häufig ist der Fortgeschrittenheitsgrad des verwendeten harmonischen Materials in Schumanns auch harmonisch disponierten Kontrapunktsatz ein Kriterium, ob eine eher propädeutische Stilkopie oder eine ästhetisch selbstständige Komposition vorliegt. Durch den Einsatz „persönlicher“ Akkorde wie der emanzipierten Quartsextakorde wird der gesamte Tonsatz individualisiert und so die zugrunde liegende Strenge des kanonischen Satzes verschleiert. Die klaviertechnische Aufgabe besteht im schnellen und kraftvollen Akkordspiel bei dauerndem Lagenwechsel der Hände. Dabei variiert die Oberstimme den Themenkopf des Grundthemas, und auch die harmonische Verlaufsdisposition stimmt mit der des Themas überein.

Gerade beim Hören dieser Variation ist Imitation zwar wahrnehmbar, auf Grund der Harmonisierung und der gleichförmigen Rhythmik, die den Stimmen keinerlei Komplementarität erlaubt – ein Note-gegen-Note-Kontrapunkt! – läßt sich der Kanon jedoch kaum durchgehend mitverfolgen. Kontrapunkt ist hier eine Art von Untergrundstruktur, die nur an manchen prominenten Stellen, jeweils am betonten Phrasenanfang, an die Oberfläche durchbricht. Trotzdem wird der Tonsatz von diesem Strukturprinzip so dominiert, daß es sich noch in den Beginn der nahtlos folgenden Etüde V hineindrängt, deren erste beiden Takte noch konsequent kanonisch gesetzt sind. In Takt 3 beginnt

<sup>162</sup> Zum Quartsextakkord sogar als schlußfähiger Klang vergleiche T. 8 und 16, jeweils 4. Zählzeit, von Etüde 1:



dann die Metamorphose zur variierenden Imitation, während Takt 4 schon gänzlich homophon deutlich zwischen Hauptstimme und Begleitung unterscheiden läßt.

Als weniger streng als in der vorhergehenden Variation erweist sich die Behandlung des kanonischen Satzprinzips in dieser Etüde V. Takt 1–2 stellen noch einen strengen Außenstimmenkanon im Einsatzabstand von drei Achteln dar, wobei die linke Hand ausschließlich in Oktaven geführt wird, während die rechte Hand auf den Zählzeiten 1 und 7 jeweils ein bis zwei Akkordtöne auffüllt. In Takt 3 gehen die Stimmen in einen freieren Dialog über, in Takt 4 wird dann eine homophone Stimmhierarchie erreicht, in der die Oberstimme dominiert; und der kanonische Neuansatz in Takt 5 weicht schon ab Zählzeit 9 zugunsten einer freien Imitation auf. Allerdings bringen die Schlußtakte des Abschnitts, 7–8, eine diastematisch freie, aber rhythmisch strenge Imitationsfigur in Achteln.

Etüde VIII bringt eine motivisch wieder aus den thematischen Grundelementen Quarte (diesmal als in Zweiunddreißigstelschritten ausgefülltes Rahmenintervall) und melodischer Vorhalt a–gis generierte Gestalt, die sowohl rhythmisch-melodisch als auch in ihrer imitatorischen Verstrickung an den barocken Overtürentypus gemahnt. Die Originalphrase aus Takt 1 wird im Verlauf melodischen und rhythmischen Veränderungen unterzogen: So schon bei der imitatorischen Beantwortung in der Oberstimme Takt 1–2, wo auf die punktierte Achtel e'' ein Sekundschrift abwärts anstelle der ursprünglichen Terz folgt, später auch Takt 14, wo dieses Intervall zum Quartfall geweitet wird, der sich nun in zwei gleichmäßigen Achteln vollzieht. In verschiedenen Stufen der Verkürzung und motivischen Abspaltung fällt dann der abschließende zweite Oktavsprung weg (Unterstimme T. 2), dann beide Oktavsprünge (Oberstimme Takt 4–5), schließlich bleibt nur noch das Zweiunddreißigstelmotiv des Themenkopfs übrig, das umgekehrt und sequenziert wird. Die imitatorische Verdichtung steigert sich von der Zweistimmigkeit des Beginns zum dreistimmigen Satz (Takt 10–13, 3. Zählzeit), schließlich zu einem strukturell vierstimmigen Satz, der real stellenweise fünfstimmig notiert ist (ab Takt 13, 4. Zählzeit).

Etüde XI bringt nach solistischer Vorstellung der neuen Themenvariante in Takt 2–5 einen triosonatenartigen zweistimmigen Satz über den gebrochenen Akkordfiguren der linken Hand, der nach Anfangsimitation<sup>163</sup> im freien Kontrapunkt geführt und bis zum Ende der Variation durchgehalten wird. Lediglich in Takt 13, im Anlauf zur Reprise des Anfangsmotivs, erfolgt eine kurzzeitige Reduktion zur Homophonie.

Im Finale, der Etüde XII, werden imitatorische Passagen als retardierendes (Takt 11–12 mit Auftakt) oder spannungserzeugendes (ab Takt 37) Element genutzt. Der animato-Teil ab Takt 37 hat die Anmutung eines Fugato mit aufsteigender Stimmendisposition, wobei der Einsatzabstand jeweils eine Sexte beträgt. Das die punktierte Rhythmik

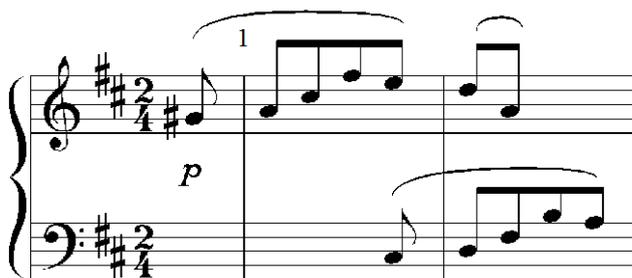
---

<sup>163</sup> August Gerstmeier deutet alle Viertel stimmenübergreifend als thematisch und die Quintolenbewegung als „frei schweifende Gegenstimme“ dazu. Vgl. August Gerstmeier: *Die Lieder Schumanns. Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1982, S. 11f.

des Variationenbeginns mit dem animato-Motiv kombinierende Kontrapunktmotiv zu den absteigenden Viertelnoten des Hauptthemas wird dann analog imitatorisch durch die Stimmen geführt. Während das im überschwenglichen Florestan-Davidsbündler-Duktus gehaltene Finale also durchaus polyphone Elemente prominent enthält, verzichten die fünf nachgelassenen Variationen komplett auf jeden Ausbruch aus der homophonen Eindeutigkeit. Möglicherweise liegt darin einer der ansonsten schwer konkret benennbaren Unterschiede zu den Einzelsätzen des veröffentlichten Zyklus.

Young äußert sich zum Kontrapunkt in den frühen Klavierwerken folgendermaßen: „Schumanns besonderes Verhältnis zum Kontrapunkt zeigt sich jedoch am besten da, wo er eher nebenbei, zufällig auftritt. In Nr. 3 der *Papillons*, in Nr. 13 der *Davidsbündlertänze* und in der dritten der *Etudes symphoniques* geben die Imitationen dem Gefüge Festigkeit, so wie in *Glückes genug* aus den *Kinderszenen* kanonische Andeutungen den Zauber dieses Musikstücks noch erhöhen.“<sup>164</sup>

*Kinderszenen* op. 15, Nr. 5, *Glückes genug*, T. 1–2 (nur Alt- und Tenorstimme):



Die Gestaltung der Anfangsperiode (T. 1–8) aus *Glückes genug*, Nr. 5 der *Kinderszenen* op. 15, geht über „kanonische Andeutungen“ deutlich hinaus. Nach der Unterquintimitation der Tenorstimme zum im Sopran zuerst vorgestellten Kopfmotiv (eine Variante der den ganzen Zyklus prägenden Diastematik Sexte aufwärts – Schritte abwärts) – Phrase und variierte Phrasenwiederholung einer viertaktigen Satzstruktur – folgt ein zweitaktiger Entwicklungsteil, der in eher homophoner, durch Gegenbewegung der Außenstimmen geprägten Weise gesetzt ist. Diese ganze viertaktige Satzstruktur erweist sich als Vordersatz einer achttaktigen Periode, deren Nachsatz ebenfalls satzartig aufgebaut ist. Allerdings führt die durch Akzentzeichen emphatisch überhöhte Wiederaufnahme des auftaktigen Halbtonschrittmotivs in der Sopranstimme in die Irre – das Kopfmotiv wird nicht in der Oberstimme, sondern diesmal vom Tenor vorimitiert, der Sopran ahmt in der Oberquarte nach.

<sup>164</sup> Percy Marshall Young: *Robert Schumann*, Leipzig 1968, S. 113.

*Kinderszenen* op. 15, Nr. 5, *Glückes genug*, T. 5–8 (nur Alt- und Tenorstimme):



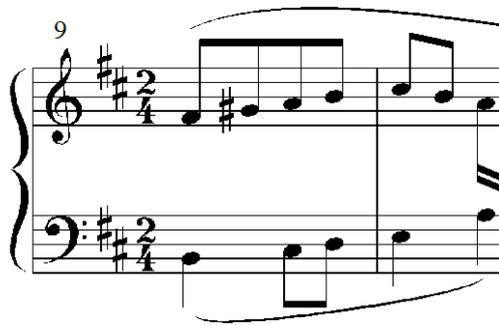
Die Satzstruktur dieses Periodennachsatzes ist gegenüber der des Vordersatzes etwas verunklart, weil der imitierende Sopran nicht wie der Tenor in Takt 2 den Kanon abbricht, sondern das Kopfmotiv ohne auftaktigen Halbtonschritt in der gleichen Stimme wiederum eine Quarte höher sequenziert wird, so daß die Andeutung einer weiteren imitierenden Stimme vorgegaukelt wird. Bemerkenswert ist das Verhältnis der beiden imitierenden Stimmen, die hier nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts in der Oktave gegeneinander vertauscht werden.<sup>165</sup>

Young: „Unter den Kinderstücken finden sich viele Beispiele eines verfeinerten Kontrapunkts, so etwa im Mittelteil von *Bittendes Kind* und im *Figurierten Choral*.“<sup>166</sup> Young gibt leider keine genauere Beschreibung in Bezug auf das Beispiel *Bittendes Kind*. Mit „Mittelteil“ kann nur der Abschnitt T. 9–12 nach dem zweiten Doppelstrich gemeint sein – der vorhergehende erste Kontrastteil T. 5–8 ist durch den Orgelpunkt D geprägt und enthält nicht einmal die leiseste Andeutung von kontrapunktischer Satztechnik. Allerdings erscheint es auch großzügig, das nur im weiten Sinne imitierende Verhältnis der Außenstimmen ab T. 9 als „verfeinerten Kontrapunkt“ einzustufen.

<sup>165</sup> Thomas Koenig apostrophiert das Stück in seiner tabellarischen Formübersicht über op. 15, die den gesamten Zyklus als Sonatensatz deutet und Nr. 5 darin als Schlußgruppe der Exposition, als „Fuge“, ohne über die allgemeine erläuternde Aussage hinaus, die betreffende Gattungs- bzw. Formstruktur sei „durch ihre charakteristischen Merkmale eindeutig bezeichnet“, konkretere Anhaltspunkte für diese Deutung anzugeben. Vgl. Thomas Koenig: *Robert Schumanns Kinderszenen op. 15. Hermeneutische und formanalytische Untersuchungen*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 299–342, S. 342.

<sup>166</sup> Young 1968, S. 113f.

*Kinderszenen* op. 15, Nr. 4, *Bittendes Kind*, T. 9–10 (nur Ober- und Unterstimme):



Nach Thomas Koenig ist der Titel des ersten Stücks der *Kinderszenen* op. 15, *Von fremden Ländern und Menschen*, eine Paraphrase auf die Beschreibung J. S. Bachs bei E.T.A. Hoffmann, im *Lehrbrief* Johann Kreislers, als „wunderlicher Fremder“, der „von fernen, unbekanntem Ländern und sonderbaren Menschen und Tieren“ berichtet. Das Auffinden der Töne b–a–c’–h auf den Viertelzählzeiten der Mittelstimme (ab 2. Zählzeit T. 1) stellt er folglich in einen semantischen Zusammenhang.<sup>167</sup> Ob das Auftreten des BACH-Krebses (in Nr. 8, *Am Kamin*, T. 25/26 sowie 29/30 in der Unterstimme), auch transponiert (Nr. 13, *Der Dichter spricht*, T. 8/9 in der Oberstimme; Koenig gibt statt dessen T. 20 und 22 an) wirklich eine den ganzen Zyklus strukturierende Wirkung des Motivs begründet, erscheint fraglich.<sup>168</sup> Immerhin tritt in den *Kinderszenen* trotz der zeitlichen Nähe zur Entstehung der *Kreisleriana*, auf die Koenig selbst hinweist, erstaunlich wenig kontrapunktischer Satz zutage. Insofern scheinen andere der frühen Klavierkompositionen weit eher die intensive satztechnische und kompositionsästhetische Auseinandersetzung mit der Tonsprache J. S. Bachs wiederzuspiegeln als op. 15.

So weist Karl H. Wörner auf die seiner Auffassung nach polyphone Machart des Beginns von op. 16 Nr. 2 hin: „Wie etwa das Thema des Anfangs im fünften und sechsten Takt zum Kontrapunkt wird, wie nach dem Wiederholungszeichen die Melodie dem Baß anvertraut, der Sopran zur liegenden Stimme wird und das Thema durch die Mittelstimme geht; das ist eine Führung, die in der Geschichte der polyphonen Mehrstimmigkeit etwas Neues darstellt, weil die Thematik wie nie vorher von der subjektiven Freiheit des Melodischen erfüllt ist [...]“<sup>169</sup>

<sup>167</sup> Koenig 1982, S. 314 ff.

<sup>168</sup> Tenhaef bringt Schumanns 1838 in einem Brief an Clara geäußerte Feststellung: „Meine Musik kömmt mir jetzt selbst so wunderbar verschlungen vor bei aller Einfachheit [...]“ mit den *Kinderszenen* in Verbindung, ohne polyphone Phänomene mit dem Begriff „verschlungen“ in Zusammenhang zu bringen. Vgl. Tenhaef 1983, S. 159f.

<sup>169</sup> Karl H. Wörner: *Schumanns „Kreisleriana“*, in: *Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft*. II/1966, Leipzig o. J., S. 58–65, S. 59.

Während das *Intermezzo I* (*Sehr lebhaft*, T. 38 mit Auftakt) des zweiten Stücks von Schumanns *Kreisleriana* op. 16 einen freien polyphonen Satz in historisierender Manier so präsentiert, daß der Eindruck eines fugierten Satzes entstehen kann<sup>170</sup>, ist im *Intermezzo II* (*Etwas bewegter*, T. 92 mit Auftakt) eine kanonische Satzstruktur eigentlich ausgebildet, wird aber durch Modifikationen in Rhythmus und Artikulation als eine scheinbar freiere Imitation maskiert.<sup>171</sup> Der Tonhöhenverlauf aus der abwärtsgerichteten Sequenz der Oberstimme steckt im Unterquintabstand in der Unterstimme und wird hier noch bis zum Anfangston des zweiten Sequenzglieds fortgeführt, hält aber auf dieser Viertelnote inne, anstatt im punktierten Rhythmus weitergeführt zu werden, so daß ein lückenhafter Unterquintkanon zur Oberstimme entsteht. Das ausdünnende Verfahren erinnert an den nur kurzzeitig materiell hörbar auftauchenden Cantus Firmus in der ersten der *Sinfonischen Etüden* op. 13 (vgl. dort). Im folgenden Notenbeispiel sind die Köpfe der bei Schumann ausgelassenen Noten schraffiert, die Oktavlagenwechsel der Oberstimme sind zurücktransponiert:

Im folgenden Abschnitt *Langsamer* (*Erstes Tempo*) ab T. 119 mit Auftakt bedient sich Schumann des doppelten Kontrapunkts in der Oktave, um die Baßstimme der Phrase T. 119–122 durch Transposition um zwei Oktaven T. 123–126 zur Oberstimme zu machen. Dabei behält er die Mittelstimme des dreistimmigen Satzes<sup>172</sup>, so daß diese in der zweiten

<sup>170</sup> Gieseler bezeichnet das *Intermezzo I* „fast als Stilkopie der Invention“. Vgl. Gieseler 1981, S. 84.

<sup>171</sup> So schreibt Hans Joachim Köhler: „...das erste [Intermezzo] ein lebhaftes Fugato, das zweite in freien Imitationen der Außenstimmen dahinstürmend“. Hans Joachim Köhler: *Nachwort*, in: *Kreisleriana* op. 16, Urtextausgabe Edition Peters, Leipzig 1975, S. 39–41, S. 39.

<sup>172</sup> Im Auftakt zu T. 119 und auf der 1. Zählzeit ist der Satz noch fünfstimmig, auf der 2. Zählzeit vierstimmig; auf der 3. Zählzeit ist die Dreistimmigkeit

Phrase zur Unterstimme wird. Ähnlich wie in der kanonischen vierten *Etüde* aus op. 13 führt Schumanns individuelle Harmoniebehandlung zu größerem satztechnischen Spielraum, als es die Konvention gestatten würde: Die Quinte B–f zwischen Unter- und Mittelstimme in T. 119, 3. Zählzeit, die im orthodoxen doppelten Kontrapunkt der Oktave vermieden würde, kehrt Schumann bedenkenlos zur Quarte f–b' zwischen den Außenstimmen um (T. 123, 3. Zählzeit), das gleiche gilt für die Quinte A–e auf der 1. Zählzeit von T. 120 (vgl. T. 124, 1. Zählzeit) und G–d auf der 2. Zählzeit desselben Taktes (entsprechend T. 124, 2. Zählzeit). Schumann behandelt die durch den doppelten Kontrapunkt entstehenden Quartsextakkorde als gleichberechtigte zweite Umkehrung der ursprünglichen Dreiklänge. Aus der harmonischen Freiheit rechtfertigt sich damit die lizenziöse Behandlung des doppelten Kontrapunkts.<sup>173</sup>

Norbert Nagler ordnet innerhalb der Florestan-Eusebius-Dichotomie polyphone Techniken dem Eusebius zu: „Auch in den anderen Opera, die Schumann in der Phase des abermals intensivierten Bach-Studiums schreibt, ist zu spüren, daß er einen Weg sucht, um Gefühl und Vernunft miteinander zu versöhnen. [...] Ergreift hingegen Eusebius das Wort, dann bevorzugt Schumann kontrapunktische Techniken.“<sup>174</sup> Nagler ist der Auffassung, daß zentripetale Tendenzen der Harmonik durch traditionalistische kontrapunktische Techniken aufgefangen werden. Er exemplifiziert das an dem bewußten doppelten Kontrapunkt in der Oktave in *Kreisleriana* op. 16, Nr. 2, T. 119 mit Auftakt – T. 126, 2. Zählzeit. „Beide Melodielinien, die in dem allgemein praktizierten Oktavabstand versetzt werden, werden durch das harmonische Denken zu einem ganzen verschmolzen. Auch in diesem kurzen Ausschnitt gibt Schumann zu erkennen, daß seine Art der romantischen Polyphonie die Stimmungsgegensätze zwischen Homo- und Polyphonie durch eine Kompromißbildung schlichtet. Aber dieser Kompromiß ist erst durch einen Konflikt zustande gekommen. Da infolge der evolutionierten Harmonik die Akkordverbindungen nicht immer der kanonisierten Funktionsharmonik treu bleiben, liegt es nahe, den gelockerten logischen Zusammenhang durch Rekurs auf kontrapunktische Techniken ein wenig zu stabilisieren. So nimmt es nicht wunder, daß Schumann bei der theozentrischen Ordnung des Barock Zuflucht sucht und jene Kompositionsmittel auswählt, die am besten geeignet sind, den ich-auflösenden Tendenzen der Romantik und der Fragilität seiner Ich-Identität entgegenzuwirken.“<sup>175</sup>

---

erreicht, die dann bis auf den Eintritt von g als über den Taktstrich hinweg eine Viertel lang klingende vierte Stimme T. 121/122 beibehalten wird. An der Parallelstelle T. 126/127 fehlt dann g in der Oberstimme, weil die veränderte Kontrapunktstimme die Achtelnoten b-g (anstelle Achtel A – Viertel D) hat.

<sup>173</sup> Zum Verfahren des doppelten Kontrapunkts in der Oktave vergleiche auch *Nordisches Lied* aus dem *Album für die Jugend* op. 68, wo zu Beginn des zweiten Abschnitts die Außenstimmen des ersten Taktes vertauscht sind und das G-A-D-E-Motiv damit in die Unterstimme versetzt wird. Hier entstehen allerdings in beiden Fassungen im konventionellen Sinn „richtige“ Akkorde.

<sup>174</sup> Nagler 1981a, S. 278 f.

<sup>175</sup> Ebd., S. 279.

Diese Analyse trägt leicht anachronistische Züge, da die Funktionsharmonik 1838 ja noch keineswegs als kanonisiert gelten konnte. Doch selbst wenn man eine implizite Geltung ihrer im nachhinein ausformulierten Regeln voraussetzte, enthält T. 119 mit Auftakt – T. 122, 2. Zählzeit wenig „evolutionierte“ Harmonik; allenfalls der unvollständige Dominantseptakkord auf C, der auf der zweiten Achtel von T. 121 über den betonten chromatischen Durchgang dis in der Mittelstimme erreicht wird, verläßt kurzzeitig das eindeutige Kadenzgefüge der Bezugstonart d-moll.

*Kreisleriana* op. 16, Nr. 2, T. 118, 3. Zählzeit bis T. 122, 2. Zählzeit:

The image shows a musical score for the piece 'Kreisleriana' by Robert Schumann. The score is in 3/4 time and D minor. It features a double counterpoint technique where the bass line is shifted two octaves up. The first system covers measures 118-121, and the second system shows measure 122. The piece is marked 'Larghetto (Erstes Tempo)'. The score includes a treble clef and a bass clef, with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with the bass line shifted two octaves up. The score includes a dynamic marking 'p' (piano) and a tempo marking 'Larghetto (Erstes Tempo)'. The first system covers measures 118-121, and the second system shows measure 122. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with the bass line shifted two octaves up.

Die folgende Versetzung der Baßstimme um zwei Oktaven nach oben, also die Anwendung der doppelten Kontrapunkttechnik, erzeugt viel eher harmonische Probleme, als daß sie diese vermittelt auffinge: Wo T. 119, 3. Zählzeit und T. 120, 2. Zählzeit stabile Dreiklänge zu hören waren, schweben nun T. 123, 3. Zählzeit und T. 124, 2. Zählzeit labile Quartsextakkorde. Man kann nun zwar noch spekulieren, ob Schumann das zentrale Konsonanz-Dissonanz-Problem des doppelten Kontrapunktes, die Nichtvertauschbarkeit der konsonanten Quinte mit der dissonanten primären Quarte, nicht präsent war oder ob er bewußt beim Einsatz dieser traditionalistischen Satztechnik gegen ihre zentrale Norm verstoßen wollte. Die von 1845 stammende handschriftliche Randbemerkung in Schumanns Exemplar von Cherubinis *Theorie des Contrapunctes und der Fuge* spricht eher für die erstere Lesart.<sup>176</sup> Unbeschadet dieser Frage bleibt aber festzuhalten, daß die kontrapunktische Satztechnik hier die verselbständigten Quartsextakkorde erst erzeugt und also keineswegs ein

<sup>176</sup> Vgl. Abschnitt I dieser Arbeit.

Mittel der traditionalistischen Einhegung einer progressiven Harmonik ist, sondern vielmehr erst als Katalysator ihrer Erzeugung wirkt.

*Kreisleriana* op. 16, Nr. 2, T. 122, 3. Zählzeit bis T. 126, 2. Zählzeit:

Souverän ist Salzer/Schachters Analyse der Takte 126, 3. Zählzeit bis 130 aus *Kreisleriana* op. 16, Nr. 2. Sie präparieren ein Dezimenparallelenmodell als Gerüstsatz heraus, daß in Ganztonschritten von der Dezime B–d' zu fis–ais' aufsteigt und in das eine 5-6-Konsequente zur Unterstimme der Dezimenparallelen zusätzlich integriert ist, weisen aber auch als Besonderheit des Abschnitts auf die Chromatisierung dieser Unterstimme und ihre reale Unterschreitung durch die absteigenden Dreiton- bzw. Zweitonmotive der tiefsten Stimme hin.<sup>177</sup>

*Kreisleriana* op. 16, Nr. 2, T. 126, 3. Zählzeit – T. 130:

<sup>177</sup> Vgl. Salzer/Schachter 1989, S. 220f.

Der umgekehrte Vorgang in Bezug auf Quartsextakkorde wie in Nr. 2 vollzieht sich in *Kreiseriana* Nr. 6. Hier bildet sich schon auf der 7. Zählzeit von T. 1 und 2 jeweils ein Quartsextakkord. Wenn dann die Altstimme dieses Abschnitts in T. 11/12 zur Baßstimme wird, ist dadurch der entsprechende Akkord Dreiklang in Grundstellung. Schumann schätzt aber die schwebende Klangwirkung des Quartsextakkordes so sehr, daß er das B in T. 11 und 12 zum Vorschlag degradiert, der jeweils F vorausgeht. Durch die Melodieführung b–f in T. 1 entsteht in T. 12 ja außerdem automatisch wieder ein Quartsextakkord auf der 9. Zählzeit.

Ein barockisierendes Fugato enthält Nr. 7 ab T. 41 mit Auftakt.<sup>178</sup> Der zweite Themeneinsatz wird der Konvention entsprechend „tonal“ beantwortet: Da der Dux auf dem Quintton g beginnt, wird der Comes, der in der Oberquinte antwortet, eingerichtet; er beginnt mit c' statt d'. Durch die Wiederholung der Sechszehntel c'–d' (T. 45, 1. Zählzeit) wird dann unauffällig die Quintstransposition erreicht. Bei Wiedererscheinen des Dux (T. 49 mit Auftakt) verzichtet auf eine zweite Gegenstimme, stattdessen kommt der Kontrapunkt oktaviert und als Terzenparallele zu den Gerüsttönen des Dux – zum Comes waren es Sextenparallelen. T. 51 bricht das ja wieder in der Ausgangstonart stehende Thema ab und wird in eine Kadenz nach g-moll geführt. Der folgende Themeneinsatz (Duxgestalt) in f-moll (T. 53 mit Auftakt) erweist sich als Beginn einer Sequenz, die übrigens trotz aufsteigender melodischer Versetzung der Oberstimme harmonisch abwärtsgerichtet ist, als absteigende Quintschrittsequenz C–f–B–Es, und das homophone Prinzip wieder etabliert.

Drei Ebenen lassen sich in Bezug auf die Anwendung polyphoner Satztechniken in den *Kreiseriana* unterscheiden: Die direkte Anspielung auf den barocken Kontrapunkt, wie im *Intermezzo I* von Nr. 2 und im Fugato von Nr. 7; der strukturbildende Einsatz des doppelten Kontrapunkts in der Oktave, mit dessen Hilfe Schumann emanzipierte Quartsextakkorde generiert; und schließlich individualisierte Satztechniken, bei denen auf Standardverfahren des strengen Satzes angespielt wird, diese aber nicht konsequent, sondern nur andeutungsweise durchgeführt werden (so auch im freien Unterquintkanon in Nr. 5, ab T. 5, 2. Zählzeit).<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Gieseler wirft die Frage nach dem Ironiegehalt der Stelle auf: „Die Frage ist noch zu erörtern, ob solche ‚Anspielungen‘ bloßen Zitatcharakter haben oder ob sie auch ironisch verstanden werden müßten.“ Gieseler 1981, S. 85.

<sup>179</sup> Julius Beckers Übersehen der tatsächlich vorliegenden polyphonen Satztechniken deutet darauf hin, daß schon die Zeitgenossen sich von der Uneindeutigkeit des „maskierten“ Schumannschen Kontrapunkts täuschen ließen: „Schumanns *Kreiseriana* verraten, ohne daß man im Entferntesten kontrapunktische Arbeit an ihnen nachweisen kann, doch den Einfluß des Studiums solcher Werke, in denen er vorherrscht.“ Julius Becker: *Der Neuromantiker*, Bd. 1, Leipzig 1840, S. 97. Für den Hinweis auf diese Passage danke ich Florian Edler.

In einem nicht eigentlich satztechnischen Sinn gebraucht Schnebel den Terminus „Kontrapunkte“ in Bezug auf den letzten Satz der *Kreisleriana* op. 16: „Die rechte Hand spielt durchgehend einen punktierten Dreierhythmus [...]. Die Bässe der linken Hand – ‚durchaus leicht und frei‘ zu spielen – setzen rhythmische Kontrapunkte aperiodischer Art dagegen.“<sup>180</sup> Wenn man diese akzentuierten und teilweise synkopierten Baßtöne zu „Kontrapunkten“ spezifiziert, erleichtert man damit allenfalls etwaigen Generalskeptikern, einen „Scheinpolyphonie“-Diskurs zu führen.

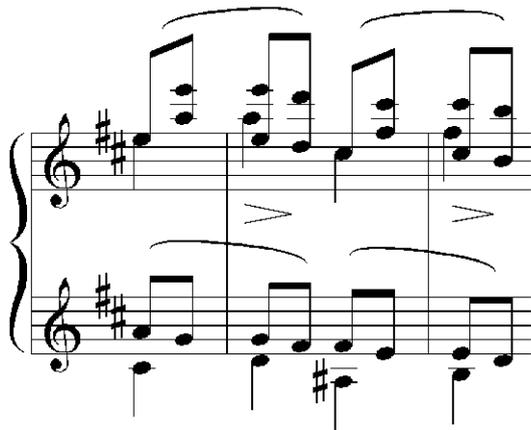
Der Widerstreit, aber auch die Wechselbeziehung zwischen horizontalen und vertikalen Ordnungsprinzipien ist eines der Urprobleme bei der Analyse mehrstimmiger Musik. Der Eigenwertigkeit kontrapunktischen Denkens im Werk Robert Schumanns gegenüber einer einseitigen Überbetonung der harmonischen Aspekte Geltung zu verschaffen, ist ein erklärtes Ziel dieser Arbeit. Es hieße aber über dieses Ziel hinauszuschießen, wenn nun jedes auch nur äußerlich an Polyphonie gemahnendes Phänomen (Doppelbehalungen etc.) zum Ergebnis hier im Einzelfall dominierenden kontrapunktischen Denkens pauschal subsumiert würde. Das verkehrte das grobe Entweder-Oder von harmonischem und linearem Denken lediglich in der Gewichtung, nicht aber im Grundsatz. Nur ein graduelles Einordnen des jeweiligen Werks oder Werkausschnittes im Abstand zwischen den beiden (eigentlich nur theoretischen) Extremfällen „absoluter“ Homophonie und Polyphonie kann der differenzierten und mehrschichtigen Erscheinung des Schumannschen Œuvres gerecht werden. Und so wie sich substantielle Polyphonie bei Schumann manchmal als Homophonie maskiert, so gibt es selbstverständlich auch den umgekehrten Fall der „Scheinpolyphonie“ – wenn auch bei weitem seltener als in der Literatur behauptet.

Neben einer unvoreingenommenen Einordnung der in Frage kommenden Kompositionsteile auf der imaginären Skala zwischen „echt kontrapunktisch“ und „scheinpolyphon“, einschließlich einer Würdigung des Vexierspiels, das Schumann durch das oben erwähnte „Maskieren“ von Abschnitten als polyphon oder homophon mit dem Rezipienten treibt, gibt es einen weiteren Aspekt, der über äußerlich leicht erkennbare kontrapunktische Passagen hinausweist: Hat die intensive Auseinandersetzung mit kontrapunktischen Satztechniken auch Bereiche des Schumannschen Tonsatzes beeinflusst, die nicht unmittelbar mit dem strengen Satz in Verbindung stehen (Melodik, Rhythmik, speziell Motiv- und Themenbildung, Harmonik, Form, Sequenzmodelle)? Auch wenn die möglichen Antworten darauf sich vor bloßer Spekulation hüten müssen, erscheint angesichts des Kontrapunkt-Komplexes (im doppelten Wortsinn) bei Schumann die Fragestellung unausweichlich, denn durchaus kann ja die intensive (und emotional besetzte) Auseinandersetzung mit kompositionstechnischen Einzelaspekten Ergebnisse liefern, die auch andere Parameter beeinflussen.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Schnebel 1981, S. 52.

<sup>181</sup> Gerade auch die Musik des 20. Jahrhunderts bietet reichlich Anschauungsmaterial für diesen Vorgang. So sei als ein Beispiel unter vielen der

An dieser Stelle sind unbedingt einige Bemerkungen zur Differenz von „sichtbarer“ und „hörbarer“ Polyphonie bei Schumann angebracht. Man macht es sich in vielen Fällen zu einfach, wenn man bei Abweichen des Höreindrucks einer aufwendig mehrstimmig notierten Passage bei Schumann vom Schriftbild „Scheinpolyphonie“ konstatiert. Häufig ist die zu hörende lineare Struktur einfach eine andere als die zu sehende. Die Differenz zwischen Lese- und Höreindruck gehört zu den ambivalenzfördernden Mitteln der Schumannschen Musiksprache. Man betrachte beispielsweise den folgenden Ausschnitt aus der *Novellette* op. 21 Nr. 3<sup>182</sup> (T. 38, 2. Zählzeit – T. 40, 1. Zählzeit):



Ein real vier- bis fünfstimmiger Satz ist vierstimmig notiert (a'' in T. 38, e'', d'', fis'' in T. 39 sowie cis'' und h in T. 40 sind laut Notation Zusatztöne eines zweiten Soprans). Der Höreindruck ist ein aber ein ganz anderer:

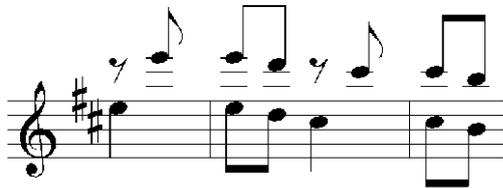



---

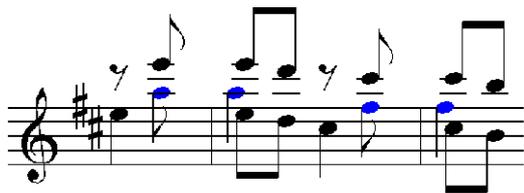
Serialismus der 1950er Jahre genannt, der die Tonhöhenorganisation in Reihen auf andere Gestaltungsparameter überträgt.

<sup>182</sup> Nur kurz sei hier auf die ambivalenzfördernde Rolle der Harmonik in dieser Komposition verwiesen: Während die ersten fünf Achtel klar den Höreindruck von h-moll als Grundtonart vermitteln, folgt dann eine frühe Wendung in die Paralleltonart D-Dur (allerdings moduliert T. 5 mit Auftakt schon wieder weiter nach F-Dur). Es bleibt unklar, in welcher Tonart die Komposition steht. Schlüssen nach D-Dur (T. 90, auch am Ende T. 245/246) stehen nicht nur Reprisen des Beginns (T. 31 mit Auftakt, T. 196 mit Auftakt, T. 226 mit Auftakt), sondern auch das Intermezzo T. 91–195 mit h-moll als Rahmentonart gegenüber.

Nicht der notierte Alt e''–a''–cis''–fis'' ist linear zu hören, sondern zu den sich im für Schumann typischen ungenauen Unisono vermischenden Linien im Oktavabstand

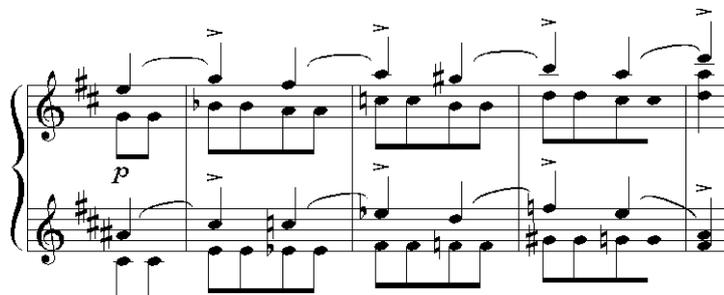


tritt ein realer Alt a''–a''–fis''–fis''.



Die Tenorstimme erweitert den einfachen Seufzer der Oberstimme zum doppelten Seufzermotiv.<sup>183</sup> Eine Fundierung der aus dem Terzparallelismusmodell der Sequenz zwangsläufig entstehenden Unterstimme im Bereich des bei Schumann häufigen BACH-Motivs erscheint zweifelhaft.<sup>184</sup>

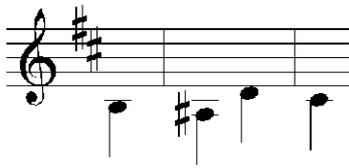
*Novellette* op. 21 Nr. 3, T. 42, 2. Zählzeit – T. 46, 1. Zählzeit:



<sup>183</sup> Dieses Phänomen, obgleich hier als unscharfe Untersextparallele und nicht im Oktavabstand, scheint im Effekt dem ‚ungenauen Unisono‘ verwandt zu sein.

<sup>184</sup> Es handelte sich hier um den transponierten Krebs des intervallisch abgewandelten Motivs, nicht mit dem Zentralintervall der kleinen Terz, sondern mit der verminderten Quarte (vgl. das Soggetto der Fuge cis-moll im ersten Band des Wohltemperierten Klaviers, cis-His-e-dis). Immerhin erscheint überdeutlich in fast unmittelbarer Folge zur diskutierten Stelle b-a-c-h gleich zweimal ohne Permutation und Transposition im Alt, T. 43–44 und T. 47–48. Die ganze Passage T. 43 mit Auftakt – T. 49 basiert auf der Intervallik des Motivs.

Krebs der Unterstimme:



J. S. Bach, *Fuge cis-moll*, *Das Wohltemperierte Klavier*, Band I, T. 1–3:



Das sich auch innerhalb einer Einzelstimme ein sehr bewußt gestalteter Übergang zwischen den Aggregatzuständen „Kontrapunktstimme“ und „Begleitung“ vollziehen kann, zeigt sich in den Takten 96–111 der *Novellette* op. 21 Nr. 5. Zu Beginn des Abschnitts ist die Mittelstimme eines real fünfstimmigen Satzes unangefochtene Hauptstimme. Sie imitiert in der Unterquinte die T. 88–95 vorhergehende Oberstimmenmelodie. T. 102–103 entfaltet sich in der bis dahin begleitenden Oberstimme eine durch Dynamik und *espressivo*-Vortragsbezeichnung herausgehobene Oberstimme.<sup>185</sup> Genau hier verunklart sich die bisher führende Mittelstimme; b in T. 103 kann wie notiert als Folge von d' in T. 102, aber auch als Verfärbung des unmittelbar vorhergehenden h gehört werden. An der analogen Stelle in T. 95 weicht denn auch die Oberstimme ab und bringt eine Tonwiederholung anstelle des Terzfalls. Die *espressivo*-Entfaltung der Takte 102/103 mündet T. 104 unmittelbar in eine Wiederholung der Oberstimme aus T. 88–95. Dagegen gesetzt ist nun eine chromatisch absteigende Linie der Mittelstimme. Sie wird von ihrem zweiten Ton gis (T. 105, 3. Zählzeit) ab durch einen bis T. 110 durchgehenden Phrasierungsbogen zusammengefaßt, während in der Oberstimme allenfalls zwei Töne durch kurze Bögen verbunden werden. Allerdings ist die in diesen Bogen integrierte Synkope a (T. 108/109), die auf das vollständige chromatische Durchschreiten des Tetrachords a–e<sup>186</sup> folgt, streng genommen nicht als Fortsetzung der Mittelstimmenlinie, sondern als Intervention der hier auf einmal wieder verdoppelten unteren Begleitstimme notiert, deren Achtel gegen das den ganzen Takt gehaltene e der Mittelstimme klingt, aber in der Überbindung zu T. 109 von dieser wieder aufgesogen wird. Das hier eine Tendenz sich ankündigt und nicht bloß ein Lapsus der Notation

<sup>185</sup> Das letzte Achtel cis'' der Oberstimme in T. 101 ist an und für sich periodische Wiederkehr des gleichen Tons aus den Takten 97 und 99, kann jedoch hier auch als Auftakt zur folgenden Melodiebildung gehört werden. Allerdings beginnt der Phrasierungsbogen erst auf der 1. Zählzeit von T. 100.

<sup>186</sup> In diesem Kontext (beschwingtes D-Dur) bleibt das chromatische Tetrachord abwärts frei von jeder semantischen Besetzung des „*passus duriusculus*“. Schon gar nicht liegt bei dieser von der fünften zur zweiten Stufe herabschreitenden Mittelstimme ein „*Lamentobaß*“ vor.

vorliegt, macht das Geschehen in T. 110 deutlich: Auffallend ist die vom Bögen überwölbte Achtelpause; der folgende letzte Phrasenton e integriert sich in die synkopisch nachschlagenden A-Dur-Septakkorde der Begleitung.

Für ein reflektierendes kompositorische Bewußtsein dieser Feinheiten sprechen auch die Abweichungen in der Parallelpassage T. 231–249. Überhaupt ist auffällig, daß mit diesem doch eigentlich zwischenspielartig erscheinenden Abschnitt die gesamte Komposition endet, also sich dieser Formteil als substantieller denn erwartet erweist. Bei der ersten Wiederkehr des Oberstimmthemas T. 231 insistieren anstelle der bloß nachschlagenden Begleitung aus T. 88–95 in T. 231, 233 und 235 bereits die Dreiviertelnoten a in der Mittelstimme. Der Übergang zur Mittelstimmenführung wie in T. 96 wird gestört durch die Intervention des chromatischen Themenkopfmotivs im Baß (ab T. 238), das insgesamt viermal den Orgelpunkt D akzentuiert, bevor eine beidseitige Halbtonerweiterung der Diastematik zu D–D–E–His (T. 242) zum Vorschlagston Cis als Terz des Dominantseptakkordes abbiegt (T. 243). Während die nachschlagenden Doppelgriffe der beiden Altstimmen ab T. 243 beibehalten werden, tritt im Baß ein neues auf zweiter und dritter Zählzeit nachschlagendes Viertelmotiv hinzu. Dafür ist diesmal die melodische Bewegung des Tenors e–a in T. 247 „korrekt“ gelöst; allerdings fehlt dann in T. 248 und 249 die beiden Viertelpausen nach a, während doch der Phrasierungsbogen wieder bis zum g, diesmal auf Zählzeit zwei, geführt ist.

Nur am Rande vermerkt sei hier die Engführung, die Schumann den beiden Hauptmotiven des Anfangsthemas, der engen chromatischen Kreisbewegung a–a–b–gis–a und den fallenden Quinten a–d–e–a, in der fugatoartigen Übergangspassage (T. 120 mit Auftakt – T. 123) vor der Reprise des Beginns (T. 132 mit Auftakt) angedeihen läßt. Hier wird der Bereich des Ausgreifens von kontrapunktischem Denken auf andere Parameter, in diesem Fall Thematik, berührt. Das in Gegenphrasen kontrastierende Polonaisenthema im Chopinschen Stil erweist sich als mit sich selbst kombinierbar, die kontrapunktische Komplikation ist im problemlos homophonen Beginn bereits versteckt.

Young konstatiert ein nur „scheinbares“ Fugato für die *Novellette* Nr. 1: „Am häufigsten treten seine kontrapunktischen Neigungen da zutage, wo ein scheinbares Fugato eingeführt wird, das jedoch nur der inhaltlichen Gestaltung der Erzählung dient, wie beispielsweise in Nr. 1 der *Novelletten*. Man könnte meinen, daß hier ein ganzes Dutzend Stimmen tätig ist, wo in Wirklichkeit doch nur drei Stimmen erklingen.“<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Young 1968, S. 114.

*Novelletten* op. 21, Nr. 1, T. 60, 4. Zählzeit – T. 64, 1. Zählzeit:

Es ist allerdings ein real nicht drei-, sondern vierstimmiger Satz, der hier zusammenklingt (sogar mit Teilung der „Altstimme“ auf der 4. Zählzeit in T. 63. Durch die Zahl der Einsätze erzeugt Schumann den Eindruck eines maximal sechsstimmigen Satzes (also nur ein halbes Dutzend). Leider führt Young nicht näher aus, was er mit der „inhaltlichen Gestaltung der Erzählung“ meint. Falls die Formulierung nicht nur eine wohlklingende Metapher für „das, was Schumann komponiert“ darstellt, die dem assoziativen Reiz des Zyklustitels geschuldet ist, sondern sich tatsächlich auf den fiktiven Inhalt einer unbekannteren außermusikalischen Erzählung bezieht, bleibt offen, was dieser Inhalt sein könnte. Wenn man dem Abschnitt eine wie auch immer geartete Semantik unterstellen möchte, so käme wohl am ehesten der Topos der „Musik über Musik“ in Frage. Eher als von einem Fugato ist in Bezug auf die Passage von einem Oberquartkanon zu sprechen. Charakteristisch ist einerseits, das imitatorische Prinzip so deutlich, noch durch Akzente auf dem Anfangston jedes Stimmeinsatzes zusätzlich gekennzeichnet, herauszustellen, daß sich beim Rezipienten die Konnotation „alt“ nicht vermeiden läßt, andererseits die Strenge des Satzes aber nicht nur durch die Kürze der Kanonmelodie, die eine reale Sechsstimmigkeit nicht zuläßt, sondern auch durch modifizierende Eingriffe in Diastematik und Einsatzabstände zu individualisieren. Bei mechanischer Weiterführung würde der sechste Stimmeinsatz einen Ganzton höher erfolgen und wäre nicht mehr dominantisch harmonisierbar. Das schafft Probleme nicht nur in Bezug auf die Schlußwirkung des Abschnitts, sondern auch auf den dominantischen Orgelpunkt *As*, der Schumann so wichtig ist, daß er ihn bei der Wiederholung der Passage schon T. 63, 4. Zählzeit, also drei Viertel früher als beim ersten Mal, einer eigens dafür geschaffenen neuen tiefsten Stimme zuteilt.<sup>188</sup> Vor allem würde es den überlappenden Wiedereinsatz des Anfangsmotivs auf es in T. 63, 4. Zählzeit dissonieren lassen.

<sup>188</sup> Was genau genommen zur Folge hat, daß diese Wiederholung (von T. 63, 4. Zählzeit bis T. 67, 1. Zählzeit) nicht mehr nur sechs-, sondern siebenstimmig disponiert ist.

Strenger Oberquartkanon:

Eine erste Verfremdungsstufe dieses „mechanischen“ Satzes zeigt das folgende Beispiel. Der sechste Kanoneinsatz ist durch seine Transposition um eine Stufe abwärts dominantisiert.

Oberquartkanon, letzter Einsatz nur in der Oberterz:

Die Harmonik betreffend ist hier schon die endgültige Version erreicht, aber Schumann nimmt noch zwei wichtige melodische Veränderungen vor, um die Abweichung des Einsatzabstandes zu kaschieren. Zum einen staucht er die diatonische Diastematik  $c''-b'-as'-ges'-f$  des fünften Einsatzes zu der teilchromatisierten Wendung  $b'-as'-g'-ges'-f$ , so daß der Einsatzabstand zwischen fünftem und sechstem Einsatz wieder „stimmt“ und die Terz nunmehr schon zwischen viertem und fünften Einsatz unterläuft.

Oberquartkanon, fünfter Einsatz chromatisiert:

Zum anderen wird das ursprünglich synkopisch übergebundene Soggetto beim sechsten Themeneinsatz seines Anfangsakzentes entkleidet und

anstelle der Überbindung auf es'' um den mit Crescendo unterstützten Aufwärtsschritt zum f'' (der „richtige“ Einsatzton“) erweitert. Mit diesem Kunstgriff schafft es Schumann, mittels des Spitztones f'' innerhalb seines individualisierend verfremdeten Satzes wieder eine Anspielung auf die satztechnische Norm unterzubringen.

Im folgenden (T. 65, 4. Zählzeit – T. 69, 1. Zählzeit) überwuchert die im beschriebenen Abschnitt noch unauffällige Chromatik des fünften Stimmeinsatzes das ganze Gefüge. Von den hier verbliebenen fünf Einsätzen (der fünfte, T. 68, 4. Zählzeit, bringt nur noch den Motivkopf es'-des' ohne Überbindung; an den Parallelstellen T. 70, 4. Zählzeit und T. 79, 4. Zählzeit ist das dann wieder übergebundene es'' Ausgangspunkt einer neuen melodischen Entwicklung) ist nur der erste noch weitgehend diatonisch. Allerdings folgt auch schon hier auf die leitereigenen Stufen As–Ges–F–Es als Endton die Alteration D. Der zweite Einsatz auf Ces (hier ist der Einsatzabstand sogar auf eine kleine Terz geschrumpft) bringt ein fast vollständig chromatisiertes Soggetto, Ces–B–A–As–Ges<sup>189</sup>, beim dritten und vierten Einsatz bedient sich Schumann der chromatisierten Version aus dem ersten Abschnitt, bei der auf den anfänglichen Ganztonschritt drei Halbtonschritte folgen.

Harmonisch ist der reale Oberquartkanon des ersten Abschnittes ja bereits als Quintfallsequenz es–as–des–ges zu deuten, mit der melodischen Modifikation endet gleichzeitig diese Sequenz und mündet in die halbschlüssige Kadenz zur Dominante As-Dur. Die Sequenzstruktur wird aber durch den dominantischen Orgelpunkt in den Hintergrund gerückt. Im zweiten Abschnitt, insbesondere bei der mit harmonisch expliziten Baßtönen angereicherten Wiederholung ab T. 68, 3. Zählzeit (auch die Überlappung ist weitreichender geworden; die Oktave ‚As–As mit ihrer Doppelfunktion als Baßton des laufenden Kanons und Beginn der Kanonwiederholung setzt schon auf der 3. Zählzeit ein) wird die Quintfallsequenz dagegen deutlich exponiert und treibt auch die melodische Entwicklung der Oberstimme in T. 70–71 voran. Ab der Baßoktave ‚D–D, T. 69, 3. Zählzeit, die Terz eines zwischendominantischen B-Dur-Akkordes ist, folgen die Fundamente Es–As–Des–Ges–C–F (womit das tonale Zentrum der gesamten Komposition gestreift wird).

*Novelletten* op. 21, Nr. 1, T. 66, 4. Zählzeit – T. 69, 1. Zählzeit:

---

<sup>189</sup> Vergleiche die Wiederholung T. 69–70 sowie T. 77–78, wo auch der letzte Schritt zum Halbtonschritt as-g verengt ist, so daß auf der ersten Zählzeit nicht mehr ein es-moll-Akkord wie in T. 68, sondern ein dominantischer Es-Dur-Akkord entsteht, der der Quintfallsequenz zusätzlichen Schwung verleiht.



Der dramatische, florestanische Gestus mit den „sehr lebhaft“ aufgewühlten Sechzehnteltriolen-Figuren und das Fehlen eines einstimmig unbegleiteten Beginns täuschen darüber hinweg, daß der erste Teil von Schumanns *Novellette* op. 21 Nr. 8 eine der elaboriertesten, aber auch unkonventionellsten Fugenkompositionen seines Schaffens ist. Übrigens weist auch Marpurg in seiner *Abhandlung von der Fuge* bereits auf die seinerzeit verbreitete Praxis hin, eine Fuge nicht mit dem unbegleiteten Dux beginnen zu lassen. Solche Kompositionen subsumiert Marpurg neben anderen Fugensätzen, bei denen individuelle Abweichungen von den kompositionstechnischen Normen auftreten, unter dem Begriff „uneigentliche Fugen“. Man kann den Eindruck gewinnen, daß der nachfolgend detailliert analysierte erste Hauptteil der *Novellette* fis-moll einen Versuch darstellt, diesen Terminus auf romantisch poetisierende Art zu erhöhen.<sup>190</sup>

Die „Dux-Gestalt“ des Themas<sup>191</sup> suggeriert durch den „authentischen“ Quintsprung zu Beginn eine Bewegung von der I. zur V. Melodistufe. Tatsächlich handelt es sich aber um die V. und II. Melodistufe in fis-moll.

*Novelletten* op. 21, Nr. 8, T. 1–4, 2. Zählzeit (nur Alt)



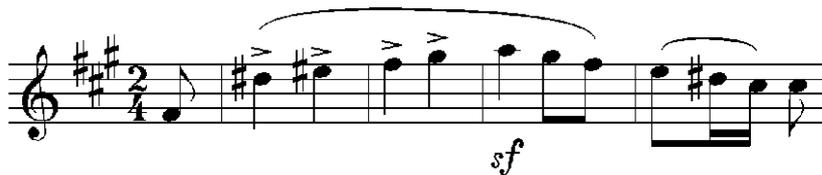
Will oder kann das Thema nicht einfach real beantwortet werden,

<sup>190</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 18f.: „Eine Fuge, wo die charakteristischen Stücke derselben nach den ihnen eigenen Regeln völlig eingerichtet sind, heißt eine eigentliche Fuge [...]. Eine Fuge wo [sic] diese Stücke nicht nach den Regeln völlig eingerichtet sind, sondern mit allem willkürlich verfahren wird, heißt eine uneigentliche Fuge [...]. [...] Eins muß ich doch hier [...] bemerken, daß in den uneigentlichen Fugen neuerer Zeit der Hauptsatz nicht nur mit einer Stimme allein angefangen werden kann; sondern daß ihn auch alle Stimmen zugleich Octavenweise hören lassen können. So können auch, indem die eine Stimme den Hauptsatz anfängt, eine oder die andere, wie auch alle übrigen Stimmen, mit anderen Sätzen auf geschickte Art zugleich mit eintreten.“

<sup>191</sup> Köhler ist der Auffassung, bei diesem Thema handele es sich um die Umkehrung des aus Clara Wiecks *Notturmo* aus op. 6 entlehnten Themas der *Stimme aus der Ferne* (s. u.). Vgl. Köhler 1994, S. 86.



sondern tonal, bereitet die Einrichtung des „Comes“ ungewöhnliche Schwierigkeiten. Die V. Melodiestufe wird regulär nur um eine Quarte nach oben transponiert. Blicke es bei der Transposition lediglich des einen Melodietones, würde der das Thema prägende Quintsprung zum Sextsprung geweitet.



Das wäre eine satztechnisch und melodisch sehr unbefriedigende Lösung. Schumann beläßt stattdessen den gesamten ersten Volltakt noch in der Oberquarttransposition und nimmt dafür die Terz fis''–a'' in Kauf.

*Novelletten* op. 21, Nr. 8, T. 5 mit Auftakt – T. 8, 2. Zählzeit (nur Sopran):



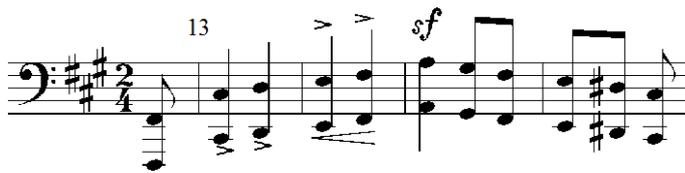
In dieser Gestalt erscheint das Thema T. 5 mit Auftakt als 2. Themeneinsatz im Sopran. Bei dem folgenden weiteren „Dux“ im Tenor (T. 9 mit Auftakt) ist das Auftaktachtel hochoktaviert, so daß anstelle des Quintsprungs ein Quartfall entsteht (zusätzlich durch Staccatoartikulation markiert). Die beiden Sechzehntel gis–fis vor dem Schlußachtel fis fehlen, letzteres ist ebenfalls nicht mehr notiert; allerdings ist auf der 2. Zählzeit in T. 12 dieses erwartete fis als Bestandteil der Sechzehnteltriolenfigur im Baß zu hören.

*Novelletten* op. 21, Nr. 8, T. 9 mit Auftakt – T. 12, 2. Zählzeit (nur Tenor):



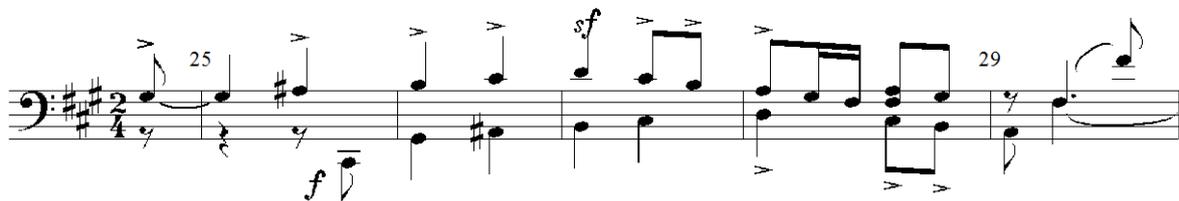
T. 13 mit Auftakt kehrt der „Comes“ oktaviert im Baß wieder.

*Novelletten* op. 21, Nr. 8, T. 13 mit Auftakt – T. 16, 2. Zählzeit (nur Baß):



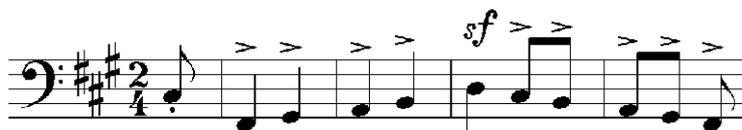
Mit der Kadenz in die Oberquinttonart cis-moll ist eine reguläre vierstimmige Fugenexposition abgeschlossen. Aus dem Zwischenspiel heraus, das ab T. 17 mit Auftakt folgt, setzt mit einem synkopisch übergebundenen *gis* anstelle des Auftakt-cis T. 24 auf der letzten Achtelposition ein „Dux“ im Alt ein, der ab T. 26 mit Auftakt im Abstand eines Taktes mit einem „Dux“ im Baß eingeführt wird. Während der zuerst einsetzende „Dux“ im Alt das Thema komplett bringt (wenn auch mit dem letzten *fis* im davor vorübergehend weggefallenen Tenor), endet das Thema im Baß schon mit dem *A* auf der ersten Zählzeit in T. 29. Ähnlich wie im Falle des Tenoreinsatzes in der Exposition erklingt unmittelbar darauf zumindest noch *fis* (allerdings in der kleinen statt der großen Oktave), allerdings im Tenor<sup>192</sup> und diesmal sogar auf der falschen metrischen Position, nämlich ein Achtel vor der „richtigen“ 2. Zählzeit.

*Novelletten* op. 21, Nr. 8, T. 25 mit Auftakt – T. 29, 1. Zählzeit (nur Alt und Baß):



Nach einem weiteren Zwischenspiel folgt ein weiterer Themeneinsatz im Baß (T. 37 mit Auftakt) – eigentlich die „Comes“-Variante des Themas in *fis*-moll (ohne das Sechzehntel *Fis* in T. 40), aber mit einem zum realen Quintfall cis–*Fis* invertierten Quartsprungauftakt anstelle der realen Transposition mit Quintsprung *H*–*fis*.

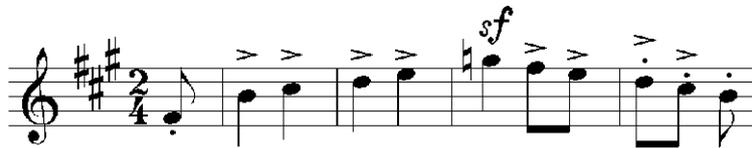
*Novelletten* op. 21, Nr. 8, T. 37 mit Auftakt – T. 40, 2. Zählzeit:



<sup>192</sup> Die nach unten behalste punktierte Viertelnote *fis* liest sich zunächst wie eine unmittelbare Fortsetzung der Baßstimme. Durch die Überbindung zur punktierten Viertel *fis* im folgenden Takt 29 wird aber deutlich, daß es sich hier um den Tenor handelt, denn in T. 29 setzt nach einer Achtelpause der Baß erst wieder mit einer Viertelnote *H* ein.

Beantwortet wird diese neue Metamorphose des Themas im Sopran mit der gleichen Figur, diesmal aber mit Quartsprung zu Beginn, im Unterquintabstand ab T. 41 mit Auftakt.

*Novelletten* op. 21, Nr. 8, T. 41 mit Auftakt – T. 44, 2. Zählzeit:



Nach dem kontrastierenden Trio I nimmt Schumann den Beginn wieder auf („Wie früher“, T. 94 mit Auftakt) und hängt an die komplette Reprise der Exposition ab T. 110 mit Auftakt (hier ist der Quartsprung aufwärts zum Leittonschritt eis'–fis' verengt) eine Engführung des modifizierten Themenkopfs in fis-moll an. In den Themenkopf sind beim Aufgang von der I. zur VI. Melodiestufe eine Pause und eine überzählige Stufe zusätzlich eingebaut, so daß der Terzsprung jetzt schrittweise ausgefüllt wird.

*Novelletten* op. 21, Nr. 8, T. 110 mit Auftakt – T. 114, 1. Zählzeit:

Diese Engführung mündet T. 117 mit Auftakt in eine Wiederholung der Takte 37–48 – allerdings bis zum Auftakt zu T. 121 nur im forte statt fortissimo und mit hochtransponierter Oktave fis auf der 1. Zählzeit in T. 117.

*Novelletten* op. 21, Nr. 8, T. 117 mit Auftakt – T. 120, 2. Zählzeit (nur Baß):

Es stellt gewissermaßen eine der konsequentesten Inkonsequenzen in Schumanns gesamten Œuvre dar, daß diese erstaunliche und

leidenschaftliche Fuge<sup>193</sup> im weiteren Verlauf des Stückes ganz gegen jede Hörerwartung nicht wieder aufgenommen wird, noch nicht einmal als leiseste Anspielung. Die weiteren Teile sind geprägt vom Clara-Motiv der *Stimme aus der Ferne* (ein Zitat des Themas von Claras *Notturmo* aus den *Soirées musicales* op. 6) einerseits, von kadenzartigen Akkordwendungen andererseits. Allenfalls unter kontrapunktischen Gesichtspunkten bemerkenswert ist die Notationsweise, die Schumann im Verlauf der *Fortsetzung* der Episode um die *Stimme aus der Ferne* anwendet. Das Clara-Motiv erscheint ab T. 228 mit Auftakt wiederum in der Oberstimme. Zwischen dieser und der schrittweise aufsteigenden Baßlinie füllt eine in Achteltriolen gebrochene Mittelstimme den Klangraum mit Akkordtönen, spielt dabei aber im gleichzeitigen oder nachschlagenden Einklang einen Teil der Oberstimmenmelodie mit. Dieses Verfahren erinnert bereits an das später vor allem in den Liedkompositionen perfektionierte ungenaue Unisono zwischen Gesangsstimme und Klavieroberstimme.

---

<sup>193</sup> Schumann notiert in der Entstehungszeit von op. 21 im Tagebuch: „Fugen u. canonischer Geist in all meinem Phantasiren“. *Tagebücher*, Bd. 2, S. 53. Trotzdem wird der Struktur- und Gattungsbezug der letzten *Novellette* meistens ignoriert. So verweist Barbara Meier in Bezug auf op. 21, Nr. 5 auf den oben zitierten Tagebucheintrag, begnügt sich aber in Hinblick auf den Beginn von Nr. 8 mit einer Charakterisierung als „leidenschaftlicher florestanischer Gesang“. Vgl. Barbara Meier: *Robert Schumann*, Hamburg 1995, S. 68 und S. 138, Anm. 54.

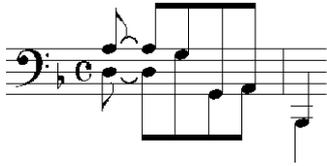
Novelletten op. 21, Nr. 8, T. 228 mit Auftakt – T. 249 (5. FORTSETZUNG. Einfach und gesangvoll):

Kurios sind die Takte 231, 235 und 243, die jeweils eine ausgeschriebene Verzierung an der Stelle der rhythmisch modifizierten *Stimme aus der Ferne* setzen, an der im vorangegangenen Abschnitt Triller und Nachschlag vorgeschrieben sind (T. 205–206). Nicht nur sind die Notenwerte in den drei betreffenden Takten nicht korrekt notiert (im Gegensatz zu den vorangehenden Achteltriolen müßten im Zweivierteltakt hier Sechzehntel notiert werden), sondern Ober- und Mittelstimme vereinigen sich hier zu einem auf dem Papier sichtbaren, aber klanglich nicht zu realisierenden Unisono.<sup>194</sup> Das erinnert an ein ähnliches Verfahren

<sup>194</sup> Zum Status der visuellen Darstellung des Notentextes bei Schumann vgl. Ulrike Kranefeld: *Der nachschaffende Hörer. Rezeptionsästhetische Studien zur Musik Robert Schumanns*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 77ff.

in der Träumerei, bei der allerdings die zweistimmige Unisono-Notation vom Kontext noch weniger gerechtfertigt erscheint.

*Kinderszenen* op. 15, Nr. 9, *Träumerei*, T. 12–13



Das Ende der letzten *Novellette* op. 21 steht in D-Dur, nicht einmal die Einheit der Tonart bleibt gewahrt. Es scheint, als ob sich die leidenschaftliche Dramatik und satztechnische Komplexität des Beginns komplett ausgetobt hätten und keine kompositorischen Auswirkungen mehr möglich wären. Der gewohnte klassizistische Formverlauf, der eine Finalfuge als Steigerungsmittel am Ende der Komposition zulassen würde, ist gewissermaßen umgedreht. Das bei Schumann so beliebte Mittel, motivische und harmonische Schlußelemente an den Beginn eines Stückes zu versetzen und damit die Erwartung des Hörers an einen klar linearen Zeitverlauf zu konterkarieren, wird hier auf der Ebene des Polyphonie-Homophonieverhältnisses angewendet.<sup>195</sup>

Die *Fantasie* C-Dur op. 17 enthält vergleichsweise wenig Kontrapunkttechnik. Es findet sich in ihr die dreifache Imitation des Soggettos b–es'–d'–c'–b im Abstand einer halben Note. Die Stimmverläufe sind etwas zu frei, um hier von einem Kanon im engeren Sinne sprechen zu können. Man kann nur spekulieren, ob die enge Anbindung an Beethoven – sowohl durch den ursprünglich geplanten Verwendungszweck und Titel wie auch durch die Verarbeitung des Zitats aus *An die ferne Geliebte* – eine gewisse Beschränkung evoziert haben mag.

*Fantasie* C-Dur op. 17, T. 22, 2. Zählzeit – T. 26:

<sup>195</sup> Insofern trifft Boettichers noch 2003 getroffene Einschätzung der *Novelletten* zumindest in Hinblick auf Nr. 8 nicht zu, die einzelnen *Novelletten* vermittelten „erstaunliche Geschlossenheit“. Vgl. Wolfgang Boetticher: *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil III. Opus 14–133*, Wilhelmshaven 2003, S. 110.

Eine Art Zirkelkanon entsteht in Nr. 1, *Mehr langsam, oft zurückhaltend* der *Nachtstücke* op. 23. Schumann komponierte den Zyklus 1839–1840. Das erste Stück, dessen Eckteile im Trauermarschgestus gehalten sind, sollte zeitweise den Titel *Trauerzug* tragen. 1839 verwendete Schumann gar noch den Begriff der *Leichenphantasie* und bezog diese ausdrücklich auf den Tod seines Bruders Eduard.<sup>196</sup> Ab T. 48, 4. Zählzeit wird, verbunden mit scheinbarer chromatischer Aufwärtsrückung von der Grundtonart C-Dur nach Des-Dur, ein aus der schrittweise absteigenden Melodielinie des Hauptgedankens ein Kanonsoggetto entwickelt, das in der Unteroktave nachgeahmt wird. In seiner zweiten Phrase (ab T. 50, 4. Zählzeit) wird das aus dem vorhergehenden C-Dur-Teil „überhängende“ c durch ces ersetzt – die Tonart Des-Dur erweist sich als eine Art Ges-Lydisch, das jetzt und bei der Wiederholung des Soggettos (ab T. 52, 4. Zählzeit) zu Ges-Dur „berichtigt“ wird. T. 56, 4. Zählzeit wird Des in der Unterstimme, T. 52, 4. Zählzeit noch als Grundton eines unvollständigen Dominantseptakkordes in Ges-Dur verwendet, enharmonisch zu Cis umgedeutet und als Quinte eines Fis-Dur-Dominantseptakkordes harmonisiert, was die Sequenzierung des Kanons nach H-Dur, also in die enharmonisch verwechselte Unterquinttonart von Ges-Dur, ermöglicht. Diesmal findet allerdings keine Wiederholung des Soggettos statt, und auch die Sequenzlogik ändert sich: in T. 60 auf der 4. Zählzeit erklingt anstelle von Fis E in der Unterstimme, so daß nicht nach E-Dur, sondern in die Oberterzmediante D-Dur moduliert wird. In T. 64 hält Schumann dann ein kleines satztechnisches Paradoxon bereit. Indem er die das vorletzte Intervall der nachahmenden Unterstimme, das sich im Verlauf des Kanons ja bereits vom Quart- zum Terzstieg verkleinert hat, nun folgerichtig weiter zur Sekunde reduziert, das so erreichte Fis aber nun als Terz und nicht mehr als Quinte eines Dominantseptakkordes harmonisiert, findet er durch die weitergehende lineare Veränderung in die ursprüngliche harmonische Struktur der Quintfallsequenz zurück. Der Zirkelkanon ist nicht mehr wie bei Marpurg ein mechanisches Modulationsverfahren, sondern ein Mittel, den Zuhörer bei der gleichzeitigen Wahrnehmung der linearen und der harmonischen Ebene zu verwirren.

Durch Beibehaltung des zuletzt gefundenen diastematischen Schemas wird die Quintfallsequenz und mit ihr der Kanon noch um eine Umdrehung weitergeführt (ab T. 68, 4. Zählzeit); damit ist der harmonische Ausgangspunkt C-Dur wieder erreicht. Daß die Reprise harmonisch und diastematisch trotzdem überraschend eintritt, ist der Tatsache geschuldet, daß das Hauptthema wie bei Schumann so häufig nicht tonikal einsetzt. Der verkürzte A-Dur-Dominantseptnonakkord über dem Baßton E (T. 72, 4. Zählzeit) bleibt nun seinerseits so „hängen“ wie die Oktave C/c zu Beginn des Kanonabschnitts (T. 48, 4. Zählzeit) und entpuppt sich nach der Überbindung auf die 1. Zählzeit von T. 73 als erster Akkord der Reprise.

---

<sup>196</sup> Vgl. Margit L. McCorkle: *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (NGA Serie VIII, Bd. 6), Mainz 2003, S. 94f.

Auch das zweite *Nachtstück* trägt deutliche Spuren der Kontrapunktstudien des Jahres 1837. Gleich zu Beginn sind gleich mehrere „historisierende“ Elemente zu hören. Die schrittweise absteigende Oberstimmenlinie in T. 1 ist mit einem archaisierenden Dur-Moll-Parallelismus unterlegt. Allerdings vollzieht sich dieser in sarkastischer Schnelligkeit und bei konsequenter Zwischenschaltung recht unbarocker zwischendominantischer verkürzter Septnonakkorde. Ab T. 5 wird dann als nächstes historisierendes Element die Fuge aufgerufen. Die Wiederverwendung der Oberstimmenlinie als Fugensoggetto läßt an ein variatives Verfahren denken. In diesem konkreten Fall geht es offensichtlich darum, auf engem Raum möglichst viele „alte“ Satztechniken zu präsentieren. Nach der viertaktigen Mini-Fugenexposition, mit regelgerecht angewandtem doppelten Kontrapunkt für das obligate Kontrasubjekt, bei der sich der Dux in die Oberquinttonart C-Dur wendet, der Comes mit seiner Oberquintbeantwortung aber wieder in F-Dur einsetzt und am Ende nach g-moll moduliert, folgt ab T. 8, 4. Zählzeit, eine sequenzierende Engführung der Soggettoköpfe. Diese werden ab T. 10, 4. Zählzeit allmählich wieder verlängert, wobei die Unterstimme in T. 11 und 13 den Anfangsschritt zum Terzfall vergrößert. T. 14, 4. Zählzeit wird eine ff-Reprise des anfänglichen Dur-Moll-Parallelismus-Modells erreicht, auf die sich noch eine Gegenbewegungsvariante (ab T. 18, 4. Zählzeit) anschließt, die sich ab T. 22 rhythmisch beruhigt und die Überleitung in einen kontrastierenden p-Teil in As-Dur ermöglicht, in dem nun im Gegensatz zu den ironisch kurzen „Stilkopien“ der T. 1–24 eine genuin romantische, „unscharfe“ Polyphonie stattfindet; aus der bisherigen Oberstimmenlinie, die in den Alt verlegt wird, lösen sich, teilweise im Unisono, teilweise mit getrennten Tonhöhen versehen, einzelne melodisch hervorstechende Oberstimmentöne, die sich erst nach allmählicher Erhöhung der rhythmischen und diastematischen Dichte (T. 28, 4. Zählzeit – T. 32) zu einer eigenen Oberstimmenmotivik auskristallisieren (T. 32, 4. Zählzeit).

Bemerkenswerterweise verzichtet die verkürzte Reprise – nach dem rezitativischen Aussingen des lyrisch erweiterten Hauptmotivs von T. 55, 4. Zählzeit bis T. 64 – auf eine Wiederholung der „Fugenexposition“ und führt stattdessen in einen neuen kontrastierenden Des-Dur-Abschnitt weiter. Es ist, als ob sich der parodistische Witz im ersten Hauptteil erschöpft habe und nun nur noch Andeutungen genügen, um ihn wiederaufzurufen. Während der As-Dur-Teil noch einmal komplett wiederholt wird, ist die abschließende Reprise ebenso wie die eingeschobene nur noch acht Takte lang und in dieser massiven Verkürzung mehr ein erinnernder Platzhalter als ein echter Formteil.

Einen Kompromiß zwischen „ungenauem Unisono“ – auf dem Klavier schlecht ausführbar, sondern eher auf instrumentale und vokale Gattungen ab Duogröße anwendbar – und „echter“ Polyphonie wählt Schumann in der zweiten der *Drei Romanzen* op. 28. Hier werden in den über drei Systemen notierten Abschnitten T. 1–8, T. 18–25 und T. 31–34 Tenor- (unteres System) und Altstimme (mittleres System) über weite Strecken parallel geführt. Es entsteht zwar ein Duettcharakter, dieser

bleibt aber weitgehend homophon. Lediglich in T. 7 zeigt die Unterstimme einen kurzen Anflug von Selbständigkeit, der T. 8 aber schon wieder verebbt ist. Die weniger kompliziert notierten zwischenliegenden Abschnitte sind paradoxerweise linear etwas unabhängiger geführt. So wechselt der Außenstimmensatz in T. 8–12 zwischen Gegen- und Parallelbewegung, T. 13–15 etabliert sich zwischen den Außenstimmen gar ein Unterquintkanon. Auch ab T. 25 (mit Auftakt) entwickelt sich ein Kanon, allerdings mit intervallischen Modifikationen und wechselnden Einsatzabständen. So täuscht der visuelle Eindruck des Stücks, der so plakativ zwischen „mehrstimmigen“ (drei Systeme) und „homophonen“ (zwei Systeme, weniger Stimmen notiert) in paradoxer Weise über die tatsächliche Struktur des Tonsatzes hinweg.

Die imitierenden Einsätze im Hauptteil (*Sehr markiert*) der dritten Romanze verfestigen sich nie zum strengen Kanon. So scheint dann das *Intermezzo (Presto)* ab T. 112 einen neuen Anlauf zu nehmen, kontrapunktisch strenge Strukturen aufzubauen – zuerst als Oktavkanon (T. 114), dann als Unterquintimitation, was Fugatoassoziationen weckt (T. 116). Schließlich kommt es noch zu einem zurückführenden Oberquinteinsatz im Baß. Interessant ist dabei die wechselseitige Korrespondenz der auf den ersten Blick freien Gegenstimmen: So imitiert T. 113 in den Oberstimmen T. 112 in den Unterstimmen, in T. 117 wird die Oberstimme aus T. 115 wiederholt, dagegen in T. 118 die aus T. 116. Die Kontrapunktstimmen sind permutativ zusammengesetzt, so daß sie nicht streng, aber auch nicht wirklich frei wirken. Die imitatorische Struktur ermöglicht einen durchführungsartigen entwickelnden Abschnitt, der erst T. 152 unterbrochen wird, um ab T. 168 in f-moll wiederzukehren.

Hingewiesen sei noch auf das Zitat der *Stimme aus der Ferne*, also des Clara-Motivs, aus op. 21 Nr. 8 in der Mittelstimme ab T. 255, das wie in der letzten *Novellette* noch keine kontrapunktischen Weiterungen provoziert.<sup>197</sup>

## 2. Polyphonie im Lied

Auch in Bezug auf Schumanns Liedkompositionen findet sich in der wissenschaftlichen Literatur eine heterogene Deutungstradition der Begriffe „Polyphonie“ und „Kontrapunkt“. So postuliert Herwig Knaus in der Monographie über den *Eichendorff-Liederkreis* einen sprachanalogen Kontrapunktbegriff im Hinblick auf Vokalmusik: „Das Hinzufügen neuer Stimmen – Kontrapunkte – entspricht ebenso wie die Variation einer Neuformulierung des Anliegens in dialektischer oder – als Themenvariante – zusätzlich erläuternder Methode.“<sup>198</sup>

Salzer/Schachter subsumieren auch die Anwendung von Stimmführungsmodellen ohne weiteres in den Bereich des Kontrapunktes.

<sup>197</sup> Vgl. im Gegensatz dazu die Verwendung des Motivs und des verwandten Eichendorff-Liedzitats im 2. *Klaviertrio* F-Dur op. 80, Kap. III. 4., S. 168.

<sup>198</sup> Herwig Knaus: *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“*, München 1974, S. 6.

Aber die Feststellung kontrapunktischer Prinzipien in der Schumannschen Kompositionstechnik geht bei Salzer/Schachter durchaus über das Auffinden von sequenzierenden Stimmführungsmodellen hinaus. So dient ihnen ein Ausschnitt aus *In der Fremde, Liederkreis* op. 39 Nr. 1 als Beleg für das Prinzip, einen linearen Stimmverlauf nicht in einer einzelnen Stimme zu belassen, sondern ihn innerhalb des Satzes „wandern“ zu lassen: „[...] a coherent linear progression need not to be confined to a single voice; it can migrate from one part of the texture to another.“<sup>199</sup>

*In der Fremde, Liederkreis* op. 39 Nr. 1, T. 5, 3. Zählzeit – T. 9, 1.  
Zählzeit (nur Klavierstimme)

Salzer/Schachter konstatieren hier ein Einwandern der „inneren Stimme“, gemeint ist cis über dem Baßton Fis, in die Baßlinie ab His: „[...] the B sharp of the bass is a chromatic passing tone; it continues a motion that originates in the C sharp of the inner voice and moves to the third of tonic harmony. In an almost literal sense this is a motion out of the inner voice down to the bass.“<sup>200</sup> Dieser Befund ist unbedingt noch weiter zu differenzieren; denn die Baßstimme, die vor Eintritt des His auf der 3. Zählzeit von T. 6 vorhanden ist, wird durch Schumanns Notation ja noch nicht in den Rang einer separat behaltene Halbebewegung erhoben, sondern ist nur implizite Baßstimme der gebrochenen Sechzehntelbewegung, so daß eigentlich kein Wandern im Sinne einer den Rezipienten zwar verwirrenden, aber doch strukturell klar im Sinne einer

<sup>199</sup> Salzer/Schachter 1989, S. 169.

<sup>200</sup> Salzer/Schachter 1989, S. 169f.

offenliegenden Stimmverteilung durchschaubaren durchbrochenen Arbeit im klassizistischen Sinne vorliegt. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, daß aus der Arpeggienfigur sich zwei getrennte Stimmebenen erst allmählich durch eine Art organisches Werden herausbilden, und daß sich der Komponist nicht für die naheliegende Weiterführung der bisherigen tiefsten Stimme ab Fis entscheidet, sondern diese einfach fallen läßt und statt dessen die bisherige innere Stimme überhaupt erst zur ersten „richtigen“ Baßstimme umformt. Ihr schenkerianischer Reduktionismus ermöglicht es Salzer/Schachter, komplexen Sätzen zugrundeliegende Stimmführungsmodelle klar zu identifizieren, tendiert aber manchmal dazu, individualisierende Aspekte einzelner Passagen zu vernachlässigen.

*Intermezzo*, op. 39 Nr. 2, wird von Knaus als in den Eckteilen durch kontrapunktische Faktur charakterisiertes Lied aufgefaßt.<sup>201</sup> Knaus weist auf die polyphone Dichte des Nachspiels hin (die in einer Anmerkung als „komprimierte[r] seelische[r] Ausdruck des Einschließens“ aufgefaßt wird<sup>202</sup>): „Das kontrapunktisch dicht gewobene Nachspiel beginnt mit dem Zitat des Liedanfangs im Alt, der Sopran antwortet in Engführung und chromatisch gefärbter Umkehrung, dessen Themaformulierung wiederum vom querständig einsetzenden Alt imitierend übernommen wird [...]“.<sup>203</sup>

Als terminologisch ungenau erscheint die Beschreibung der motivischen Verarbeitungsverfahren in *Mondnacht* als „Prinzip des doppelten bis mehrfachen Kontrapunktes bzw. des Stimmentausches“ und der daraus gefolgerte, musikhistorisch abwegige Bezug zu Kompositionstechniken des 13. [sic] Jahrhunderts.<sup>204</sup>

In Bezug auf die Eichendorffvertonung *Auf einer Burg*, *Liederkreis* op. 39 Nr. 7 überzeugt Salzer/Schachters klarsichtiger Befund, daß vor der normativen Folie der 5-6-Konsekutive die Eigenart der Takte 9–18 in ihrer kompromißlosen Dissonanzhaltigkeit besteht und daß diese Dissonanzhaltigkeit durch die Priorität der Stimmführungsprinzipien

---

<sup>201</sup> Knaus 1974, S. 26f. Knaus charakterisiert dabei allerdings sowohl die kontrapunktischen als auch die homophonen Passagen mit ähnlichen Begriffen („wachsende Festigung“ und „polyphone Geschlossenheit“ in Bezug auf Kontrapunkt; dagegen führt der Verzicht „auf die kontrapunktische Satzweise der ersten Strophe“ zu einer „Verstärkung des Wortausdrucks“, und: „In der Strophenwiederholung erweist sich der kontrapunktisch über dem Orgelpunkt gebaute Satz der ersten Strophe als nicht mehr tragfähig [...]“). Ebd. Eine eventuelle ästhetische Motivation für den Einsatz der unterschiedlichen Satzprinzipien wird nicht deutlich.

<sup>202</sup> Vgl. ebd., S. 98, Anm. 46.

<sup>203</sup> Ebd., S. 29.

<sup>204</sup> Vgl. Knaus 1974, S. 52 f. und S. 100, Anm. 72.

hervorgerufen wird.<sup>205</sup> Knaus weist auf die „ricercarhaft ‚weiße‘ Notation im Klavier“ hin und die dreifache Engführung des Themas.<sup>206</sup>

Im Hinblick auf *Wehmuth* konstatiert Knaus für die Klavierbegleitung ein „scheinpolyphones Gewebe“ im Mittelteil.<sup>207</sup>

Einen vielschichtig differenzierten Kommentar zum changierenden Verhältnis von Polyphonie und Homophonie und damit auch zum ambivalenten Stellenwert historistischer Anspielungen im Klaviervorspiel von *Zwielicht* aus op. 39 gibt Reinhold Brinkmann: „[...] ein polyphoner Satz – so scheint es. Eine Stimme hebt an, aus zwei Elementen gebildet; eine zweite, nur mit dem abwärts gerichteten zweiten Element, tritt darunter hinzu. Beide verlaufen bei komplementärer Rhythmik als zweistimmiger Satz eineinhalb Takte lang, kanonisch im Quintabstand.“<sup>208</sup> Er weist aber auf die Brüchigkeit der historistischen Bezugsbildung hin: „Begriffe, Zuordnungen, Interpretationen stellen sich ein für ein solches Verfahren um die Mitte des 19. Jahrhunderts: kontrapunktische Techniken – alter Stil – Bach-Renaissance – romantischer Historismus – versuchte Rückbindung an eine gesicherte Tradition – fester Halt in einem problematisierten künstlerischen wie historischen Kontext. So scheint es – im Wortverstand. Denn das für Nuancen geschärfte Ohr verweigert sich solcher klärend erklärenden Zuordnung. Und der zweite, genaue Blick in die Noten entlarvt das Historisieren als Schein: ein Kunstgebilde, das im vieldeutigen Spiel mit dem Vergangenen Gegenwart deutet.“<sup>209</sup> Neben den unauffälligen Stimmeinsätzen<sup>210</sup> zieht Brinkmann vor allem das unklare

---

<sup>205</sup> Vergleiche Salzer/Schachter 1989, S. 187: „The texture is highly dissonant; indeed from the second half of measure 10 to measure 14 there is not a single wholly consonant sonority to be found. Some of the dissonances are caused by the inner-voice pedal point on C (tenor part); but most result from the shift of tones.“

<sup>206</sup> Vgl. Knaus 1974, S. 63. Vgl. auch Knaus' Hinweis auf die Streichung von e-fis-g in der Klavierstimme T. 3, was die lineare Struktur simplifiziert; die Änderung wurde in der Whistling-Ausgabe wieder zurückgenommen. Vgl. ebd., S. 65.

<sup>207</sup> Vgl. ebd., S. 75.

<sup>208</sup> Reinhold Brinkmann: *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39 (Musik-Konzepte 95)*, München 1997, S. 50. Vgl. z. B. Meiers Einschätzung des Liedes: „Bachsche Polyphonie ist hier in fast moderner Weise eingesetzt [...]“ Meier 1995, S. 138, Anm. 58. Meier vergleicht Stilmittel des Liedes im folgenden mit Schönbergs *George-Liedern*. Ebd.

<sup>209</sup> Brinkmann 1997, S. 50f.

<sup>210</sup> Vgl. ebd., S. 51f. Eine weitere Differenzierung zwischen den beiden Einsätzen ist möglich. Brinkmann postuliert für die zuerst einsetzende Stimme: „Ohne distinkten Anfang spart ihr beiläufiges Erscheinen mit dem Ton G' [sic] den Taktschwerpunkt aus [...]“ Ebd., S. 51. Die Achtelpause auf der 1. Zählzeit kann aber ihrerseits auch als ein Element der historistischen Rückbindung aufgefaßt werden, als *suspiratio*-Figur, wie sie z. B. häufig zu Beginn von Fugensoggetti J. S. Bachs auftritt. So beginnen nur sieben Fugen im ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* volltaktig; neben einem auftaktigen Beginn (F-Dur) begegnen ansonsten nur Soggetti mit Pause auf der 1. Zählzeit, davon neun mit Achtelpause. Dagegen ist seiner Einschätzung des zweiten „Einsatzes“ inhaltlich nichts hinzuzufügen: „Noch weniger als die Oberstimme kennt die zweite einen

Prioritätsverhältnis der beiden Stimmen als Beleg für die romantische Individualisierung des polyphonen Satzes heran: „Das Verhältnis der Stimmen zueinander ist ferner satztechnisch mehrdeutig. Die Frage, welche der beiden Stimmen im polyphonen Satz führe, ist kaum schlüssig zu beantworten.“<sup>211</sup> Im Kontext des Übergangs in einen zunehmend homophonen Satz nach dem imitierenden Einsatz der Baßstimme erscheint die satztechnische Ambivalenz als semantisierende Ausdeutung des Titels.<sup>212</sup> Bei Knaus wird die Polyphonie im Klaviervorspiel als vorweggenommene Textausdeutung der Zeile „Stimmen hin und wieder wandern“ gedeutet.<sup>213</sup>

Gerstmeier formuliert zum Verhältnis von Klaviervorspiel und Singstimmeneinsatz: „Durch den Singstimmeneinsatz in T. 8 erfahren wir, daß im Vorspiel der gleichsam obligate Kontrapunkt des Liedes vorgestellt wurde [...]“<sup>214</sup>

Brinkmann faßt das Verfahren des ‚ungenauen Unisono‘ als gleichzeitige Identität und Nicht-Identität auf.<sup>215</sup> Allerdings betrachtet er es nicht als polyphone Satztechnik: „[...] es bleibt satztechnisch eine Stimme, deren Verdopplung Interferenzen zeigt.“<sup>216</sup> Trotzdem weist er auf die aus dem ‚ungenauen Unisono‘ erwachsende ‚ungenau Imitation‘ in T. 15 hin: „[...] in Takt 15 ist durch Wiederanschlag des G‘ [sic] fast eine Motiv-Imitation komponiert, die allerdings von rhythmischer Ungleichheit wieder durchkreuzt wird [...]“.<sup>217</sup> Auch das ‚ungenau Unisono‘ wird von Brinkmann als satztechnisch symbolhafte Umsetzung des Titels aufgefaßt.<sup>218</sup> Der häufige Einsatz dieser Satztechnik in den Liedkompositionen Schumanns läßt diese Deutung nur als eine unter mehreren Möglichkeiten zu. Brinkmann selbst verweist auf das „Eintreten dieser spezifischen und singulären Satztechnik für die Bedeutung des doppelgängerisch Zerrissenen im Sinne der romantischen Figur und Ästhetik“ und auf die „Semantik der Satztechnik“ in *Hör ich das Liedchen klingen* aus op. 48.<sup>219</sup> Daß das ‚ungenau Unisono‘ für Brinkmann

---

merklichen Einsatz. Sie wächst aus der ersten, aus deren Indifferenz zum Klang heraus. Weder ist klar, woher sie kommt, noch wogegen sie anfangs gesetzt ist.“ Ebd., S. 52.

<sup>211</sup> Ebd.

<sup>212</sup> Vgl. dazu auch ebd., S. 54f. Vgl. auch Gerstmeier 1982, S. 74, Anm. 94.

<sup>213</sup> Vgl. Knaus 1974, S. 81.

<sup>214</sup> Gerstmeier 1982, S. 74. Gerstmeiers Deutung des Symbolgehalts von Polyphonie bei Schumann kann keine Allgemeingültigkeit beanspruchen, paßt aber gut zur polyphonen Faktur in Zwielficht: „Der polyphone Satz ist für Schumann keine selbstverständliche musikalische Ausdrucksform mehr. Er steht in enger assoziativer Beziehung zum Bereich des Religiösen, zum Geheimnisvollen, Rätselhaften, aber auch Ausweglosen und Unheilvollen.“ Ebd., S. 80. Vgl. auch Gerstmeiers Hinweis auf den imitierenden Beginn von op. 25 Nr. 15; ebd., S. 119f.

<sup>215</sup> Vgl. Brinkmann 1997, S. 60.

<sup>216</sup> Ebd.

<sup>217</sup> Ebd., S. 60f.

<sup>218</sup> Vgl. ebd., S. 62.

<sup>219</sup> Vgl. ebd., S. 63f.

zumindest eine Anmutung von polyphonem Satz transportiert, wird aus seiner Analogisierung des Übergangs in die Homophonie in der vierten Strophe des Liedes mit der Mikrostruktur der Klaviereinleitung deutlich.<sup>220</sup>

Die Verwischung einer ursprünglich Unisono geführten Linie zum ‚ungenauen Unisono‘, wie sie anhand der Veränderungen von T. 28–31 im Autograph nachvollziehbar wird<sup>221</sup>, scheint im Kompositionsprozeß eine komplementäre Rolle zum Verwischen strenger kontrapunktischer Satztechniken zu scheinbar freier Imitation zu spielen.

Noch mehr als bei anderen Gattungen hat die Forschung bei den Liedern Schumanns terminologische Probleme bei der Eingrenzung des Polyphoniebegriffs. So spricht Henri Pousseur in Bezug auf *Im wunderschönen Monat Mai*, Nr. 1 der *Dichterliebe* op. 48 aus dem „Liederjahr“ 1840 von Polyphonie in der Klavierbegleitung zur ersten Phrase der Singstimme: „Die Phrase der Singstimme wird vom Klavier mit einer Harmonisierung von A-Dur ‚begleitet‘ (oder vielmehr mit einer Polyphonie, deren so raffinierte wie wohlkalkulierte Artikulation wir nur bewundern können, resultiert sie doch aus der wenig alltäglichen Weiterentwicklung jener Arpeggien des Anfangs, die ihrerseits schon denkbar subtil ziseliert waren) [...]“.<sup>222</sup> Das dem Zitat folgende Notenbeispiel gibt ein Akkordschema an, so daß fraglich bleibt, ob der Begriff der Polyphonie hier mehr als eine rein metaphorische Bedeutung hat. Konkreteren Gehalt gewinnt der Terminus in Pousseurs Analyse des vierten Liedes aus op. 48, *Wenn ich in deine Augen seh*, auf dessen kanonische Machart er hinweist, die er in Gegensatz zu Nr. 9, *Es ist ein Flöten und Geigen*, setzt: „Zum ersten (und nur selten wiederholten) Mal handelt es sich um eine einigermaßen kanonartige Struktur, während wir anderswo eine Polyphonie finden, deren Protagonisten eher voneinander unabhängige Prozesse realisieren (wie es zum Beispiel in Nummer IX der Fall ist). Diese Struktur entfaltet sich vor allem in den Pausen und Zäsuren der Singstimme, in denen das Klavier mehr oder minder getreu imitiert, was die Stimme vortrug oder was von ihr noch zu hören sein wird.“<sup>223</sup> Pousseur faßt die motivische Struktur des Liedes als Abbild der Gesamtdisposition des Zyklus‘ auf und schreibt im Zusammenhang damit dem Kanon eine besonders subtile symbolische Bedeutung zu: „Das Lied als Ganzes erscheint [...] als ein reflektiertes Bild des Zyklus‘, und seine

<sup>220</sup> Vgl. ebd., S. 68f.

<sup>221</sup> Vgl. ebd., S. 62: [...] hier hat Schumann – noch im Autograph – sehr bezeichnend für die Intention des Ganzen einen zunächst niedergeschriebenen Gleichlauf von Gesang- und Klavierstimme korrigierend aufgebrochen. In den Takten 28/29 ist der jeweils zweite Ton der Gesangstimme aus einem in der Erstversion des Autographs ursprünglich repetierenden Achtel A‘ zu H‘, in den Takten 30/31 analog von Fis‘ zu Gis‘ nachträglich verändert worden. So entstehen auf den unbetonten Achteln harte Reibungen zwischen Gesang- und Klavieroberstimme, dissonante Flecken als verstörende Male eines verstörten Sinnzusammenhangs.“

<sup>222</sup> Henri Pousseur: *Schumann ist der Dichter. Fünfundzwanzig Momente einer Lektüre der Dichterliebe*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 3–128, S. 8.

<sup>223</sup> Ebd., S. 36.

dezidiert kanonische oder zumindest imitatorische Struktur hätte folglich die Funktion, auf seinen *Spiegel*-Charakter aufmerksam zu machen.“<sup>224</sup>

Den Begriff „Kontrapunkt“ gebraucht Pousseur in seiner Analyse von op. 48 Nr. 5: „Trotz der beträchtlichen Akzentuierung des Leittons *ais* [...] wird das Moll-Genus wie zum Exempel für romantische Vorlieben ein wenig ins Mittelalterliche (oder Medievalisierende...) gewendet, nimmt einen quasiliturgischen, modalen Gestus an, aber in einer gewissen, durchaus zeitgemäßen Metaphorik. Diese Farbe wird von einer Art Glockengeläut markiert, das als Kontrapunkt zum Vokalpart in der Oberstimme des Klaviers erklingt: regelmäßig und paarweise wiederholte Töne, bei deren Intervallen die kleine Terz vorherrscht, die wir schon mehrmals hörten, und deren außerordentliche Bedeutung für das ganze Werk wir noch entdecken werden [...].“<sup>225</sup> Auch Conrad stellt in Bezug auf dieses Lied fest: „Dabei kontrapunktiert die Klavieroberstimme bald die Singstimme, bald fällt sie mit ihr – ungerührt, möchte man sagen – im Unisono zusammen, deutlich soll sie keine zweite ‚Stimme‘ sein. Es entsteht der Eindruck eines Glockenwerkes, das in feiner Regelmäßigkeit, ohne erkennbare Gefühlsregung, als ‚von außen‘ gehörtes Klingen, nicht als Ausdruck, abläuft.“<sup>226</sup>

*Im Rhein, im heiligen Strome*, op. 48 Nr. 6, bei Diether de la Motte als Beispiel für ein typisches ‚ungenaueres Unisono‘ angeführt<sup>227</sup>, charakterisiert Dietrich Fischer-Dieskau als „Bach nachempfunden“: „Das Motiv wird polyphon durchgeführt, der Rhythmus bleibt starr.“<sup>228</sup>

Den Terminus „Kontrapunkt“ setzt Pousseur bei der Analyse der zweiten Singstimmenphrase von op. 48 Nr. 10, noch einmal ein: „[...] während die Singstimme nur eine doppelte Exposition des zweiten, in die obere Quarte transponierten Motivs der ersten Phrase [...] offeriert, nimmt sich der Instrumentalpart der ganzen Phrase an, derart, daß in der ersten Hälfte der Sequenz die beiden Motive einander überlagert werden und einen kurzen Kontrapunkt bilden [...].“<sup>229</sup> In Bezug auf Nr. 12 des Zyklus, *Ich hab im Traum geweinet*, konstatiert Pousseur „das außerordentlich starke ‚Volumen‘ der Stille, die von der sehr geringen ‚polyphonen Dichte‘ (keine Überlagerung von Singstimme und Klavier während der ersten beiden Strophen, die Dürftigkeit und totale Blöße, welche daraus für die gesungenen Phrasen resultieren, das Fehlen von Kontrapunkt oder jeder anderen ‚expansiven‘ Artikulation auf seiten des Klaviers [...]) [...] herrühren [...]“.<sup>230</sup>

---

<sup>224</sup> Ebd., S. 39.

<sup>225</sup> Ebd., S. 42.

<sup>226</sup> Dieter Conrad: *Zu Schumanns Klavierquintett*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 343–356, S. 147.

<sup>227</sup> Vgl. Diether de la Motte: *Kontrapunkt*, Kassel 1981, <sup>3</sup>1988, S. 294f.

<sup>228</sup> Vgl. Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann. Das Vokalwerk*, Kassel 1985, S. 127.

<sup>229</sup> Pousseur 1982, S. 73.

<sup>230</sup> Ebd., S. 92.

In der Klavierritornellfigur des letzten Liedes aus op. 48, *Die alten, bösen Lieder*, findet Pousseur die melodische Kontur des *Dies irae* auf. In diesem Zusammenhang spricht er von „cantus firmus“ und vom „Gegengesang“ der Singstimme.<sup>231</sup>

Das Phänomen des ‚ungenauen Unisono‘<sup>232</sup>, das bevorzugt im Lied, aber auch in anderen Werken (z. B. in den späten geistlichen Werken, vereinzelt auch in der Kammermusik und der Klaviermusik) auftritt, kann teilweise als koloristische Verwischung der Melodielinie und teilweise als Heterophonie gedeutet werden, kann sich bei genauer Untersuchung aber auch als echter Imitationsansatz erweisen. Diese Ambivalenz sei noch an einigen Beispielen aus dem Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42 betrachtet.

Oft von ist das „ungenau Unisono“ eindeutig vom Kanon abgeleitet. So findet beispielsweise in Nr. 1, *Seit ich ihn gesehen*, T. 1 eine Vorimitation in der Klavieroberstimme statt. Dieser sonst etwas paradoxe Begriff scheint in diesem Fall geeignet zu sein, das textlose Vorausverweisen der Klavieroberstimme auf den nachfolgenden „Haupteinsatz“ der mit inhaltlicher Aussage verknüpften Singstimme auszudrücken. Der Einsatz der Singstimme erfolgt im Einklangskanon im Abstand eines Taktes, wobei der Kanon durch die gleichzeitige Wiederholung der Klavierfigur verschleiert wird. Ein ‚ungenau Unisono‘ findet sich dann in T. 3: wiederum erklingt zunächst eine Vorimitation der Klavieroberstimme (2. Zählzeit), diesmal nur mit einer Viertelnote Abstand. Durch das Aushalten von b' in der Klavieroberstimme als punktierte Viertelnote wird die Linie von der Gesangsstimme auf dem letzten Achtel T. 3 vorübergehend „eingeholt“. In T. 4 ist dann wieder eine (diesmal synkopische) Vorausimitation (as'–g') zu hören, die Gesangsoberstimme folgt vollzeitig in T. 5, 2. Zählzeit mit as'. T. 6–7 ist analog zu T. 3–4 aufgebaut, dann erklingt ein ‚ungenau Unisono‘, das von der Klavieroberstimme auf den „2. Alt“ (T. 8, 3. Zählzeit) und dann auf den „1. Alt“ (ab T. 10, 1. Zählzeit) des Klaviersatzes übergeht. Später werden einzelne Randtöne der Singstimme auch wieder vom Sopran bzw. 2. Alt des Klaviersatzes übernommen (T. 12 es', T. 13 g', T. 14 f', c'', b'). Klavieroberstimme bringt dann von T. 15, 3. Zählzeit bis T. 16 ihre erste echte „Nachimitation“. Die Verhältnisse in der zweiten Strophe ab T. 17 gleichen denen in der ersten Strophe, nur entsteht ein „Loch“ in der Diastematik der Singstimme in T. 29 (mit den Viertelnoten b'–g' anstatt punktierter Viertelnote und Achtel, dann fehlen die Achtel b'–g' auf der 3. Zählzeit). Da die Klavierstimmen an dieser Stelle aber gleich der ersten Strophe bleiben, ersetzt an hier die ungenaue Unisonostimme ihre Leitstimme – es findet eine rhythmische Verschiebung um eine Achtelnote statt, quasi eine „Vorausimitation“ ohne Folgeinsatz. Im Nachspiel (T. 32–36) übernimmt die Klavierstimme die satztechnische Rolle der Gesangsstimme gleich mit und imitiert sich sozusagen selbst, indem T. 34 T. 33 nachahmt.

<sup>231</sup> Vgl. ebd., S. 109f.

<sup>232</sup> Zum Begriff des „ungenauen Unisono“ vgl. de la Motte 1988, S. 294ff.; Brinkmann 1997, S. 60ff.

Daß die rhythmisch der „klaren“ Gesangsstimme scheinbar defizient zugeordnete „ungenau“ Klavierstimme auch selbständig funktionieren kann, zeigt das Nachspiel des letzten Liedes Nr. 8 *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*, indem das Klavier erinnernd den „Begleitsatz“ solistisch als Nachspiel verwendet. Auch in Nr. 8 findet eine fast permanente Verwendung des ‚ungenauen Unisono‘ statt. Die Diastematik des Beginns weist übrigens starke Ähnlichkeit mit *Auf einer Burg* aus dem *Eichendorff-Liederkreis* auf.

Op. 42, Nr. 2, *Er der Herrlichste von allen (Innig, lebhaft)* weist zunächst kein ‚ungenaues Unisono‘, sondern akkordische Klavierbegleitung mit gelegentlicher Imitation (T. 5–7, 9–11, 13–15) auf. Aus der kanonischen Führung von Gesangs- und Klavieroberstimme in T. 21–22 (Obersekundkanon)<sup>233</sup> erwächst dann ein ‚ungenaues Unisono‘ zwischen Klavieroberstimme und Gesangsstimme in T. 23–24, zusätzlich zur fortgesetzten Obersekundimitation.

In Nr. 3, *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben (Mit Leidenschaft)* wächst sich am Ende des Lieds das ‚ungenau Unisono‘ zu einer Art Heterophonie aus. In T. 68–76 erklingt eine synkopierte f-moll-Fassung der Anfangsphrase im Klavierzwischenpiel. Dabei wird T. 70 und 74 die ursprüngliche Tonrepetition zur ausdrucksvollen Wechselnotenbewegung c''–des''–c'' verändert; in die steigernde Wiederholung dieser Klavieroberstimmenphrase (Quartsprung T. 70–71 wird zur kleinen Sexte T. 74–75 und schließlich zur Oktave T. 78–79 vergrößert) fällt die Gesangsstimme „imitierend“ mit der Originalgestalt ein, so daß ihr c'' auf der 2. Zählzeit in T. 78 mit dem des'' der Klavierstimme zusammenstößt (außerdem fällt f'' in T. 79 mit dem c''' der Klavierstimme zusammen).

In Nr. 4, *Du Ring an meinem Finger (Innig)* findet ‚ungenaues Unisono‘ über weite Strecken statt. Echte, kurzzeitige Kanonbildung vollzieht sich im Klaviersatz in T. 16 (in der Unteroktave; der Einsatzabstand beträgt eine Zählzeit) und beeinflusst den Wiedereinsatz der Singstimme, die anstelle der Viertelnote g' (vgl. Auftakt zu T. 1) die chromatische Achtelbewegung f'–fis' (–g') aus der Kanonmotivik (b'–h'–c'') übernimmt. Dagegen findet sich zu T. 32 der diatonische Auftakt es'–f' (–g'), da keine kanonische Bildung mehr in T. 31 vorausgeht.

Nr. 6, *Süßer Freund, du blickest (Langsam, mit innigem Ausdruck)*, enthält ‚ungenaues Unisono‘ im ersten Abschnitt bis T. 24; dann findet eine Imitation des Kopfmotivs der Gesangsstimme in die Klavierunterstimme (Abstand einer Untersekunde) statt, integriert in das satztechnische Modell einer Montesequenz (T. 25–29).

Diese ausgewählten Beispiele verdeutlichen den ambivalenten Status des ‚ungenauen Unisono‘, das häufig als fließender Aggregatzustandwechsel zwischen homophonen und imitierenden Satztechniken eingesetzt wird. Diese unauffälligen Andeutungen von Polyphonie stehen noch ganz im Sinne der romantischen Verschleierung

<sup>233</sup> Von Eric Sams als symbolische Bezugnahme auf die Textworte „Wandle, wandle deine Bahnen“ aufgefaßt: „[...] a canonic hint of following on behind“. Vgl. Eric Sams: *The Songs*, in: Alan Walker (Hrsg.): *Robert Schumann. The Man and his Music*, London 1972, S. 120–161, S. 143.

von Polyphonie und konkretisieren sich nur selten zu eindeutig bestimmmbaren strengen Satztechniken.

### 3. Die expliziten Kontrapunktwerke

Vor 1845 begegnen in den veröffentlichten wie den unveröffentlichten Kompositionen Schumanns, die nicht als satztechnische Studie, sondern als Werk mit vollem Kunstanspruch konzipiert sind, kaum kontrapunktische Termini in der Titelgebung.

Es existiert, vermutlich aus dem Jahr 1828, eine mit *Nro: IV. Fugato ins Finale* überschriebene Skizze. Draheim weist auf die motivische Verwandtschaft ihres Soggettos zum Thema des letzten Satzes von Louis Ferdinands *Klavierquartett f-moll op. 6* hin und identifiziert das Fugatofragment damit als Bestandteil der verschollenen *Variationen zu 4 Händen über e. Thema vom Prinz Louis*, die im *Projektenbuch* und den *Tagebüchern* 1828 erwähnt werden.<sup>234</sup>

Fragmentsskizze f-moll, T. 1–6<sup>235</sup>:

<sup>234</sup> Vgl. Joachim Draheim: *Schumanns Jugendwerk: Acht Polonaisen op. III für Klavier zu 4 Händen*, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, hrsg. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 179–191, S. 187ff.

<sup>235</sup> Ebd.

Der Einsatz der zweiten Stimme auf der 1. Zählzeit von T. 2 zeigt wieder einmal Schumanns unbedenkliche Verwendung der primären Quarte. Hier könnte man allerdings die Oktave G/g der Unterstimme als halbschweren Durchgang auffassen. Insgesamt ist die Dissonanzbehandlung dieses Beispiels offenbar stark von harmonischem Denken bestimmt. So löst sich die verminderte Septime in T. 2, 3. Zählzeit mit verdeckter Parallele in eine Oktave auf.

Die *Fughette* aus op. 32 weist dagegen in ihrer nicht individualisierten Befolgung satztechnischer Normen propädeutische Elemente auf und wirkt ästhetisch eindimensional.<sup>236</sup> Appel weist auf die Veröffentlichung der *Fughette* wie auch der *Gigue* aus op. 32 als Beilage der *Neuen Zeitschrift für Musik* hin und vermutet, die Stücke hätten als Belege für Schumanns Beherrschung traditioneller Satztechniken und als Gegengewicht zu den übrigen dort veröffentlichten „revolutionären“ Klavierkompositionen dienen sollen.<sup>237</sup>

Nagler ist der Auffassung, Schumann habe erst seit den Kontrapunktstudien des Jahres 1845 „erstmalig ein Gespür für die Kunst

<sup>236</sup> Boetticher faßt die *Fughette* aus op. 32 als fehlgeschlagenen Versuch des kontrapunktischen Komponierens auf. Vgl. Boetticher 2003, S. 209.

<sup>237</sup> Vgl. Bernhard R. Appel, „Kompositionen Robert Schumanns in den Musikbeilagen der Neuen Zeitschrift für Musik“, in: *Schumann-Studien* 5, hrsg. von Gerd Nauhaus, Köln 1996, S. 65–82, S. 82: „Die dabei [beim Vorabdruck eigener Werke als Beilage zur *NZfM*] getroffene Auswahl an Klavierkompositionen zeigt ihn sowohl als revolutionären Klaviermeister, als auch als gediegenen Kontrapunktiker, d. h. als einen zeitgenössischen Avantgardisten, der das Erbe aus ‚alter Zeit‘ mit den Erfordernissen der ‚neuen Zeit‘ miteinander verbindet. Anders formuliert demonstrieren die historisierende *Gigue* und die *Fughette* gewissermaßen Schumanns handwerkliche Meisterschaft, und schützen dadurch die revolutionären Klaviersätze vor dem Vorwurf, Ausgeburten eines originalitätssüchtigen Exzentrikers zu sein, der die akademischen Regeln des Tonsatzes nicht kennt.“

der linearen Stimmführung entwickelt“.<sup>238</sup> Dieses Verdikt wirkt angesichts der kunstvollen Aneignung polyphoner Techniken in den frühen Klavierwerken, in vielen bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Liedern und in den Kammermusikwerken der ersten Hälfte des Jahrzehnts pauschalisierend. Präziser kann man formulieren, daß bis 1845 keine expliziten Kontrapunktwerke entstanden sind, die eine ästhetisch befriedigende Balance zwischen den Anforderungen des strengen Satzes und Schumanns Personalstil halten. Das ändert sich tatsächlich im Laufe des Jahres 1845.

Die ersten, parallel im Februar und März entstandenen Früchte der gemeinsamen Kontrapunktstudien des Ehepaares Schumann in diesem Jahr sind Roberts *Vier Fugen für Klavier* op. 72 und Claras *Drei Präludien und Fugen* op. 16. Ab April, gleichzeitig mit den in diesem Monat begonnenen Studien in Cherubinis *Cours de contrepoint et de fugue*, komponiert Robert dann weitere explizit kontrapunktische Werke: Die *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pedalflügel* op. 60 (entstanden April bis November, revidiert März bis Juni 1846)<sup>239</sup> und die *Studien für Pedalflügel. Sechs Stücke in canonischer Form* op. 56 (entstanden April bis Juni).<sup>240</sup>

Interessante Fragestellungen im Hinblick auf Clara Schumanns op. 16, die satztechnische Machart der darin enthaltenen Stücke wie auch ihre rezeptionsgeschichtliche Bedeutung – gerade im Hinblick auf Genderkonstruktionen – betreffend, liegen außerhalb des Betrachtungshorizontes dieser Arbeit.<sup>241</sup> Es sei zumindest auf die These Beatrix Borchards hingewiesen, daß Robert in den gemeinsamen Kontrapunktstudien einerseits eine autoritäre Lehrer- und Vaterrolle einnimmt, andererseits aber die dabei entstehenden Kompositionen Roberts die einzigen sind, die Clara bereits im Entstehungsprozeß kennenlernt und die sie nicht erst nach ihrer Fertigstellung zur Kenntnis nehmen kann.<sup>242</sup> Für den vorliegenden Zusammenhang ist vor allem die Verwendung der Robertschen Themen in Claras Fugen unmittelbar von Bedeutung.<sup>243</sup>

---

<sup>238</sup> Vgl. Norbert Nagler: *Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 303–346 (Nagler 1981b), S. 318.

<sup>239</sup> Vgl. McCorkle 2003, S. 262.

<sup>240</sup> Vgl. McCorkle 2003, S. 249.

<sup>241</sup> So schreibt Robert an C. F. Peters: „Da es das erstmal ist daß sich eine Künstlerin in dieser schönen, aber schwierigen Gattung ausweist, so dürfte diese Leistung gewiß das Interesse der Musikfreunde auf sich ziehen“; zit. nach Klassen 1990, S. 59. Klassen weist auch auf die zeitgenössische Rezeption hin, die zustimmendes Erstaunen über den „männlichen“ Stil der Komponistin bekundete. Vgl. ebd.

<sup>242</sup> Vgl. Beatrix Borchard: *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Weinheim/Basel 1985, S. 273f.

<sup>243</sup> Bei Keil sind die Soggetti von Claras Fugen Nr. 1 und 3 sowie ein dem von Nr. 2 verwandtes Soggetto als unveröffentlichte Skizzen Roberts ohne Hinweis auf den Zusammenhang mit Claras op. 16 angegeben. Vgl. Keil 1973, S. 150.

Clara Schumanns *Fuge* B-Dur op. 16 exponiert zum ersten Mal das aufsteigende Quartenmotiv, das Robert zitathaft in seinem *Klaviertrio* Nr. 1 d-moll op. 63 und der Goethevertonung *Die wandelnde Glocke* aus dem *Liederalbum für die Jugend* op. 79 noch ohne kontrapunktische Implikationen verwendet<sup>244</sup>, um es dann in der *Sinfonie* Nr. 3 Es-Dur op. 97 im 4. Satz in verwickeltesten polyphonen Zusammenhängen zu gebrauchen. Im strengen Sinne wäre zweifelhaft, ob von einem Originalthema Robert Schumanns die Rede sein kann; die Diastematik bezieht sich auf das Fugenthema des *Präludiums* Es-Dur aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*. Auch das Thema der *Fuge* d-moll aus Claras op. 16 schließt nach anfänglichem Terzstieg die charakteristische Intervallfolge Sekundfall-Quartstieg an. Besonders deutlich wird die diastematische Beziehung auch im *Präludium* d-moll, das im Druck der *Fuge* d-moll vorangestellt ist, aber ihr im Autograph nachfolgt.<sup>245</sup>

Clara Schumann, *Fuge* B-Dur aus op. 16, T. 1–4:



Clara Schumann, *Präludium* d-moll aus op. 16, T. 1–4:



<sup>244</sup> Vgl. allerdings John Daverio, der im Kopfsatz von op. 63 die sublimierte Verwendung der in den Kontrapunktstudien des Jahres 1845 angeeigneten polyphonen Satztechniken auffindet: „Far from abandoning the techniques he had honed by way of this detour into the art of contrapuntal composition, Schumann assimilated them to the parameters of the homophonic-melodic forms he would cultivate in the later 1840s.“ John Daverio: *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford/New York 2002, S. 172. Vgl. auch seine detaillierte Analyse des Beginns von op. 63, ebd., S. 172ff.

<sup>245</sup> Vgl. Klassen 1990, S. 58. Das Präludium dürfte nach der Fuge entstanden sein; darauf weist nicht nur die Reihenfolge im Autograph hin, sondern auch Claras handschriftlicher Vermerk „Thema von Robert Schumann“ an jeder der drei Fugen. Vgl. ebd.

Clara Schumann, *Fuge d-moll* aus op. 16, T. 1–5:



In den gleichzeitig mit Claras op. 16 entstandenen *Vier Fugen für Klavier* op. 72<sup>246</sup> strebt Robert Schumann eine Synthese von barockem Fugentypus und romantischem Charakterstück an. Diese Synthese wird durch individualisierende der satztechnischen Normen erreicht. So entwickelt Schumann in der vierstimmigen *Fuge d-moll* op. 72 Nr. 1 (*Nicht schnell*) eine neue Variante der Beantwortung. Der Dux im Alt beginnt auf der 5. Melodiestufe, moduliert aber noch in T. 4 vor dem mit dem Ende des Dux überlappenden Eintritt des Comes im Sopran in T. 5, 2. Zählzeit in die Oberquinttonart a-moll. Eine reale Beantwortung wäre nun unter harmonischem Aspekt normgerecht.<sup>247</sup> Da die Diastematik den auf den ersten Zählzeiten der Takte 2–5 gebildeten Vorhalt jeweils zur zweiten Zählzeit mit Terzfall abspringen läßt, bevor auf der 3. Zählzeit – nun durch Aufwärtsschritt – der Auflösungston erreicht wird, würde ein mit e' real beginnender Comes zum h des Dux auf der 2. Zählzeit von T. 5 eine Quarte bilden. Das ist für Schumann, wie schon oft an anderer Stelle beobachtet, kein Tabu. Tatsächlich nimmt er genau diese Konstellation bei Einsatz des Tenors in T. 13, 2. Zählzeit in Kauf. Offenbar geht es Schumann also nicht in erster Linie um die Richtigkeit des Intervallsatzes, wenn er den ersten Comes mit d' beginnen läßt, sondern um die Anmutung einer „modal“ richtigen Beantwortung, die mit komplementärem Quintsprung im ersten Comes auf den Quartsprung des Dux reagiert, auch wenn diese Einrichtung der harmonischen Disposition widerspricht.

Daneben treten weitere für Schumann typische stilistische Mittel der Fugengestaltung auf: die Inkaufnahme primärer Quartern ohne reguläre Vorbereitung und Auflösung (neben dem bereits erwähnten zweiten Comeseinsatz in T. 11, 5. Zählzeit, wo sogar Alt und Sopran im Einklang d'/d' zum Baß a stehen; T. 44, 1. Zählzeit, wo der Tenor nach Erreichen der Quarte einfach pausiert; man beachte auch die durch Stimmkreuzung entstehenden Quartsextakkorde in T. 26, 3. Zählzeit und T. 27, 2.

<sup>246</sup> Joan Chissell irrt sich betreffend der Entstehungsreihenfolge, wenn sie davon ausgeht, aufgrund des intensiven Studiums des *Wohltemperierten Klaviers* habe Schumann zuerst op. 60 und erst danach op. 72 verfaßt. Vgl. Joan Chissell: *Schumann*, London 1989, S. 115.

<sup>247</sup> Vgl. z. B. die *Fuge e-moll* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*.

Zählzeit) und die häufige Einklangsbildung (in T. 14, 5. Zählzeit erklingt a' sogar in den drei oberen Stimmen gleichzeitig). Daneben verschleiert Schumann die Übergänge zwischen „Durchführungen“ und „Zwischenspielen“, indem letztere den abgespaltenen Soggettokopf als Hauptmotiv verwenden. So überlappt sich der letzte Comes der Exposition in T. 17 mit einem unvollständigen Sopraneinsatz, auf den ab T. 19, 2. Zählzeit aber sogleich ein fast vollständiger Einsatz in der gleichen Stimme folgt; hier wird lediglich auf die abschließende doppelte Vorhaltsbildung in T. 23 und damit auf die vollständige Überlappung mit dem (wiederum unvollständigen) Einsatz im Alt verzichtet. Nach weiteren verkürzten Einsätzen im Tenor (T. 25, 2. Zählzeit) und Alt (T. 27, 2. Zählzeit) folgt der nächste Soggettoeinsatz im Sopran ab T. 29, 2. Zählzeit. Der Verzicht auf die letzte Vorhaltsbildung verfestigt sich zur Regelmäßigkeit; beim nächsten Einsatz im Baß (T. 33, 2. Zählzeit) wird er wiederum übernommen, zusätzlich sind die letzten drei Soggettotöne durch eine Achtelpause abgetrennt, die die bisherige Überbindung ersetzt. Das ist auch beim letzten Einsatz dieser 2. Durchführung (ab T. 37, 2. Zählzeit im Tenor) der Fall. Das folgende „Zwischenspiel“ führt den abgespaltenen Soggettokopf eng, variiert allerdings die Quart-Terz-Diastematik des Beginns nach dem ersten Einsatz im Sopran (T. 41, 2. Zählzeit) zu Terz-Quart- und Terz-Terz-Versionen. Wie beim vorherigen „Zwischenspiel“ entsteht der Beginn der 3. Durchführung unauffällig durch Verlängerung eines Einsatzes (hier: Alt, T. 47, 2. Zählzeit) zum vollständigen Soggetto – nun wieder mit Überbindung, aber ohne Vorhaltsbildung am Ende.

Schumann verzichtet zwar darauf, dem Soggetto gleich zu Beginn einen obligaten Kontrapunkt beizugesellen, entwickelt aber in variativen Verfahren im Verlauf des Stückes wiederkehrende kontrapunktische Bildungen, die zunächst im „Zwischenspiel“ erprobt werden, bevor sie auch in die Durchführungen Einzug halten. In T. 23 treten zum ersten Mal aus punktierten Viertelnoten gebildete Motive auf (ein Notenwert, der vorher überhaupt nur einmal, T. 9, 4. Zählzeit im Sopran gebraucht worden ist); im Sopran als absteigende Chromatik, die sogleich sequenziert wird, im Tenor als zunächst rudimentäre, dann vollständige diatonische Gegenbewegung.

In T. 50 wird deutlich, daß diese allmähliche Etablierung der Motivik in punktierten Vierteln – zunächst chromatische, dann diatonische Schritte – Vorbereitung auf den Einsatz der augmentierten Fassung des Soggettos war. Allerdings ist der kontrapunktische Preis, den Schumann für die Engführung der augmentierten Fassung im Alt mit der Originalgestalt im Baß zahlt, die Reduktion der Stimmenzahl und der Verzicht auf die vollständige diastematische Gestalt in beiden Stimmen. Auch in der dreistimmigen Fassung (ab T. 55) brechen die Soggettostimmen vorzeitig ab. Die kontrapunktische Inkonsequenz, Fugenkünste wie Augmentation mit Engführung nur durch den Motivkopf anzudeuten, wäre im barocken Kontext schwerlich denkbar; strenggenommen erfüllt dieser Abschnitt eher die bisherigen Kriterien der „Zwischenspiele“. Es geht um das Als-ob,

die die Klimax andeutende Geste, die auf polyphone Verdichtung<sup>248</sup> nur verweist, anstatt sie mit letzter Konsequenz durchzuführen; folgerichtig wird diese Scheinklimax auch nicht für einen dramatischen Höhepunkt ganz kurz vor Schluß aufgespart, sondern ist bereits 19 Takte vor dem Ende des Stücks verbraucht. Damit scheint auch die Energie verbraucht zu sein, die noch einmal einen vollständigen Soggettoeinsatz ermöglichte. Die ausschließliche weitere Verwendung von (teilweise wieder diastematisch variierten) Motivabspaltungen wirkt resignativ. Assoziierte der bisherige Verlauf des Stückes ein ungenaues „Erinnern“ an die Fugenkünste des Barock, so scheint diese Erinnerung gegen Ende immer mehr zu dissoziieren, bis sich aus dem repetierten Einklang d'/d' von Sopran und Alt in T. 72/73 noch einmal die aufsteigende Quarte der augmentierten Fassung löst, ohne weitere diastematische Konsequenzen nach sich zu ziehen.

Mit ihrer durch *sforzando* auf der ersten, ganzen Note auffällig markierten Quarte abwärts scheint die zweite, ebenfalls in d-moll stehende dreistimmige *Fuge* aus op. 72 (*Sehr lebhaft*) eine „Beantwortung“ der ersten darzustellen. Gleichzeitig reagiert die Fortsetzung des Soggettos in Achtelnoten auf das erstmals von Clara verwendete Quartstiegsoggetto Roberts (die durch Achtelschritte figurierend ausgefüllte Krebsfassung von d'–g'–f'–b').

Auch der Comes von Nr. 2 verhält sich analog zu dem von Nr. 1: Das Soggetto in der Mittelstimme moduliert in die Oberquinttonart, so daß eine reale Beantwortung a'–e' in der Oberstimme möglich wäre, um so mehr, als die problematische 5. Melodiestufe erst im zweiten Takt erscheint. Die Kontrapunktstimme in T. 7–8 verweigert aber die bereits etablierten Signaltöne für die Oberquinttonart c' und gis' und kehrt stattdessen noch einmal nach d-moll zurück, um eine „tonale“ Beantwortung zu ermöglichen. Im Gegensatz zu Nr. 1, wo die Comesquinte im weiteren Verlauf des Stückes nicht mehr auftaucht und in den abgespaltenen Varianten sogar teilweise zur Terz variiert wurde, behält Schumann in Nr. 2 das Dux-Comes-Verhältnis über die Exposition hinaus bei. Dafür wird, ganz im Sinne des romantischen Charakterstücks, noch in der Exposition das Soggetto harmonisch durch Alteration angepaßt (Unterstimmeneinsatz, Alterationen ab T. 15, 1. Zählzeit).

Ebenfalls aus Nr. 1 bereits bekannt ist das Verfahren, sich „allmählich“, durch Andeutung in den Kontrapunktstimmen, an historische Fugenkünste zu erinnern. So etabliert bereits die erste Kontrapunktstimme in T. 7 und 9 Umkehrungselemente, versetzt mit Imitation der Originalgestalt. Später (erstmalig T. 57) wird eine Umkehrung des Soggettokopfes mit der Originalgestalt eingeführt. Wie bei Nr. 1 resultiert daraus aber gleichzeitig eine Verkürzung der Soggettogestalten, so daß die Komplikation Andeutung bleibt. Auch die

---

<sup>248</sup> Vgl. z. B. das Ende der *Fuge* dis-moll aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, wo zur cantus firmus-artigen augmentierten Fassung die Originalfassung und eine teilaugmentierte Fassung des Soggettos eingeführt wird. An solche polyphone Verdichtung scheint sich die Musik in Schumanns *Fuge* d-moll für einige Takte dunkel zu erinnern.

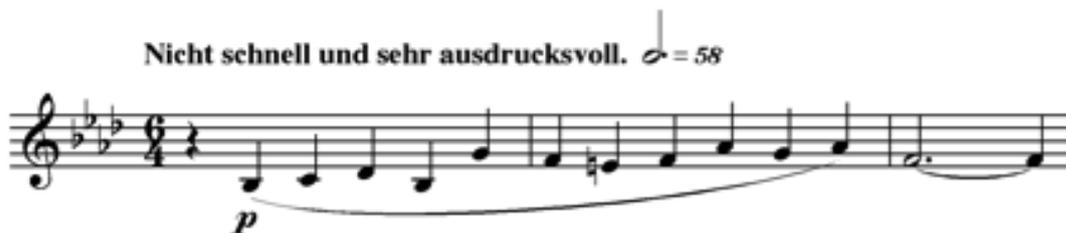
entgegengesetzte Tendenz zum Übergang in die Homophonie, die sich nach den erwähnten Engführungen bis zum Schluß des Stückes mehr und mehr durchsetzt, ist in Parallelführungen wie in T. 14–18 bereits frühzeitig angekündigt. Im homophonen Schlußteil der *Fuge* wird gegen Stimmführungsregeln des strengen Satzes demonstrativ verstoßen (vgl. die abspringenden Septvorhalte in T. 92/93).

Die *Fuge* b-moll op. 72 Nr. 3 weckt im Gegensatz zu den historisierenden Soggetti von Nr. 1 und 2 schon durch die Soggettogestalt Assoziationen zum romantischen Charakterstück. Das Soggetto wirkt wie eine vereinfachte und gekürzte Fassung des Beginns von Chopins nachgelassener *Etüde* f-moll op. posth.<sup>249</sup>

Frédéric Chopin: *Etüde* f-moll op. posth., T. 1–4 (nur Oberstimme):



*Fuge* f-moll op. 72 Nr. 3, T. 1–3, 4. Zählzeit (nur Altstimme):



Der Einfluß der Gattung Charakterstück macht sich ab T. 19, 4. Zählzeit zunächst unauffällig durch die rhythmische Auflockerung der bis dahin ausschließlich in Viertelnoten und längeren Notenwerten verlaufenden Motivik – der *stile antico* wird durch Achtelnotenbewegung verwässert. Die Entwicklung zum homophonen Charakterstück findet ihren Höhepunkt in den Mittelstimmenakkorden bei gleichzeitigem Abbrechen des Oberstimmensoggettos auf dem „falschen“ Ton g'' in T. 44. Der reprisenartige Wiedereinsatz bleibt nicht unbegleitet, sondern bekommt schon in T. 47 das Achtelmotiv beigegeben. Wie Nr. 2 endet auch Nr. 3 homophon, wobei Schumann auf die absteigende Akkordkette der Takte 51 und 52 folgend durch den Prim-/Oktavklang in T. 52, 1. Zählzeit noch einmal einen polyphonen Neuansatz zu markieren scheint. Die beiden Schlußtakte bedienen sich aber schließlich der T. 44/45 etablierten Akkorde, nachdem das Soggetto wiederholt seine diastematische Gestalt verändert hat. Auch hier wird die Erinnerung an die exakte thematische Gestalt undeutlich, bis diese schließlich ganz aus dem Tonsatz

<sup>249</sup> Vgl. auch Chissell 1989, S. 115f.

verschwunden ist. In die historistische Anspielung auf Satztechniken der Vergangenheit wird die Melancholie ob des unwiderruflichen Vergangenseins dieser Vergangenheit gleich mit eingesenkt.

Die letzte *Fuge* aus op. 72, die mit ihrer Tonart F-Dur die fehlende tonartliche Beziehung zwischen den beiden *Fugen* in d-moll (Parallele) und der in f-moll (Variante) nachträglich vermittelt, hält den stilkopistischen Gestus am längsten durch, um ihn dann am nachhaltigsten zu brechen und durch ein variatives Prinzip zu ersetzen.<sup>250</sup> Die ursprüngliche Soggettogestalt wird durch Sequenz des Kopfmotivs zu einem neuen thematischen Gedanken weiterentwickelt (T. 30 mit Auftakt, ab T. 32 *Etwas belebter*) und daraus einen neuen Fugatoansatz gewinnt. Dieses Verfahren entspricht weniger der traditionellen Doppelfuge, die ein neues kontrastierendes Soggetto einführen würde, um es später mit dem ersten Hauptgedanken kontrapunktisch zu kombinieren, sondern mehr den variativen Verfahren, die Schumann häufig in seinen Klavierwerken anwendet. Er kehrt zwar in T. 38, 4. Zählzeit zum ursprünglichen Soggetto zurück, dieses ist aber nun „beschädigt“ und wird durch Synkopen in T. 39–40 verfremdet. Eine durchführungsartige Passage, die die verschiedenen Soggettogestalten und ihre Abspaltungen kombiniert und in einer Engführung des Originalsoggettos zwischen Sopran und Tenor kulminiert (T. 55–59, der nachahmende Tenor bricht ab), bereitet eine „Reprise“ vor, die ab T. 60, 4. Zählzeit das Soggetto in der Oberstimme mit einer auf durchgehende Viertel augmentierten Version des Soggettokopfes engführt. Motivische Elemente der *Fuge* Nr. 1 scheinen auf, der kleine Sextsprung aufwärts (64/65), die aufsteigende Quarten (T. 68) und die chromatischen Abwärtsschritte (T. 65–67). Die Erinnerung sowohl an diese diastematischen Elemente als auch an ihren polyphonen Kontext wird durch die nicht nur homophon gesetzte, sondern auch so behaltene *Coda* ausgelöscht, die als völlig untypisches Element auch auf der formalen Ebene die Fuge vergessen macht.

Abgesehen von der *Fughette* aus op. 32 sind die *6 Stücke in Kanonform* op. 56, die Schumann 1845 unter dem Übertitel *Studien für den Pedal-Flügel* veröffentlicht, die ersten publizierten Werke, die im Titel bereits auf kontrapunktische Satztechniken verweisen. Was vorher implizit und halb verborgen war, wird jetzt explizit avisiert. Damit ist aber nicht zwangsläufig ein Verlust der Mehrdeutigkeit und Mehrdimensionalität verbunden. In den *Stücken in Kanonform* widerstreiten die Offenlegung der satztechnischen Faktur und deren Verbrämung zum „scheinhomophonen“ Charakterstück. Überwiegend bleibt der strenge Kanon untergründiges Satzprinzip, die Werke tragen keinen Lehrstückcharakter.

Alle sechs Stücke des op. 56 bedienen sich einer Kanonform, die an barocke Triosonaten gemahnt. Über einem freien Fundamentbaß läuft ein Kanon zwischen zwei Oberstimmen ab. Diese polyphone Satztechnik findet sich auch bei Schumanns großem Vorbild Bach mehrfach, so in den

---

<sup>250</sup> Vgl. Rémy Stricker: *Robert Schumann. Le musicien et la folie*, Paris 1984, S. 129ff. Stricker faßt „fugue“ und „variation“ als zwei untergründig verwandte Grundprinzipien Schumannschen Komponierens auf.

Kanonsätzen der Goldbergvariationen. Während aber ein Stück wie das erste schon in der Wahl der kompositorischen Mittel an Bach erinnert<sup>251</sup>, entfernen sich die anderen vom stilistischen Bezugsrahmen Barock wieder und individualisieren das vorgegebene Satzschema.

So fügt Nr. 2 (*Mit innigem Ausdruck*) dem Einklangskanon in den beiden oberen Stimmen und der Pedalbaßstimme begleitende Akkorde im mittleren System hinzu, die keineswegs nur generalbaßartige harmonische Ausfüllung darstellen, sondern durchaus auch eigene, frei eintretende und wieder wegfallende Stimmführungselemente beisteuern. So löst sich das genaue Unisono zur (nachahmenden!) Kanonoberstimme in T. 4 zu einem ‚ungenauen Unisono‘ zur Kanonunterstimme in T. 5 auf, T. 6 entstehen dann Sextenparallelen zur Kanonoberstimme. Hier scheint die individualisierende Gestaltung der Mittelstimmen ein Gegengewicht im Sinne der romantischen Ästhetik zur strengen Kanonfaktur der Oberstimmen zu bilden. Am Ende des Stückes gewinnt dieser freie Satz die Oberhand über den strengen, in T. 52 bricht der Kanon in der Nachahmung ab, stattdessen integrieren sich ab T. 53 die Oberstimmen in den bis dahin den Mittelstimmen vorbehaltenen Akkordsatz.

Richter vermißt in Nr. 2 die Kanonfaktur: „Schon das zweite Stück enthüllt weit mehr Schumann als kontrapunktische Scholastik. [...] Wo bleibt der Kanon? Er steckt in der zweistimmigen Melodieschicht des Diskants; dort reihen sich kurzgliedrige Melodiefragmente verschiedenster Gestalt in Einklangsimulation aneinander, abwechselnd in der einen und anderen Stimme. [...] Diese melodischen Gebilde [...] folgen einander wie Ruf und Echo: die Verdopplung eines melodischen Gedankens in der Zeitfolge, nicht in der Satzkonstruktion.“<sup>252</sup>

Richter scheint bei seiner Kritik der Schumannschen Satztechnik einer idealisierten Kanondefinition zu folgen, die am realen Satz vieler anderer Kanonkompositionen ebenso vorbeizielte würde: Eine melodisch auch ohne kanonische Führung vollständig eigenwertige und selbständige Stimme wird in zusätzlicher Überhöhung auch noch mit sich selbst enggeführt. Nur so läßt sich seine folgende Feststellung erklären: „Im selben zweiten Stück zeigt sich Takt 9–10, wie eine einstimmige melodische Phrase (die eine gewisse motivische Funktion im Stück erlangt), so mit der zweiten Stimme rechnet, daß eine Einheit entsteht“<sup>253</sup> – eine Aussage, wie sie mit gleichem Recht über viele kanonische Passagen beispielsweise in J. S. Bachs Goldberg-Variationen getroffen werden könnte.

Möglicherweise steckt dahinter die Vorstellung eines kompositorischen Schaffensprozesses, der erst nachträglich in einer autonomen Melodiebildung das imitatorische Potential erkennt – eine Mystifikation, der Schumann mit seiner Aussage über die eigene Themenfindung Vorschub leistet. Man vergleiche dazu Marpurgs

---

<sup>251</sup> So bemerkt schon Hermann Abert, allerdings in allgemeinem Bezug auf op. 56: „Dort scheinen die Inventionen als Vorbild gedient zu haben [...]“. Hermann Abert, *Robert Schumann*, Berlin 1903, S. 64f.

<sup>252</sup> Richter 1981, S. 176.

<sup>253</sup> Ebd., S. 176.

kompositionstechnisch pragmatische Anweisung zur Verfertigung zweistimmiger Kanons, bei der ganz selbstverständlich zu der übertragenen zweiten Stimme erst die Weiterführung der ersten hinzugefügt wird, die erste Stimme also nicht nur mit der zweiten „rechnet“, sondern ihr im Schaffensprozeß anzupassen ist.<sup>254</sup> Unmittelbar auf diese kompositionstechnische Handwerkslehre des zweistimmigen Kanons läßt Marpurg übrigens einen Hinweis auf eine einem solchen zweistimmigen Satzgerüst hinzufügbare tiefe Begleitstimme folgen, gibt dafür ein Beispiel von Graupner an und äußert sein Bedauern über den allmählichen Rückgang dieser Gattung, den er mit Verflachung gleichsetzt: „Trios von dieser Art haben sich seit der eingerißnen leichten Melodienmacherey etwas rar gemacht.“<sup>255</sup>

Marpurgs detaillierte Ausführungen über die „Canons mit einer Begleitungsstimme“ könnten Schumann als Gebrauchsanweisung der Verfertigung von op. 56 gedient haben.<sup>256</sup> Von besonderem Interesse ist hier Marpurgs Beschreibung des idealen Schaffensprozesses: „Ist der **Canon endlich** [d. h., hat er einen auskomponierten Schluß, anstatt unendlich oft wiederholbar zu sein]: so wird solcher desto leichter zu verfertigen sein, wenn man die erste Stimme einen guten Vorsprung nehmen lässet. Man hat alsdenn Gelegenheit, so gleich eine gute Gegenharmonie in der Gegenstimme anzubringen. Sobald nun die zweyte Stimme eintreten soll: so hält man so lange mit der ersten und der Nebenstimme an, und schreibt die zweyte nach dem vestgestellten Intervall des Eintritts erst soweit ab, als sich in der ersten dazu Materie findet. Alsdann fährt man mit dieser ersten und der begleitenden wieder fort, und richtet das weitere harmonische=melodische Gewebe nach der zweyten Stimme ein. Diesen Zusatz übersetzt man aus der ersten in die zweyte Stimme und damit fährt man so lange fort, bis man den Canon schliessen will [...].“<sup>257</sup> Hier ist die harmonische Disposition gleichberechtigt zur linearen gesehen, und Marpurg macht deutlich, daß nur diese Komponierweise ihn interessiert und nicht das ergänzende nachträgliche Hinzufügen einer freien dritten Stimme, das ja auch denkbar wäre: „Die Canons mit einer Begleitungsstimme sind von zweyerley Art. In einigen wird die Begleitung oder die Nebenstimme erstlich alsdenn zugesetzt, wenn der Canon schon ganz fertig ist, und dieses geschieht zur Bedeckung der Harmonien, wenn einige darunter sonst allzuleer

---

<sup>254</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 2, S. 93: „(1) Man ersinnet ein Paar oder mehrere Intervallen, und setzt sie in diejenige Stimme, die anfangen soll. (2) Diese Intervallen übersetzt man in die zweyte Stimme [...]. (3) Nachhero gehet man zur ersten Stimme zurücke, und setzt die angefangne Melodie dergestalt fort, daß sie zu den beyden in die zweyte Stimme übersetzten Intervallen harmonire. (4) Den Zusatz, den nunmehr die erste Stimme bekommen, setzt man der nachfolgenden Stimme in gehöriger Proportion an, und damit fährt man solange fort, bis man den Canon schliessen will. [...] Zur Erleichterung des Satzes kann man hin und wieder, wenn es die Umstände zulassen, eine kleine Pause anbringen. [...]“

<sup>255</sup> Ebd., S. 95.

<sup>256</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 2, S. 120ff.

<sup>257</sup> Ebd., S. 123.

ausfallen sollten; und von diesen ist hier nicht die Rede. Andere werden sogleich mit der Begleitung componirt, [...] und von solchen Canons reden wir hier.“<sup>258</sup>

In Hinsicht auf die Form – langsame Einleitung, die am Ende als Nachspiel wiederholt wird – und die Begleitfiguren, die im mittleren System notiert sind, erinnert die 3. *Studie* an ein Mendelssohnsches *Lied ohne Worte*. So gesehen mag mit diesem Unterquintkanon ein ‚Duett ohne Worte‘ vorliegen.

Eine ähnliche Assoziation ruft auch Nr. 4 (*Innig*) hervor. Hier werden die Phrasen und mit ihnen die Einsatzabstände des Unterquintkanons sukzessive verkürzt, von zunächst zwei auf einen, zwischenzeitlich (T. 11) sogar einmal auf einen halben Takt. Besonders reizvoll wirkt dabei der Engführungseffekt, den die Reduktion des Einsatzabstandes bei Wiedererscheinen der Anfangsphrase ab T. 14 erzeugt.

Im Mittelteil der dreiteiligen Liedform (ab T. 20, *Etwas bewegter*) scheint eine Vorausimitation der Tenorstimme im mittleren System den zwei- zum dreistimmigen Kanon zu verdichten; das erweist sich als satztechnische Finte, es bleibt meistens bei der ursprünglichen Zweistimmigkeit, die allerdings zwischen den beteiligten Stimmen wechselt.

Die Coda ab T. 58 verzichtet auf die Kanonfaktur; bemerkenswerterweise bleibt die nachahmende Stimme erhalten. Sie wird mit den Zweiunddreißigstelbewegungen des kontrastierenden Mittelteils kombiniert; eine Erinnerung an den Kanon, die sich auf freie Polyphonie beschränkt.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Studie Nr. 5. Die äußere Textur ist klar und offensichtlich vom streng durchgehaltenen Kanonprinzip bestimmt. Erst bei analytischer Betrachtung der Formdisposition wird deutlich, daß Schumann hier eine Formidee zu Grunde legt, die kein Rezipient unwillkürlich mit der Gattung Kanon assoziieren würde.

Die ersten acht Takte bilden eine Periode, die in ihrer zweiten Hälfte in die Tonart der Tonikaparallele D-Dur moduliert, so daß der folgende Achtakter in der typischen Seitensatztonart beginnt. Trotz des sehr engen Raums – der ganze erste Teil umfaßt nur 16 Takte – wird durch die Verwendung des neuen 16telmotivs ab T. 9 auch ein thematischer Kontrast geschaffen. Nach der Wiederholung dieser Mikroexposition folgt ein Mittelteil, der durch die Weiterentwicklung des Seitensatzmotivs, sequenzierende Harmonik, gegenüber der Exposition variable Phrasenlängen und eine insgesamt lockerer gefügte Bauweise gekennzeichnet ist. Er mündet auf einen Orgelpunkt der Dominante, dem eine Reprise des Hauptsatzes folgt. An Stelle der Rückmodulation über Doppeldominante und Dominante, die die Wiederholung der Exposition ermöglichte, führt eine einfache Kadenz zur Tonika. Die kurze Coda bekräftigt mit ihrer zweifachen plagalen Wendung und ihrem Orgelpunkt auf der Tonika die Haupttonart.

---

<sup>258</sup> Ebd., S. 121.

Worauf der scherzoartige Charakter und die kanonische Satztechnik nicht schließen lassen würden, wird durch die Analyse erwiesen: Der Kanon ist gleichzeitig ein Sonatensatz in nuce, der Versuch, zwei einander fremde musikalische Topoi zu verbinden. Hier erreicht Schumann die Uneindeutigkeit auf genau umgekehrte Art wie im Falle der Variation aus op. 13. Der Kontrapunkt ist Textur, rein äußerlich und fast mechanisch ablaufendes Mittel, der Sonatensatz die zu Grunde liegende Struktur.

Klaus Peter Richter betont zusätzlich die „Verhüllung“ des Kontrapunktischen. Sehr zutreffend ist seine Formulierung zum Stellenwert des kanonischen Satzprinzips in op. 56, Nr. 5 (bei ihm bezogen auf T. 1–2): „Nicht das Wesenssubstrat der Kanonvorstellung, das sich selbst genügende Melodische in strenger Imitation wird hier herausgestellt, sondern gleichsam seine Maskierung. Wie eine Folie liegt der Kanon auf der Satzoberfläche, kaum erkennbar durch die klangliche Verschmelzung mit dem Begleitsatz und die bunte Folge wechselnder Glieder, welche das zeitlose In-sich-Kreisen strengen kanonischen Gefüges zur echohaften, zeitmarkierenden Sukzession mindert.“<sup>259</sup> Lediglich die Unterscheidung zwischen zeitlos und zeitmarkierend erscheint gesetzt und nicht aus dem Gefüge des musikalischen Satzes unmittelbar herausdifferenzierbar.

Die abschließende *Studie* Nr. 6, *Adagio*<sup>260</sup>, suggeriert die kontrastierende Abfolge zweier barocker Satztechniken: Zunächst maskiert sich der Oktavkanon in Sopran und Tenor als vier- bis fünfstimmiger Choralsatz, die strenge Polyphonie wird in der Anmutung von Homophonie „versteckt“. Die Pedalbaßstimme zeigt dabei noch einen Imitationsansatz in T. 2–4, der aber nach Erreichen von H nicht weiterverfolgt wird.

Ab T. 16, 3. Zählzeit wird die kanonische Führung zur vierstimmigen Fugenexposition überhöht – hier scheint Schumann kompositionstechnisch an Marpurgs terminologische Bemerkung zu erinnern, daß der Begriff „Canon“ eigentlich nur eine sprachliche Verkürzung ist, die den Typus der „kanonischen Fuge“ bezeichnet.<sup>261</sup> Romantische Individualisierung bricht sich aber bei Eintritt der Pedalstimme in T. 29 auf der 3. Zählzeit wieder Bahn und macht klar, daß es sich um einen „als-ob“-Eindruck handelt: die scheinbare Engführung der Pedalbaßstimme zum Manualbaß löst gleichzeitig das unauffällige Wegfallen der Altstimme aus, so daß der

---

<sup>259</sup> Richter 1981, S. 176 f.

<sup>260</sup> In op. 56 konkurrieren deutsche und italienische Vortragsbezeichnungen. Während bei Nr. 3, auf das italienische *Andantino* schon in T. 3 das deutsche *Etwas schneller* folgt, ist Nr. 6 die einzige *Studie*, die auf deutsche Vortragsbezeichnungen gänzlich verzichtet. Das kann mit der besonders starken Assoziation „alten Stils“ zusammenhängen.

<sup>261</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 10: „Ein auf diese canonische Nachahmung sich gründendes musikalisches Stück heißt eine **canonische Fuge**, [...] oder kurz weg ein **Canon**.“ Die terminologische Verkürzung erklärt auch, warum von den beiden Bänden des Lehrbuchs der zweite sich ausführlich mit dem Kanon beschäftigt – Marpurg begreift „Canon“ und „Fuge“ als zwei Unterarten der Fugentechnik.

bisherige Manualbaß im Stimmgefüge zur Tenorstimme umgedeutet. Konsequenterweise klettert der T. 28/29 mit dem Manualbaß parallelgeführte Tenor in T. 31 in die Altlage und wird dann auch im oberen System notiert. Das Soggetto im Pedalbaß wird T. 31 diastematisch verändert, der Triller in T. 32 fällt weg; stattdessen erfolgt mit dem Auftakt zu T. 33 die Wiederaufnahme des anfänglichen Oktavkanons.

Aber auch die Abstandsverhältnisse zwischen Dux und Comes stellen eine individualisierte Aneignung des strengen Fugenprinzips dar: Die 1. Melodiestufe zu Beginn des Dux wird nicht normgerecht mit der 5., sondern mit der 6. Melodiestufe beantwortet, so daß nach den ersten drei Achtelnoten im Comes ein Terzfall eingeschoben werden muß, um das Oberquintverhältnis wiederherzustellen. Der Grund für diese im strengen Satz völlig überflüssige „Einrichtung“ hängt mit der ambivalenten Harmonisierung des Soggettos zusammen. Sein Beginn markiert in auffälliger Weise den Quintrahmen *gis'–dis'* und die darüberliegende kleine Sexte *e''*, kann also in *gis-moll* gehört werden. Dem widerspricht – scheinbar – die „Tenorklausel“ *cis'–h'* in T. 19/20, die mit Triller und Nachschlag verziert ist. Ein regelgerechter Einsatz des Comes auf *fis''* würde die Oberquinttonart *Fis-Dur* zur Haupttonart des ganzen Stückes *H-Dur* bekräftigen. Dagegen stellt der Einsatz auf *gis''* klar, daß trotz der irreführenden „Tenorklausel“ harmonisch der Mollbereich anvisiert ist, und die Modulation, die sich in T. 22 vollzieht, ist eine nach *dis-moll* als Oberquinttonart von *gis-moll*. In jedem Fall entspricht die Beantwortung nicht der Marpurgschen Regel, daß ein auf der 3. Melodiestufe beginnender Dux mit einem Comes zu beantworten sei, der auf der 2. oder 3. Melodiestufe der Oberquinttonart einsetzt<sup>262</sup>, stellt aber eine „tonal“ folgerichtige Modifikation dar. Somit kann die oben erwähnte Parallelführung in T. 27–29 paradoxerweise als gleichzeitiges Erklingen von Dux und Comes im Terzabstand gelten.

Der abschließende, strenge Oktavkanon bezieht sich weniger auf den Choralgestus des Beginns als mehr auf die gesangliche Führung eines ‚Duetts ohne Worte‘; entsprechend werden die fallenden Quinten der T. 53–54 in Charakterstückmanier dynamisch und satztechnisch kontrastierend gegenübergestellt, bevor ab T. 62, 2. Zählzeit der Kanon endet und homophone Akkordbewegung über dem bereits T. 61 erreichten Tonikaorgelpunkt einsetzt.

Richter faßt diese Passage als Symbol einer „stockenden Zeit“ auf: „Die stehenden Klangflächen am Anfang von op. 56, 2 und am Schluß von Nr. 6 [...], nach der Imitationsepisode, lassen den Satzfluß vollends stocken. Hier paralysiert die Statik einer primär klanglichen Klaviersatz-Faktur jede Vorstellung von polyphonem Atem, hier vermittelt sich mehr Zeitstillstand als Zeit.“<sup>263</sup>

Das letzte der *Albumblätter* op. 124, Nr. 20, ist zugleich das als letztes, nämlich 1845 komponierte Werk dieser heterogenen Sammlung. Es ist das einzige Stück aus diesem Opus, das seine polyphone

<sup>262</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 47.

<sup>263</sup> Richter 1981, S. 191.

Satztechnik – *Canon* – im Titel trägt und dabei auch das einzige, das eine solche verwendet. Ein Oktavkanon zwischen Sopran und Tenor wird von freien Stimmen im Alt und Baß begleitet, insgesamt entsteht ein choralartiger Satz. Das Stück ist offenbar im zeitlichen Zusammenhang mit op. 56 entstanden. Auf einem Skizzenblatt findet sich auf der Vorderseite der *Canon*, auf der Rückseite eine unvollständige Skizze von op. 56 Nr. 5.<sup>264</sup>

Insgesamt hinterläßt dieser *Canon* den Eindruck einer propädeutisch bestimmten Komposition; er ist ein Nebenprodukt der Kontrapunktstudien des Jahres 1845. Die ungewöhnlichen Klangbildungen ab T. 12, 3. Zählzeit scheinen in ihren sehr weiten Lagen nicht für Klavier (zumindest nicht ohne Pedal) gedacht zu sein, obwohl in zwei Systemen notiert wird.

Die *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pianoforte mit Pedal* op. 60 stellen im Œuvre Schumanns einen Sonderfall<sup>265</sup> dar: Hohe kontrapunktische Dichte verbindet sich mit der originellen Anverwandlung des BACH-Motivs.<sup>266</sup>

In der fünfstimmigen *Fuge* Nr. 1 (*Langsam*) steht die Taktartbezeichnung nicht wie sonst bei Schumann für einen Vierviertel-, sondern für einen Vierhalbetakt. Schon dieses Detail suggeriert die Verwendung von „altem“ Stil. Das zweitaktige Motiv B–A–c–H erscheint in halben Noten zunächst in der Manualbaßstimme. Der zweite Takt beginnt mit einer Viertelpause und läßt dann den prolongierten Krebs in Viertelnoten folgen (H–c–f–es–A–B–es). Die reale Beantwortung des Soggettos erfolgt in der Oberquinte im Tenor. Der nächste Dux im Alt ist um eine Zählzeit verschoben, so daß dazwischen genau eine Zählzeit nach dem Comes als minimaler Rückführungsteil zur Verfügung steht. Das entspricht nur oberflächlich betrachtet der traditionellen Technik, Soggetti innerhalb des Taktgefüges zu verschieben, denn hier werden die Betonungsverhältnisse verändert; der bisher trochäische Soggettokopf wird jambisch. Die Viertelpause, die in T. 2 noch an die *Suspiratio*-Figur zu Beginn Bachscher Fugensoggetti gemahnt, dient jetzt als „Pufferzeit“, auf die der vierte Motivton H verschoben wird. Da dieser sich auf eine Viertelnote reduziert, kann die zweite Soggettophrase wie vorher auf der 2. Viertelposition beginnen. Beim nächsten Comes im Sopran besteht kein Bedarf für einen eingeschobenen Rückführungsteil, so daß wieder ein „pünktlicher“ Beginn auf der 1. Zählzeit von T. 7 erfolgen kann. Der Schluß der zweiten Comesphrase ist modifiziert, die zwei Achtelnoten g'–a' ersetzen b', das ohnehin keinen Gerüstton des Motivkrebses darstellt. Damit ist die Exposition in den Manualstimmen T. 9 abgeschlossen, es folgt ein Binnenzwischenspiel mit imitatorischen Ansätzen und schließlich ein Pedalbaßeinsatz mit der verschobenen Duxversion in T. 12, 2. Zählzeit.

In T. 18, 2. Zählzeit vollzieht sich der Beginn der 2. Durchführung in g-moll (das BACH-Motiv wird dabei harmonisch für kurze Ausweichungen

<sup>264</sup> Vgl. McCorkle 2003, S. 529.

<sup>265</sup> Diesen Begriff gebraucht bereits Arnfried Edler in Bezug auf op. 60. Vgl. Arnfried Edler: *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 173.

<sup>266</sup> Zur Verwendung des BACH-Motivs in den *Kinderszenen* op. 15 s. o.

genutzt) mit Sopraneinsatz auf g'', gefolgt von einer Sequenz des Kopfmotivs in Originaltonhöhe; die zweite Krebsphrase fehlt. Allerdings findet parallel in T. 20 ein Tenoreinsatz auf d' statt, in dieser Stimme wird das Soggetto komplett präsentiert. Im Pedalbaß erklingt dann wieder der Dux (ab T. 22, 2. Zählzeit). Nur den Motivkopf hat der Sopran, T. 27, 2. Zählzeit. Dazu wird das Motiv parallel im Pedalbaß unterterzt, wobei aber g statt gis auf der 1. Zählzeit von T. 28 erklingt.

Ab T. 34 (*Nach und nach schneller und stärker*) beginnt die 3. Durchführung. Die diminuierte Fassung des Kopfmotivs (in seiner jambischen Version) bildet den Anfang eines neuen Soggettos (im Alt). Es erfolgt eine sofortige Engführung (im Tenor, wobei aber der vierte Ton nicht alteriert ist). Auch mit der rhythmischen Originalgestalt in halben Noten im Pedalbaß wird das neue Soggetto eingeführt, dabei ist aber die Diastematik durch chromatische Verengung modifiziert. Ein Comeseinsatz des diminuierten Soggettos erfolgt im Sopran als Oberquintbeantwortung, die mit einem Alteinsatz (ohne Alteration) und der modifizierten Originalgestalt im Manualbaß eingeführt ist.

Eine mehrfache Engführung ist dann ab T. 36 zu hören: zwischen Sopran, Tenor, Manualbaß, Alt (ohne Alteration), Pedalbaß (in halben Noten erklingt das Originalsoggetto von es aus).

Ab T. 41, 4. Zählzeit (*forte*) gehen die Manualstimmen bis T. 44 in einen homophonen Akkordsatz über, der bis zu sieben Stimmen enthält. Darunter erklingt im Pedalbaß der Anfangsdux. Eine deutliche Kadenz mit Ganzschluß in die Oberquinttonart F-Dur erfolgt in T. 44. Dadurch wird der Beginn der 4. Durchführung signalisiert, in der weitere Engführungen des originalen Soggettokopfes mit der diminuierten Fassung stattfinden. Einsätze des Originalmotivs haben der Tenor in T. 44, 4. Zählzeit, und der Alt in T. 46, 4. Zählzeit; die chromatisch verfälschte Fassung erklingt im Manualbaß in T. 48, 3. Zählzeit, damit eingeführt wird noch ein beim dritten Motivton abbrechender Einsatz im Alt in T. 48, 4. Zählzeit. Bei den diminuierten Einsätzen stehen diastematisch „echte“ Einsätze im Manualbaß T. 46 und im Sopran T. 48 diastematisch abgeänderten oder unvollständigen Einsätzen im Sopran (T. 44), Alt (T. 45), Sopran (T. 46, parallel zum diastematisch unverfälschten Manualbaßeinsatz) sowie parallel bzw. unisono in Pedalbaß, Tenor und Sopran gegenüber.

Damit wird ein zweiter Übergang in einen homophonen akkordischen Satz der Manualstimmen eröffnet, der T. 53 durch einen augmentierten Einsatz des BACH-Motivs im Pedalbaß grundiert wird. Das eröffnet allerdings keine weitere Steigerungsrunde der Engführungskombinationen. Im Gegenteil wird der akkordische Satz bis zum Ende unter weitgehendem Verzicht auf das Hauptmotiv beibehalten, das nur noch in origineller Weise „versteckt“ in der Sopranstimme T. 59, 3. Zählzeit sowie T. 61, 1. Zählzeit über die Phrasenenden und Lagenwechsel hinweg eingewoben wird. Alle weiteren Ansätze des diminuierten Motivs bleiben unvollständig oder verfälscht.

Insgesamt zeigt das Stück also eine allmähliche Anpassung des Motivs an harmonische Erfordernisse. Es handelt sich dabei eher um eine

Metamorphose im romantischen Sinn als um eine strenge kontrapunktische Verarbeitung.

Grundidee von Nr. 2 (*Lebhaft*) ist die allmähliche Veränderung des BACH-Motivs. Während das Kopfmotiv fast während des gesamten Expositionsverlaufs der vierstimmigen Fuge noch unverändert bleibt, setzen ab T. 25 (mit Auftakt) diatonische Varianten ein, sowohl in den Gegenstimmen als auch als durch forte markierter variiertes Soggettoeinsatz (erstmalig T. 29 im Alt, b–a–c'–fis). Eine augmentierte Fassung mit dem originalen B–A–c–H-Kopf tritt T. 48 im Pedalbaß ein. Eine andere Augmentation, die ausschließlich in Vierteln verläuft und unmittelbar enggeführt wird, tritt ab T. 74, 2. Zählzeit auf. Conrad weist auf den Pedalbaßeinsatz in T. 122 hin und faßt die Vereinfachung des BACH-Motivs zu BACB als „diatonische Identität“ im Sinne Rétis auf. Unklar bleibt, warum es sich in diesem Fall um eine „eher spekulative Anwendung“ handeln soll.<sup>267</sup>

*Fuge* Nr. 3, *Mit sanften Stimmen*, ist bis kurz vor Ende vierstimmig geführt, wobei sich Pedal- und Manualbaß als tiefste Stimme abwechseln.<sup>268</sup> Das Soggetto, zunächst im Alt, wird sofort von einer Kontrapunktstimme im Tenor begleitet, die zunächst imitierend, dann parallel, schließlich in Gegenbewegung geführt wird. Das nimmt dem Soggetto einen Teil seines Profils; der Comes im Sopran (T. 5) wächst dann, ein bei Schumann ja häufiges Verfahren, aus der Einklangsbildung mit dem letzten Duxton erst allmählich heraus – auf den Einklang folgt die Terz cis'/e', bis sich in T. 6 die beiden Stimmen rhythmisch und intervallisch voneinander differenzieren. Eine ähnliche Wirkung wird beim Comeseinsatz T. 13 erzielt; dieser findet mit dem auf eine Viertelnote verkürzten f des Tenors auf der 2. Zählzeit statt, aber auf der 1. Zählzeit ist der Baß noch mit diesem f als tiefstem Ton zu hören. Klarer sind die drei Soggettoeinsätze in der ab T. 18, 3. Zählzeit beginnenden 2. Durchführung wahrzunehmen. Aber diese Durchführung bleibt unvollständig, und in der stattdessen T. 31 einsetzenden 3. Durchführung ist das Soggetto zu einer sich von der ursprünglichen Chromatik entfernenden diatonischen Variante d–c–es–d modifiziert. Zwar schleicht sich das Originalmotiv T. 39–40 im Alt wieder ein, aber die diatonische Variante sowie figurierte Fassungen (ab T. 43) werden weiter

<sup>267</sup> Vgl. Conrad 1982, S. 347. T. 122 ist hier fälschlich als T. 120 angegeben.

<sup>268</sup> Keil postuliert in Bezug auf alle *Fugen* op. 60: „Manchmal – und zwar in den BACH-Fugen – ergibt sich eine Diskrepanz zwischen notierter und tatsächlich vorhandener Stimmenzahl: So stellt die Pedalstimme meist keine wirklich vollständige, also echte Stimme dar, sondern ist vielmehr als eine Fortsetzung bzw. Erweiterung der Baßstimme in der linken Hand (manualiter) mit anderen Mitteln anzusehen.“ Keil 1973, S. 109. Tatsächlich ist das nicht „meist“ der Fall, sondern wird konsequent nur in Nr. 3 praktiziert, streckenweise auch in Nr. 6. Präziser wäre es, darauf hinzuweisen, daß oft wechselnde Stimmen wegfallen, so daß häufig kein vollstimmiger Satz entsteht. Keil führt denn auch nur Nr. 3 als konkretes Beispiel für das Verfahren der abwechselnden Baßstimmen an. Vgl. ebd., S. 109f. Für dieses Stück weist bereits Klaus Trapp auf die Abhängigkeit der beiden Baßstimmen hin. Vgl. Klaus Trapp: *Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger*, Diss. masch. Frankfurt/Main 1958, S. 97.

durchgeführt; die noëmatische Viertelbewegung in T. 47 löst sich im Folgetakt wieder zur Polyphonie auf. Wie eine kaschierte Reprise wirkt der Wiedereintritt von Soggetto und ursprünglichem Kontrapunkt in T. 53. Diesen hat Schumann nicht als strenges Kontrasubjekt verwertet, deutet aber gelegentlich Elemente daraus auf verschiedene Stimmen verteilt an (vgl. T. 22–25, Sopran, ab 4. Zählzeit T. 23 Tenor).

*Fuge Nr. 4 (Mässig, doch nicht zu langsam)* verteilt das BACH-Motiv auf verschiedene Oktavlagen und läßt die Diastematik durch Sequenzbildung zirkulär wieder in sich selbst zurücklaufen. Diese Fuge setzt in für Schumann ungewöhnlicher Massierung Umkehrung bzw. Krebs ein.<sup>269</sup> Schumann kennzeichnet die Krebsführungen durch Anmerkungen im Notentext, was den Interpreten und Leser durchaus verleiten kann, eine nicht markierte Umkehrung zu übersehen (T. 26 im Manualbaß).

Schumann selbst war möglicherweise gar nicht bewußt, daß das BACH-Motiv identische Krebs- und Umkehrungsstrukturen liefert; er kennzeichnet in *Fuge Nr. 5 (Lebhaft)* T. 73 als Umkehrung (welche real hier von fis'–g'–e'–f' gebildet wird), T. 103–105 als Krebs (fis'–g'–e'–f'). Das Soggetto selbst schachtelt durch Sequenzierung das chromatische Originalmotiv und seine Variante c''–h'–d''–c'' ineinander. Originell ist die Versetzung nach F-Dur, so daß das Soggetto ungewöhnlicherweise mit der 4. Melodiestufe beginnt.

Nach dem instrumentalen Spielfugengestus von Nr. 5 kehrt Nr. 6 (*Mässig, nach und nach schneller*) zum Vier-Halbe-Takt der Eröffnungsfuge und zu einer noch ausgesprochenen Anmutung von *stile antico* zurück (außer zehn Sechzehntelnoten kommen in den 155 Takten keine kleineren Notenwerte als Vierteltriolen vor). Dabei wird die potentielle Fünfstimmigkeit kaum ausgenutzt, der Satz bleibt weitgehend drei- bis vierstimmig. Die Länge der Fuge resultiert aus ihrer Anlage als Doppelfuge; ab T. 59 mit Auftakt wird ein neues Soggetto exponiert, das ab T. 95 mit dem Anfangssoggetto enggeführt wird.

Nagler bewertet op. 60 unter ästhetischen Gesichtspunkten insgesamt positiv: „In ihnen [gemeint sind die *Fugen* op. 60] wird der Komponist der schweren Aufgabe gerecht, den strengen Stil in seine Musiksprache einzuschmelzen, ohne zu Romantisierungen zu neigen.“<sup>270</sup>

Dagegen schließt Armin Gebhardt op. 60 lediglich relativierend von seinem Generalverdikt gegen die kontrapunktischen Kompositionen des Jahres 1845 aus: „Als er sich 1845 auf ärztliches Anraten nach einem Nervenzusammenbruch der schöpferischen Tätigkeit enthalten mußte, komponierte er unter dem Eindruck seiner Beschäftigung mit Bach einige kontrapunktische Werke (op. 56, 58, 72), die die schwerwiegende Verirrung in ihrer ganzen Tragweite dokumentieren. Bei dieser erneuten ‚Fugenpassion‘ war das romantische Genie völlig zum schwächlichen Epigonen herabgesunken. Eine gewisse Ausnahmestellung kann lediglich den 6 BACH-Orgelfugen (op. 60), dem weitaus bedeutendsten

<sup>269</sup> Keil gibt Umkehrung und Krebs an, weist aber nicht auf die intervallische Identität der beiden Ableitungen des palindromartigen Motivs hin. Vgl. Keil 1973, S. 116.

<sup>270</sup> Nagler 1981, S. 318f.

Fugenzyklus zwischen Bach und Reger, zugebilligt werden, weil Schumann hier jedwedes romantisierendes Beiwerk unterließ und – wenn auch epigonal, so doch mit erstaunlichem Einfühlungsvermögen – ausschließlich aus dem Geiste Bachs heraus schuf.“<sup>271</sup>

Hier wird die in der Schumann-Forschung wiederholt aufgeworfene Frage berührt, ob die kontrapunktischen Studien des Jahres 1845 eine positiv oder negativ zu bewertende Weiterentwicklung von Schumanns Kompositionsstil insgesamt katalytisch in Gang setzen, oder ob es sich dabei eher um eine Art „Beschäftigungstherapie“ handelt. So ordnet Richter die Entstehung von op. 56 biographisch ein: „Entstanden im Krisenjahr 1845 [...] belegen sie – zusammen mit op. 72, 58 und 60 – Schumanns Bemühen um Halt und Sammlung bei Bach und kontrapunktischem Satz.“<sup>272</sup> Wörner kommentiert: „Die Fugenstudien des reifen Schumann sind demnach alles andere als ephemere Erscheinungen in seinem Schaffen.“<sup>273</sup> Allerdings ordnet Wörner op. 56, 58, 60, 72 und 126 als ausgesprochene „Studien“ ein, die Schumann „einer Druckausgabe würdig“ befunden habe.<sup>274</sup>

Jedenfalls sind die schubweise auftretenden Phasen des Kontrapunktstudiums für Schumann schaffensbiographisch gesehen immer auch Krisenzeiten. Dabei ist eine umgekehrte Korrelation von Quantität und Kontrapunktstudien erkennbar: Neben den wenigen explizit kontrapunktischen Opera entsteht wenig anderes, danach folgen „manische“ und fruchtbare Schaffensausbrüche. Die Tatsache, daß Schumann sich in depressiven Phasen mit strengem Satz auseinandersetzt, erscheint ambivalent: Einerseits ist Kontrapunkt eine Quelle der Frustration und möglicherweise unmittelbar kreativitätshemmend, andererseits offenbar zeitverzögert von stark inspirierender Wirkung.

Den subtilen Historismus in der ästhetischen Wirkung von op. 60 formuliert Richter: „Mit op. 60 wird die Widmung gewissermaßen ins Transzendente überhöht: die Vorlage B–A–C–H impliziert Widmung, musikalischen Anspruch, musikalisches Material und Denkmal zugleich.

Mit der Inanspruchnahme von Bach, der als entfernte, geschichtliche Gestalt weit mehr in mythischer Dimension wirksam wird denn als konkrete Gegenwärtigkeit, begibt man sich auf einen neuen, den historistischen Boden: die Hommage, die musikalische Widmung durch Komposition ‚à la ...‘ kommt ins Blickfeld. Was die musikalische Chiffre BACH betrifft, so ist Schumanns op. 60 nicht der früheste Versuch einer kompositorischen Verwertung dieser Buchstaben, aber sicher der erste, der die neue Dimension jener Zeit vermittelt: den bewußten Rückgriff auf verschieden, geschichtlich gewordene Arten von musikalischem Satz, den Historismus.“<sup>275</sup> Abert äußert über op. 60: „Die Vielseitigkeit und den

---

<sup>271</sup> Armin Gebhardt: *Robert Schumann als Symphoniker*, Regensburg 1968, S. 108.

<sup>272</sup> Richter 1981, S. 174.

<sup>273</sup> Karl H. Wörner: *Robert Schumann*, Zürich 1949, S. 136.

<sup>274</sup> Vgl. Ebd.

<sup>275</sup> Richter 1981, S. 180.

Tiefsinn der in diesen Werken enthaltenen Kontrapunktik hat Schumann auch in seinen späteren grossen Werken nur selten wieder erreicht.<sup>276</sup> In diesem Sinne beurteilt auch Richter den Stellenwert der *BACH-Fugen* op. 60: „[...] der kontrapunktische Aufwand übertrifft denjenigen von op. 56 und op. 58 bei weitem; Schumann selbst dachte hoch über diese Fugen.“<sup>277</sup> Tatsächlich wird in op. 58 gar kein „kontrapunktischer Aufwand“ getrieben. Offenbar verleiten Titel, Entstehungszeit und Instrument immer wieder Schumann-Forscher, op. 58 entgegen der satztechnischen Tatsachen unter die „kontrapunktischen“ Werke zu subsumieren.<sup>278</sup> Kathleen Dale konstatiert für op. 60 kritisch einen Mangel an Kontrast, der durch die strenge Form der *fuga ricercata* bedingt sei.<sup>279</sup>

In Schumanns *Album für die Jugend* op. 68 sind, offenbar mit didaktischer Absicht, einige explizit kontrapunktische Werke enthalten. So trägt Stück Nr. 27 den Titel *Kanonisches Liedchen*. Der Titel weckt Erwartungen beim Rezipienten, die sich auf mehrere musikalische Wahrnehmungsebenen beziehen können. Ein *Liedchen* impliziert einfache, volksliedhafte Melodik, die Verwendung einer kompakten Liedform – etwa der dreiteiligen – und eine weitgehend unkomplizierte, leicht faßliche Harmonik. Das Adjektiv *kanonisch* verspricht eine Verwendung der Satztechnik Kanon. Die Analyse zeigt, daß diese Erwartungen weitgehend eingelöst werden.

Die dreiteilige Liedform ist schon äußerlich durch Doppelstriche und Tonartwechsel kenntlich gemacht. Teil A besteht aus einem Achttakter, der wiederholt wird. A' greift die ersten vier Takte wieder auf, bringt aber in der zweiten Hälfte dieses Abschnitts kleine Änderungen an. An Stelle der Wiederholung wird ein neuer achttaktiger Abschnitt gesetzt, dem noch zwei Schlußtakte mit Akkorden folgen.

Die Diastematik von Teil A ist rein diatonisch und wird ausschließlich von Sekunden und Terzen gebildet, in A' kommen vereinzelt Quinten und Sexten dazu. Der Rhythmus der Melodiestimmen in den Eckteilen konstituiert sich aus Achtelnoten und punktierten Viertelnoten, selten kommen Viertelnoten vor. Zusammengenommen ergibt das eine fast prototypische Volksliedmelodik. Der Mittelteil setzt mit der Verwendung von Sechzehntelnoten, Sprüngen bis zur Oktave und gelegentlicher chromatischer Einfärbung einen leichten Kontrast, insgesamt bleibt die Melodik aber auch hier leicht faßlich und schlicht.

---

<sup>276</sup> Abert 1903, S. 65.

<sup>277</sup> Richter 1981, S. 185.

<sup>278</sup> Vgl. Eismanns tabellarische Übersicht; Eismann 1956, Bd. 1, S. 150. Edler stellt in Bezug auf op. 58 fest: „Mit diesem Zyklus hatte die Schumann-Literatur stets ihre Schwierigkeiten, weil sich nämlich die Absenz an fugierter und überhaupt kontrapunktischer Arbeit hier sehr viel deutlicher zeigt als in den übrigen [gemeint sind die anderen Pedalflügel-Werke des Jahres 1845].“ Arnfried Edler: *Zur Gattungsproblematik von Schumanns Skizzen für Pedalflügel*, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. von Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier, Saarbrücken 1998, S. 67–75, S. 71.

<sup>279</sup> Vgl. Kathleen Dale: *The Piano Music*, in: *Schumann. A Symposium*, hrsg. von Gerald Abraham, London/New York/Toronto 1952, S. 12–97, S. 76.

Auch die Harmonik geht kaum über den Rahmen des Volksliedhaften hinaus. Wo sich auffallende Dissonanzen ergeben, sind sie meist dem Kanonprinzip geschuldet, so in Takt 20, wo dis'' und d' gleichzeitig erklingen. Im Mittelteil ergibt sich durch die Verwendung der alterierten zweiten Stufe ein Dominantseptakkord mit übermäßiger Quinte (T. 8, zweite Klammer). Mit diesem Effekt wird in Takt 9 und 10 über dem Orgelpunkt a noch weiter gespielt. Zieht man in Betracht, daß der Rezipient im Kontext von op. 68 ja keineswegs ein echtes Volkslied, sondern durchaus ein Charakterstück für Klavier erwartet, das den Charakter des volksliedhaften lediglich evoziert, so bewegt sich der Einsatz der harmonischen Mittel durchaus innerhalb des vorgegebenen Erwartungshorizonts.

Ein zweistimmiger Kanon zwischen Tenor und Sopran durchzieht tatsächlich das ganze Stück, dazu tritt durchgehend eine freie Baßstimme sowie zeitweise ein manchmal geteilter Alt, so daß das Stück zwischen Drei-, Vier- und Fünfstimmigkeit wechselt. Es handelt sich um einen Oktavkanon mit dem Einsatzabstand von einem Takt. In den Eckteilen beginnt jeweils der Sopran, im Mittelteil imitiert er (T. 10 mit Auftakt) abermals das von ihm dem Tenor vorgegebene Motiv. Dadurch dreht sich das Stimmverhältnis um, bis T. 20 führt nun der Tenor den Kanon an. Sogar ohne den expliziten Hinweis im Titel ist die Kanonstruktur gut hörbar, da die Rhythmik der gleichzeitig erklingenden Takte sich häufig komplementär ergänzt, also die eine Stimme in Achteln fortschreitet, während die andere nur eine punktierte Viertelnote und eine Achtelnote hat.

Sogar die Integration der strengen Kontrapunkttechnik Kanon ins schlichte Volkslied ist aus der Tradition bekannt. Lediglich die kunstvolle Einbettung des Kanonstimpfaars in die freien Begleitstimmen individualisiert dieses Vorgehen.<sup>280</sup> Insgesamt erscheinen Erwartung und Erfüllung hier weitgehend deckungsgleich, der Komponist löst den an sich selbst gestellten Anspruch ohne Widersprüche ein. *Album für die Jugend* verspricht didaktisch wertvolle, nicht zu lange Klavierstücke von mäßigem technischem Schwierigkeitsgrad, *Für Erwachsene* erlaubt die konsequente Verwendung kontrapunktischer Techniken. Auch auf der pädagogischen und didaktischen Ebene stimmen Anspruch und Ausführung in völliger Kongruenz überein.

*Thema*, die Nr. 34 aus op. 68, faßt Appel als „kontrapunktisch-pianistische Vorstudie zur *Kleinen Fuge* Nr. 40“ auf.<sup>281</sup> Zu letzterer erklärt er: „Schumann eifert den stilistischen und kontrapunktisch-technischen Möglichkeiten der barocken Kunstform nach. Die historische Distanz zwischen Modell und Nachahmung ist ihm dabei durchaus bewußt, notierte

---

<sup>280</sup> Vgl. dazu auch Appels Hinweis: „Reduziert man den Satz auf diese kanonische Zweistimmigkeit [...], so zeigt sich, daß er trotz seiner kontrapunktischen Organisation schwerlich für sich allein bestehen könnte: Er bedarf der harmonischen Füllstimmen von Alt und Baß.“ Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar*, Zürich/Mainz 1998, S. 138.

<sup>281</sup> Vgl. ebd., S. 146.

er doch in seinem *Dresdener Skizzenheft* [...] die aphoristische Gleichung: *Moderne Fugen = künstliche Ruinen*. [...] Doch alle diese kontrapunktischen Künste können nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Satz nicht primär linear, sondern vor allem aus der formbildenden Energetik harmonischer Abfolgen heraus konzipiert ist. Aber gerade diese strukturelle Abhängigkeit des Kontrapunkts von der Harmonik bewahrt den Schumannschen Satz davor, bloß eine Stilkopie, also epigonal zu sein.“<sup>282</sup>

Schumann hat mehrere explizit kontrapunktische Kompositionen von der Veröffentlichung im op. 68 ausgeschlossen. Dabei ist im Gegensatz zu einem abgeschlossenen *Präludium* eine alternative *Fuge* A-Dur zur *Kleinen Fuge* nicht über die dreistimmige Exposition hinaus fortgesetzt worden.<sup>283</sup>

Seine *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126 bezeichnete Schumann selbst als „melancholisch“.<sup>284</sup> Young weist auf Schumanns Zögern im Hinblick auf die Veröffentlichung von op. 126 hin: „In den *Vier Fugen* (Op. 72) und den *Sieben Clavierstücken in Fughettenform* (Op. 126) ist sich Schumann bewußt, daß eine zu enge Anlehnung an starre Lehrprinzipien möglicherweise Undurchsichtigkeit zur Folge haben könnte. Das Opus 72 bezeichnete er als Charakterstücke nur in strengerer Form, und Opus 126 hätte er beinahe nicht publiziert. Er erkannte dennoch, daß aus vollständiger Vertrautheit mit den letzten Geheimnissen des Kontrapunktes sehr wohl ein Meisterwerk entstehen könnte.“<sup>285</sup> Struck wirft die Frage auf, ob die Komposition der *Clavierstücke in Fughettenform* op. 126 von einer neuerlichen Beschäftigung mit der Bachschen Polyphonie inspiriert sein könnte.<sup>286</sup> Michael Struck weist jedenfalls darauf hin, daß die gemeinsam mit dem handschriftlichen Entwurf von op. 126 überlieferten weiteren kontrapunktischen Fragmente im Vergleich zu den in den Zyklus letztlich aufgenommenen Stücken stärker „barockisierend“ wirkten: „Auch die Verbindung von traditioneller Fugenkomposition und romantischem Charakterstück scheint erst während der endgültigen Konzeption der Fughetten angestrebt worden zu sein: Die Themen der Fragmentskizzen weisen fast nur ‚archaisierende‘ Züge auf und verzichten

---

<sup>282</sup> Ebd., S. 157.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., S. 320f. Den S. 321 angegebenen *Canon* auf den wahrscheinlich von Schumann selbst stammenden Text „Fest im Tact, im Tone rein, soll unser Tun und Singen sein!“ bezeichnet Appel als „tönende Haus- und Lebensregel“. Vgl. ebd., S. 169f.

<sup>284</sup> Vgl. Boetticher 1941, S. 219.

<sup>285</sup> Young 1968, S. 113.

<sup>286</sup> Vgl. Michael Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg 1984, S. 73: „Möglicherweise wurde Schumann zur Komposition dieses Werkes durch eine erneute Beschäftigung mit kontrapunktischen Kompositionen Bachs angeregt.“ Dagegen stellt er in der zugehörigen Fußnote fest: „Bereits Anfang 1853 hatte sich Schumann mit Kompositionen Bachs beschäftigt, indem er die Werke für Violine bzw. Violoncello solo ‚harmonisierte‘, d. h. mit einer Klavierbegleitung versah. Es ist jedoch nicht anzunehmen, daß diese Arbeit einen direkten Einfluß auf die Fughetten hatte.“

noch auf den liedhaften Charakter einiger der abgeschlossenen Fughetten.“<sup>287</sup>

Trotzdem gibt es natürlich die bei Schumann zu erwartenden Verstöße und Verkehrungen des normativen barocken Kontrapunktes auch in den Fragmenten, die nach Eintragung im Haushaltsbuch wahrscheinlich ab dem 27. Mai 1853 entstanden sind.<sup>288</sup> So wird in der fragmentarischen Skizze in Es-Dur ein Soggetto exponiert, das auf der Terz beginnt und nach vorübergehender Ausweichung in die Tonart der ii. Stufe auf der Quinte der Ausgangstonart endet. Der real einsetzende Comes deutet nun durch den Leitton a' auf der 2. Zählzeit von T. 5 den Duxendton b' zügig zum Grundton der Oberquinttonart um, so daß die harmonische Erwartungshaltung vorerst wieder erfüllt wird, wenn auch die Modulation in die Oberquinttonart relativ unvermittelt geschieht. Insbesondere wird aber dann die Rückführung zur Ausgangstonart nicht wie gewöhnlich nach dem kompletten Comes-Durchlauf, sondern bereits gegen Ende des Comes vorgenommen: Nach der vorübergehenden Ausweichung zur ii. Stufe der Oberquinttonart, also nach c-moll, kehrt der Satz nicht mehr zur Tonart B-Dur zurück. Stattdessen deutet die absteigende chromatische Gerüstlinie der Kontrapunktstimme a'–as'–g' in T. 8–9 eine Harmonisierung des Themenendes durch eine absteigende Quintschrittsequenz F–B–Es an, die unmittelbar zur Ausgangstonart Es-Dur zurückmoduliert, so daß der 3. Themeneinsatz im Baß sogleich in T. 9 erfolgen kann. Durch diese Disposition wird eine in der kompositorischen Praxis ungewöhnliche melodische Modifikation notwendig: Die Einrichtung dieses Soggettos erfolgt nicht wie gewöhnlich zu Beginn – an dem die 5. Melodiestufe in diesem Fall ja ohnehin ausgespart ist – sondern am Ende. Der Endton b' des Dux wird nicht real zum Endton f'' des Comes transponiert, sondern als Oberquarttransposition es'' eingerichtet. Auf der kontrapunktischen Ebene vollzieht sich hier eine Verkehrung des erwarteten Zeitflusses, wie sie von Schumann auf der harmonischen und melodischen Ebene wohlvertraut ist – ein typisches Anfangselement des musikalischen Satzes taucht überraschenderweise erst am Ende einer formalen Einheit auf. Besonders bemerkenswert erscheint in diesem Fall die zusätzliche Verkehrung des Verhältnisses von genuiner und abgeleiteter Melodiegestalt. Während der melodische Abschluß des Dux wenig echte Schlußkraft entfaltet, sondern im Anschluß an die dem Soggetto immanente Sequenzstruktur die Diastematik durch die nicht als Klausel zu hörende Aufwärtsbewegung von der 3. zur 5. Melodiestufe „offenhält“, beendet der Comes seine Sequenz mit einer vollgültigen Sopranklausel, so daß das Soggetto erst in der nur scheinbar abgeleiteten Comesgestalt zu sich selbst kommt und im wörtlichen Sinne vollendet wird, während die Duxgestalt noch fragmentarisch ausläuft.<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> Ebd., S. 112.

<sup>288</sup> Vgl. ebd., S. 73.

<sup>289</sup> Während Fugenthemen bei J. S. Bach – wichtigster Analysegegenstand für Schumanns eigene Untersuchungen – nur ausnahmsweise auf der 5. Melodiestufe enden, wird diese Möglichkeit bei Marpurg durchaus beschrieben und im Sinne des vorliegenden Schumannschen Beispiels gelöst, allerdings ohne

Skizze zu einer Fuge in Es-Dur, T. 1–13, 1. Zählzeit:

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-3) shows the beginning of the melody in the right hand, starting on G4 and moving up stepwise to B-flat4. The bass line is mostly rests. The second system (measures 4-6) continues the melody, which reaches B-flat4 and then moves down. The third system (measures 7-9) shows the melody moving down to G4. The fourth system (measures 10-13) shows the melody ending on B-flat4 and the bass line moving up to G4.

Marpurg gibt einige Exempel von Fugenthemen, die auf der 3. Melodiestufe beginnen und auf der 5. Stufe enden. Prinzipiell sieht er zwei Möglichkeiten der Beantwortung für diesen Fall: Mit der Terz, aber auch mit der Sekunde der Oberquinttonart beginnend.<sup>290</sup> Bei einem dieser

---

direkten Verweis auf ein konkretes Exempel. Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 35: „**Ueber die letzte Note des Führers.** [...] Schließt der Führer mit der Quinte: so schließt der Gefährte mit der Haupttonsnote.“ Allerdings bezieht sich Marpurg, wie an im weiteren gegebenen Beispielen deutlich wird, auf den Fall, daß der Dux zur Oberquinttonart moduliert, was wie oben erwähnt in der vorliegenden Skizze allenfalls rückwirkend durch den Comeseinsatz gedeutet werden könnte.

<sup>290</sup> Vgl. ebd., S. 47: „Fugensätze die auf der Terz des Haupttons anheben. Man giebt die Regel: daß, wenn die Melodie des Führers im Haupttone verbleibet, der Gefährte den Widerschlag **in der Terz der Dominante** anheben soll, und daß hingegen, wenn die Melodie des Führers sich nach der Quinte hinzieht, der Gefährte die Beantwortung **mit der Secunde der Dominante** verrichten soll. Uns deucht, daß nach Beschaffenheit der Umstände nicht nur im ersten Fall

Beispiele verweist er sogar auf eine mögliche Austauschbarkeit von Dux und Comes, je nach dem, wie die Beantwortung genau eingerichtet wird.<sup>291</sup>

F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Band I, Tab. XV, Fig. 2 (Scheibe):

Der dreistimmige Satz in den Takten 9–13 geht allzu großen polyphonen Komplikationen mittels einiger satztechnischer Kompromisse aus dem Weg. So greift der Kontrapunkt in der Oberstimme das das Soggetto prägende melodische Septintervall zunächst abwärtsgerichtet als Achtelsprung  $e''-f'$  auf. Beim nächsten Einsatz des rhythmischen Motivs stagniert die melodische Bewegung aber in einem Quintsprung abwärts, der mit einer gewissen Redundanz wieder  $f'$  erreicht, und darauf folgend wird diese Quinte (die im Ausgangsmaterial des Soggettos nicht als Melodieintervall vorkommt) nach  $f''-b'$  sequenziert. Am Ende (T. 12/13) schrumpft das Motiv auf den Terzfall  $b'-g'$  zusammen. Noch weniger Eigenständigkeit zeigt der Kontrapunkt in der Mittelstimme, der strenggenommen lediglich eine Dezimenparallele zum Unterstimmensoggetto darstellt, ein Verfahren, dessen Beschreibung Schumann bei seinen Marpurg-Studien entdeckt haben könnte.<sup>292</sup> Schumann verunklart diese einfache satztechnische Struktur wie so häufig dadurch, daß er an zwei Stellen (T. 10 und T. 12) jeweils einen Ton oktaviert ( $c''$  statt  $c'$  sowie  $d''$  statt  $d'$ ), einmal einen nicht parallelgeführten Ton zwischenschaltet ( $b'$  in T. 10 sowie  $d'$  in T. 12) und einige Sechzehntel in der Parallelbewegung ausläßt. Insgesamt erscheint dieser Abschluß der Exposition angesichts ihrer starken stilistischen

---

ebenfalls ofte die Secunde der Dominante, sondern auch im lezten Fall ebenfalls die Terz der Dominante statt finden kann. [...] Wer die beyden allgemeinen Grundsätze zur Ordnung des Gefährten zu seinem Augenmerke hat, wird sich in der Wahl zwischen diesen beyden Intervallen nicht so leichte irren."

<sup>291</sup> Vgl. ebd., S. 47f.: „Indessen hätte der Gefährte auch können mit der Secunde der Dominante folgendergestalt angehoben und eingerichtet werden: -h-e-a | d-e fis-g h a g | fis-e-d [...] Es scheint fast, als wenn dieses natürlicher wäre; und da in dem mit fis anfangenden Satze die Tonart ein wenig zweydeutig ist: so könnte dieser leztere mit h anhebende Satz als Führer angesehen, und der vorige mit fis anfangende Führer zum Gefährten gemacht werden.“

<sup>292</sup> Vgl. Fußnoten 138 und 139.

Anlehnung an den barocken Instrumentalfugengestus wenig befriedigend, was als Erklärung dafür dienen mag, daß das Fragment nicht weiter ausgeführt worden ist.

Bei der Untersuchung des nicht dreistimmig ausgeführten Fragments in g-moll entsteht der Eindruck, daß die harmonische Disposition in der Konzeption und Ausführung des Soggettos möglicherweise nicht bedacht worden ist.

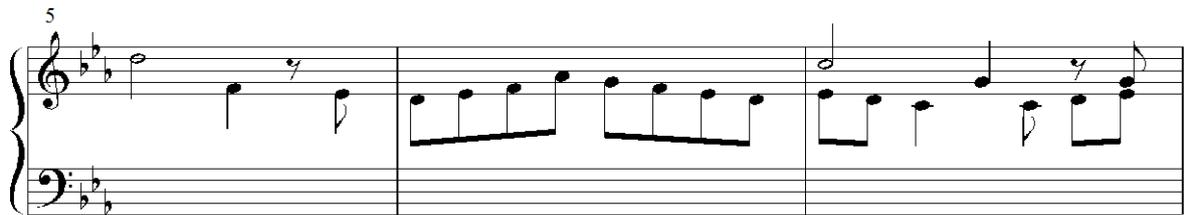
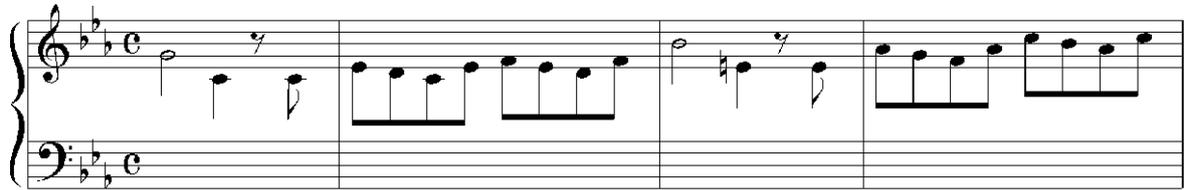
Skizze zu einer Fuge in g-moll:

Die Wendung des Dux in die Oberquinttonart erscheint aufgrund der fast unmittelbar aufeinanderfolgenden Töne fis' (T. 4, 2. Zählzeit) und f' (T. 4, 3. Zählzeit) nicht sehr überzeugend, selbst wenn man bereit ist, das letzte Achtel es' in T. 4 als Schreibfehler aufzufassen – dafür spricht, daß einerseits auch das Auflösungszeichen vor dem es' in T. 7 fehlt und andererseits der korrespondierende Leitton h' in der Oberstimme (T. 6) ein Auflösungszeichen trägt. Andererseits bewirkt die reale Transposition des auf der Terz der Oberquinttonart endenden Soggettos ein Comesende auf c'', welches aufgrund des T. 8, 3. Zählzeit vorhergehenden Tons d' in der Kontrapunktstimme allerdings kaum als Terz der Tonart a-moll, sondern eher als C-Dur-Stellvertreter gehört wird, mit der Sopranklausel c''–h'–c'' in der Oberstimme und der geflohenen Tenorklausel d'–(c') in der Mittelstimme. Weder von a-moll noch von C-Dur gelingt die unmittelbare Rückkehr zum nächsten Duxeinsatz in der Unterstimme. Schumann unternimmt nicht den Versuch, eine Rückführung einzuschieben, sondern beläßt es bei dem Fragment und verzichtet auf die Dreistimmigkeit.

Eine Schumann-typische und nach barocker Satzlehre schwerlich so plakativ denkbare Verwendung des Quartsextakkordes zeigt eine ebenfalls mit der Handschrift der *Fughetten* op. 126 überlieferte Fugenexpositionsskizze. Das Fragment in c-moll etabliert einen regulären Comes bei tonaler Beantwortung (wenn auch der Querstand zwischen fis' und f'' in T.8/9, der durch die zwischendominantische Wendung innerhalb des Soggettos bedingt ist, etwas überraschend wirkt), läßt aber den

dritten Themeneinsatz als Dux mit der halben Note g in der Unterstimme unter es' und c'' in den beiden oberen Stimmen, einsetzen.

Skizze zu einer Fuge in c-moll, T. 1–13:



Man vergleiche, mit welcher reflektierenden Subtilität J. S. Bach in der *Fuge* in c-moll aus dem II. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* den c-moll-Akkord zwischen Grundstellung und Quartsextakkord changieren läßt.

J. S. Bach, *Fuge c-moll, Das Wohltemperierte Klavier, Teil II*, T. 4 – T. 5,  
1. Zählzeit:



Der auf der 3. Zählzeit entstehende Quartsextakkord wird sofort durch das folgende Achtel im Baß zur Grundstellung zurückgeführt, kann aber gleichzeitig im Stimmführungskontext als dominante Vorhaltsbildung aufgefaßt werden. Diese alternative Deutungsmöglichkeit fällt beim Schumannschen Beispiel aus – allerdings wirkt auch das rhythmisch eintönige Verharren aller drei Stimmen auf dem halben Notenwert unfertig und nicht wirklich weiterführungstauglich.

Zu den *Fugen für Klavier op. 72* schreibt Schumann am 19. November in einem Brief an den Verleger André: „[...] ich weiß, daß Fugen ein weniger gangbarer Artikel sind, wobei ich nur andeuten möchte, daß Sie in ihnen nicht gerade trockene Formfugen suchen wollten; es sind, so glaube ich wenigstens, Charakterstücke nur in strengerer Form“.<sup>293</sup> Ein ähnliches Konzept scheint auch den Hintergrund des Titels von op. 126 zu bilden.

Über die *Clavierstücke in Fughettenform op. 126* im Zusammenhang der späten Instrumentalkompositionen schreibt Struck: „Mit den Fughetten op. 126 schrieb Schumann 1853 erstmals wieder ein explizit kontrapunktisches Werk. Diese neuerliche direkte Auseinandersetzung mit der Fugenkomposition läßt sich allerdings nicht als unmittelbarer ‚Auslöser‘ für weitere polyphone Satztechniken in den folgenden späten Instrumentalwerken von 1853 bezeichnen [...]“.<sup>294</sup> Er spricht weiterhin von den „offenbar ‚musikpädagogisch‘ beeinflussten“ *Fughetten* und führt aus: „[...] die Fughetten op. 126 [...] beruhen, wie eine genauere Untersuchung zeigt, auf einer zugleich ‚didaktischen‘ wie auch ‚ahistorischen‘ Konzeption: Zunächst werden einzelne fugentechnische Verfahren isoliert. Im weiteren Verlauf der Sammlung wird eine Integration differenzierter gehandhabter traditioneller fugentechnischer Verfahren und kompositorisch-ausdruckshafter Merkmale des romantischen Charakterstückes angestrebt. Eigentliche ‚Stilkopien‘ waren offenbar nicht

<sup>293</sup> Zit. nach Struck 1984, S. 74.

<sup>294</sup> Struck 1984, S. 626. Struck widerspricht damit seiner vorher getroffenen Aussage: „Schumanns neuerliche Auseinandersetzung mit der Fugentechnik scheint sich auch auf die anschließend entstandenen Kompositionen ausgewirkt zu haben. Wie die kontrapunktischen Kompositionen des Jahres 1845 sind sie im Rahmen des Schumannschen Œuvres als Auslöser bzw. Indikator weiterer kompositorischer Entwicklungen anzusehen.“ Ebd., S. 82.

beabsichtigt.“<sup>295</sup> Mit letzterer These wendet sich Struck gegen die Einschätzung Keils, bei op. 126 Nr. 2 und Nr. 4 handele es sich um „Stilkopien“.<sup>296</sup> Es fällt allerdings auf, daß auch Struck in der Regel von „Fughetten“ anstatt von „Klavierstücken“ spricht, was den Titel vom Charakterstückkonzept implizit in Richtung „echter“ Fugen verschiebt. Der Begriff der „Form“ wird von Schumann genau wie im Titel von op. 56 im Sinne von „Satztechnik“ verwendet.<sup>297</sup>

Das *Clavierstück in Fughettenform* op. 126 Nr. 1 (*Nicht schnell, leise vorzutragen*), eine bis Eintritt der finalen Orgelpunktbildungen T. 49 dreistimmige Fughette<sup>298</sup>, vereint einige für kontrapunktische Bildungen bei Schumann typische Elemente in sich. So werden des öfteren am Schluß, einmal auch in der Mitte des auf der Terz der Grundtonart a-moll beginnenden Soggettos<sup>299</sup> diastematische Veränderungen vorgenommen. Diese Eingriffe folgen aber keineswegs immer satztechnischen Notwendigkeiten, wie sie solche Modifikationen auch in barocken Fugen begründen können, sondern stellen freiwillig vorgenommene Individualisierungen dar.

---

<sup>295</sup> Ebd., S. 627.

<sup>296</sup> Vgl. Keil 1973, S. 132f. Übrigens sind die beiden Stücke die einzigen im gesamten Œuvre Schumanns, die Keil dem Typus der „Fuge als Stilkopie“ zurechnet.

<sup>297</sup> Vgl. dazu auch Struck 1984, S. 74.

<sup>298</sup> Marpurg postuliert zum normgerechten Ende einer Fuge: „Alle Fugen hören endlich mit dem Satze selber, oder mit einer noch kurz darauf folgenden Harmonie auf. Man findet Exempel von beyden. Das erste aber ist unstreitig besser; in allen beyden Fällen aber geschieht das Ende vollstimmig, nach der Anzahl der Stimmen der Fuge, so wie der Anfang einstimmig war.“ Marpurg 1970, Bd. 1, S. 152. Das abschließende Erhöhen der Stimmenzahl ist hier in der Theorie nicht vorgesehen, stellt aber im 18. Jahrhundert eine häufig ausgeübte kompositorische Praxis dar.

<sup>299</sup> Struck bezeichnet es als „periodisch gegliedertes Thema liedhaften Charakters“, ohne allerdings die Merkmale der formalen Gliederung oder der Liedhaftigkeit näher anzugeben. Vgl. Struck 1984, S. 83.

Klavierstück a-moll op. 126 Nr. 2, T. 1–12:

Nicht schnell, leise vorzutragen. ♩ = 50

Die Veränderung der Schlußwendung des unbegleitet in der Oberstimme vorgestellten Dux' *gis'-a'* (Sopranklausel) aus T. 4, die T. 5 aufwärts ins *h'* als erstem Ton des Kontrapunktes weitergeführt wird, zur sich abwärts wendenden auf eine durchgehende Achtelbewegung beschleunigte Tonfolge *dis'-e'-d'* im Comes in der Mittelstimme T. 8 resultiert T. 9 im Einklang *c'/c'* zwischen der Mittelstimme und der mit der Duxgestalt des Soggettos einsetzenden Unterstimme. Häufige Einklangsbildungen sind ein weiteres Charakteristikum des Schumannschen Kontrapunkts, aber diese verstößt besonders auffallend gegen die barocke Fugentradition, indem sie den Eintritt des Soggettos in der Unterstimme verschleiert und zunächst den Höreindruck einer bis einschließlich T. 9, 3. Zählzeit fortgesetzten Zweistimmigkeit erweckt, bevor sich Unter- und Mittelstimme zu einer Terzenparallele „teildifferenzieren“; erst T. 10 wird die homorhythmische Führung der beiden unteren Stimmen dann teilweise unterbrochen. Es ist die oben angesprochene Modifikation des Comesendes, die dieses Verwischen des dritten Themeneinsatzes ermöglicht. Bei Beibehaltung der Duxdiastematik auch im Comes wäre in T. 8–9 die folgende, der barocken Tradition in satztechnischer Hinsicht gemäßere Version entstanden.



In der folgenden Durchführung fehlt dem ersten Soggettoeinsatz in der Unterstimme (ab T. 21) der vorletzte Ton gis; er wird direkt durch den Schlußton a ersetzt (T. 24). Da dieser noch über den gesamten Takt 25 ausgehalten wird, kann der Comes in der Mittelstimme nicht direkt auf dem „richtigen“ Ton g' einsetzen, sondern weicht zu einer Viertelnote a' aus; g' wird dann als Achtelnote auf der 3. Zählzeit nachgereicht. Insgesamt bewirkt diese Veränderung allerdings nach herkömmlichen Maßstäben eine „Verbesserung“, da nun nicht mehr wie in Takt 5 real und damit unter Inkaufnahme des Querstandes gis'–g' (T. 4/5)<sup>300</sup> mit plötzlicher Rückung in die Oberquinttonart e-moll beantwortet wird.<sup>301</sup>

<sup>300</sup> Zur Querstandsproblematik im strengen Satz vgl. Schumanns Bemerkung in seiner *Lehre vom Contrapunct*: „Sehr warnen die alten Theoretiker vor dem sogenannten harmonischen Querstand d. h. wenn zwei Stimmen so fortschreiten, daß [gestrichen: der] ein [gestrichen: Ton] Intervall des 1sten Accordes in dem folgenden [gestrichen: mit] durch ein Kreuz erhöht, oder durch ein B erniedrigt wieder erscheint [...]. Im strengen 2stimmigen Contrapunct sind solche Fortschritte durchaus zu vermeiden; im 3- und mehrstimmigen sind sie durch geschickte Behandlung zu mildern und auch anzuwenden.“ Vgl.

Federhofer/Nauhaus 2003, S. 222f. In der Cherubinischen Vorlage wird der Gegenstand ausführlicher behandelt. Cherubini weist darauf hin, daß eine eingeschobene Zwischennote „diesen Uebelstand aufhebt“, schränkt aber ein: „Durch diese und ähnliche Hülfsmittelchen [Original: Par ces moyens simples, et d'autres expédients à peu près pareils] kann man das Unangenehme des Eindrucks falscher Relationen schwächen und das Ohr daran gewöhnen, weil der Eindruck dann nicht so unmittelbar ist; im strengen Style soll man indess [sic] immerhin dergleichen Fälle vermeiden.“ Daß Schumann die betreffende Passage aufmerksam gelesen hat, wird durch Vokabeleintragungen am französischen Originaltext deutlich. So merkt er „Ausweg“ für „expédients“ an. Vgl.

Federhofer/Nauhaus 2003, S. 12f.

<sup>301</sup> Dabei ist nicht die Verwendung der Mollterz der Oberquinttonart als erster Comeston problematisch; diese reale Oberquinttransposition entspricht der von Marpurg angegebenen Regel. Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 47: „Fugensätze die auf der Terz des Haupttons anheben. Man giebt die Regel: daß, wenn die Melodie des Führers im Haupttone verbleibet, der Gefährte den Wiederschlag **in der Terz der Dominante** anheben soll [...].“ Marpurg thematisiert nicht die Besonderheit in Molltonarten, daß sich das Tongeschlecht der Durdominante der Ausganstonart und das der Moll-Oberquinttonart unterscheiden, obschon das von ihm angegebene Notenbeispiel in g-moll steht: „Hier ist die Terz des Haupttons mit der Terz der Dominante beantwortet, und der Satz von Note zu Note in die Tonart der Quinte versetzt worden, der obigen Regel gemäß, daß, wenn die

Stattdessen entsteht eine tonale Beantwortung, bei der erst im Verlauf von T. 25 und 26 geschmeidig in die Oberquinttonart moduliert wird. Daß diese modulatorische Vermittlung als Ausnahme und die harte, „ungeschickte“ Rückung von Bezugstonarten als Regel erscheint, ist nun kein allgemeines Charakteristikum der Schumannschen Polyphonie, sondern eine auffallende Besonderheit dieses Werks, die auch den harmonisch brutalen Unterquinteinsatz in plötzlich eintretendem d-moll in der Mittelstimme in T. 33 nach dem regulären Dux der Oberstimme T. 29–32 kennzeichnet. Damit wird der im Gegensatz zur zweiten Durchführung nicht durch ein Zwischenspiel von der vorangegangenen Durchführung abgeteilt. T. 33 wiederholt sich im übrigen auch die auffällige Einklangsbildung auf dem ersten Soggettoton, diesmal zwischen Mittel- und Oberstimme. Die Rückung wird ähnlich abrupt zurückgenommen; vom d-moll-Tonikaakkord in T. 36 aus – noch vor Beendigung des Soggettos in der Mittelstimme haben die beiden Außenstimmen T. 35/36 mit Sopranklausel cis''–d'' in der Oberstimme und Tenorklausel e–d in der Unterstimme noch einmal die Tonart kadenzierend bestätigt – wird ein kadenzierender Quartsextakkord in der Ausgangstonart a-moll T. 37 direkt erreicht, allenfalls eine nachträgliche Umdeutung des labileren d-moll-Sextakkordes auf der 6. Zählzeit von T. 36 zur Mollsubdominante erscheint denkbar. Die Gewaltsamkeit der harmonischen Veränderung scheint auch den linearen Verlauf störend zu beeinflussen. Die Oberstimme springt in ihren nächsten Soggettoeinsatz „zu hoch“ und beginnt von der 5. Melodiestufe e'' anstatt wie bisher von der 3. Stufe c''. Nun setzt ein weiterer für Schumanns Kontrapunkt typischer, den Tonsatz psychologisierender Effekt ein: Die Oberstimme scheint in T. 39 ihren „Irrtum“ zu bemerken; sie gerät zunächst rhythmisch ins Stocken – der Viertel-Achtel-Rhythmus wird zu Duolen verfremdet – und verläßt auf der 4. Zählzeit auch den originalen diastematischen Verlauf (f''–d'' anstelle

---

Melodie im Hauptton bleibt, der Gefährte den Wiederschlag auf der Terz der Dominante anheben soll.“ Ebd.

F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Band I, Tab. XV, Fig. 1 (Mattheson):



Bei diesem Soggetto wird allerdings der problematische Leitton im Dux vermieden; außerdem ist durch das Soggettoende auf der 3. Zählzeit der horizontale Einsatzabstand zwischen Dux und Comes größer als bei Schumann. In der individuellen Gestaltung des jeweiligen Dux liegt mithin die eigentliche Problematik dieses Typus'.

von h'–c'). Sie „sucht“ die richtige Position des Soggettos im Melodiastufengerüst und „findet“ diese in T. 41, ab wo „berichtigend“ das Originalsoggetto in der gleichen Stimme erklingt.

Während sich über dem ohnehin retardierenden Orgelpunkt der Unterstimme (T. 37–40) die Mittelstimme sich von der Unsicherheit der Oberstimme in T. 39–40 quasi hat „anstecken“ lassen – sie übernimmt den tastenden Duolenrhythmus der Oberstimme – scheint mit der Lage des kadenzierenden Quartsextakkordes jetzt die „richtige“ Stimmverteilung gegenüber T. 37 gefunden zu sein. Der ins Stocken geratene Tonsatz verflüssigt sich zunächst wieder; allerdings übernimmt der nächste Soggettoeinsatz in der Unterstimme T. 45 den „falschen“ Einsatzton e, so daß es auch hier nicht gelingt, die Gestalt bis zu Ende zu führen. Auf e in T. 48 bricht das Soggetto ab, es folgt die Baßklausel zu T. 49, wo im erwarteten a-moll-Schlußklang die unvorbereitet eintretende 6. Stufe f' als erster Ton eines Unterquinteinsatzes in der Mittelstimme eine Vorhaltswirkung zum zweiten Soggettoton e' entfaltet. Das sich über dem Tonikaorgelpunkt a entfaltende Soggetto in d sorgt für eine plagales Schlußpendeln zwischen der Mollsubdominante und der barockisierend verdurten Tonika, die zwischenzeitlich noch zwischendominantische Wirkung entfaltet (g', 6. Zählzeit T. 49).

Schumann verzichtet auf ein durchgehendes obligates Kontrasubjekt. Um so auffälliger sind einige teilweise harsch dissonante Intervalle, vor allem die auf betonter Zählzeit auftretende verminderte Oktave dis'/d'' in T. 8, 4. Zählzeit, die einer barocken Zweistimmigkeit stilfremd wäre; auch die kleine None cis'–d'', T. 36, 4.–5. Zählzeit, mit dissonantem angesprungenen Leitton in der Mittelstimme und wegspringendem Bezugston in der Oberstimme ist bemerkenswert.<sup>302</sup> Dagegen entspricht die sich nur selten motivisch von der Soggettogestalt entfernende Gestaltung der Einzelstimmen in den Zwischenspielen Marpurgs ästhetischen Anforderungen an die Gestaltung der „Zwischenharmonie“, die er nicht zu stark kontrastierend zu den Durchführungen wünscht.<sup>303</sup> Die Ähnlichkeiten zu den Durchführungen

<sup>302</sup> Zur verminderten Oktave im strengen Satz vgl. Cherubini, der diese Relation zusammen mit der Querstandsproblematik behandelt: „Die verminderte oder erhöhte Octave ist eine falsche Relation, sowohl in der Harmonie als Melodie, welcher Art man sich auch ihrer bediene. Man kann die üble Wirkung derselben mindern, aber nie ganz aufheben; sie ist deshalb unbedingt verboten.“ Daß Schumann diesen Abschnitt sorgfältig gelesen hat, geht aus Übersetzungsanmerkungen zum französischen Originaltext auf der betreffenden und der folgenden Seite seines Leseexemplars hervor. Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 12f.

<sup>303</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 151: „Sie [die Zwischenharmonie] muß [...] aus der Natur des Hauptsatzes fließen [...]. [...] Hieraus folgt, daß alle Passagen, die in den verschiedenen Stimmen nicht vermittelt der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeföhret werden können, alle Griffbrüche, Harpegemens, Batterien, weitläufige Tiraden, generalbaßmäßige Sätze, allerhand buntscheckigte und in die fantastische Schreibart gehörende Figuren, Gänge mit Unisonen oder Octaven, arienmäßige Wendungen und sogenannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben.“ Dahlhaus weist darauf hin, daß

sind teilweise so groß, daß der Eindruck von Scheineinsätzen des Soggettos entstehen kann.<sup>304</sup>

Zwar wird auf ein obligates Kontrasubjekt verzichtet; im Verlauf des Stückes läßt Schumann aber einmal, als ob die Erinnerung aus tieferen Schichten des Gedächtnisses einmal kurz an die Oberfläche des Bewußtseins treiben würde, ein Zitat des Hauptsoggettos der *Fuge cis-moll* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* in der Oberstimme aufscheinen (T. 21–22: a'–gis'–c''–h'). Das Motiv wird sequenzierend zu e'' in T. 23 weitergeführt und entpuppt sich somit gleichzeitig als Selbstzitat des im *Klaviertrio* op. 63, im Lied *Die wandelnde Glocke* aus dem *Liederalbum für die Jugend* op. 79 und im 4. Satz der *Rheinischen Sinfonie* verwendeten Quartenmotivs, das als Soggettokopf erstmals von Clara Schumann in der *Fuge* Nr. 2 und dem Präludium Nr. 3 ihres op. 16 eingesetzt worden ist.<sup>305</sup>

Das „Klavierstück“ evoziert also nicht nur durch seine Satztechnik und seine formale Gliederung, sondern auch durch das zitierende anspielende Erinnern an frühere kontrapunktische Komplexität bei Bach und bei Schumann selbst die Erinnerung an „Fuge“; es ist eine für den Zuhörer sozusagen in Anführungszeichen gesetzte Fuge, zu der die Diminution „Fughette“ im Titel ebenfalls beiträgt.

Der zunächst chromatisch, dann diatonisch von der 5. zur 1. Melodiestufe absteigende Soggettokopf – zunächst im Alt vorgestellt – des zweiten *Clavierstücks (Mäßig)* erlaubt keine Einrichtung einer Oberquintbeantwortung, die nicht auffällig in die Gestalt des Dux' eingriffe. Schumann wählt daher die ansonsten in seinen fugierten Sätzen seltene Unterquintbeantwortung (T. 3 im Sopran).<sup>306</sup> Die Ausweichung in die Unterquinttonart wird durch eine unauffällige Transposition der abschließenden Sechzehntel-Achtel-Figur um eine weitere Stufe nach unten zurückgenommen. Da sich der letzte Schritt des Comes nach abwärts wendet, erreicht dieser somit am Ende die absolut gleiche Tonhöhe (f') wie der Dux.

---

diese bei Marpurg geforderte Abspaltung der Zwischenspielenmotivik aus dem Fugenthema in J. S. Bachs Fugen „eher eine Ausnahme [...] als die Regel darstellt“. Vgl. Dahlhaus 1989, S. 149f. Es ist ein bemerkenswerter Sachverhalt, daß Schumann bei der motivischen Gestaltung seiner Zwischenspiele eher auf das theoretische Konzept Marpurgs als auf das künstlerische Vorbild Bachs zurückgreift.

<sup>304</sup> Bei Erich Margenburg findet sich in Bezug auf op. 126 der Begriff der „Nebendurchführung“. Vgl. Erich Margenburg: *Zur Frage der Fugenform in Klavierwerken Robert Schumanns*, in: *Robert Schumann*. Aus Anlaß seines 100. Todestages hrsg. von Hans Joachim Moser und Eberhard Rebling, Leipzig 1956, S. 158–168, S. 167f. Dagegen besteht Struck auf der traditionellen Bezeichnung „Zwischenspiel“. Vgl. Struck 1984, S. 88f. Die Verunsicherung des Rezipienten bezüglich der formalen Funktion der zwischen den regulären Durchführungen befindlichen Teilen dürfte der Intention des Komponisten entsprechen.

<sup>305</sup> Vgl. oben.

<sup>306</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 80 zu chromatischen Fugensoggetti; dasjenige seiner Beispiele, das mit chromatischen Schritten abwärts beginnt, wird ebenfalls in der Unterquinte beantwortet.

Das Soggetto insgesamt erinnert mit der absteigenden Chromatik, dem Quint-Quart-Sprung und der abschließenden Sechzehntel-Achtel-Figur an verschiedene Bachsche Fugenthemen.<sup>307</sup> Am deutlichsten ist dabei die Korrespondenz der letzten sieben Töne mit denen des Soggettos der *Fuge g-moll* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (rhythmisch stimmt auch der Beginn des Soggettos schon überein).

Der nächste Einsatz der Duxgestalt im Baß führt einmal mehr vor Augen, daß Schumann vor primären Quartern als Bestandteil eines Quartsextakkordes in keiner Schaffensphase zurückschreckte.<sup>308</sup> Der frei eintretende Quartsextakkord, im satztechnischen Kontext des 18. Jahrhunderts nicht denkbar, widerlegt Keils Stilkopie-These – spätestens seit seinen Cherubini-Studien im Jahr 1845 war Schumann die Quarteproblematik präsent, auch wenn der Konsonanz-Dissonanz-Status des Intervalls für ihn weiterhin ambivalent blieb. Immerhin lösen sich hier im Laufe der 2. Zählzeit Sexte und Quarte nacheinander regelgerecht schrittweise abwärts auf; allerdings schreitet der Baß als Bezugsstimme währenddessen selbst chromatisch abwärts weiter. Aus harmonischer Sicht bilden sich dabei Umkehrungen von Dominantseptakkorden, die auf e und a fundiert sind, so daß im Zusammenhang mit dem folgenden d-moll-Sextakkord eine kurze II-V-i-Kadenz zu hören ist.

Noch drastischer erscheint der gleiche Quartsextakkord im vierstimmigen Satz in T. 15, wo die dissonierenden Oberstimmen Sopran und Alt beide zunächst auf der 2. Zählzeit liegenbleiben, während der Baß bereits zum gis weiterschreitet (und der Tenor dabei auch noch a' hält). Hier tritt der Quartsextakkord nicht wie in T. 5 frei ein, sondern ersetzt den d-moll-Dreiklang in Grundstellung, den man nach dem Dominantseptakkord auf der 4. Zählzeit von T. 14 erwarten würde. Der harmonisch gleiche Vorgang wiederholt sich T. 16/17 um eine Quinte nach unten transponiert. Hier ist der Quartsextakkord nicht einmal mehr wie an der vorhergehenden Stelle durch Eintritt des auf der Quinte eintretenden Soggettos im Baß gerechtfertigt; das Soggetto tritt T. 17 im Sopran ein, der Baß entschließt sich sozusagen „freiwillig“, das d'' des Soggettos zu verdoppeln. Zu einer Klangballung kommt es beim nächsten Baßeinsatz in T. 19 – hier verdoppelt nun der Tenor den Baßton a des Quartsextakkordes im Einklang, und auf der 2. Zählzeit entsteht durch das weiterklingende a im Tenor der Vierklang gis/a/d'/e'. Auch der Quartsextakkord beim vorletzten Soggettoeinsatz (T. 24, 3. Zählzeit im Sopran) wirkt nicht nur harmonisch überraschend, sondern bedient sich einer ungewöhnlichen Stimmführung (verdeckte Oktavparallele zwischen den Außenstimmen). Fast überflüssig zu sagen, daß auch der letzte Einsatz des – verkürzten – Soggettos (T. 25 im Tenor) als Bestandteil eines Quartsextakkordes erfolgt. Interessanterweise werden abseits der

---

<sup>307</sup> Möglicherweise liegt darin ein Grund für Keils These, es handele sich bei op. 126 Nr. 2 um eine „Stilkopie“. Er teilt keine Kriterien für diese Typisierung mit. Renate Busse und Struck bezeichnen das Soggetto als „archaisierend“. Vgl. Renate Busse: *Das Problem der Fuge in der musikalischen Frühromantik*, Diss. masch. München 1941, S. 62; Struck 1984, S. 85.

<sup>308</sup> Vgl. dazu Abschnitt I.

Soggettoeinsatztöne gelegentlich Quartsextakkorde als konventionelle kadenzierende Vorhaltsakkorde eingesetzt, so z. B. auf der 1. Zählzeit von T. 23. Auch der Quartsextakkord auf der 1. Zählzeit von T. 20 ist Vorhaltsakkord, dessen Quarte im Sopran sich allerdings unkonventionell schrittweise nach oben auflöst.

Sowohl weitere auffallende Einklangsbildungen als auch ungewöhnliche Akkorde sind jeweils nicht durch Stimmführungsnotwendigkeiten bedingt. Das ist ein entscheidender Unterschied zur Bachschen Fugentechnik, die unerwartete Intervalle und Akkorde oft als Resultat von Stimmführungsprozessen erzeugt. Die zahlreichen Einklänge in Schumanns *Klavierstück* wären satztechnisch gesehen fast immer vermeidbar. Man beachte z. B. T. 13, 1. Zählzeit, wo drei der vier Stimmen a bzw. a' erklingen lassen, T. 22, 3. Zählzeit mit dem gleichen Phänomen, oder den Einklang aller drei klingenden Stimmen auf d' auf der 1. Zählzeit von T. 18, der den Eindruck erweckt, für einen irritierenden Moment solle sich der konsequent polyphone Satz zur Einstimmigkeit verschlanken. Und ein Akkord wie der verminderte Dreiklang in Grundstellung, im vierstimmigen Satz der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts an und für sich nicht im Klangrepertoire enthalten, wird, wenn er im dreistimmigen Satz denn doch ausnahmsweise einmal auftritt, durch die Einbindung in den Verlauf von Soggetto und Kontrasubjekt begründbar. Eins der – seltenen – Beispiele dafür findet sich auf der 2. Zählzeit von T. 11 der *Fuga* F-Dur aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*.

J. S. Bach, *Fuge* F-Dur, *Das Wohltemperierte Klavier*, Teil 1, T. 11:



Der verminderte Dreiklang in Schumanns vierstimmigem Satz entsteht hingegen genau dann, wenn kein thematischer Prozeß das erfordern kann – in T. 10, 1. Zählzeit, innerhalb des ersten Zwischenspiels, wo er durch Viertelnotenwerte in allen vier Stimmen noch zusätzlich hervorgehoben wird.

Bei zunehmender Stimmenzahl immer auffallender und auch im Widerspruch zur barocken Tradition, die eher komplementäre Rhythmen erwarten ließe, ist das rhythmische „Stocken“ des gesamten Satzes bei Wiedereintritt des Soggettos. So verdoppelt der Sopran in T. 7 die erste Viertelnote d' des Tenoreinsatzes in der Oktave mit der Viertelnote d'' – was in klanglicher Hinsicht etwas abgeschwächt den Einklangsbildungen

bei neuen Soggettoeinsätzen in op. 126 Nr. 1 entspricht – und die anderen Stimmen halten ihre Töne auf der ersten Zählzeit sogar jeweils noch ein Achtel länger aus, bevor sich der gesamte Satz allmählich wieder in Bewegung setzt. Diesen Verfahren – Verzicht auf Achtel- oder gar Sechzehntel in allen Stimmen, während der stets durch *fortepiano* markierte erste Soggettoton erklingt – wiederholt sich bei fast jedem Einsatz, obgleich immer alle vier Stimmen klingen. Selbst bei den Engführungen ist nur bei drei Einsätzen Achtelbewegung in anderen Stimmen zu hören; diesen stehen insgesamt noch acht „stockende“ Einsätze gegenüber.

Auf den ersten Blick „barock“ mutet die hohe Engführungsdichte am Schluß des Stückes an. Im Gegensatz zur ersten Engführung, bei der sowohl der Baßeinsatz auf der 1. Zählzeit von T. 19 als auch der Tenoreinsatz auf der 3. Zählzeit einen vollständigen Durchlauf des Soggettos nach sich ziehen, zeigt das Soggetto bei den folgenden Engführungen zunehmend Auflösungserscheinungen (was die mit der satztechnischen Durchführung verbundenen Schwierigkeiten naturgemäß vermindert). Das T. 21 auf der 3. Zählzeit einsetzende Soggetto im Alt ist noch vollständig, dasjenige im Sopran ab T. 22, 1. Zählzeit bleibt dagegen schon T. 23, 1. Zählzeit auf der ganzen Note a hängen (was die gewählte Weiterführung der anderen Stimmen überhaupt erst ermöglicht). Dem folgenden Baßeinsatz ab T. 23, 3. Zählzeit widerfährt das gleiche; dabei ist der Quintfall zum Quartstieg invertiert. Auch der Sopraneinsatz T. 24, 3. Zählzeit läßt nach dem Quintfall nur noch eine zur Mollterz fliehende Tenorklausel folgen, und der letzte Einsatz (Tenor, T. 25, 1. Zählzeit) erreicht mit dem Quintfall direkt den Schlußakkord, so daß das ganze Verfahren weniger eine finale Komplexitätssteigerung darstellt<sup>309</sup>, als daß es an das gemeinsame Stehenbleiben eines unendlichen Kanons erinnert.<sup>310</sup>

Im dritten, ebenfalls vierstimmigen *Klavierstück (Ziemlich bewegt)* ist das Verfahren, verkürzte Soggetti engzuführen, vorverlegt und findet formal gesehen während des ersten Zwischenspiels statt, wobei noch schwerer als in op. 126 Nr. 1 zweifelsfrei zu entscheiden ist, ob es sich hier tatsächlich um ein Zwischenspiel oder eher um eine Durchführung handelt (T. 9–12, mit fließendem Übergang in die Durchführung ab T. 13, die lediglich dadurch markiert ist, daß das Soggetto im Sopran nun wieder vollständig erscheint). Dagegen gibt sich das zweite Zwischenspiel ab T. 24 durch Sequenztechnik eindeutig als solches zu erkennen.

Das Soggetto besteht in seinem zweiten Takt wiederum aus dem Zitat des aufsteigenden Quartensmotivs, das in Nr. 1 einmal anklingt, diesmal figuriert durch Ausfüllung der zweiten Quarte mit Sekundschritten; die Kontrapunktstimme in T. 3 führt die Sequenz noch um einen Quartstieg weiter.

---

<sup>309</sup> Ein Beispiel für eine solche Disposition ist die *Fuge dis-moll* im ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, bei der die Engführungen in allen drei Stimmen noch durch das gleichzeitige Erklingen einer voll und einer teilweise augmentierten Fassung mit dem Originalsoggetto übertroffen werden.

<sup>310</sup> Zum Begriff des unendlichen Kanons vgl. Marpurg 1970, Bd. 2, S. 58f.

Auch op. 126 Nr. 3 enthält einige individuelle Dissonanz- und Akkordbildungen. Zu nennen sind die eingesprungene kleine None in T. 3, 4. Achtel und die von der unteren Stimme angesprungene Sekunde in T. 4, 2. Zählzeit, die durch schrittweise Bewegung der Oberstimme aufwärts aufgelöst wird – eine „falsche“ Sekundsyncopatio.<sup>311</sup> Fast keine Überraschung mehr ist der Quartsextakkord, der sich bei Einsatz der dritten Stimme auf der 1. Zählzeit in T. 5 bildet und der nicht durch Abwärtsbewegung der beiden oberen Stimmen Sopran und Alt über liegendem Tenor, sondern durch schrittweise Aufwärtsbewegung von Tenor und Alt bei liegendem Sopran aufgelöst wird.

Ansonsten ist es mehrfach der zweite Quartsprung abwärts im Soggetto, der ungewöhnliche Klangbildungen provoziert. So bildet sich auf der 4. Zählzeit in T. 10, in dem Sopran und Tenor ausgenommen von einem Achtel in merkwürdiger Weise gleichzeitig c'/c'' repetieren, eine g-moll assoziierende Dezime G/b'. In T. 11 ist auf der 4. Zählzeit eine dreifache Einklangsbildung auf d' über G zu finden (vgl. op. 126 Nr. 2, s. o.); besonders apart ist der Sext-Sept-Non-Akkord in T. 13, 4. Zählzeit. In T. 15, 4. Zählzeit fällt die Quarte im Alt zum h und damit gleichzeitig zum Querstand zu den vorangegangenen b in Baß und Tenor wie zur Sekunddissonanz zu a (ebenfalls Baß und Tenor, im Einklang). Dazu klingt d'' im Sopran. T. 20, 4. Zählzeit entsteht die gleiche Intervallkonstellation in anderen Stimmlagen.

Nach dem einheitlich sequenzierenden zweiten Zwischenspiel scheint sich die Tonsatzstrategie wieder blockhaft zu verändern. Von T. 26–31 bildet der Baß einen dominantischen Orgelpunkt; nach einem überleitenden Takt und einem weiteren Soggettoeinsatz kehrt er T. 34 zum dominantischen Orgelpunkt zurück und wechselt T. 35 zum Tonikaorgelpunkt.

Op. 126 Nr. 4 (*Lebhaft*), ebenfalls vierstimmig, aber im Gegensatz zu Nr. 2 und 3 mit langen dreistimmigen Passagen, wird von Keil ebenfalls als „Stilkopie“ eingestuft. Auch hier läßt sich am ehesten in der Soggettogestalt ein Anhaltspunkt dafür finden. Satztechnisch gibt es zu viele Abweichungen von der barocken Fugenpraxis, als daß Keils Einschätzung haltbar wäre. Das Kopfmotiv des zunächst im Alt auftretenden Soggettos füllt in historisierender Weise den Rahmen der verminderten Septime aus.<sup>312</sup> Die folgende eintaktige motorische

---

<sup>311</sup> Vergleiche Schumanns eigene Bewertung solcher Synkopen in Bezug auf den zweistimmigen strengen Satz in der *Lehre vom Contrapunct*: „So klingen z. B. aufwärts steigende Terzen, in Synkopen verwandelt, schlecht. Solche [...] sind mithin nicht anzuwenden.“ Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 232f. Bei Cherubini findet sich kein solches explizites Verbot dieser Syncopatio, sondern die – von Schumann nicht übernommene – allgemeine Anweisung, Vorhaltsdissonanzen „unbedingt“ schrittweise abwärts aufzulösen. Vgl. ebd., S. 26. Vgl. dazu auch ebd., S. 326, Anm. 3. Federhofer/Nauhaus differenzieren hier zwischen der Anwendung im strengen und im freien Satz.

<sup>312</sup> Vergleiche z. B. *Fuge g-moll* aus dem ersten Teil und *Fuge a-moll* aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*. Vgl. dazu auch Diether de la Motte: *Harmonielehre*, Kassel 1976, <sup>4</sup>1983, S. 78.

Sechzehntelfigur wird ab T. 3, 2. Zählzeit wiederholt, so daß sich für das Soggetto insgesamt eine Barform ergibt. Der Comes setzt mit Sechzehntelauftakt zu T. 3 noch vor Beendigung des Dux mit tonaler Beantwortung ein. Der Kontrapunkt ist nicht obligat; während des dritten Einsatzes im Baß verzichtet Schumann bis auf Rudimente auf die in der Zweistimmigkeit etablierte Achtelgegenstimme und läßt Alt und Sopran hauptsächlich in komplementären Sechzehntelfiguren verlaufen, die fast an latente Zweistimmigkeit gemahnen und die polyphone Komplexität im Vergleich zu durchgehender Dreistimmigkeit verringern. Auch aus dem normalerweise vierstimmig disponierten Satz nach Eintritt des Tenors zieht sich der Alt ab T. 11 pausierend zurück. Auffallend ist, daß die jeweils anderen beiden Stimmen der Barform des Soggettos durch Wiederholung ihrer Parts entsprechen. Nach der Exposition folgt ab T. 13 das aus Nr. 3 vertraute Verfahren, als „Zwischenspiel“ eine Engführung der Soggettoköpfe zu gebrauchen und durch Verlängerung eines enggeführten Einsatzes (ab T. 15, im Sopran) auf die Originallänge zur nächsten Durchführung überzuleiten, in der dann „echte“ Engführungen mit vollständigen Soggetti stattfinden. Am Ende des Stücks findet ein Übergang in die Homophonie statt, der sich T. 39 vor allem an der Substitution der bisher hauptsächlich schrittweise geführten Sechzehntel durch gebrochene Akkordfiguren ablesen läßt.<sup>313</sup>

Mit dem *Klavierstück* Nr. 5, einer weiteren vierstimmigen Komposition, kehrt Schumann zur Tonart des ersten Stücks, a-moll zurück. Auch affektuos scheint mit der Vortragsbezeichnung *Ziemlich langsam, empfindungsvoll vorzutragen* eine ähnliche Wirkung angestrebt zu werden. Damit scheint auch eine neuerliche Auseinandersetzung mit einigen kompositorischen Problemen von Nr. 1 verbunden zu sein. Wie dort beginnt das Soggetto von Nr. 5 in der höchsten Stimme mit der 3.

---

<sup>313</sup> Struck erklärt, das Stück werde „durch Transformation des Themas [...] zu einem marschartigen romantischen Charakterstück umgeformt.“ Struck 1984, S. 91. Weiter bezeichnet er es als „auskomponierte Darstellung eines Stilwandels“. Ebd., S. 93. Vgl. auch Strucks Vergleich zu Beethovens *Klaviersonate* c-moll op. 111, ebd. Helmut Hopfs Ausführungen zu op. 126 beziehen sich auf eines der beiden *Klavierstücke* in d-moll aus dem Zyklus, ohne daß er explizit benennt, ob Nr. 2 oder Nr. 4 gemeint ist. Seine Apostrophierung des Themas als „profilierter“ scheint eher zu Nr. 4 zu passen. Interessant ist an den eher allgemein gehaltenen, affirmativen Äußerungen die Gegenüberstellung von Kontrapunkt im Früh- und Spätwerk: „Denken wir an die hoffnungslosen Versuche des jungen Schumann mit kontrapunktischen Studien. Poetisch-programmatisch gewendet gingen sie ein z. B. in den ‚Riesentiefel‘ der ‚Papillons‘, ins 1. Intermezzo op. 4... aber jetzt im Spätstil: eine Fughette mit einem profilierten Thema, sicherlich Bach verbunden, handwerklich souverän in Szene gesetzt. [...] Natürlich erfolgen die Themeneinsätze wie es sich gehört, aber kontrapunktische Trockenheit einer kontrapunktischen Pflichtübung kommt nirgendwo auf. [...] Welcher Weg mußte zurückgelegt werden, um musikalisch so formulieren zu können, so bündig, so phantasievoll gefaßt, so streng gebunden und frei zugleich.“ Helmut Hopf: *Fehlinterpretation eines Spätstils am Beispiel Robert Schumanns*, in: *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, hrsg. von Julius Alf und Joseph A. Kruse, Düsseldorf 1981, S. 238–249, S. 246.

Melodiestufe und endet mit der Sopranklausel. Diesmal ist aber der zeitliche Einsatzabstand zum Comes größer, so daß keine so spürbare Querstandswirkung zwischen gis' im Sopran und g' im Alt entsteht. Die diastematische Gestalt füllt in barockisierender Weise den typischen Mollambitus der verminderten Quinte von der 7. bis zur 6. Melodiestufe aus.<sup>314</sup>

Das gis' im Sopran (T. 8, 3. Zählzeit) eröffnet die Rückführung zur Ausgangstonart, noch während der Comes zu hören ist, so daß auf einen separaten Rückführungsteil verzichtet werden kann.

Nur der Beginn der Kontrapunktstimme, die durch die aus den ersten drei Soggettotönen gebildeten Seufzerfiguren (erstmal T. 5–6) gekennzeichnet ist, ist obligat; danach werden die Kontrapunktstimmen nach Bedarf frei weitergeführt. In für Schumann charakteristischer Weise vereinigen sich Soggetto und Kontrapunktstimme jeweils auf dem letzten Ton der Seufzerfigur im Einklang. Die häufigen Einklangsbildungen in Schumanns Sätzen scheinen eine undeutliche Erinnerung an das „ungenau Unisono“ hervorzurufen, mit denen der Komponist so häufig das Verhältnis zweier Stimmen in der Schwebe zwischen Hetero- und Polyphonie hält. Auch die Seufzerfiguren, die T. 9–10 in den beiden Gegenstimmen in Sextenparallelen geführt werden, erlauben in ihrer Gleichschaltung keine echte Dreistimmigkeit.<sup>315</sup>

Auch in diesem Stück entstehen die Schumannschen „unbarocken“ Klangbildungen. T. 15, 2. Zählzeit ergibt sich ein Quartsextakkord durch Stimmkreuzung, T. 20 auf der 3. Zählzeit nach Rückführung der unmittelbar vorher stattfindenden Stimmkreuzung ein verminderter Dreiklang in Grundstellung. Auch die Vereinigung dreier Stimmen auf einer Tonhöhe findet statt (T. 22, 1. Zählzeit; traditioneller, da im Sinne einer nachgeholt „strengen Auflösung“ ist der Dreiklang ohne Quinte auf dem letzten Achtel von T. 26).

Ab T. 29 wird der bisherige „strenge“, durch die ausschließliche Bewegung in Viertel- und Achtelnotenwerten bei langsamem Viertelmetrum (Metronomzahl ist 54) einen vokalen *stylus gravis* evozierende Satz scheinbar zugunsten einer Charakterstückfaktor aufgegeben, bei der das Soggetto im Baß vom Tenor überterzt wird<sup>316</sup>, der Alt lange Liegetöne bildet und der Sopran die bisherige dreitönige Seufzerfigur höher angesetzt beginnt und zur fünftönigen Triolenachtelbewegung diminuiert. T. 31 geht sie sogar zwischenzeitlich zur Sechzehntelbewegung über, kehrt aber T. 32 wieder zum Triolenrhythmus zurück. Die Soggettostimmen hat nun also das Verfahren gänzlich übernommen, das zuerst den Seufzerfiguren in den Gegenstimmen vorbehalten war und dann allmählich und partiell ab T. 11 dem Soggetto zugeordnet wurde. Die Beantwortung tauscht die Stimmpaare im doppelten Kontrapunkt: Der Comes liegt im Alt und wird

<sup>314</sup> Zur „Stereotypie der melodischen Erfindung in Moll zur Bachzeit“ vgl. de la Motte 1983, S. 78.

<sup>315</sup> Vgl. dazu auch Struck 1984, S. 97.

<sup>316</sup> Struck spricht von „dem ‚homophonen‘ Sonderfall simultaner, d. h. gleichzeitiger Themeneinsätze in Parallelführung“. Struck 1984, S. 80.

vom Sopran überterzt, der Baß erzeugt Liegetöne und der Tenor übernimmt die diminuierten Figuren.

Wieder einmal macht sich Schumann das Paradoxon zunutze, bei äußerlicher „Homophonisierung“ – das bis T. 29, 2. Zählzeit gleichberechtigte Verhältnis der Stimmen wird durch die ab der 3. Zählzeit erfolgende klare Rollenverteilung in thematische, themenparallele, figurierte und füllende Stimme im Sinne eines genuin romantischen Klaviersatzes gelockert – eine versteckte Anpassung an die Norm des strengen Satzes einzuführen. Allerdings verläßt die nächste Beantwortung ab T. 37, 1. Zählzeit dieses exakte Entsprechungsverhältnis wieder – auch das Soggetto, das zwischen Alt und Tenor in Sexten parallel geführt wird, wird diastematisch verändert, indem der originale Quintfall im 2. Takt zum Terzfall des 3. Taktes verkleinert wird (T. 38, 2.–3. Zählzeit, Altstimme). Das bereitet den Übergang aus dem instrumentalen Gestus zurück in den vokalen Satz des ersten Teils vor, der sich in T. 40 vollzieht und sich mit Einführung des Orgelpunktes auf A ab T. 42 am Schluß der Komposition fast zum Choralsatz entwickelt. Durch die variative Kontrapunktierung des Soggettos zunächst im vokalpolyphonen, dann im instrumentalen und schließlich im vokalhomophonen Gestus gewinnt das Stück auf einer zusätzlichen Ebene zur Fughettenform noch die Anmutung von *cantus firmus*-Variationen.<sup>317</sup>

Das dreistimmige *Klavierstück* Nr. 6 (*Sehr schnell*) beantwortet sein gigueartiges Soggetto<sup>318</sup> mit durch harmonisches Denken gerechtfertigter imitatorischer Freiheit: Der Dux, der mit einer von der 5. zur 4. Stufe aufwärtsspringenden Septime beginnt, wird unter Verstoß gegen die Marpurgsche Einrichtungsnorm real beantwortet. Anstelle eines regelgerechten konsonierenden a in der Mittelstimme wird durch Beginn auf g der ungewöhnliche Septimsprung auch zu Beginn des Comes erhalten und dafür die Dissonanz g/f' zwischen Mittel- und Oberstimme inkaufgenommen. Das hier harmonisches Denken dem Wunsch, das Soggetto in seiner auffälligen und „unbarocken“ Originalgestalt zu erhalten, zu Hilfe kommt, erweist sich spätestens in dem der kleinen Septime anstelle jeder Dissonanzauflösung folgenden Tritonus f'/h'. Zusammengefaßt erweisen sich die beiden dissonanten Simultanintervalle als Bestandteil eines Dominantseptakkordes in der Oberquinttonart C-Dur. Mit der Verweigerung der diastematischen Einrichtung des Comes' geht also auf der harmonischen Ebene die Verweigerung einer allmählichen Ausweichung in die Oberquinttonart einher, wie sie für eine tonale Beantwortung typisch gewesen wäre. Stattdessen findet zum frühestmöglichen Zeitpunkt – der Harmoniewechsel noch vor der 1. Zählzeit von T. 3 bei fehlendem Harmoniewechsel zur 1. Zählzeit wirkt wie eine synkopische Verschiebung des harmonischen Verlaufs und kommt für die Hörerwartung „zu früh“ – eine plakative und brutale Rückung in die Dominanttonart statt. An dieser Stelle erlaubt der Primat harmonischen

---

<sup>317</sup> Anhand der Entwurfsskizzen des Stückes stellt Struck dar, daß der Abschnitt ab T. 29 als letzter in einem mehrstufigen Kompositionsprozeß hinzugefügt wurde. Vgl. Struck 1984, S. 99ff.

<sup>318</sup> Vgl. Struck 1984, S. 103f.

Denkens einen dissonanten Intervallsatz. Ironischerweise liegt auch diesem Soggetto wieder einmal das Quartensmotiv zugrunde, das unter anderem in der *Rheinischen Sinfonie* verwendet wird, bereits in Nr. 1 einmal zitiert wurde und die zweite Soggettohälfte von Nr. 3 prägt. Die Verwandtschaft wird durch die Verfälschung der im Sequenzschema des Soggettos eigentlich zu denkenden Auftaktfigur  $d'-e'-f'-e'-d'$  (mit  $f'$  auf der halbschweren 10. Zählzeit) zum Auftaktsechzehntel  $c'$  zu Beginn verunklart, dann aber sind die Gerüsttöne auf den betonten Zählzeiten beibehalten:  $b'-a'-d''-c''-f''$ . Gleichzeitig sind diese aufsteigenden Quartens durch die nachschlagenden 2. und 8. Sechzehntel auch noch nach abwärts permutiert ( $b'-f-d''-a'-f''-c''$ ) und werden jeweils durch anschließende schrittweise Bewegung ausgefüllt.

Soggetto aus op. 126 Nr. 6 mit sequenzierendem Auftakt:

Ebenso wie der Einstieg mit dem Sechzehntelseptimsprung das Zitat verschleiert, ist auch der Ausstieg mit dem durch *sf* besonders betonten  $g''$  „falsch“, da bei Weitersequenzierung der Zitatvorlage  $a''$  folgen müßte.

Die „Kontrapunktstimme“ erweist sich – nach dem ebenfalls auf ironisierende Weise spektakulär „falschen“ Beginn mit der übermäßigen Quarte  $f'-h''$  – als unfigurierte Fassung des Soggettokopfes:  $c''-f''-e''-a''$  (T. 3–4).

Zur Verdeutlichung eine „richtiggestellte“ Fassung ohne Schumanns verfremdende, verunklarende und individualisierende Abweichungen:

Sehr schnell. ♩ = 122

staccato

sf

Zum Vergleich folgt die Originalfassung mit ihren charakteristischen Härten.

Klavierstück F-Dur op. 126 Nr. 6, T. 1–5:

Sehr schnell. ♩ = 122

staccato

sf

Man beachte auch die zusätzliche Markierung, die das sf im Comes durch die gleichzeitige Obersekunde in der Gegenstimme erfährt.

Bei der Zwischenspielbildung, die sich des Soggettokopfes bedient (ab T. 7 mit Auftakt), nimmt Schumann durchaus die diatonische Veränderung der ursprünglich kleinen zur großen Septime im Kauf. Die sequenzierenden Imitationen in der Unterseptime verschieben sich schrittweise abwärts und nehmen dabei Quartan und Septimen als Simultanintervalle auf den schweren 1. und 7. Zählzeiten in Kauf, die aber im harmonischen Kontext als angesprungene Dissonanzen mit vorhaltsartiger Wirkung innerhalb einer Quintfallsequenz wirken.

Das bereits bekannte Mittel, die Zwischenspielmotivik eng an die Soggetti anzubinden und mittels kanonischer Engführung zu verdichten, so daß Durchführungscharakter angedeutet wird, zieht auch hier einen fließenden Übergang in die nächste Durchführung nach sich. Ab T. 10 mit Auftakt werden vollständige Soggetti mit dem Soggettokopf enggeführt. Der lapidare akkordisch kadenzierende Schluß, für einen barocken Fugentypus völlig untypisch, unterstreicht die ironisierende Anlage des gesamten Stücks. Die Ironisierung sowohl der Fugentechnik als auch des aus feierlichstem Kontext vertrauten Fugensoggettos bewirken die von Schumann angesprochene substantielle Verschiebung zum Charakterstück, das sich hier als Fuge lediglich zu maskieren scheint.

Das siebte und letzte Stück des Zyklus', *Langsam und ausdrucksvoll*, scheint ein drittes Mal auf die kompositionstechnische Problematik von Nr. 1 und Nr. 5 zurückzukommen.<sup>319</sup> Die Komplikationen des Beginns auf der 3. Melodiestufe in Moll sind hier radikalisiert: Das Soggetto steht – scheinbar – in C-Dur und der reale Comes zu Beginn in G-Dur. Letzterer wird aber nach a-moll „zurückgeführt“. Der nächste Dux im Tenor (ab T. 5 mit Auftakt) ist dann in a-moll mit vorübergehender Ausweichung nach d-moll harmonisiert. Der anschließende Comes im Baß steht folgerichtig in e-moll. Dieses Schwanken zwischen Dur- und Molltonarten prägt den gesamten weiteren harmonischen Verlauf; Schumann mag es neben anderem im Sinn gehabt haben, als er die *Klavierstücke* als „melancholisch“ apostrophierte. Möglicherweise ist es auch das „als ob“ der Satztechnik, das Untergraben des sicheren Bodens, den der strenge Satz und das barocke Vorbild bieten, durch die die kontrapunktische Norm subversiv unterlaufenden Regelverstöße, die zu diesem Charakter beitragen. Dreifache Einklangs- bzw. Oktavbildungen treten gehäuft auf (T. 8, 4. Achtel, T. 9, 3. Zählzeit, T. 18, 3. Zählzeit, T. 19, 2. Zählzeit, T. 23, 4. Zählzeit, T. 24, 3. Zählzeit, T. 29, 4. Zählzeit). Die selbst für Schumann extreme archaisierende<sup>320</sup> Verdünnung des vertikalen Klanges auf Einklang bzw. Oktave aller vier Stimmen am Ende des Soggettos (T.

---

<sup>319</sup> Struck postuliert zu Nr. 7, daß sein „liedhaftes Thema demjenigen von Nr. 1 verwandt ist“. Vgl. Struck 1984, S. 107. Wie zu Nr. 1 erläutert Struck auch hier nicht sein Kriterium für „Liedhaftigkeit“. Die rhythmische Asymmetrie und die schweifende diastematische Gestalt des Soggettos sprechen eher gegen den Begriff.

<sup>320</sup> Sozusagen eine „überstrenge Auflösung“, bei der neben strenger Auflösung von Tenor-, Sopran- und Baßklausel nicht die Altklausel historisierend auf der Quinte verharret oder zur Terz absteigt, sondern eine zweite Baßklausel in Gegenbewegung zur ersten (Antiparallele!) den Grundton erreicht.

8, 4. Zählzeit, T. 14, 4. Zählzeit, T. 18, 4. Zählzeit), die zwischen die insgesamt zeittypischen Harmoniefolgen Momente der klanglichen Leere, des ausdruckslosen Stockens einschiebt, ist ein weiteres melancholisierendes Mittel. Das Soggetto erfährt sowohl Eng- als auch Parallelführungen, tritt also sowohl in typisch polyphonen als auch in typisch homophonen Kontext integriert auf.

Michael Struck argumentiert gegen Boettichers Behauptung, Schumann habe einen großen Teil seiner späten Themen und Motive aus „gescheiterten Fugenversuchen“ gewonnen, mit der These, daß die kontrapunktischen Skizzen „nicht notwendigerweise der Themenbildung vorangingen, sondern meist das aufgestellte Themenmaterial auf motivische (darunter auch kontrapunktische) Verarbeitung hin prüften“.<sup>321</sup> Marpurg unterscheidet zwischen zwei auch gattungsmäßig differenzierten Möglichkeiten für den Komponisten, Imitationstechniken einzusetzen – einerseits der strenge Kanon, andererseits die von ihm so genannte periodische Nachahmung.<sup>322</sup> Für die letztere stellt er dann noch eine Untergliederung in periodische Fuge einerseits und willkürliche periodische Nachahmung andererseits.<sup>323</sup> Diese letzte Möglichkeit ist in Bezug auf die weitere Analyse der Schumannschen impliziten Kontrapunkttechniken interessant, weil hier bereits die Möglichkeit explizit erwähnt ist, Polyphonie weitgehend gattungsunabhängig einzusetzen.<sup>324</sup>

#### 4. Kontrapunkt in der Kammermusik

Zur Entstehungsgeschichte von Schumanns *Quartetten* op. 41 schreibt Hans Kohlhas: „Den Plan, Quartette zu schreiben, faßte Schumann schon zu Beginn des Jahres 1842... Der Komposition voraus gingen aber

<sup>321</sup> Struck 1984, S. 136.

<sup>322</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 10: „Alle itzt erklärten Arten der Nachahmung sind entweder **periodisch** oder **canonisch**; α) **Periodisch**, [...] wenn die nachfolgende Stimme nur einen kurzen Satz aus der ersten auf eine ähnliche Art hervorbringt. [...] β) **Canonisch**, [...] wenn die nachfolgende Stimme den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfange bis zum Ende nachmachtet.“

<sup>323</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 10f.: „Die periodische Nachahmung mit allen ihren Arten und Gattungen wird auf zweyerley Art ausgeübet, entweder α) **Willkührlich**, an diesem oder jenem Orte eines Stückes, nach Beschaffenheit des Geschmacks des Componisten, in allerley Arten musikalischer Compositionen, als in Solos, Duetten, Trios, Quattuors, Concerten, Synfonien, Cantaten, Arien, u. s. w. in Stimmen und auf Instrumenten. β) Oder es wird selbige in den verschiedenen Stimmen eines Stückes nach Anweisung eines gewissen zum Grunde liegenden Hauptsatzes durch besondere Vorschriften auf gewisse Oerter **ingeschränkt**. Ein solches musikalisches Stück [...] heist [sic] eine **periodische Fuge** [...]“

<sup>324</sup> Marpurg selbst weist im weiteren Verlauf der Abhandlung übrigens auf den allgemeinen Sprachgebrauch hin, der die periodische Fuge schlicht als Fuge und die „canonische Fuge“ einfach als Kanon bezeichnet. Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 16.

zunächst im April und Mai 1842 intensive Studien der Quartette Mozarts, Haydns und Beethovens.“<sup>325</sup>

Schumann selbst gibt in einem Schreiben an Härtel vom 3. Dezember 1847 seiner eigenen hohen Wertschätzung der *Quartette* op. 41 Ausdruck und beruft sich dabei explizit auch auf das Urteil des Widmungsträgers Felix Mendelssohn-Bartholdy: „Meine bei Ihnen erschienenen Quartette haben durch den Tod Mendelssohns, dem sie gewidmet sind, besondere Bedeutung wiedergewonnen. Ich betrachte sie immer noch als mein bestes Werk der früheren Zeit, und Mendelssohn sprach sich oft in demselben Sinne gegen mich aus.“<sup>326</sup> Überliefert ist von Mendelssohn insbesondere eine anerkennende Äußerung zu op. 41 Nr. 1 in einem Brief an Charlotte Moscheles: „[...] von Schumann wurden mir drei Violinquartetten vorgespielt, deren erstes mir ganz außerordentlich wohl gefiel.“<sup>327</sup>

Das *Quartett* a-moll op. 41, Nr. 1 beginnt mit einer *Introduzione* mit der Vortragsbezeichnung *Andante espressivo*, die durch Imitationstechniken gekennzeichnet ist. Alle vier Instrumente setzen im Einklangs- bzw. Oktavkanon ein und führen eine zweitaktige Anfangsphrase durch.

---

<sup>325</sup> Hans Kohlhasse: *Die Revisionen im Autograph der Streichquartette op. 41*, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, hrsg. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 53–76, S. 54.

<sup>326</sup> *Briefe*, S. 450.

<sup>327</sup> Zit. nach Hans Kohlhasse: *Die Kammermusik Robert Schumanns*, 3 Bände, Hamburg 1979, Bd. 2, S. 26.

*Streichquartett a-moll op. 41 Nr. 1, 1. Satz, Introduzione, T. 1–8:*

Die Einsatzabstände betragen für den Einklangskanon zwischen erster und zweiter Violine sowie für den Oktavkanon zwischen Viola und Violoncello jeweils einen Takt, wogegen der gegenüber der zweiten Violine um eine Oktave nach unten versetzte Einsatz der Viola im Abstand von zwei Takten erfolgt, so daß sich innerhalb der abwärtsweisenden Stimmeinsatzdisposition eine Paarbildung abzeichnet.

Die häufige Einklangsbildung zwischen benachbarten Stimmen ist auffallend. In den Takten 2–5 entsteht in jedem Takt ein Einklang zwischen den beiden oberen Stimmen, zweimal auf e'' und zweimal auf a', als ob damit Dominante und Tonika zusätzlich klanglich unterstrichen werden sollten. In T. 5 vereinigen sich dann noch Viola und zweite Violine zum Einklang e', T. 6 folgt der Einklang e zwischen Violoncello und Viola (gleichzeitig klingt auch noch die Oktave e' in der zweiten Violine). Das Verfahren erinnert in seinem klanglichen Effekt punktuell immer wieder an

Schumanns ‚ungenauem Unisono‘ und scheint die Grenze zwischen Polyphonie und Heterophonie auch von der polyphonen Seite aus verwischen zu wollen.

Man beachte die Abweichungen in den gestrichenen Abschnitten der Entwurfsskizze.<sup>328</sup>

Das Sechzehntelkopfmotiv prägt mit seinen diastematischen, T. 12 (zweite Violine) auch rhythmischen Varianten weiterhin die Einleitung, an deren Ende ab T. 24 der kanonische Gestus wieder aufgegriffen wird. Allerdings hat das Ausgangssoggetto den Verarbeitungsprozeß des vorangegangenen entwickelnden Abschnitts, der in den motivischen Abspaltungen der Takte 21–22 kulminiert, nicht gänzlich unbeschädigt überstanden. Die T. 24 reprisenartig einsetzende 2. Violine wendet sich vom letzten Sechzehntel h T. 25, 1. Zählzeit noch nach oben zum Achtel c'; die T. 25 imitierende 1. Violine – die Paarigkeit des Beginns bleibt bis hier gewahrt, die Einsatzreihenfolge hat sich aber umgekehrt – erreicht dagegen T. 26, 1. Zählzeit a', anstelle eines folgenden h', das zumindest die weitere Aufwärtsführung der Achtellinie erlauben würde, erklingt jedoch b' (als kleine None eines zwischendominantisch zur Subdominante funktionierenden Dominantseptnonakkordes über dem Orgelpunkt A in der Violoncellostimme), das den Weiteraufstieg der Melodielinie verhindert und statt dessen als Gleitton die Rückkehr zu a' erzwingt. Die Violastimme setzt bereits T. 26 mit ihrer Nachahmung ein. Hier ist die paarige Gliederung des Anfangs endgültig durchbrochen, und folgerichtig erhebt sich die Unterstimme T. 27 nicht mehr zur noch ausstehenden Imitation zu e, sondern verharret auf ihrem Orgelpunkt A. Beim erwähnten Einsatz T. 26 ist f' nicht mehr Grundton eines F-Dur-Dreiklangs wie an der Parallelstelle in T. 4, sondern kleine Vorhaltssexta im oben beschriebenen Zwischendominantseptnonakkord. Das folgende Auflösungssechzehntel e' wird synkopisch auf die 2. Zählzeit übergebunden, so daß das Kopfmotiv rhythmisch verunklart wird, und anstelle der Anschlußachtel sind T. 27 Sechzehntelsequenzen zu hören. Der Anfangs vollständige und weitgehend regelgerechte Kanon zeigt Auflösungserscheinungen und bereitet damit den Übergang zum *Allegro*-Hauptteil vor.

---

<sup>328</sup> Vgl. Linda Correll Roesner: *Studies in Schumann Manuscripts: With Particular References to Sources Transmitting Instrumental Work in the Large Forms*, 2 Bände, New York 1973, Bd. 2, S. 38.

*Streichquartett a-moll op. 41 Nr. 1, 1. Satz, Introduzione, T. 24–29:*

The image displays a musical score for a string quartet in A minor, Op. 41 No. 1, first movement, introduction, measures 24-29. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The time signature is 2/4. Measures 24-27 are marked *pp* (pianissimo). The music is polyphonic, with each instrument playing a distinct melodic line. The key signature has one flat (A minor). The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic motifs across the four parts.

Kohlhase postuliert einen Gegensatz zwischen der von ihm als polyphon eingestuftem Einleitung und dem Allegroteil, dem er Polyphonie abspricht.<sup>329</sup> Infolge dieser analytischen Festlegung erwähnt er das Fugato am Beginn der Überleitung zum Seitensatz (vgl. unten), ohne es weiter zu kommentieren<sup>330</sup>, erwähnt aber die weiteren polyphonen Elemente des Satzes nicht.

<sup>329</sup> Vgl. Kohlhase 1979, Bd. 2, S. 28: „Der Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung, die abgesehen vom Tempo, im Duktus (sie ist im Gegensatz zum Allegroteil polyphon gehalten) [...] einen Kontrast zum Allegroteil bildet.“ Sowie ebd., S. 29: „Der Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung [...] in a-moll, die abgesehen vom Tempo, im Tongeschlecht und im Duktus (polyphon-homophon) zum Allegroteil kontrastiert.“

<sup>330</sup> Vgl. ebd., S. 29 sowie S. 31.

*Streichquartett* a-moll op. 41 Nr. 1, 1. Satz, *Allegro*, T. 34–41:

The image shows a musical score for a string quartet, measures 34 to 41. It is in 8/8 time and marked 'Allegro' with a tempo of 69 beats per minute. The score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The music features a complex interplay of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Aus der zweitaktigen Gegenphrase des *Allegro*-Themas (T. 36–37) und dessen bogenförmiger Terzstieg-Terzfall-Sekundfall-Diastematik gewinnt Schumann unter Beibehaltung des synkopierten Rhythmus ein „alt“ anmutendes Fugato-Kopfmotiv. Er weitet den anfänglichen Terzstieg zum Quartstieg und läßt auf den unverändert gebliebenen Terzfall einen weiteren Quartstieg folgen. Bei der Wiederaufnahme (ab T. 66) der achttaktigen Periode vom Beginn des *Allegro* 8 (T. 34–41) ersetzt diese modifizierte Phrase T. 72–73 die Schlußphrase aus T. 40–41. Unmittelbar darauf folgt eine „Kompromißfassung“ mit dem initialen Quartstieg und dem finalen Sekundfall (T. 74–75). Schon in dieser Präexposition des Fugatosoggettos, noch ehe im plakativ aufmerksamkeitsheischenden unbegleiteten Fugengestus die Violastimme mit der Exposition beginnt, versteckt Schumann den eigentlich kontrapunktisch dichtesten Moment dieser Fugatoepisode. Während in der Stimme der 1. Violine das Soggetto erstmals vorgestellt wird, ist – allerdings im angepaßten Rhythmus, also unter Verschiebung der synkopischen Betonung auf den ersten Motivton – eine Engführung in der Cellostimme verborgen, die durch die originalen Phrasierungsbögen zusätzlich verschleiert wird und in T. 75 durch den Quintfall c–F abgebrochen wird.

*Streichquartett a-moll op. 41 Nr. 1, 1. Satz, Allegro, T. 71–75:*

The musical score for measures 66-75 is presented in four staves. The key signature is one flat (A minor) and the time signature is 3/4. The first system (measures 66-70) shows the following dynamics: Violin I starts with *p*, Violin II with *sf*, Viola with *p*, and Cello/Double Bass with *sf*. The second system (measures 71-75) continues with similar dynamic markings and articulations, including accents and slurs.

The musical score for measures 76-80 is presented in four staves. The key signature is one flat (A minor) and the time signature is 3/4. The first system (measures 76-78) shows the following dynamics: Violin I starts with *p*, Violin II with *sf*, Viola with *p*, and Cello/Double Bass with *sf*. The second system (measures 79-80) continues with similar dynamic markings and articulations, including accents and slurs.

Das Fugato ab T. 76 läßt die Violastimme als tiefste (!) Stimme auf *f* zuerst einsetzen, die Cellostimme antwortet auf der Oberquinte. Auch der nächste Stimmeinsatz, der der zweiten Violine, verläuft regulär vom *f* aus (T. 84), diesmal erfolgt die Beantwortung in der Stimme der ersten Violine, die die Exposition komplettiert, aber in der Oberquarte. Im Gegensatz zu den ersten drei Einsätzen bildet bei diesem letzten und höchsten Einsatz nicht das schließende Motiv mit dem Sekundfall am Ende die Takte 3–4 des Soggettos. Statt dessen wird die erste Phrase noch einmal wiederholt.

*Streichquartett a-moll op. 41 Nr. 1, 1. Satz, Allegro, T. 76–91:*

The image shows a musical score for a string quartet, measures 76 to 91. The score is in G minor and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measures 76-81 show a quiet passage with dynamics 'p' and 'p'. Measures 82-91 show a more intense passage with dynamics 'mf', 'f', 'ff', and 'sf'. The Viola part has a notable leap from G4 to G5 in measures 80-81.

Die Konsonanz- und Dissonanzbildung zwischen den beiden zuerst einsetzenden Stimmen ist unkonventionell.<sup>331</sup> So entsteht durch den (Quart-!)Sprung der Violastimme zum g (T. 80–81) eine Septime, die aber nicht schrittweise aufgelöst, sondern in Sprüngen kurzzeitig zur Quinte und dann zur Oktave geführt wird. Bei der analogen Septime wird der Bezugston g abwärtsgeführt, so daß kurzzeitig eine Sexte (T. 83, 3.

<sup>331</sup> Vgl. Kohlhases Hinweis: "So lag [...] das Fugathema [...] ursprünglich im Cello und wurde wohl erst nach der klanglichen Erprobung in die Viola gelegt." Kohlhas 1987, S. 60, Anm. 20. Die ungewöhnliche „Stimmkreuzung“ der Klangfarben verstärkt noch den individualisierenden Effekt, den die Dissonanzbehandlung erzeugt.

Zählzeit), dann eine weitere Septime (e–d') und anstelle von deren Auflösung eine Sekunde (b–c') entstehen. Schumann hebt das traditionelle Konsonanz-Dissonanzgefälle mit seinen allmählichen Übergängen zugunsten von plötzlichen Spannungswechseln auf. Dieses Verfahren wird auch in der Mehrstimmigkeit beibehalten: die Intervallfolge Septime-Quinte-Oktave wiederholt sich in T. 85 zwischen Violoncello- und zweiter Violinstimme; gleichzeitig entsteht durch den Quartstieg zu c' in der Cellostimme auch noch ein Sekundvorhalt zur Viola, der ebenfalls „falsch“ aufgelöst wird – die Oberstimme weicht schrittweise nach oben aus.

Nach einem kurzen, homophonen Zwischenteil (T. 92–99) folgt ein Kanon, der sich eine aus den Achteln des Allegro-Hauptthemas abgeleitete Phrase zum Gegenstand nimmt, die nach ihrem ersten Auftauchen in T. 50–51 in der ersten Violine bereits T. 56–57 vom Violoncello imitiert worden ist. Nach der vollständigen Wiedervorstellung in T. 99–100 setzen die anderen Stimmen mit einer Staccato-Variante des Themenkopfes ein. Die Einsatztöne g, c', a und d des Kanons zeichnen die Kontur einer aufsteigenden Quintschrittsequenz. Auf den fünften Einsatz auf h', der die Originalgestalt des Soggettos wieder aufgreift, aber ins Material der harmonischen e-moll-Tonleiter wendet (T. 117; übrigens der erste in der Stimme der ersten Violine; der dritte Einsatz ist ein überzähliger Viola-Einsatz) folgt allerdings kein sechster Einsatz auf e in einer anderen Stimme, sondern eine Sequenz in der gleichen Stimme – in T. 121–122 erklingt das Soggetto in harmonischem d-moll. Die linearen Eigengesetzlichkeiten der kontrapunktischen Bildungen scheinen eine gewisse Unschärfe im formalen Aufbau dieser Exposition zu ermöglichen. Das festgefügte Fugato ab T. 76 steht an der formalen Position der normalerweise eher lockergefügten Überleitung zum Seitensatz<sup>332</sup>, tendiert aber durch den erwähnten Oberquarteinsatz der vierten und höchsten Stimme in T. 88 zur Unterquinttonart anstatt, wie zu erwarten wäre, zur Oberquinttonart. Erst die tatsächlich überleitende Passage T. 92–99 wendet sich aus dem B-Dur-Bereich mittels des wiederholten Einsatzes von in der Oberquinttonart C-Dur doppeldominanten Septnonakkorden (T. 94, 4. Zählzeit als übermäßiger Quintsextakkord, T. 95, 4. Zählzeit sowie T. 97, 4. Zählzeit als verminderter Septakkord und T. 96, 4. Zählzeit sowie T. 98, 4. Zählzeit als verminderter Septakkord über dem vorgezogenen Dominantgrundton g im Baß) zur regulären

---

<sup>332</sup> In der Terminologie Keils handelt es sich hier um ein typisches „integriertes“ Fugato“. Zu diesem Begriff vgl. Keil 1973, S. 138: „Der Typus des ‚integrierten‘ Fugatos kann wie folgt beschrieben werden: Wesentlichstes Merkmal ist die Verquickung mit dem jeweiligen vorhergehenden und mit dem nachfolgenden musikalischen Ablauf. Diese Verquickung wird vor allem bewirkt durch enge thematische Beziehungen, also durch Übernahme von Motiven und Themen aus dem vorhergegangenen Ablauf, deren Verarbeitung mit Hilfe der Fugentechnik und ihre Weiterführung in den folgenden Prozeß [...]“. Obwohl diese Kriterien vorbildlich erfüllt sind, erwähnt Keil den Abschnitt nicht in seiner Übersicht über die Werke Schumanns, in denen die Fugentechnik angewandt wurde; vgl. ebd., S. 29.

Seitensatztonart, die aber durch die oben beschriebene dem Seitensatzkanon ab T. 99 immanente Montesequenz ab T. 105 schon wieder verlassen wird. Der nicht klar markierte Schlußgruppenbeginn in T. 125 ist durch eine neue, diastematisch gänzlich aufwärtsgerichtete Variante des Gegenphrasen-/Fugatomotivs ausgezeichnet, die Schumann im folgenden als piano- und pianissimo-Insel zwischen die polyphonen Verwicklungen der Durchführungen einschieben wird. Allerdings bricht in der ersten Klammer vor der Wiederholung T. 130 der Sekundstiege bei a' ab, so daß die neue Motivvariante noch nicht – wie in der zweiten Klammer in augmentiertem Rhythmus T. 129–132 – ein drittes Mal erklingt. Statt dessen erfolgt (T. 137–140, 1. Klammer) eine Scheinreprise mit dem Vordersatz des Hauptthemas in C-Dur, deren Scheinhaftigkeit dank der fast unmittelbaren Dominantisierung von C-Dur (b in der Violastimme, T. 138, 1. Zählzeit) jedoch recht klar zutage tritt. Anstelle des regulären Nachsatzes erfolgt eine mittels durchbrochener Arbeit fragmentarisierte Vordersatzwiederholung; die zweite Violinstimme bringt T. 141–142, 1. Klammer abermals die Phrase des Hauptthemas in C, die erste Violinstimme T. 143–144 eine nach d-moll transponierte Version der Gegenphrase. T. 145–148 erprobt Schumann im Übergang zur Wiederholung des Hauptthemas unauffällig erstmals das imitatorische Potential der Anfangsphase; später in der Durchführung findet sich eine Imitation der Phrase in T. 141–144 zwischen Violoncello und erster Violine. Vor allem nutzt Schumann in der Durchführung aber ab T. 177 die Staccato-Variante des Kanonthemas aus T. 99ff. und verdichtet diese durch sukzessive Verringerung der in der Exposition noch jeweils vier Takte betragenden horizontalen Einsatzabstände um jeweils einen Takt zur Engführung: Die Einsätze erfolgen T. 177 (Viola auf e'), T. 180 (zweite Violine auf h'), T. 182 (Viola auf fis) und T. 183 (Violoncello auf Fis).

*Streichquartett a-moll op. 41 Nr. 1, 1. Satz, Allegro, T. 177–185:*

The image shows a musical score for a string quartet, measures 177 to 185. It consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Violoncello (bottom). The key signature is one flat (A minor) and the time signature is 6/8. The score is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction *sempre*. The music features a staccato motif that is repeated in different parts of the quartet: first in the Violin I part at measure 177, then in the Violin II part at measure 180, in the Viola part at measure 182, and in the Violoncello part at measure 183. The first violin part has rests in measures 180, 182, and 183.

T. 185–192 folgt eine Unterquarttransposition dieses gesamten Engführungsabschnittes, bei der lediglich der Violoncelloeinsatz in T. 191 eine Oktave höher (cis anstelle von Cis) erfolgt. Die gesamte doppelte Kanondurchführung wird nach einer Episode (T. 193–206), die die Expositionstakte 117–128 um einen Ganzton nach oben transponiert, dabei allerdings die G-Dur-Färbung der Takte 125–128 zu a-moll (T. 201–204) verändert und T. 205–206 das aufsteigende Motiv noch um einen Halbton abwärts versetzt in as-moll wiederholt, noch einmal von as-moll aus transponiert wiederholt. Angesichts dieser Dominanz der Engführungstechnik in der Durchführung erstaunt Kohlhases Aussage, Schumann verzichte in diesem Formteil weitgehend auf imitatorische Verdichtung.<sup>333</sup>

In ähnlicher, rudimentärer Weise erwähnt Kohlhasse zwar die Imitationen in den Takten 29–32 des Adagios, spricht aber in Bezug auf den unmittelbar anschließenden Abschnitt T. 33–40 lediglich von einer „zweigliedrigen Sequenzsektion“.<sup>334</sup> Tatsächlich liegt hier ein strenger Oberquartkanon zwischen Viola und zweiter Violine vor, der von dem T. 16–17, auch hier bereits imitatorisch, in zweiter Violine und Viola vorgestellten Sechzehntelmotiv beherrscht wird. Dort ist übrigens eine „plagale“ Version mit Quartstieg zu Beginn (T. 16, zweite Violine) und eine „authentische“ Fassung mit Quintstieg zu Beginn (T. 17, Viola) unterscheidbar.

<sup>333</sup> Vgl. Kohlhasse 1979, Bd. 2, S. 31: „Ihre [gemeint sind die Abschnitte der Durchführung] weitere Auswertung, durch Veränderung der Begleitung oder harmonische Verdichtung, ist in dieser D[urch]f[ührung] aber nur in geringem Ausmaß vorhanden.“

<sup>334</sup> Vgl. ebd., S. 37: „Bei der 1. Sektion (T. 29–32) [...] handelt es sich um eine zweigliedrige Sequenzsektion, der die charakteristische, synkopisch einsetzende Begleitfloskel des H.[aupt]themas (Vla.) zugrunde liegt. Sie und ihre Umkehrung werden imitatorisch eingesetzt. Die 2. Sektion ist ebenfalls eine zweigliedrige Sequenzsektion.“

Lediglich die halbe Pause T. 37, 1. Zählzeit gefolgt von es' auf der 3. Zählzeit sowie das as', T. 39, 3. Zählzeit und die Oktavlage des' statt des'' stellen Abweichungen vom strengen Kanon in der nachahmenden zweiten Violine dar. Die Einsatzkontur bleibt aber anhand der jeweils ersten Sechzehntel immer klar nachvollziehbar: f–es–b–as' in der Violastimme, b–as–es'–des' in der zweiten Violinstimme. Zusätzlich entsteht zwischen den einrahmenden Außenstimmen noch ein chiastischer Kanonansatz in T. 37–39: halbtaktig versetzt zur Quartstiege-Quintfall-Diastematik der zweiten Violine (erstmalig vorgestellt in T. 33–35) antwortet die Cellostimme mit der Permutation Quintfall-Quartstiege. Wie eine ferne Auswirkung der kanonischen Verdichtung in diesem Mittelteil nimmt in der Reprise des Anfangsteils Imitationstechnik einen etwas breiteren Raum ein als zu Beginn (zweifache Imitation des Sechzehntelmotivs, zunächst in T. 56–57 als Obersekundnachahmung der plagalen Fassung zwischen zweiter Violine und Viola, dann als Oberquartimitation der authentischen Version zwischen zweiter und erster Violine in T. 59–60).

Für den Finalsatz des *Quartetts* a-moll weist Kohlhase auf die „kontrapunktische Auswertung“ des Hauptthemas hin, ohne diese in der Analyse konkret zu benennen.<sup>335</sup> Es handelt sich bei allmählicher rhythmischer Modifikation des Hauptgedankens um das traditionelle Durchführungsverfahren der Engführung und dann der zusätzlichen Motivkopfabspaltung. Das ursprünglich Richtungswechsel in den Achtelfiguren beinhaltende Hauptthema wird bereits ab T. 43 zu einer Variante mit ausschließlich absteigenden Achteln begradigt, die insgesamt sechsmal einsetzt. T. 63 wird die Achtelbewegung zu Vierteln augmentiert, und der Beginn der Durchführung bedient sich dann ab T. 84 einer Kombinationsversion der beiden letzten Themenvarianten, die im zweitaktigen Abstand eingeführt wird. Nach insgesamt fünf vollständigen Einsätzen (T. 84 zweite Violine auf h', T. 86 erste Violine auf h'', T. 88 wiederum zweite Violine auf h', T. 90 erste Violine auf h'', aber mit Quartsprung zu e''', T. 92 Viola auf a) tritt beim sechsten Einsatz (T. 94, erste Violine auf a'') die erste, noch sehr unauffällige Verkürzung auf, indem die Schlußnote, bisher eine Halbe, auf ein Staccato-Viertel reduziert wird. Ab dann folgen nur noch dreitaktige Abspaltungen des Kopfs der viertaktigen Originalgestalt, bei denen auch nur noch der Quartsprung zu Beginn Verwendung findet, im eintaktigen Einsatzabstand: T. 96 in der Cellostimme auf A, T. 97 in der Violastimme auf d', T. 98 in der zweiten Violine auf g', T. 99 in der ersten Violine auf c''. Dieser dreifache Quartstiege wird dann um eine Terz nach unten sequenziert: T. 100 Cello F, T. 101 Viola b, T. 102 zweite Violine e', T. 103 erste Violine a'. Der letztgenannte Einsatz bringt aber nach den beiden Viertelnoten a' d'' nicht als punktierte halbe Note mit sforzando, sondern setzt mit subito piano und zwei halben Noten d'' wieder die vollständige viertaktige Gestalt an, die dann in der gleichen Stimme weitersequenziert wird. In den Takten 131 bis 139 wird die abgespaltene Version dann noch einmal zwischen Viola und erster Violine eingeführt.

---

<sup>335</sup> Vgl. Kohlhase 1979, Bd. 1, S. 144.

Eine kulminierende Engführung der viertaktigen Gestalt findet ab T. 242 statt. Erstmals ist der Einsatzabstand bei Verwendung dieser Variante ebenfalls auf einen Takt zusammengeschmolzen. Allerdings wird der Baßeinsatz in der Cellostimme in der Viertelbewegung stark modifiziert (T. 245–246). Diese „barockisierende“ klimaxhafte Engführung provoziert im regredierenden *Moderato*-Zwischenteil (ab T. 254) das archaisierende satztechnische Modell des Moll-Dur-Parallelismus, das im noëmatischen unfigurierten *stylus gravis* eingeschoben wird und augenblicklich Assoziationen zum vokalen Renaissance-Kontrapunkt hervorruft. Nach Wiederaufnahme von Tempo I (T. 286) endet der Satz homophon.

Das zweite Quartett aus op. 41 enthält viele imitatorische Elemente, verzichtet aber auf komplexe oder gar auf streng polyphone Faktur. Von den drei Quartetten ist es diejenige Komposition, bei der Imitation am ehesten als figurative Oberflächenerscheinung gewertet werden kann, ohne daß strukturelle Konsequenzen aus linearen Phänomenen gezogen werden müßten. Imitation prägt im ersten Satz von op. 41 Nr. 2 die Überleitung zum Seitensatz ab T. 33, in der die Nachahmungsmöglichkeiten des Hauptgedankens erforscht werden, zunächst zwischen den beiden Violinstimmen, ab T. 39 auch unter Einbeziehung der Violoncellostimme. Auch der Seitensatz selbst (ab T. 68, 3. Zählzeit) beginnt imitierend. Beide dieser Imitationselemente finden sich in der Durchführung wieder, zunächst die Seitensatzimitation (ab T. 92, 2. Klammer, 3. Zählzeit), dann ab der letzten Achtelposition in T. 96 die erst zwei-, dann dreistimmige Imitationsstruktur aus der Überleitung.

Im zweiten Satz, *Andante, quasi Variazioni*, ist es vor allem die zweite Variation, die Imitation präsentiert. Kohlhasse formuliert sehr zutreffend: „Dem Thema [erste Violinstimme] wird eine bewegte Gegenstimme (2. VI.) zugeordnet, die aber kein echter Widerpart ist, sondern die Phrasierung des Themas unterstützt und die latente Sequenzanlage seines Hauptmotivs sogar noch betont. Der chromatische Duktus der Gegenstimme ist auffällig. Die Motivik der Gegenstimme wird von den Unterstimmen aufgegriffen bzw. imitiert, so daß der Anschein einer dichten kontrapunktischen Arbeit entsteht.“<sup>336</sup>

Die meisten Nachahmungswendungen in diesem Quartett enthält der vierte Satz (*Allegro molto vivace*). Aber auch in diesem Schlußsatz verstetigt sich Imitation nie zu kanonischer Bildung. Kopfmotivimitationen finden sich zu Beginn der Überleitung zum Seitensatz (ab T. 23 aufsteigend durch alle vier Stimmen und auch wieder T. 28–31, diesmal absteigend durch alle vier Stimmen) und im Seitensatz (T. 36, 2. Zählzeit, zwischen erster Violine und Viola). Die Durchführung ist in weiten Teilen von Imitation geprägt. Erst ab T. 122 wird die konstante Imitationsmotivik durch homophone Einschübe bis T. 141 unterbrochen. Somit wirkt die Imitationstechnik in ihrer großflächigen Präsenz fast inflationär, ist aber im Gegensatz zu der strukturellen Verankerung von Kanon- und Fugentechniken im ersten und dritten Quartett nicht innovativ im Grundverlauf der formalen Disposition verankert, sondern erscheint eher konventionell verwendet zu sein.

<sup>336</sup> Ebd., Bd. 2, S. 47.

Am *Streichquartett* A-Dur op. 41 Nr. 3, komponiert 1842, ist wie beim a-moll-*Quartett* die diesmal homophone langsame Einleitung satztechnisch interessant: Schumann scheint hier keinen ‚strengen‘ vierstimmigen Satz zu denken. Dagegen sprechen die (ja ebenfalls in polyphonen Kontexten bei Schumann häufigen) Einklangsbildungen, aber auch die Oktavparallele zwischen 1. Violine und Bratsche in T. 1, die wie die Einklänge an das „ungenau Unisono“ denken läßt, welches als quasi heterophones Phänomen so oft in der Vokalmusik – Chorwerke wie Lieder – vorkommt. Einklangsbildungen finden sich im *Andante espressivo* in T. 2, 3, 4, 5 und 6, in T. 5 sogar als Einklangspannelle.

Betrachtet man die Takte 8–15, so findet sich eine in zwei fast identische Hälften geteilte Periode. Am Vordersatzende in T. 11 senkt sich die Oberstimme der 1. Violine zur 5. Melodiestufe herab und erzeugt so einen unvollständigen Ganzschluß, während sie T. 15 direkt auf der ersten Zählzeit die 1. Melodiestufe erreicht, so daß der Nachsatz mit einem vollkommenen Ganzschluß endet. Dieses im homophonen Satz vorgestellte Hauptthema stellt in für Schumann charakteristischer Manier eigentlich eine kadenzierende Schlußformel dar, die auf der Subdominante beginnt und nach fast dreitaktigem Verweilen und Ausbreiten auf dieser Funktion standardmäßig über den Dominantseptakkord zur Tonika abkadenziert. Eine kleine Besonderheit stellt die chromatische Umfärbung des an und für sich akkordeigenen a' (das in der zweiten Violine auch auf der zweiten Zählzeit von T. 9 weiter erklingt) zum ais' der ersten Violine dar, das die Wichtigkeit der 6. Melodiestufe h als chromatische Nebennote unterstreicht.

Schumann kehrt den linearen Zeitverlauf aus der Vergangenheit in die Zukunft gleich auf zwei Ebenen um: zum einen, indem er nach bewährtem Verfahren eine Schlußwendung als Beginn benutzt, zum anderen aber auch, indem sich im Nachhinein die Takte 1–7 als tastende und halbbewußte Vorausahnung des Hauptthemas erweisen. Die Schulbuchhomophonie wird in der langsamen Einleitung wie oben beschrieben durch die Einklangs- und Parallelenbildungen gestört. Die Celloimitation des Anfangsmotivs in T. 5–6 lockert die homophone Stimmenhierarchie etwas auf. Schließlich gelingt Schumann durch mehrfache Trugschlußbildung noch das Kunststück, den Zeitverlauf zyklisch in sich selbst zurückzubiegen. Nach dreimaligem Ansetzen landet die Musik in T. 8 wieder da, wo sie in T. 1 begonnen hat. Allerdings schweigen die drei Begleitstimmen, und die unbegleitete Melodiestimme gerät ins Stocken und verharret mit Fermate auf dem zweiten Motivton h'.

Mehrere Grundtopoi Schumannschen Komponierens sind hier angesprochen: das nichtlineare Verhältnis zur Zeit, aber auch die atypische Verwendung archetypischer Motive. Die fallende Quinte ist solch ein Archetyp; allerdings in klarer diatonischer Zuordnung, besonders als Melodiestufen 5–1, auch als 1–4, also als Verbindung von Hauptfunktionen. Hier konstituiert sie dagegen als Melodiestufe 3–6 den unerwarteten Subdominantakkord mit Sexte und Quinte (stufentheoretisch Septakkord der zweiten Stufe als Quintsextakkord).

Subtil sind die Modifikationen der zweitaktigen Phrase: Die reine Quinte aus T. 1 wird zur verminderten Quinte in T. 3. Diese verwandelt sich zwar in T. 5 zur reinen Quinte zurück, dafür werden aber die bisher originalgetreu transponierten beiden Phrasenschlußtöne ausgetauscht, so daß T. 6 auf D statt wie anzunehmen auf Cis endet.

Man muß sich die Frage stellen, ob mit dem weiten, den gesamten diatonischen Raum von E-Dur bzw. cis-moll durchmessenden Terzenzirkel a–fis–dis–h–gis–e–cis, den die Imitationen T. 16–24 konstituieren, nicht bereits der Übergang zum Seitensatz beginnt.

*Streichquartett A-Dur op. 41 Nr. 3, 1. Satz, Allegro molto moderato,*  
T. 16–26:

The image shows a musical score for a string quartet, measures 16 to 26. The score is in A major (two sharps) and 3/4 time. It consists of four staves. Measures 16-20 show a first phrase with dynamics *sf*. Measures 21-26 show a second phrase with dynamics *sf*. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Das dis wird eingeführt, wenn auch vorläufig als Bestandteil der Zwischentonart cis-moll. Anstelle des Pendelns zwischen Gis-Dur als Dominante zu cis-moll mit dem his und E-Dur mit h wird das zuletzt als

Endton erreichte h, Quinte im E-Dur-Akkord, plötzlich umfunktioniert zur Terz des G-Dur-Septakkordes. Es vollzieht sich eine überraschende Modulation nach C-Dur. Die Quinte a'–d' in der Violastimme T. 38 stellt also innerhalb des dort erklingenden subdominantischen F-Dur-Akkordes die gleichen Melodiestufen dar wie im Ausgangsmotiv, während zwischenzeitlich ja andere Melodiestufen Ausgangspunkt der fallenden Quinte waren, so T. 28 in der zweiten Violine, imitiert T. 29 von der Viola, T. 32 wieder in der 2. Violine und T. 33 im Cello.

Der zweite Satz aus op. 41 Nr. 3, *Assai agitato*, ist vom Anfangsduktus her ein so nicht explizit benanntes Scherzo, dabei aber überraschenderweise in Form eines Variationensatzes. Schumann hat hier das Verfahren eines ‚durchlöcherten‘ Kanons, seine spezifisch romantische Weiterentwicklung der Marpurgschen „unterbrochenen Nachahmung“ (s. o.), auf die Spitze getrieben. Das Thema wird nicht nur ganz ohne kanonische Gegenstimme mit homophonen Begleitstimmen vorgestellt, sondern ist auch noch selbst von Pausen durchsetzt, die Platzhalter für fehlende Melodietöne sind.<sup>337</sup>

*Streichquartett* A-Dur op. 41 Nr. 3, 2. Satz, *Assai agitato*, T. 1–16 (nur erste Violine):

In Variation 1 und 2 führt Schumann nun zunächst kontrapunktische Implikationen des motivischen Materials vor, bevor in Variation 3 sozusagen der Vorhang weggezogen und gleichzeitig das Thema ‚aufgefüllt‘ und kanonisch geführt wird – wobei dieser Kanon sich im weiteren Verlauf einigen sublimen Metamorphosen unterzieht.

*Streichquartett* A-Dur op. 41 Nr. 3, 2. Satz, *Un poco adagio*, T. 145–160 (nur erste Violine und Viola):

<sup>337</sup> Werner Schwarz ist der Auffassung, daß erst in der dritten Variation die vollständige Themengestalt auftritt. Vgl. Werner Schwarz: *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel 1932, S. 47. Kohlhasse stellt in seiner Analyse des Satzes ebenfalls fest, daß dem Thema der dritten Variation „[...] die fast wörtliche Themenzeile zugrunde [liegt]“ und hier ein „‘Ausfüllen‘ der betonten Zählzeiten“ vorliegt; vgl. Kohlhasse 1979, Bd. 2, S. 65. Trotzdem widerspricht er Schwarz’ These, allerdings ohne inhaltliches Gegenargument; vgl. ebd. sowie Bd. 1, S. 208.

Un poco Adagio. ♩ = 76

Violine I

Viola

VI. I

Vla.

Es folgt nun eine detaillierte Betrachtung dieser Genese im einzelnen.

Die (wie alle Variationen in diesem Satz nicht explizit so benannte) erste Variation ab T. 49 gewinnt durch rhythmische Einebnung der Gerüstdiastematik cis–fis–eis auf gleichmäßige Achtelbewegung Material für rudimentäre Imitationen. Kohlhasse weist sehr zutreffend darauf hin, daß die Imitation T. 50–52 in der ersten Violinstimme durch den Krebs des Motivs in der Violoncellostimme begleitet wird. Eine strenge Kanonstruktur ist hier noch nicht zu erkennen.

Schumann etabliert dann in dem *L'istesso tempo.* bezeichneten Abschnitt ab T. 97, der zweiten Variation, ein enggeführtes Fugato.

*Streichquartett A-Dur op. 41 Nr. 3, 2. Satz, Assai agitato, T. 97–112, L'istesso tempo:*

**L'istesso tempo.**

The image shows a musical score for a string quartet, measures 97 to 112. The score is in A major (two sharps) and 2/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'L'istesso tempo'. The score is divided into two systems. The first system (measures 97-104) shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The second system (measures 105-112) shows a more complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like *sf* (sforzando).

Die aus zwei halben Noten bestehenden Motivköpfe ergänzen sich paarweise authentisch als Dux (Violoncello T. 97, zweite Violine T. 101) und plagal als Comes (Viola T. 99, erste Violine T. 103), wobei bemerkenswerterweise der Comes eigentlich im größeren motivischen Zusammenhang die Grundgestalt (Quartstieg) und der Dux die abgeleitete Fassung ist. Das erscheint als eine der romantischen Ästhetik typische, den Rezipienten verwirrende Verkehrung des Verhältnisses von Originalgestalt und Abwandlung. Die den beiden halben Noten nachfolgenden absteigenden Achtelketten basieren alle auf einem bogenförmigen Grundmotiv, das terzweise abwärts sequenziert wird. Allerdings wird der Anschluß an das jeweilige Kopfmotiv in drei verschiedenen Varianten hergestellt, zweimal als Terzfall (dabei allerdings T. 103 in der zweiten Violine mit anschließendem Terzstieg zum zweiten Achtel), einmal als Sekundfall und einmal als Tonrepetition. Nach den sehr symmetrisch aufgebauten acht Takten 97–104 setzt noch innerhalb dieses

sechzehntaktigen Abschnitts ein motivischer Verarbeitungsprozeß ein, der jede weitere normgerechte Durchführung des Fugatos zugunsten von individuellen Lösungen verhindert. Das zweitönige Kopfmotiv in der Violoncellostimme T. 105–106 erscheint sogleich als Comesvariante (Quartstieg Cis-Fis) und stellt bereits eine erste Abspaltung dar; anstatt der ursprünglich folgenden Achtelkette schließt sich in T. 107 nach Fis eine weitere Quarte H an, und die Achtelbewegung wird erst in T. 112 wieder aufgegriffen. Die Dux-Comes-Reihenfolge beim Erscheinen der Kopfmotive bleibt jetzt nachhaltig gestört: Auf die erwähnte Comes-Quarte in der Violoncellostimme folgt T. 107 ein weiterer plagaler Einsatz in der zweiten Violinstimme, dann eine authentische Quinte in der Violastimme T. 108, und schließlich kein eigentlich zu erwartender Einsatz in der ersten Violinstimme, die *perpetuum mobile*-artig keinen Ausstieg aus ihrer Achtelkette findet und deshalb nach T. 112 auch einfach mit Pause abreißt, anstatt wie die drei anderen Stimmen in einen langen Notenwert zu münden, sondern eine kleine Sexte His-gis in der Violoncellostimme. Keiner dieser Einsätze in der zweiten Abschnittshälfte löst noch eine reguläre Achtelbewegung aus, alle Abspaltungen sind jedoch voneinander verschieden: Die zweite Violinstimme kehrt T. 109 zum *fis'* zurück, die Violastimme pausiert T. 110, um dann T. 111–112 einen überzähligen Comesthemenkopf *cis-fis* nachzuschieben. Ab T. 107 werden die vorher nur mit Akzent betonten halben Noten innerhalb der Motivköpfe durch *sforzando*-Zeichen zusätzlich verstärkt.

Die Achtelfigur in der Cellostimme T. 112, auf den ersten Blick als halbwegs regulärer (Schritt aufwärts *gis-a*) Anschluß an die irreguläre Motivkopfvariante *His-gis* interpretierbar, stellt sich bei der Wiederholung des Abschnitts und insbesondere bei der Weiterführung zu T. 113ff. als neuerliche Abspaltungsvariante heraus – die Achtelfigur wird jetzt in der Violoncellostimme als Themenkopf ein oder zwei Takte einer abschließenden halben Note vorangestellt, ein rhythmischer Krebs des Ausgangssoggettos ab seiner zweiten halben Note. Ein verschränkendes Verfahren wird gleichzeitig in den drei oberen Stimmen angewandt. Nach einer durch *sforzando* betonten halben Note beginnt die Achtelfigur bereits im jeweils zweiten Takt, sodaß sich die zweite halbe Note auf ein Initialachtel verkürzt. Diese thematische Stauchung begünstigt gleichzeitig die Tendenz, auch die Einsätze in den drei oberen Stimmen im Sinne der rhythmischen Krebsvariante des Violoncellos ‚umzudrehen‘. Ab T. 116 sind bis einschließlich T. 128 nur noch Achtel am Taktbeginn und keine halben Noten mehr hervorgehoben, so daß auch hier die halben Noten eher als End- und Zieltöne wahrgenommen werden. Mit dem kulminierenden Anhalten aller Achtelbewegungen in T. 129 – hier sind erstmals wieder *sforzandi* mit halben Noten verbunden, und vor allem setzt zum ersten Mal seit T. 99 in allen Stimmen die Achtelmotorik aus – geht im weiten Sinne eine Repriseneffekt einher, der weniger harmonisch oder diastematisch, sondern vielmehr formal bedingt ist – das erste und einzige Mal seit T. 97–104 ist eine vollständige, wenn auch in T. 129–130 zu Beginn leicht gedehnte Durchführung (im Sinne der Fugenlehre) ohne Durchführungselemente (im Sinne der klassischen Sonatenform) zu hören.

Streichquartett A-Dur op. 41 Nr. 3, 2. Satz, *Assai agitato*, T. 113–144:

113

*sf sf sf sf sf sf sf sf*

121

*sf sf cresc. cresc. sf sf cresc. sf sf*

129

*sf sf sf sf sf sf sf sf*

The image shows a musical score for measures 137 to 148. It consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Viola (third), and Bass (bottom). The key signature is A major (two sharps). The time signature is 8/8. The score is written in a contrapuntal style. The first staff (Violin I) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (Violin II) has a more rhythmic line with quarter and eighth notes. The third staff (Viola) has a line with quarter and eighth notes, often mirroring the first staff. The fourth staff (Bass) has a line with quarter and eighth notes, often mirroring the second staff. There are dynamic markings like *sf* (sforzando) in the second, third, and fourth staves. The score ends with a double bar line and a '2.' indicating a second ending.

Nun hat sich im bisherigen Verlauf des Satzes die Verwendung kontrapunktischer Techniken soweit konkretisiert, daß der Boden für eine Offenlegung der vollständigen, ‚aufgefüllten‘ Themenstruktur wie auch seiner bisher noch ungehörten kanonischen Implikation ist. So wird das aus der lückenhaften Version T. 1–16 entwickelte durchgehende Thema T. 145–152 im Oktavkanon zwischen erster Violine und der T. 147 einsetzenden Violastimme geführt. Die erste Violinstimme wiederholt dabei die Takte 145–148 noch einmal, in der imitierenden Violastimme wird die zweite Hälfte des viertaktigen Abschnitts bei der Wiederholung modifiziert, um in den nicht mehr im strengen Kanon geführten Entwicklungsteil ab T. 153 einzuführen. Ab T. 161 kehrt sich die Einsatzreihenfolge um, die Violastimme beginnt und T. 163 ahmt die erste Violinstimme nach. Diesmal wird die kanonische Führung über volle 10 Takte beibehalten, die expressive große Sexte aufwärts im jeweils 7. Takt des Achttakters, die T. 153 noch überraschenderweise die Quarte aus T. 151 ersetzt hatte, erscheint nun schon in der führenden Violastimme (T. 167), allerdings von der tiefallerierten 2. Stufe *b* dieses bis dahin in A-Dur stehenden Abschnitts ausgehend anstatt von der ersten Melodiestufe *a*. Unter Ausnutzung der so in Gang gebrachten Modulation nach F-Dur nimmt die erste Violinstimme sogar *c''* als Ausgangspunkt der nachahmenden Sexte, so daß aus dem Kanon in der Oktave unversehens einer in der None geworden ist. Marpurg sieht den Fall vor, daß im „vermischten Kanon“ mehrere Stimmen in unterschiedlichen Intervallen einsetzen<sup>338</sup>, und er auch den *Canon Polymorphus* oder polymorphischen Kanon, der verschiedener Auflösungen fähig ist. Diesen sieht er allerdings mehr als eine theoretische Möglichkeit denn als einen

<sup>338</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 2, S. 69 f. sowie S. 98ff.

kompositionspraktischen Fall an.<sup>339</sup> Schumann hat hier einen im genuin romantischen Sinn polymorphen Kanon geschaffen, der, sich gleichsam den harmonischen Änderungen anschmiegend, eine subtile Metamorphose durchläuft, bei der sich aber ganz gegen die barocke Norm das Abstandsintervall während des musikalischen Verlaufs und vor allem innerhalb einer Stimme verändert. Man gewinnt den Eindruck, daß dieser Vorgang das Kopfmotiv vorübergehend für freiere Imitationen emanzipiert (T. 170–171 im Violoncello f-f-e-fis-e-gis, T. 172-173 zweite Violine e'-e'-e'-fis'e'-fis, T. 173–174, Violoncello a-a-gis-a-gis-his), bevor die zweite Violinstimme, die T. 175 auf den vorhergehenden Einsatz im Violoncello auf gis' mit dem kompletten Kanonviertakter antwortet, den Satz damit in den Kanon zurückführt, allerdings in freierer Stimmverteilung: im Violoncello erklingt T. 177–184 eine von e' ausgehende Transposition des ursprünglichen Achttakter, welche ab T. 179 von der ersten Violinstimme nachgeahmt wird. Diese entwickelt ihren Einsatz aus der dritten Synkope auf e'', so daß der Einsatz nicht deutlich markiert ist, sondern aus dieser regredierenden Figur herauswächst. Dafür greift die Diastematik in T. 185 noch über den bereits etablierten Sextrahmen hinaus bis zum Oktavsprung d''-d'''. Von dieser melodischen Klimax baut sich die Energie über die insgesamt fallende melodische Bewegung und Verkleinerung des Motivintervalls allmählich ab: Oktave h'-h'' (T. 186), Quinte g'-d'' (T. 187), noch einmal leicht geweitet zum vertrauten großen Sextintervall fis'-dis'' (T. 187), schließlich der Abfall zur Sopranklausel eis'-fis' (T. 188–189).

Mit dieser sicilianoartigen dritten Variation scheinen sich die kontrapunktischen Potentiale des motivischen Materials erschöpft zu haben. In der anschließenden vierten und letzten Variation, überschrieben *Tempo risoluto*, wird in der Hauptstimme, der ersten Violine, das plagal-authentische Verhältnis von Quart- und Quintsprung diastematisch wieder aufgerufen – diesmal im Gegensatz zur zweiten Variation in der ‚richtigen‘ Reihenfolge von Originalgestalt und komplementärer Ableitung. Bis auf etwas Gegenbewegung der Außenstimmen, die weitgehend homorhythmisch bleibt (T. 233–248), fehlen aber alle polyphonen Elemente.

Kohlhase beschreibt präzise die imitatorischen Verhältnisse zu Beginn der ersten Variation und führt in seiner Untersuchung des Satzes „Imitationstechnik“ für die zweite Variation und „kanonisch-imitatorische Führung“ für die dritte Variation an, ohne diese allgemeinen Feststellung dann noch näher zu exemplifizieren. Jedenfalls ist keiner der Abschnitte in seiner Fugato-Übersicht genannt. Auffälligerweise fehlt in dem Abschnitt seiner Untersuchungen, in dem er auf ein möglicherweise verborgenes Programm des gesamten Satzes verweist (leider, ohne dieses inhaltlich zu konkretisieren), jede Berücksichtigung der polyphonen Strukturen. Auch bei Keil ist der Satz nicht als fugatohaltig erwähnt.

Der langsame dritte Satz, *Adagio molto*, evoziert zu Beginn einen Choralatz. Die Stimmführung ist differenziert homophon. Immer, wenn

---

<sup>339</sup> Vgl. ebd., Bd. 2, S. 71: „Dergleichen Canons werden weniger zum Gebrauch, als nur die unendlichen in der Musick möglichen Verbindungen und Veränderungen einigermaßen zu zeigen, verfertiget.“

die Stimmen sich aus dem choralsatzartigen Duktus lösen und instrumentaler geführt werden, liegen kontrapunktische Techniken gewissermaßen in der Luft, werden aber bis auf kurze imitatorische Ansätze nicht weiter ausgeführt. So führt Schumann in T. 19, 4. Zählzeit ein dem Kernmotiv des vorangegangenen Satzes eng verwandtes Viertelnotenmotiv f'-b'-as' in der ersten Violinstimme ein<sup>340</sup>, dessen Imitation T. 20, 2. Zählzeit in der Violastimme auf der halben Note b stockt. Der Vorgang wiederholt sich, und beim dritten Anlauf (ein satzartiges Verfahren, das bei Beethoven regelmäßig zu Durchbruch und Befreiung führt) schafft es die Violastimme nicht einmal mehr zum zweiten Ton, sondern verharrt mit angebundener Achtelnote auf f, das dann synkopisch beharrend repetiert wird (T. 22). Die Violoncellostimme fällt auf der 4. Zählzeit eine Oktave tiefer ein, imitiert aber nun ‚falsch‘, mit Quintstieg zum c und anschließendem Halbtonschritt abwärts. Die von der Schwerkraft am Boden gehaltene Violastimme setzt nun eine Terz tiefer als bisher mit dem Viertelmotiv d-g-f ein, die erste Violine antwortet wie bereits bekannt mit dem reduzierten Zweitnotenmotiv d'-g'. Diesmal wiederholt sich dieser Zweitakter aber nicht: Auf die zweite Vorimitation der Viola (T. 24) hin bricht die Nachahmung der ersten Violine vorzeitig zum Entwicklungsteil des vorher viertaktigen Satzes durch, der dadurch um einen halben Takt verkürzt wird.

Ab T. 38, 4. Zählzeit ist erstmals eine ‚echte‘ Imitation zu hören, bei der auch die wieder die erste Violine nachahmende Viola das dreitönige Viertelmotiv vollständig spielt. Der Satz erfährt eine zusätzliche Verdichtung, wenn T. 42 auch die Cellostimme in das Imitationsgeflecht integriert wird. Schon in T. 44 werden aber die Motive von Viola und Violoncello zum Unisono zeitlich gekoppelt. Damit ist der Punkt der höchsten imitatorischen Komplexität bereits überschritten; ab T. 58, 4. Zählzeit wird der Abschnitt ab T. 19, 4. Zählzeit um eine Quarte nach oben transponiert wiederholt. Und wie am Ende des vorhergehenden Satzes verzichtet der Schlußteil auf Imitation auch da, wo sie möglich ist. Ab T. 94, 4. Zählzeit ist eine maximal reduzierte Motivversion (Viertelnoten a'-d'') in der ersten Violinstimme zu hören. Imitationen dazu werden nur noch durch die Cellopizzicati angedeutet, die bereits T. 39–40 Verwendung gefunden haben.

Kohlhase merkt zur Genese von dieses Satzes noch an: „Die Rekonstruktion der einzelnen Stadien des Kompositionsprozesses zeigt, daß Schumann zunächst eine wesentlich dichtere, latent dreistimmige Imitationsanlage vorgesehen hatte... Schumann... reduzierte das Imitationsgefüge (hier werden die Zwischenstadien wirksam) in doppelter Weise: Die Imitationen beschränken sich auf die akustisch wichtigsten Stellen, wie gerade zu Beginn der Phrasen, und auf das Intervall der Quart. Die latente Dreistimmigkeit wird noch mehr zurückgedrängt und ist

---

<sup>340</sup> Kohlhase, der diese Verwandtschaft ebenfalls konstatiert, spricht in diesem Zusammenhang von einem ‚poetische[n]‘ Bezug zum 2. Satz“, ohne die spezifisch poetische Qualität dieser Motivverwandtschaft näher zu erläutern. Vgl. Kohlhase 1979, Bd. 2, S. 67.

nur noch an den Nahtstellen der Phrasen wirksam.“<sup>341</sup> Seine rekonstruierende Darstellung des ausdünnenden Schaffensprozesses macht für diese Passage den bereits vertrauten Kunstgriff Schumanns nachvollziehbar, imitatorische Verfahren im Nachhinein in ähnlicher Weise zu verschleiern, wie das häufig auch mit außermusikalischen poetischen Bezügen geschieht.

Die meisten imitatorischen Elemente im vierten Satz (*Finale. Allegro molto vivace*) sind in dem *Quasi Trio* überschriebenen Abschnitt von T. 72, 2. Zählzeit bis T. 111, 1. Zählzeit konzentriert. Dieser Abschnitt wiederholt sich ohne die hinweisende Überschrift und ohne Wiederholungszeichen von T. 183, 2. Zählzeit bis T. 223, 1. Zählzeit variiert und nach E-Dur transponiert.<sup>342</sup> Wesentliche polyphone Elemente sind hier der doppelte Kontrapunkt in der Oktave zu dem in Terzen zweistimmig geführten Hauptgedanken des Abschnitts (allerdings mit Modifikation der zweiten Hälfte der Achtelkontrapunktstimme) ab T. 80, 2. Zählzeit, und die im fugatohaften Gestus ansetzenden Imitationen ab T. 88, 2. Zählzeit. Hier fallen vor allem die Nonen zwischen Viola- und zweiter Violinstimme beim jeweiligen ersten Einsatzton der zweiten Violine auf. Die Gesamtform des viersätzigen Quartetts weist eine ähnliche Konzentration von Polyphonie in den Binnensätzen und Homophonie in den Ecksätzen auf, wie das auch analoger Weise in der inneren Struktur der Einzelsätze der Fall ist.

Schumann schloß die erste Fassung des *Quintetts für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello* op. 44 mit der Fertigstellung des Finalsatzes am 12. Oktober 1842 ab, fügte dann jedoch im nachhinein bis zum 16. Oktober das Schlußfugato hinzu, das in der ursprünglichen Version noch fehlte.<sup>343</sup>

Bereits im Hauptsatz der Exposition des 1. Satzes (*Allegro brillante*) erfolgt ab T. 9 eine imitatorische Verwertung des T. 1–2 im Unisono von 1. Violine und Klavieroberstimme vorgestellten Septimensprungmotivs. Es handelt sich hier noch nicht um eine Fugatobildung im strengen Sinn. T. 87–89 ist der Krebs des Quartenmotivs zu hören, das Clara Schumann in ihrem *Präludium* d-moll aus op. 16 verwendet hat und das sich auch als Hauptgedanke von Schumanns *Klaviertrio* Nr. 1 op. 63 wiederfindet und schließlich im 4. Satz der *Rheinischen Sinfonie* wieder auftaucht.

Der zweitaktiger Hauptgedanke – aus einer Tonleiter aufwärts gebildet – des 3. Satzes, *Scherzo molto vivace*, wird ab T. 17 mit Auftakt zum vier Takte langen Soggetto erweitert, das im Viertel-Achtel-Rhythmus die Skala wieder abwärts schreitet. Zunächst erklingt es im Unisono aller Stimmen außer dem pausierendem Violoncello. Ab T. 25 mit Auftakt ist es nur in der Klavieroberstimme zu hören, dazu erfolgt eine Engführung ab T. 27 mit Auftakt in 1. Violine als Untersekundeinsatz. T. 34 markiert das

<sup>341</sup> Kohlhasse 1987, S 66ff.

<sup>342</sup> Kohlhasse weist auf einen in der Endfassung getilgten Fugatoansatz hin, der sich allerdings nicht in Linda Corell Roesners Übertragung der Skizzen findet. Vgl. Kohlhasse 1979, Bd. 1, S. 216 und Bd. 2, S. 74 sowie Roesner 1974, Bd. 1, S. 399f.

<sup>343</sup> Vgl. Kohlhasse 1979, Bd. 2, S. 76. Zur Entstehungszeit vgl. auch McCorkle 2003, S. 191.

Ende des „Zirkelkanons“. In T. 41 mit Auftakt erklingt eine absteigende Gegenbewegung in Klavierunterstimme gleichzeitig mit dem Soggettokopf in den Streicherstimmen. Vgl. dazu T. 9 mit Auftakt und T. 13 mit Auftakt, wo die Umkehrung als zwischengeschobene Kontrastphrase dient.

In seinem Aufsatz über op. 44 erklärt Kohlhase: „Im Scherzo des Klavierquintetts hat Schumann Claras Hinweise auf ‘die Doppelgänger’ musikalisch aufgegriffen. Das Thema des ersten Trios, das ohnehin mit dem Gemeinsamkeiten symbolisierenden Quintenmotiv beginnt, wird hier kanonisch geführt, demnach verdoppelt. Zu der besonderen Bedeutung des Motivs kommt noch die spezifische Ewigkeitssymbolik des Kanons. Für die im Quintenmotiv eingeschmolzenen persönlich-musikalische Beziehungen zwischen Robert und Clara Schumann wird gleichsam ein Ewigkeitsanspruch gefordert.“<sup>344</sup>

Die „spezifische Ewigkeitssymbolik“, die in einem so allgemeinen Sinne gar nicht für jeden beliebigen Kanon zutreffen mag, wird hier allerdings durch einen zusätzlichen Kunstgriff verstärkt. Die ab T. 45 (*Trio I*) verwendete achttaktige Periode, die mit dem Quintenmotiv beginnt (1. Violine), besteht aus einem bis auf den Schlußton identischen Vorder- und Nachsatz und wird ab T. 53 identisch wiederholt, so daß hier ein besonders starker Eindruck „ewigen“ In-sich-Kreisens des Tonsatzes entsteht. Die Violastimme folgt im Einsatzabstand von zwei Takten im strengen Unteroktavkanon, der T. 60 unter Verzicht auf die letzten zwei Takte abbricht. Der Eindruck des fast hypnotischen Kreisens wird durch die Diastematik von Cellostimme und im Oktavunisono geführter Klavierstimme noch verstärkt. Die Cellostimme setzt gleichzeitig mit dem Eintritt der Viola mit einer augmentierten fallenden Quinte des-Ges ein, die allerdings nicht weitergeführt wird, sondern motivische Andeutung bleibt. Dagegen diminuiert die Klavierlinie die fallenden Quinten zu figurierten Achtelbewegungen.<sup>345</sup>

Der zweistimmige Kanon wird ab T. 61 zum dreistimmigen; T. 65 beteiligt sich die 2. Violine mit einem dritten Einsatz, während die figurierende Diminution im Klavier beibehalten wird und im Violoncello diesmal über zwei Takte ein nicht augmentierter Soggettokopf zu hören ist (T. 67–68). Die Kanonstruktur dieses zweiten Trioabschnitt ist gleichzeitig komplexer, aber durch die wechselnden Einsatzinstrumente auch verwirrender als im strenger gebauten ersten Abschnitt.

Zum Quintenmotiv des ersten Trios des Scherzos und seiner Verbindung zu den Impromptus op. 5 merkt Kohlhase noch an: „Im selben Tagebuch [V] befinden sich auch Fugenanfänge, unter ihnen auch einer

---

<sup>344</sup> Hans Kohlhase: *Robert Schumanns Klavierquintett op. 44*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 148–173, S. 160, Vergleiche auch die Fußnote auf der gleichen Seite zum „merkwürdig schwebenden Duktus“ des Trios.

<sup>345</sup> Conrad spricht – auch in Bezug auf diesen Abschnitt – über die Funktion der „Tonregion“ fis/ges: „[...] diese Tonregion [...] scheint in dem ganzen Werk eine Art Beunruhigungsstelle zu sein, Störungszentrum, oder neutraler: ein magischer Ort [...]“ Vgl. Conrad 1982, S. 356.

mit dem Quintenmotiv als Thema.“<sup>346</sup> Vgl. auch die allerdings ausschließlich auf Boetticher gestützten Angaben zur geplanten Doppelfuge für op. 4 und zur satirischen Schlußfuge zu op. 5.<sup>347</sup>

Hans Kohlhasse zitiert in seinem Aufsatz zu Robert Schumanns *Klavierquintett* op. 44 Alfred Heuss: „Das Finale hielt er für einen ‚Mannessatz‘. Schumann griffe hier zu ‚den männlichsten Mitteln der Tonkunst, dem Kontrapunkt‘. Auch weibliche Motive spielten herein, griffen ‚vom sinnig-Weiblichen auch nach dem Kraftvollen über, wie denn Klara eine Frau mit gar manchen männlichen Ingredienzien war‘.“<sup>348</sup>

Zum Finale: „Gleichsam wie eine Erlösung wirkt anschließend der gesangliche Kontrapunkt (der obendrein das Fragemotiv gleichsam umkehrt) zum Seitensatzgedanken. Seine melodische Eigenständigkeit läßt ihn zum eigentlichen Seitenthema des Finales werden.“<sup>349</sup>

Schönberg nennt das Finale des Klavierquintetts als frühes Beispiel für „schwebende Tonalität“.<sup>350</sup>

Ab T. 250, 2. Zählzeit des 4. Satzes (*Allegro, ma non troppo*) wird ein Fugato durchgeführt. Der Dux in c-moll erscheint zunächst in der Klavieroberstimme. Das Soggetto nimmt seinen Ausgang auf der 1. Melodiestufe, in weiteren Verlauf findet eine Modulation in die Oberquinttonart statt. Eine reale Beantwortung erfolgt ab T. 254, 2. Zählzeit mit dem Comes in der 1. Violine, der nach d-moll weitermoduliert.<sup>351</sup> Die Rückführung setzt auf der 2. Zählzeit von T. 258 ein, direkt nach dem Comeschlußton d'' mit Einsatz einer „modalen“ Comesbeantwortung des ursprünglichen c-moll-Dux in der Violoncellostimme (g-h-c'), die in c-moll verbleibt. Ein solcher Comeskopf, aber ohne Leitton, wird auch als Beginn des zweiten Kontrasubjektes ab T. 255 und T. 259 verwendet. Der letzte Soggettoeinsatz erfolgt wieder mit diesem eingerichteten Comes ab T. 264, 2. Zählzeit. Dann vollzieht sich ein Übergang in einen homophonen Satz. Das Soggetto wird stets – vom ersten Einsatz an – vom ersten Kontrasubjekt in Achteln begleitet.<sup>352</sup>

Ab T. 321 wird das in ganze Noten augmentierte Hauptthema des 1. Satzes wieder eingeführt (in der Klavieroberstimme). Darauf erfolgt eine reale Oberquintbeantwortung ab T. 327 in der 1. Violine (enggeführt), T. 333 erscheint der Dux in der Violastimme, T. 339 ein weiterer Comes in der Violoncellostimme. T. 345 ist noch einmal ein Dux in der 1. Violine zu hören, allerdings nur noch als Soggettokopf mit folgenden Abwärtsschritten (vergleiche auch die Imitationsabspaltungen im Hauptsatz der Exposition des 1. Satzes). T. 349 erfolgt ein weiterer Einsatz in der 2. Violine, T. 353 wieder in der 1. Violine, bei schrittweise absteigenden Einsatzabständen. T. 357 bringt das Violoncello den

<sup>346</sup> Kohlhasse 1981, S. 158.

<sup>347</sup> Ebd., S. 159. Vgl. dazu Boetticher 1976, S. 125 und S. 144 sowie Boetticher 1970, S. 66f.

<sup>348</sup> Ebd., S. 149.

<sup>349</sup> Ebd., S. 157.

<sup>350</sup> Vgl. Schönberg 1986, S. 460.

<sup>351</sup> Ein Verfahren, das bereits bei Marpurg beschrieben ist.

<sup>352</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 18f.

„Comes“ (auf B); dazu erfolgt eine Engführung mit dem Unterquinteinsatz („Dux“) der 2. Violine in T. 359, dann weitere Einsätze jeweils auf der Unterquinte des vorhergehenden Einsatzes: auf as in T. 361 in der Violoncellostimme, auf d' T. in 363 in der Violastimme, auf g in T. 365 wiederum im Cello und in der Klavieroberstimme, auf c in T. 367 in der 1. Violine, auf f'' in T. 369 in der 2. Violine und der Klavieroberstimme. Dagegen findet ab T. 373 die größtmögliche satztechnische Kontrastierung statt: ein Unisono aller Stimmen. Das Ende des Satzes ist homophon.<sup>353</sup> Die gesamte Fuge hat als obligates Kontrasubjekt ab T. 322, 2. Zählzeit eine Comesfassung des Fugatosoggettos. Die allmähliche Vergrößerung des polyphonen Fokus' und die Ineinanderschachtelung der Soggetti weist eine Verwandtschaft zur barocken Doppelfuge auf.<sup>354</sup>

Während in den Streichquartetten op. 41 eher die Binnensätze den höchsten Grad an kontrapunktischer Verdichtung aufweisen, enthalten alle vier Sätze des *Klavierquartetts* Es-Dur op. 47 polyphone Elemente. Im Kopfsatz findet Imitation in den Takten 65–72 zwischen dem Klavier und den zwei Zählzeiten später nachahmenden Streicherstimmen statt. T. 80 beginnt dann ein Unterquintkanon zwischen Violine und Klavieroberstimme, der T. 88 endet und von einem Einklangskanon abgelöst wird, bei dem nun umgekehrt die erste Violinstimme der Klavieroberstimme nachfolgt. Bemerkenswert ist auch die chromatische Imitation ab T. 229, bei der der Zuhörer nicht eindeutig zwischen kanonischer Führung und Parallelbewegung unterscheiden kann.

Der zweite Satz, *Scherzo. Molto vivace*, bedient sich imitatorischer Technik vor allem im Trio I (ab T. 52, 3. Zählzeit). Hier wird ein Unterterzkanon durchgeführt, wobei sich wechselnde Instrumente zum Unisono einer Kanonstimme zusammenfinden. Auch im dritten Satz (*Andante cantabile*) wird ein Kanon exponiert. Ab T. 19 ahmt das Violoncello, das ab T. 3, 2. Zählzeit das Hauptthema des Satzes vorgestellt hatte, in der Unterquinte das nun ab T. 17 in der Violine erklingende Hauptthema nach. Dabei nimmt Schumann erhebliche Dissonanzen in Kauf, auch wenn diese sich teilweise irregulär auflösen.

---

<sup>353</sup> John Gardner merkt an: „Schumann shows exquisite judgement, however, in not finishing fugally, for that would have been out of character with the work as a whole.“ John Gardner: *The Chamber Music*, in: Alan Walker (Hrsg.): *Robert Schumann. The Man and his Music*, London 1972, S. 200–240, S. 238.

<sup>354</sup> Boetticher äußert sich kritisch zum Finalfugato: „[...] im steifen Fugato [wird] eine finale Steigerung angestrebt [...], deren klangliches Resultat, namentlich bei Engführung und Orgelpunkt [...] problematisch bleibt.“ Boetticher 1983, S. 150. Boetticher gibt keine näheren Erläuterungen, worin sich diese klangliche Problematik manifestiert.

Klavierquartett Es-Dur op. 47, 3. Satz, *Andante cantabile*, T. 17–32 (nur Violin- und Violoncellostimme):

Violine

*mf cantabile e poco a poco cresc.*

Violoncello

*poco a poco cresc.*

VI.

Vc.

VI.

Vc.

Eine ‚durchgehende‘ Fassung des Kanons ist ohne weiteres denkbar:

Violine

*mf cantabile e poco a poco cresc.*

Violoncello

*poco a poco cresc.*

VI.

Vc.

VI.

Vc.

Schumann hat hier wieder einmal das von ihm weiterentwickelte Verfahren der unterbrochenen Nachahmung angewandt und damit die Struktur des strengen Kanons verschleiert.<sup>355</sup> Alternativ lassen sich anstelle der Pausen auch Tonhöhenveränderungen anbringen. Dieses Verfahren wendet Schumann in dem Abschnitt von Takt 88 bis 97 an; hier erweist sich das Kanonthema als ‚polymorph‘ im Marpurgschen Sinne, indem die Viola in der Unterseptime zur Violine einsetzt.

*Klavierquartett Es-Dur op. 47, 3. Satz, Andante cantabile, T. 88–97, 1. Zählzeit (nur Violin- und Violastimme):*

The image shows a musical score for Violin and Viola. The top system covers measures 88 to 92, and the bottom system covers measures 93 to 97. The Violin part (top) is marked 'cantabile' and 'piu f'. The Viola part (bottom) is marked 'mf'. The score is in 3/4 time and E-flat major. The Violin part features a melodic line with a prominent dissonance in measure 93, which is mirrored in the Viola part.

Auch hier ist die Dissonanzbildung unkonventionell, wird aber durch die veränderten Töne in der Oberstimme nicht gemildert, was den Schluß zuläßt, das auch in diesem Fall die Verschleierung der strengen Kanonstruktur eine Rolle gespielt haben könnte.

Unmittelbar diesem Abschnitt vorausgehend ist die mit Tempo I überschriebene Reprise des Themas in der Viola, die auf den Ges-Dur-Mittelteil folgt. Hier wird eine cantus-firmus-Faktur assoziiert, mit einer Sechzehntelgegenstimme in der Violine. Genau betrachtet, ist diese scheinbare Gegenstimme aber lediglich eine besonders elaborierte Form eines figurierten ‚ungenauen Unisonos‘. Die Mehrzahl der Melodietöne ist in einem der gleichzeitig erklingenden Sechzehntel der Violinstimme enthalten, so daß sich ein an Heterophonie gemahnender Effekt einstellt.

Das Thema des letzten Satzes *Finale. Vivace* des *Klavierquartetts* ist, T. 4–8 von der Violastimme unbegleitet vorgestellt, deutlich im typischen Gestus eines Fugenthemas komponiert. Zwei Eigenschaften weisen es aber als originär postbarocke, individualisierte Gestalt aus: der Beginn auf der VI. Melodiestufe sowie die „unhörbare“ Metrik – steht das

<sup>355</sup> So spricht Kohlhasse von „imitierenden Einsätze[n] des Modells“, durch die die „Struktur des Themas [...] verdichtet [wird]“. Vgl. Kohlhasse 1979, Bd. 1, S. 210.

notierte Thema doch anders im Taktgefüge, als es der unbefangene Höreindruck erwarten läßt.

Dem gewohnt fugenmäßigen ersten, unbegleiteten Themeneinsatz geht eine formal ungewöhnliche viertaktige Einleitungsphrase voraus, in der nach drei Auftaktakkorden eine aus dem Themenkopf entwickelte, unisono von allen Instrumenten außer dem Violoncello vorgetragene Sechszehntelsequenz in einen Ganzschluß mündet. Ein durch und durch homophoner Beginn, der untergründig aber schon die beiden kompositorischen Grundelemente des Fugenthemas vorwegnimmt: die Prominenz der VI. Melodiestufe (T. 2) und die metrische Unklarheit. Die Takte 1–4 exponieren eine einzige Hemiolenbildung, so daß T. 1, 2. Zählzeit, T. 2, 1. und 3. Zählzeit, T. 3, 2. Zählzeit und T. 4, 1. Zählzeit als Schwerpunkte eines Zweivierteltaktschemas gehört werden. Dadurch wirkt der Einsatz der Soloviola einerseits als Wiederaufnahme der melodischen Figur aus T. 2 – das nun folgende eigentliche Thema wird deshalb zunächst als motivische Abspaltung des "Hauptthemas" T. 1–4 wahrgenommen – andererseits wirkt die 3. Zählzeit von T. 4 und nicht die 1. Zählzeit von T. 5 als nächste schwere Zeit. Der weitere Verlauf des Themas enthüllt zwar durch taktweise Sequenzierung die wahre Taktart des Satzes, der metrische Schwerpunkt bleibt aber weiterhin zweifelhaft, nicht zuletzt, weil in Symmetrie zum Beginn auf dem 4. Achtel in T. 4 das Thema auf der 2. Zählzeit von T. 8 endet (und, als zusätzliche Komplikation, mit drei weiteren Sechszehnteln in den in Achtelbewegung fortschreitenden Kontrapunkt weitergeführt wird). Formal gesehen liegt hier ein viertaktiger Satz vor, der im unvollkommenen Ganzschluß endet (so weit eine durchaus auch für das Generalbaßzeitalter charakteristische Formbildung).<sup>356</sup>

Der Beginn auf der 6. Melodiestufe impliziert einen funktional gesehen subdominantischen Beginn des Themas. Nun ist der Beginn in der Subdominantregion ja auch außerhalb kontrapunktischer Zusammenhänge ein oft angewandtes Mittel bei Schumann, und durch den As-Dur-Dreiklang in T. 2 läßt der Komponist auch explizit keinen Zweifel über die Harmonisierung des ersten Thementones c''. Bei dieser Fugenexposition führt er aber zu einem Kunstgriff, der die Einrichtung bei der Oberquinttransposition zur Comesgestalt des Themas überflüssig macht, die bei einem die melodische V. Stufe exponierenden Thema normalerweise unausweichlich wäre. Steht die V. Melodiestufe zu Beginn eines Fugenthemas funktional für die Dominante, so muß aus harmonischen wie intervallischen Gründen die V. Stufe ja bekanntlich nicht real zur II., sondern "tonal" zur I. Stufe transponiert werden. Schumanns gegen die Konvention auf der VI. Stufe beginnendes Thema umgeht diese Notwendigkeit, da die subdominantische Harmonisierung im Unterquintverhältnis zur Ausgangstonika steht, die reale Oberquinttransposition also jetzt "automatisch" einen zu Beginn des Comes "tonikal" wirkenden Es-Dur-Akkord erzeugt, der sich aber

---

<sup>356</sup> Vgl. z. B. die Fugen in c-moll aus dem ersten und g-moll aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers.

selbstverständlich spätestens mit a' und a in T. 9 als Subdominante der Comestonart B-Dur entpuppt.

Die Subdominantregion gewinnt eine noch weiter übergeordnete Bedeutung, weil anstelle des zu erwartenden ausstehenden vierten Themeneinsatzes des Violoncellos T. 16 mit der Comestransposition in die Oberquinte das Klavier eine "falsche" Unterquintbeantwortung des Themas bringt – wieder als reale Transposition. Das bewirkt anstelle der eleganten "automatischen" und allmählichen Modulation in die Dominanttonart eine abrupte und überraschende Rückung nach As-Dur – die Subdominante wird Bezugstonart, und die in die beiden Schlußakte des Themas als "drittes Kontrasubjekt" einbrechende Introduktionsfigur erfährt dadurch eine tonartliche Umdeutung. Die tonikalen Es-Dur-Akkorde aus T. 1 werden durch das wiederholte des in den anderen Stimmen dominantisiert – und der As-Dur-Dreiklang T. 20 dadurch wiederum tonikalisiert; eine Modulation, die erst durch den aus T. 4 bekannten Ganzschluß nach Es-Dur in T. 21/22 rückgängig gemacht wird. Schumann stellt in dieser Fugenexposition das kompositionstechnische Normproblem der vierstimmigen Fugenexposition praktisch auf den Kopf, welches darin besteht, daß der zweite Comes, also der insgesamt vierte Themeneinsatz auch wieder in die Oberquinttonart moduliert und abermals eine Rückführung wie nach dem zweiten Themeneinsatz nötig würde. Bei seinem ersten Auftreten umgeht Schumann das Rückführungsproblem allerdings nicht, sondern er ignoriert es. Auf den Ganzschluß in B-Dur T. 11/12 folgt übergangslos ganz ohne Rückführung der nächste Dux in der Ausgangstonikatonart.

Häufig hat die Verwendung von Anfangsfiguren mit Schlußgestus bei Schumann ja eine Art Umkehrung des subjektiven Zeitempfindens zur Folge. Wird dann die anfängliche "Schlußfigur" tatsächlich als solche gebraucht, wie hier der Fall, wird das lineare Zeitempfinden zyklisch in sich zurückgebogen, der Anfang erweist sich als Schluß, der Schluß des Abschnitts aber auch als möglicher Anfang.

Trotz mannigfaltiger imitatorischer Bildungen kommt Schumann an keiner weiteren Stelle im Verlauf des Satzes auf die "echte" Satztechnik Fuge zurück – es sei denn, man wollte die Absenz jeder weiteren Durchführung, ja auch jedes weiteren Themeneinsatzes als Gesamtform einer Fuge deuten, die bis auf die Exposition nur aus Zwischenspielen besteht.<sup>357</sup> In ähnlicher, allerdings durch den Verzicht auf den einstimmigen Beginn weitaus versteckterer Form stellt ja auch die achte und letzte Novелlette aus op. 21 eine solche Fugenexposition ohne folgende Durchführungen dar.<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> Der Gedanke verliert an Abwegigkeit, wenn man berücksichtigt, daß Schumann mit seinem op. 4 als erster eine Folge von Intermezzi komponierte, die keine echten Zwischenspiele, sondern nur noch Zwischenspiele zu imaginären Hauptstücken darstellen (eine Emanzipation der Gattung, die Brahms in seinen Klavierzyklen, insbesondere in den Intermezzi op. 117, aufgegriffen hat).

<sup>358</sup> Hier sind einige der folgenden Teile ja dann sogar als explizite Intermezzi benannt.

Es ist neben anderen motivischen Bildungen eben nicht das Fugenthema, sondern die Introduktionsphrase, deren Kopf in imitatorischer Engführung den (jetzt im Sinne der klassischen Sonatentheorie) durchführungsartigen Abschnitt ab T. 73 prägt. Hier erweist sich die in der Analyse von T. 1–4 bereits angesprochene metrische Variabilität dieses Motivkopfs in gesteigerter Form. Der Einsatz kann auf jeder der drei Zählzeiten des Dreivierteltakts erfolgen. Bemerkenswert fein komponiert ist, wie das ab T. 73 wieder als Anfangsgestus inszenierte Motiv direkt auf den Quintfall im Klavierbaß T. 72/73 reagiert, der hier nach, nicht vor dem Sechzehntelmotiv auftaucht. Auf einer kleingliedrigeren Formebene als im Falle des Expositionsrahmens wiederholt sich hier das Spiel mit Anfangs- und Schlußcharakter. Der eben noch als Schlußabgrenzung gebrauchte Quintfall wird direkt wieder zum treibenden Kopfmotiv.

Das gesamte Fugenthema wirkt wie eine durch Prolongation (mehrere innere Erweiterungen) erzeugte Paraphrase des zu Beginn der Fuge aus Beethovens Hammerklaviersonate erklingenden Motivs. Subtilerweise greift Schumann nicht auf das eigentliche Thema der Beethoven-Fuge zurück, sondern auf das daraufhin führende Überleitungsmotiv. Das Verhältnis von Haupt- und Nebensächlichem und die Bedeutungsverlagerung innerhalb dieses Verhältnisses findet sich innerhalb des Satzes wieder als dialektische Verschränkung und Vertauschung von thematischer Motivik und Begleitmotivik (vgl. Schlußabschnitt, wo die charakteristischen Sechszehntelketten, teilweise invertiert, zur Begleitfigur für die Viertelfanfane werden).

Die Dissonanzbildung im Verhältnis von Thema und Kontrapunkt wirkt konventionell, so lange man den Kontrapunkt als Unterstimme betrachtet – eindeutig ist in dieser Hinsicht der dritte Themeneinsatz in der 1. Violine T. 12–16. Dann ist weder der betonte Durchgang von der None zur Oktave (6. Achtel T. 12 und 6. Achtel T. 14) noch die Quinte (2. und 4. Achtel T. 15) problematisch. Würde der obligate Kontrapunkt als echter doppelter Kontrapunkt in der Oktave verwendet, wären diese Intervalle so nicht verwendbar.

Schumann fügt den zahlreichen schon bekannten Ambiguitätsebenen hier eine weitere hinzu: der obligate Kontrapunkt wird entweder als eindeutige Unterstimme oder – durch Oktavkoppel nur des Themas, zweiter Themeneinsatz oder des Themas und des Kontrapunkts, vierter Themeneinsatz – als simultane Ober- und Unterstimme, also kontrapunktisch gleichzeitig „korrekt“ und „inkorrekt“ eingesetzt. Eine klare Hörwahrnehmung dieses in vertikaler Hinsicht an die horizontale Unschärfe des „ungenauen Unisonos“ erinnernden Phänomens – ein gleichzeitig „richtiger“ und „falscher“ Kontrapunkt – ist im raschen Aufführungstempo nicht möglich, so daß der Unschärfeeindruck beim Hören nur ein intuitiv rezipierbarer ist.

Im strettoartigen Schlußteil des Satzes tritt die in der Exposition angelegte Grundeigenschaft der metrischen Mehrdeutigkeit noch einmal hervor. Die Erweiterung des dreitönigen Viertelmotivs zum fünftönigen (die große Sexte aufwärts wird um eine Quarte nach oben sequenziert)

impliziert einen 4/4-Takt, der auch im weiteren Verlauf des neugebildeten Themas hemiolisch mit dem 3/4-Takt ringt (T. 294ff.).

De la Motte postuliert die größere Verwandtschaft der Schumannschen Fugen (er zielt auf op. 72) zu Bach, als das bei Beethovens späten Fugen der Fall sei. Gleichzeitig wertet er Schumanns Fugen als stilkopistische „Arbeit“ ohne unmittelbare Inspiration ab<sup>359</sup>. Offensichtlich liegt hier aber ein Fall wie der letzte Satz des Klavierquartetts, der nicht nur viele der von de la Motte benannten Kriterien für Beethovens Fugen erfüllt, sondern sich auch zitierend auf die Fuge aus der Hammerklaviersonate bezieht, außerhalb seines Betrachtungshorizontes.<sup>360</sup>

Das *Trio für Klavier, Violine und Violoncello* F-Dur op. 80 enthält kontrapunktische Bildungen in allen vier Sätzen. Entstanden ist es 1847, also im Gegensatz zu den *Streichquartetten* op. 41, dem *Klavierquintett* op. 44 und dem *Klavierquartett* op. 47 nach den intensiven Kontrapunktstudien des Jahres 1845, die Schumann anhand von Cherubinis *Cours de contrepoint et de fugue* durchführte.

Interessanterweise findet Kontrapunkt im Kopfsatz (*Sehr lebhaft*) ab dem Beginn der Durchführung statt. Das wäre für sich genommen nichts ungewöhnliches. Aber diese Durchführung beginnt mit der Einführung eines neuen, gesanglichen Themas, auf dessen Assoziationsverwandtschaft zur Anfangsmelodie des Liedes *Dein Bildnis wunderselig*, Nr. 2 aus dem *Liederkreis* op. 39 von 1840, schon Kohlhasse hinweist.<sup>361</sup>

*Dein Bildnis wunderselig*, *Liederkreis* op. 39 Nr. 2, T. 1–4, 1. Zählzeit (nur Singstimme):

<sup>359</sup> Vgl. de la Motte 1988, S. 293.

<sup>360</sup> Vgl. ebd., S. 289: „Wird ein Thema nicht zu Beginn als heile Gestalt präsentiert, sondern als *fließend entfalteter Materialvorrat*, so wird spätere Entnahme von Teilmaterial nicht als Themenzerstörung empfunden.“

<sup>361</sup> Vgl. Kohlhasse 1979, Bd. 1, S. 52f. Kohlhasse sieht die Melodie eindeutig als Zitat herausgestellt: „Durch die Art der Einführung wird der Zitatcharakter des Themas betont.“ Ebd., S. 53. Weiterhin verweist er auf eine motivische Verwandtschaft der Takte 20 und 21 des zweiten Satzes von op. 80 zu einem Motiv aus Mendelssohns Streichquartett a-moll op. 13 und postuliert die Ähnlichkeit des Themenkopfes von Erinnerung aus dem Album für die Jugend op. 68, das sich auf den Todestag Mendelssohns bezieht, mit op. 39 Nr. 2. Diese motivischen Verwandtschaften erscheinen weit weniger eng als die zwischen op. 80 und op. 39 Nr. 2. Sie dienen Kohlhasse allerdings als Grundlage weitergehender Schlußfolgerungen: „Um die Zitate in op. 80 zu verstehen, ist es vermutlich erforderlich, die durch Assoziation in das Instrumentalwerk hineingetragenen Liedtexte [außer *Dein Bildnis wunderselig* noch Mendelssohns *Ist es wahr?*, op. 9 Nr. 1, zu dem Kohlhasse ebenfalls eine motivische Verwandtschaft postuliert] auf den Komponisten der präexistenten Komposition aus dem Fremdbereich, also Mendelssohn, zu beziehen.“ Ebd., S. 54. Diese Beziehungskonstruktion ist etwas umständlich; ein poetischer Bezug zu Clara liegt eher auf der Hand (s. u.).



Als Zitat wird das Thema durch den Widerspruch zwischen seiner formalen Position zu Beginn der Durchführung – hier erwartet man die dramatische Verarbeitung bereits in der Exposition vorgestellten motivisch-thematischen Materials – und seinem lyrisch-gesanglichen Gestus ausgewiesen und gewissermaßen in Anführungszeichen gesetzt. Auch einem Hörer, der die Herkunft des Themas nicht kennt, vermittelt sich so sein Zitatcharakter.

*Klaviertrio F-Dur op. 80, 1. Satz, Sehr lebhaft, T. 106–113 (nur Violinstimme):*



Dieses gesangliche Thema, zunächst ohne polyphone Gegenstimme ab T. 106, 4. Zählzeit in der Violinstimme vorgestellt, wird eine Quinte nach unten transponiert in hoher Violoncellolage ab T. 114, 4. Zählzeit imitiert und provoziert T. 120, 4. Zählzeit ein Einfallen der Klavieroberstimme im ungenauen Unisono zu seinen dritt- und zweitletzten Tönen g' und a', welches sich zu einer Imitation (mit d'' statt dis'' auf der 4. Zählzeit von T. 122 und daraus folgender veränderter Diastematik) ausdifferenziert. Es folgen nun kanonische Führungen in wechselnden Einsatzabständen – ein weiterer Fall von Schumanns romantisierender Weiterentwicklung des „polymorphischen Kanons“. Nach zwei Unterquintnachahmungen in der Violinstimme folgt T. 130, 4. Zählzeit eine Obersekundnachahmung, so daß der letzte Einsatz der Klavieroberstimme (T. 132, 4. Zählzeit), die Einsatz für Einsatz sequenzierend nach oben schreitet, auch in Verkehrung des bisherigen imitatorischen Verhältnisses als Einklangsimulation der Violinstimme erscheinen kann.

Die Einführung des Zitats mit seinen literarischen, musikalischen und biografischen Assoziationsebenen sowie seine kanonische Verarbeitung haben den Tonsatz ‚geöffnet‘ für die weitere Verwendung polyphoner Satztechniken.<sup>362</sup> Ab T. 147 wird – wieder einmal – ein Fugatogestus aufgerufen.<sup>363</sup> Hier werden drei lineare Ebenen verschränkt: Das eigentliche Soggetto mit Quintsprung aufwärts und der folgenden

<sup>362</sup> Zu kontrapunktischen Strukturen in der Liedvorlage vgl. Knaus 1974, S. 26ff. S. a. III. 2., S. 82.

<sup>363</sup> Vgl. dazu Kohlhase 1979, Bd. 1, S. 216f.

terzweise abwärts sequenzierten zweischrittigen Achtelfigur (Violinstimme T. 147–151), dessen Dux von der Ausgangstonart g-moll in die Oberquinttonart d-moll moduliert, wird T. 151–155 in der Klavieroberstimme beantwortet. Das Soggetto taucht – ohne zu modulieren! – erstmals als Nebenthema in der Dominanttonart C-Dur im Seitensatz der Exposition T. 68–72 (mit unmittelbarer Wiederholung T. 73–76) auf. Die Achtelbewegung in der Klavieroberstimme ist hier noch in der Klavierunterstimme unterterzt.

Marpurg schreibt für den Fall eines in die Dominanttonart modulierenden Fugenthemas eine Einrichtung des Comes an der Stelle vor, an der im Dux die Wendung zur Dominanttonart anhebt, damit der Comes sich wieder in die Ausgangstonart zurückbewegt.<sup>364</sup> Auch Schumann selbst fordert dieses Verfahren in seiner eigenen, möglicherweise schon parallel zur Komposition des Trios spätestens aber 1848 entstandenen *Lehre von der Fuge*.<sup>365</sup> Er geht sogar auf die modulatorischen Implikationen ein, die im Falle der Nichtbefolgung dieser Regel entstehen: „Der Grund aber, warum die alte Schule diese Regel aufstellt, ist ein ganz naturgemäßer. – Wollte nämlich die Antwort die Frage ganz getreu wiedergeben, so würde sich die Modulation zu weit von der Haupttonart verirren. Der Modulation von C nach G z. B. müsste dann die von G nach D folgen pp. –“<sup>366</sup>

Genau das letztere, nicht „naturgemäße“ Verfahren bringt der Komponist nun aber zum Einsatz: er läßt den Comes mittels realer Beantwortung eine weitere Quinte nach oben modulieren. Seine Modifikation der letzten beiden Comestöne, die bei beibehaltener realer Transposition d'-c' lauten müßten, hat nichts mit der bei Marpurg und in seiner eigenen Fugenlehre geforderten Einrichtung zu tun, sondern ersetzt die wenig schlußkräftige Altklausel zur dritten Melodiestufe durch eine bekräftigende Sopranklausel Sopranklausel gis'-a'. Der Comes tritt in diesem Moment größter syntaktischer Eindeutigkeit seinen polyphonen Eigenwert an die beiden anderen Stimmen ab, denn die Sopranklausel biegt zum Unisono zur Kontrapunktstimme in der Violine ein, und dadurch werden die dem Soggetto eigentlich zugehörigen Töne d-c für einen verzerrten Umkehrungsmotivkopfansatz in der Klavierunterstimme frei. Folgerichtig wird T. 157–160 das Soggetto vorerst nicht weiter durchgeführt.

---

<sup>364</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 47: „Fugensätze, wo sich der Gesang nach der Dominante hinwendet. [...] So lange der Gesang im Hauptton bleibt, ist der Gefährte von Note zu Note, mit eben derselben Fortschreitung in der Dominante nachgeahmt worden. So bald sich aber derselbe nach der Dominante hinzuwenden anfängt [...]; so wird im Gefährten die Fortschreitung verändert, [...] vermittelt welcher Veränderung der Gefährte sich nach dem Haupttone zurücke zieht.“

<sup>365</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 314ff.: „Wenn das Thema mit Tonika beginnt u. mit d. Dominante schließt, so beginnt die Antwort [gestrichen: umgekehrt] mit der Dominante u. schließt mit der Tonika.“

<sup>366</sup> Vgl. ebd., S. 316ff.

Der Verzicht auf die Einrichtung und dadurch Rückmodulation des Comes bei in die Dominanttonart modulierendem Dux widerspricht zwar Marpurgs Anweisungen und findet sich als vollständig reale Beantwortung nur selten in der Kompositionspraxis des Barock. Ausnahmsweise wird das Verfahren bereits in der Exposition der *Fuge* in e-moll aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* von J. S. Bach. Allerdings läßt Bach in diesem nur zweistimmigen Werk auf die Ausgangstonart e-moll und die Oberquinttonart h-moll nicht deren Molloberquinttonart fis-moll folgen, sondern Fis-Dur als Dominante von h-moll, so daß die Modulation zwar nicht im Marpurgschen Sinne zurückgenommen, aber auch nicht im Quintenturm weitergeführt wird. Im Sinne der Affektenlehre ist die unerwartete Weiterführung der Modulation hier auch durch die Darstellung des „Cholerikus“ gerechtfertigt. Vgl. zu diesem Verfahren auch das *Kyrie* in Mozarts *Requiem*.

Das Soggetto wird ab T. 149 mit seiner Umkehrung in der Violoncellostimme enggeführt. An der Umkehrung sind einige intervallische Anpassungen vorgenommen. Die Anfangsquinte wird vermindert, es folgt nicht die Rückkehr zum Ausgangston, sondern eine (durch die Alteration des zweiten Tones ebenfalls verminderte) Quarte. Die Sexte in der Achtelbewegung erscheint drei Achtel früher als in der Originalgestalt und wird durch eine unmittelbar folgende Terz ausgeglichen. Schließlich wird die abschließende Wendung cis'-d'-e'-f' zu cis'-h-cis'-d' modifiziert, was bei Gewinnung der Sopranklausel zur Einbuße des melodischen Spitzentones f' führt<sup>367</sup>, so daß durch die drei Intervallverkleinerungen der Ambitus der Umkehrung nur die Dezime cis-e' gegenüber der originalen Tridezime f'-d'' erreicht. Das Soggetto ist in der Umkehrungsgestalt gewissermaßen gestaucht worden. Da die Länge von fünf Takten gegenüber dem Original aber nicht reduziert ist, kommt es T. 151–153 zur Überlappung mit dem Comes, und T. 153 setzt auf dem Schlußton der Umkehrung die Klavierunterstimme mit einem weiteren Umkehrungsmotivkopf ein, der allerdings wie oben beschrieben mit der modifizierten Achtelfigur e-d-c schon 154–155 endet.

Als weiteres Kontrasubjekt dient die in abwärts gebrochenen Staccatoachteln auf den eigentlich unbetonten Zählzeiten 3 und 6 rhythmisch nachschlagend geführte, aus dem verminderten Septakkord gebildete Figur (in T. 149–151 in der Klavieroberstimme, wobei die Schlußoktave d'-d'' überlappend als erster Ton des Comeseinsatzes verwendet wird, und in T. 153–155 in der Violinstimme). Das rhythmische Motiv ist T. 70 in der Violinstimme bereits dem Seitensatznebengedanken beigegeben, hier verdoppelt es aber noch im ‚ungenauen Unisono‘ Melodietöne der Hauptstimme (ebenso wie seine vom Violoncello gespielte Parallelstimme in der Unterdezime solcherart Ausschnitte aus der Klavierunterstimme verdoppelt). Bei seiner Verwendung im Durchführungsfugato emanzipiert es sich mit eigenen Tonhöhen zum

---

<sup>367</sup> Möglicherweise dient die Modifikation auch dazu, ein Unisono mit den drei ersten Achteln des Comes in der Klavieroberstimme zu vermeiden, was den polyphonen Satz an dieser Stelle auf klanglich unbefriedigende Weise ausdünnen würde.

selbständigen Kontrasubjekt. Dabei nimmt Schumann keine Rücksicht auf die satztechnischen Aspekte des doppelten Kontrapunkts in der Oktave – schließlich ist das Kontrasubjekt beide Male als Oberstimme zum Hauptsubjekt verwendet, wenn man die Unteroktavkoppel in der Klavieroberstimme in T. 149–151 nicht als eigenständige Unterstimme versteht. Vor allem bilden sich aber dreimal Quartan zum Hauptsubjekt, die im zweistimmigen Satz das einzig heikle, da dissonante Komplementärintervall zu einer Konsonanz darstellen. Hier sind sie als sekundäre Quartan abgedeckt, weil das Kontrasubjekt beide Male erst gleichzeitig mit der tiefsten Umkehrungsstimme einsetzt. Das dreistimmige Satzgefüge erweist sich als komplex, aber nicht als im doppelten oder gar dreifachen Kontrapunkt austauschbar, sondern an die feste Tonhöhendisposition gebunden. Lediglich die Klangfarben der Stimmverteilung ändern sich (aufsteigend T. 149–151 Violoncello, Violine, Klaviersobal, T. 153–155 Klaviersobal, Klaviersobal, Violine) – ein dreifacher Klangfarbenkontrapunkt, der als romantischer Allusionseffekt die ‚echte‘ satztechnische Stimmvertauschung in Tonhöhen substituiert.

Sequenzbildung und die in Gegenbewegung auf- und absteigenden gebrochenen Akkordfiguren in Achteln in der Violoncello- und der Klaviermittelstimme verleihen dem Abschnitt T. 155–163 (ab T. 162 überlappend mit einem Neueinsatz des Soggetto-Kopfes in der Violinstimme) ein zwischenspielartiges Gepräge. Gleichzeitig wirken aber die aufwärtsgerichteten Septimen-, Sext- und Quintsprünge in punktierten halben Noten in der Unter- und Oberstimme des Klavierparts sowie in der Violinstimme wie teilweise intervallisch geweitete Augmentationen des Soggettokopfmotivs, die auch noch miteinander eingeführt werden, sodaß eine neue, aber ebenfalls dichte Fugatostruktur entwickelt wird. Der harmonische Rahmen wird durch die oben erwähnte Sequenzbildung gesteckt: T. 155–158 findet ein wiederholter Quintfall statt, einmal als a-moll – d-moll harmonisiert, dann T. 157 mit dominantisch alteriertem A-Dur-Septnonakkord mit Quinte im Baß vor d-moll mit Terz im Baß in T. 158 (die Rückkehr in die Oberquinttonart, nachdem in T. 156 d-moll noch subdominantisch zum T. 155 erreichten tonalen Zentrum a-moll aufgefaßt werden kann). Dieser Quintfall wird nun seinerseits um eine Quinte abwärts transponiert, wobei jetzt schon zu Beginn des nächsten Sequenzgliedes der vorangegangene d-moll-Akkord T. 159 zum D-Dur-Septakkord mit Terz im Baß dominantisiert wird.

Die Klavieroberstimme füllt nun diesen harmonischen Rahmen T. 155–162 linear durch vier aufsteigende kleine Sexten aus – sozusagen die Dux-Gestalt. In einer eingeführten Unteroktavimitation ahmt die Violinstimme T. 156–163 diese Motivik diastematisch verzerrt, wie eine Comes-Parodie nach: Zwischen zwei aufsteigenden kleinen Septimen ist T. 158–159 ein Quintstieg eingeschoben; und anstelle der Quinte g'–d'' in T. 162–163 erklingt gleich der zweite Motivton d'' und läßt seine Oberquinte a'' folgen – der oben erwähnte überlappende Neueinsatz des Soggetto-Kopfes. Es ist, als ob Schumann bei dieser in archaisierend langen Notenwerten ausgeführten Fugato-Struktur das vertraute modale Komplementärverhältnis von authentischer Quinte und plagaler Quarte

ironisierend zum Kontrast zwischen Sexte und Septime aufweiten wollte. Ihm gelingt dabei das Kunststück, ab T. 157 eine dritte, tiefste Stimme mit einer wiederum sarkastisch modifizierten Comes-Variante in der Klavierunterstimme einsetzen zu lassen, die nun aufgrund des jeweils eintaktigen Einsatzabstandes ihre Aufwärtssprünge homorhythmisch zum Dux ausführt, dabei aber Septime, verminderte Quarte und wiederum Septime jeweils parallel unter die Sextsprünge des Dux setzt.

Harmonisch könnte T. 162 der Eindruck entstehen, Schumann habe nun die bei Marburg schon im Comesverlauf des Hauptsubjektes (also hier bis spätestens T. 154) geforderte Rückmodulation in die Ausgangstonart verspätet nachgeholt. Die linearen Prozesse verhindern das aber und erzwingen durch den oben erwähnten, überlappenden Einsatz des Soggetto-Kopfmotivs ab diesem Takt eine Deutung des g-moll-Akkords als Subdominante der Tonart d-moll; T. 163 folgt die Dominante A-Dur und T. 164 auf der ersten Zählzeit die Tonika d-moll. Ab hier setzt ein durchführungstypischer Abspaltungsvorgang ein, der schon permutative Züge trägt. Violin- und Violoncellostimme verkürzen zunächst die Achtelbewegung des ursprünglichen Soggettos auf fünf Achtel und lassen darauf die absteigende Quinte – hier als reine Quinte – aus dem Kopf der Soggettoumkehrung als Phrasenabschluß folgen (T. 162–166; übrigens hier ausnahmsweise mit ‚echter‘ plagaler Beantwortung, also Quartsprung aufwärts a-d' bei dem enggeführten Einsatz der Violoncellostimme T. 163–164, so daß eine Unterquintbeantwortung entsteht). Danach wird die aufsteigende Quinte zu Beginn des Soggettos auf ein Spitzenachtel mit anschließendem Septimfall reduziert (T. 165–169). Die beiden Stimmen ahmen einander nach wie vor in der Unterquinte nach, es entsteht ein strenger Unterquintkanon. In die vertikal dazwischenliegende Ebene schiebt sich in der Klavieroberstimme ein neuntöniger Ausschnitt aus der Achtelfigur des Originalsoggettos, dem – nun tatsächlich als Unterstimme – eine Abwandlung des Kontrasubjekts aus T. 149–151 beigeordnet ist. Die Möglichkeit des ‚echten‘ doppelten Kontrapunkts in der Oktave wird für das Kontrasubjekt also nun doch noch genutzt, erweist sich aber angesichts der zunächst regelwidrigen Quartenbildung in der Oberstimmenversion (s. o.) in dieser Unterstimmenversion als für den Intervallsatz unproblematisch, da sich nun T. 165–170, 3. Zählzeit natürlich jeweils Quinten zur Klavieroberstimme bilden, die zudem noch durch die real tiefste Stimme des Violoncellos abgedeckt werden, so daß das anfangs intervallsatzmäßig regelwidrige Kontrasubjekt nun durch die Verwendung im doppelten Kontrapunkt regelgerecht geworden ist.

Die abspaltende Verdichtung kulminiert ab T. 170 in der gleichzeitigen Gegenbewegung der ab T. 172 im Fortissimo kontinuierlich durchgehenden Achtelfiguren aus Soggetto und Soggettoumkehrung. Klimax ist die noëmatische Präsentation der Schlüsselintervalle aufsteigende Quinte und aufsteigende kleine Sexte in T. 174–176. Auf der 1. Zählzeit von T. 176 ist mit a'' in der Violinstimme der dynamische und energetische Höhepunkt des Abschnitts erreicht. Ab hier werden in ermattetem piano abwärtsgeführte Schlüsselintervalle in bewußter Redundanz in der Violinstimme immer wieder aufgerufen: Quinten (T.

176, 178, 180, 182, 184), kleine Sexten (T. 187, 188) und die Septime (hier vermindert, T. 181). In der dramaturgischen Konzeption der Durchführung scheint hier Kraft gesammelt zu werden für einen erneuten Fugato-Ansatz ab T. 196. Dieser verzichtet im Gegensatz zum ersten Fugato auf jeden intakten Durchlauf des Originalsoggettos oder seiner Umkehrung sowie auf das im ersten Fugato etablierte Kontrasubjekt. An seine Stelle tritt ein schrittweise absteigend geführtes Achtelnotenmotiv, das T. 147–148 gegen den Soggettokopf gesetzt das erstmals auftaucht, aber im weiteren Verlauf des ersten Fugatos nicht wieder aufgegriffen wird. Nun erfährt es im zweiten Fugato fünf Einsätze innerhalb des Abschnitt von T. 196 bis T. 205 (T. 196–198 in der Klavieroberstimme, T. 198–200 in der Cellostimme, T. 200–202 in der Violinstimme, T. 202–204 wieder im Cello und T. 204–206 noch einmal in der Violinstimme). Daneben gibt es vier Einsätze des Umkehrungsmotivkopfs und zwei des Originalmotivkopfs. Der erste Einsatz des Umkehrungsmotivs ist gleichzeitig der am längsten geführte (T. 196–198 in der Violinstimme). Allerdings sind die drei letzten Achtel nicht dem Umkehrungs-, sondern dem Originalsoggetto entnommen. Mit diesem Einsatz eingeführt ist die kürzeste Motivvariante, die beiden punktierten halben Noten c/c'-F/f T. 197–198 in der Klavierunterstimme. Der dritte Einsatz endet nach fünf Tönen (T. 200–202 in der Klavierunterstimme), der vierte verzerrt analog zu T. 154–155 das Intervall zwischen zweiter und dritter Note zur Sexte. Das Originalsoggetto wird T. 198 in der Klavieroberstimme begonnen, dieser Einsatz endet bereits T. 200 auf der 4. Zählzeit. T. 202 setzt die gleiche Stimme noch einmal an; die Oktave d/d' auf der 1. Zählzeit kann als vorübergehender Haltepunkt vor den drei Schlußtönen aufgefaßt werden (Schumanns nun schon bekannte Technik, Melodietöne in kontrapunktisch relevanten Linien durch Pausen oder Haltetöne ‚auszulöschen‘ und dadurch die Strenge der polyphonen Machart zu verdunkeln). Gleichzeitig kann in einer Art Überblendungseffekt der akzentuierte obere Oktavton d'' in Verbindung mit dem auf der 1. Zählzeit von Takt 206 folgenden g' als weiterer Umkehrungsmotivkopf gehört werden; ein besonders ungewöhnlicher und exquisiter Fall von latenter Zweistimmigkeit. Während das erste Fugato wie beschrieben im Vergleichszeitraum harmonisch einen Aufstieg um zwei Quinten absolvierte (g-moll – d-moll – a-moll), steigt dieses hektischer mit den Soggettoabspaltungen agierende zweite Fugato um drei Quinten: b-moll – f-moll – c-moll – g-moll). Der nun folgende Abschnitt bereichert die Transposition des Augmentationsfugatos aus T. 155–162 um eine Vorausimitation der kleinen Sexte in der Violoncellostimme in T. 205–206 (an der entsprechenden Stelle T. 154–155 pausiert die Stimme zwei Takte lang). Für eine Rekapitulation der Abspaltungskanons T. 162–170 fehlt in der sich überstürzenden Dramatik des Durchführungsendes hier nun der Raum. Ab T. 214 folgen zwei vollständige Soggettodurchläufe in der Klavieroberstimme, die mit einem vollständigen und einem unvollständigen Durchlauf in der Violinstimme im zweitaktigen Einsatzabstand eingeführt sind. Die Cellostimme führt weitgehend homorhythmisch die Umkehrung gleichzeitig zur Originalgestalt in der

Violinstimme aus. Nach dieser satztechnischen Kulmination erfolgt eine melodische und harmonische Beruhigung über einem Orgelpunkt auf G. Da hiermit im typischen Durchführungsendgestus ein ‚falscher‘ Dominantorgelpunkt erreicht ist, muß die Reprise sich noch verzögern, bis der ‚richtige‘ Orgelpunkt auf c erklingt. Schumann nutzt diesen Spielraum, um aus der Kombination des diastematischen Materials der bisher die Durchführung prägenden Motive eine Variante des gesanglichen Themas im Dreiachtelnoten-Rhythmus vom Beginn der Durchführung zu gewinnen (ab T. 229). Die erste, längere Phrase dieses Themas läßt auf die Abwärtsschritte der ersten Fassung des gesanglichen „Bildnis“-Themas die kleine Sexte anstatt der kleinen Terz aufwärts und dann die Quinte abwärts folgen; die zweite, kürzere Phrase repetiert die kleine Sexte aufwärts und endet mit einem Abwärtsschritt. Diese neue Themenvariante wird nun – unter Abwandlungen der zweiten Phrase, die vor allem der großflächigen melodischen Aufwärtstendenz dienen – wiederum kanonisch geführt, wobei die auf der 2. und 5. Zählzeit nachschlagenden akzentuierten Viertelnoten der Klavieroberstimme zunächst nur als ein ungenaues Unisono zur Violinstimme unauffällig eingeführt werden (T. 238–239), sich dann aber zu einer selbstständigen dritten Stimme etablieren (ab T. 240). Es fällt auf, daß sich die erste Phrase des Themas gelegentlich zur Ausfüllung der (dann reinen) Quinte verkürzt, so daß sich dem Kenner früherer Schumannscher Werke auch die Assoziation zum Topos der auf Clara anspielenden „Stimme aus der Ferne“-Themen aufdrängt. Vergleiche z. B. die Diastematik in der Violinstimme T. 238, 4. Zählzeit bis T. 241, 1. Zählzeit a'-g'-f'-e'-d'-d''-c'' mit der des Clara-Zitates der „Stimme aus der Ferne“ in der *Novellette* fis-moll op. 21 Nr. 8, T. 198–208: fis'-e'-d'-cis'-h-(h-)h'-a', die dort aber nach den polyphonen Komplikationen des Anfangsteils noch nicht kanonisch nutzbar gemacht wird (s. o.). Dieser Themenkopf gewinnt im stretto-Schlußteil des *Nach und nach schneller* ab T. 427, 4. Zählzeit noch einmal Bedeutung, auch hier mit kanonischer Führung zwischen Violinstimme und Klavieroberstimme (sowie T. 436–438 Violoncellostimme). Wie so häufig bei Schumann hat die außermusikalische bzw. musikzitathafte Anspielung auch eine formal verklammernde Funktion: Das ‚Lied‘-Thema markiert den Beginn und das Ende der Durchführung und das Ende des gesamten Satzes, wirkt also wie ein Signal, das Formgrenzen erreicht werden.

Der polyphone Bau des zweiten, langsamen Satzes (*Mit innigem Ausdruck*) ist äußerst ehrgeizig. Das sich die komplexe Faktur erst allmählich entwickelt hat, belegt die Skizze mit dem gestrichenen ursprünglichen Beginn des Satzes, der sowohl ein rhythmisch simpleres Hauptthema aufweist, das weder in diastematischer Beziehung zum *passus duriusculus* der Unterstimme noch zum ‚Lied‘-Zitat des ersten Satzes steht, als auch noch nicht die verblüffende Kanonik von Violoncello- und Klavierunterstimme in der Endfassung erahnen läßt.<sup>368</sup>

---

<sup>368</sup> Vgl. den Hinweis auf die Entwurfsskizze bei Kohlase 1979, Bd. 2, S. 144f.

Klaviertrio op. 80, 2. Satz, 1. Fassung des Satzanfangs:

Adagio

Die Endfassung kehrt die bei Marpurg empfohlene Disposition eines zweistimmigen Kanons mit freier Begleitstimme (s. o.) einfach um: Anstelle zweier kanonisch geführter Oberstimmen mit freier Baßstimme, wie es Schumann selbst in seinem op. 56 verwirklicht hat, wird eine freie Melodieoberstimme von zwei kanonischen Begleitstimmen kontrapunktiert. Dazwischen liegt noch eine akkordische Begleitschicht von real zwei bis vier Stimmen.

Der Kanon zwischen Violoncello- und Klavierunterstimme ist zunächst (T. 1) ein strenger, um einen halben Takt versetzter Unterquintkanon. Weil das B in der Violoncellostimme einen Viertelschlag länger ausgehalten wird als Es (T. 2, 1. Zählzeit) in der Klavierunterstimme, verringert sich der zeitliche Abstand zwischen den beiden Kanonstimmen auf eine Viertelnote. In T. 6 setzt die Klavierunterstimme wieder im Abstand von zwei Vierteln ein, diesmal mit einer Nachahmung in der Untersekunde (Schumanns romantischer „polymorphischer“ Kanon wird mehrdimensional: wechselnde zeitliche und räumliche Einsatzabständen zwischen den gleichen zwei Stimmen). In T. 7 verliert diese Stimme diastematisch und rhythmisch den Anschluß an die Violoncellostimme. Rhythmisch paßt sich die Stimme dem triolischen Grundrhythmus der Klavierakkorde an, diastematisch scheint sie nur noch sehr ungenau als Unteroktave der Kontur der Violoncellostimme zu folgen,

ohne ihre chromatische Feinheit noch nachzubilden. Es entstehen dabei mehrfach sowohl diatonische als auch chromatische Halbtonreibungen zwischen den beiden Stimmen. Nach dem Ganzschluß in die neue Tonika As-Dur in T. 8–9 scheint sich die Unterstimme ‚zu spät‘ zu besinnen; sie ahmt mit genau einem Takt Abstand im Einklang bzw. der Unteroktave das Motiv d'-es'-e'-f' aus der Violoncellostimme in T. 8 nach – tatsächlich ermöglicht sie damit aber einen neuen Einsatz der Violoncellostimme zum Unterquintkanon im Abstand von zwei Viertelnoten. Da der Grundton der Bezugstonart nun um eine Quinte höher liegt als zu Beginn, verbleibt die nun nachahmende Violoncellostimme auf den absolut gleichen Tonhöhen wie vorher als führende Stimme. Allerdings wird in T. 11 der Quintsprung zur 4. Zählzeit nach unten oktaviert, der Stelle, an der diesmal beide Stimmen zugleich den melodischen Faden verlieren. Dafür scheint sich die bisher rein akkordische Klavieroberstimme zu erinnern, daß in T. 3 die Oberstimme der Violine das chromatische Anfangsmotiv der Kanonstimmen – leicht modifiziert – als Motivkopf seiner Gegenphrase zur absteigenden Anfangsphrase aufgegriffen hatte (s. u.). Diesmal wiederholt die Violinoberstimme ab T. 11, 4. Zählzeit lediglich die vorhergegangene Phrase, eine Variante der Anfangsphrase, und die Klavieroberstimme zeichnet in Diastematik und Rhythmik ein ungenau erinnertes Nachbild der ursprünglichen Gegenphrase. Es scheinen un- und halbbewußte Prozesse des Erinnerns und Widersagens zu sein, die dieser psychologisierende Tonsatz abbildet. Dazu paßt, daß sich die absteigende Tonleiter der Anfangsphrase in der Violinstimme, T. 1–3, sowie in der variierten Phrasenwiederholung, T. 5–7, noch über den gesamten Oktavambitus sich erstreckend, zunächst auf den Ambitus einer Sexte reduziert wird (T. 9–11, Wiederholung T. 11–13), um dann, in den Umfang der verminderten Quinte gepreßt (Violoncellostimme, T. 13–15), die Erinnerung an die Anspielungen und Verstrickungen des ersten Satzes sowie an das Eichendorff-Lied aus op. 39 wieder aufzuwecken. Dabei ist die Diastematik wie auch der harmonische Bezug subtil verändert: melodisch ersetzt dis' das originale d', und die gesamte Phrase ist mit den Akkorden cis-moll – Fis-Dur-Septakkord mit Septime im Baß – h-moll mit Terz im Baß harmonisiert, so daß ais nicht mehr die zum Zwischenleitton zur zweiten Melodistufe hochalterierte erste Stufe ist, sondern ‚echter‘ Leitton auf der siebten Melodistufe der Tonart h-moll. Es entsteht fast der Eindruck, daß die im ursprünglichen Durkontext allenfalls sanfte Melancholie der Version aus op. 39 und dem Kopfsatz jetzt in ihrer wahren Gravität erscheine. Sofort zieht der Themenkopf wie in Durchführung und Coda des ersten Satzes Imitationen nach sich, hier in der None (T. 14, 4. Zählzeit in der Violinstimme), Unterquinte (T. 15, 4. Zählzeit in der Cellostimme) und Oberquarte (T. 16, 4. Zählzeit, Violinstimme). Ab T. 18 wird eine neue Variante des ursprünglichen Kanonsubjekts, die die Punktierungen des chromatischen Beginns zu Doppelpunktierungen verschärft und eine diatonisch weiter aufsteigende Linie im Triolenrhythmus der anfänglichen Klavierfüllakkorde daran anschließt, in der Klavieroberstimme vorgestellt und T. 19 in der Cellostimme (hier werden die Doppelpunktierungen schon wieder zurückgenommen) nachgeahmt, während Rudimente aus der

neuen Variante des Lied-Themas in Gegenbewegung in der Klavierunterstimme (T. 18) und der Violinstimme (T. 19) dazu zu hören sind. Der weitere Verlauf des Satzes erweckt den Eindruck, daß, unterbrochen von längeren homophon figurierten Abschnitten (T. 20–32, T. 48–62), die imitierenden Teile verschiedene Kombinationen des bisher exponierten motivischen Materials erproben wollen. Der in As-Dur beginnende Abschnitt *Lebhaft* (ab T. 33) transponiert die Satzstruktur aus T. 18–20 nach As-Dur und läßt dann eine Reprise des Oberstimmenthemas vom Satzanfang in der Violoncellostimme folgen, die von einander frei imitierenden Sechzehntelfiguren in Klavieroberstimme und Violinstimme umrankt wird (T. 35, 4. Zählzeit – T. 43). Ein zweitaktiger homophoner Einschub moduliert vom zuletzt erreichten Es-Dur nach H-Dur, und es wiederholt sich abermals, diesmal nach H-Dur transponiert, die Satzstruktur aus T. 18–20. In diesem Fall übernimmt das Klavier alle imitierenden Stimmen (T. 45–47). Noch ein viertes Mal ist der *Lebhaft*-Abschnitt zu hören, ab T. 63 ist er zu einer längeren durchführungsartigen Passage erweitert, in der absteigende Triolenachtel in der Klavierober- und Unterstimme in Gegenbewegung zu den aufsteigenden Triolenachteln der Streicherstimmen erklingen. Schließlich setzt T. 72, 4. Zählzeit, ein letztes Mal das Oberstimmenthema in der Violinstimme ein. Aus der simplen Violoncellostimme in T. 73 schält sich T. 74 wieder die erste Kanonstimme heraus. Noch wird auf ihre Nachahmung verzichtet. Erst beim zweiten Ansatz des Oberstimmenthemas ab T. 80 sind ihm wieder beide Kanonstimmen beigegeben. Dazu ist ein Orgelpunkt As zu hören; die Achteltriolenakkorde des Beginns sind durch aufwärts gebrochene Akkordfiguren in Sechzehnteltriolen ersetzt. T. 85 bricht das Oberstimmenthema wie auch der begleitende Kanon ab. Die Coda wandelt das nun wieder doppelt punktierte chromatische Motiv (T. 85–86) noch einmal in seine Umkehrung und bildet daraus einen letzten Nonen- (T. 90) bzw. Unterseptimenkanon (T. 92), bevor der Satz mit einer plagalen Akkordwendung schließt.

Die Kanontechnik hat im langsamen Satz eine so zentrale Rolle übernommen, daß sie im folgenden dritten Satz (*In mäßiger Bewegung*) zur alles beherrschenden Satztechnik wird. Lediglich die Takte 73–88 sowie die Coda verzichten darauf. Der Kanon ist durchgehend als Oktav- oder Einklangskanon gestaltet. Es gibt kleine Abweichungen von der streng mechanischen Nachahmung; so fehlt in T. 9 in der Violoncellostimme die Imitation der letzten beiden Melodietöne aus der Klavierstimme, statt dessen setzt auf der 3. Zählzeit von T. 8 die Violinstimme auf c'' gleichzeitig mit dem letzten Kanonton c' der Violoncellostimme mit einem Neubeginn des Kanonthemas in der Oberquinttonart f-moll ein, so daß der Eindruck eines Zirkelkanons durch verschiedene Tonarten, aber auf verschiedene Stimmen verteilt, entsteht.<sup>369</sup> Mit seinem nahtlosen Überlappen der verschiedenen kanonischen Abschnitte ist dieser Kanon ein brauchbares Exempel für Kohlhasen (allerdings auf sämtliche von ihm aufgefundenen Kanons in

<sup>369</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 2, S. 101ff. zum Begriff und der Machart des Zirkelkanons durch verschiedene Tonarten.

Schumanns Kammermusik bezogene) These, Schumanns Kanontechnik habe stets Symbolcharakter zu sein: „In einigen Fällen [in der Fußnote dazu wird unter anderem der Anfangsteil des 3. Satzes von op. 80 explizit genannt] bildet sie [die Kanontechnik] das Hauptcharakteristikum eines Formteils, und ihre Anwendung hat vermutlich eine symbolische Bedeutung. Diese Teile tendieren zum ‚In-sich-Kreisen‘ und ‚Auf-der-Stelle-Stehen‘.“<sup>370</sup>

Dazu paßt, daß das Thema aus dem Grundmotiv der fallenden Quinte entwickelt wird. Diese markiert – wie eine entleerte Hülle – nur noch die Kontur des in den vorhergehenden Sätzen so zentralen „Lied“-Themas und spielt so weiterhin mit dem Erinnerungstopos. Hier ist die Erinnerung schon verblaßt und beschränkt sich zunächst nur noch auf die Ränder des Motivs und die synkopische Überbindung zu Beginn, die dem langsamen Satz entnommen ist, bis es im Entwicklungsteil des satzartigen Achtaktters ab T. 5. 3. Zählzeit wieder zu einer schrittweisen Ausfüllung dieses Rahmens kommt.<sup>371</sup> Die führende Klavieroberstimme überschreitet den Quintraahmen sogleich, aber durch das oben beschriebene vorzeitige Ende der Nachahmungssphrase in der Violoncellostimme entsteht die vertraute Diastematik ges'-f'-es'-des'-c'. Der überraschende Quintfall von c' nach f ist nicht nur überstürzter Abbruch der Phrase, sondern auch schon wieder heimliche Vorimitation des neuen Satzbeginns in der Violinstimme.

Auch die letzten drei Töne der Klavieroberstimme in T. 31–32 fehlen in der originalen Oktavlage in der Violinstimme T. 32–33; allerdings folgen nach der Achtelpause und dem Sechzehntel es'' eine Oktave höher als zu erwarten, aber an der gleichen Taktposition f'' und ges'', werden aber nicht mehr als Schlußtöne der letzten Phrase, sondern als Beginn eines neuen Oberstimmenmotivs gehört und in diesem Sinne vom Klavier imitiert (ab T. 33). In T. 38 wird die dritte Wiederholung des schrittweise absteigenden eintaktigen Motivs durch Alterationen zu fes'' und ces'' umgefärbt. T. 41 beginnt volltaktig eine neue Vorimitation in der Klavierstimme, in unmittelbarer Folge der Nachimitation T. 40. Die Nachahmung von T. 41 in der Violinstimme fügt der volltaktigen Figur wieder zwei Auftaktsechzehntel vorne an. In T. 45 läßt die nachahmende Violinstimme die Achtelnote a' auf der zweiten Zählzeit aus. Die Aufzählung solcher Individualisierungen im Detail ließe sich fortsetzen; trotz aller dieser kleinen Abweichungen scheint aber die strenge Kanonstruktur nie gefährdet, und ebensowenig wird der Zuhörer jemals im Verlauf dieses Satzes über seine Faktur im Unklaren gelassen. Allerdings bilden sich auf der motivischen Ebene gelegentlich labile Kanonstrukturen, die wohl weniger hörend als allenfalls lesend zu entdecken sind und sich damit auf der satztechnischen Ebene ein Stilmittel zunutze machen, das Schumann ursprünglich für außermusikalische Anspielungen entwickelt hat. Manche seiner kryptographischen

<sup>370</sup> Kohlhase 1979, Bd. 1, S. 225.

<sup>371</sup> Auf einer weiteren Deutungsebene ist der neue Einsatz a ‚Comes‘ in der Oberquinttonart zu dem als Kanon gedoppelten ‚Dux‘, der von b-moll nach f-moll moduliert.

Buchstabenkombinationen sind in den musikalischen Satz so eingewoben, daß sie kaum hörend wahrnehmbar sind, aber wie ein Wasserzeichen bei analytischer Betrachtung sichtbar werden.<sup>372</sup> Hier ist dieser Wasserzeicheneffekt auf die polyphone Faktur übertragen und schafft damit wiederum eine sublimen Anmutung von unbestimmter Erinnerung: Die in T. 49–53 löst sich die Violoncellostimme vorübergehend aus dem Unisono mit der Klavierunterstimme. T. 16 fällt der letzte Ton f der nachahmenden Cellostimme mit dem F in der Klavierunterstimme zusammen. Ab dann steigt das Violoncello aus dem Kanon aus und wird im Unisono (bei teilweise unterschiedlich langen Notenwerten, also ungenau, was nicht den jeweiligen Zusammenklangsbeginn, aber das Klangende betrifft) mit der Klavierunterstimme geführt. Durch die Verschiebung in T. 49–53 entstehen zum fallenden Quintmotiv der Violinstimme Gegenbewegungsachtel der Cellostimme (B-des-c-es-c). Diese bilden gleichzeitig einen um zwei Zählzeiten versetzten Kanon zur Klavierunterstimme, bevor auf der 1. Zählzeit von T. 54 die Cellostimme wieder in Unisono mit der Klavierunterstimme zurückverfällt. Hier findet auf der Mikroebene die schon bei Marpurg beschriebene Verschiebung der Betonungsverhältnisse im Kanon statt. Auch in Cherubinis Lehrbuch findet sich die entsprechende Technik beschrieben und exemplifiziert; letzterer spricht von der „Imitation auf widrigen Tacttheilen“ („L’Imitation à contre-tems“).<sup>373</sup> Schumann paraphrasiert diesen Abschnitt in seiner *Lehre vom Contrapunct* und erwähnt dort „die auf widrigen Tacttheilen sich antwortende (per arsis et Thesis) [Nachahmungsart]“.<sup>374</sup> Interessanterweise ist diesem Absatz mit Bleistift ein Fragezeichen nachgestellt. Angesichts der uneinheitlichen Groß- und Kleinschreibung der lateinischen Begriffe könnte es sich allerdings ebensogut auf orthographische wie auf inhaltliche Zweifel beziehen.

Im Finalsatz (*Nicht zu rasch*) sind fugierte Passagen wieder wesentlich in die Durchführung verlegt. Das erste Fugato (T. 81 mit Auftaktachtel d) wird durch häufiger werdende Imitationseinsätze ab T. 73 vorbereitet. Wiederum komponiert Schumann ein in die Oberquinte modulierendes Soggetto, das real beantwortet wird, so daß das

<sup>372</sup> Vgl. z. B. b-a-c-h in der Mittelstimme des ersten Stückes der Kinderszenen op. 15, Von fremden Ländern und Menschen, s. o. Bei diesem Aspekt spielt die weiterführende Frage keine Rolle, ob sich an dieses verborgene Zitat hermeneutische Konsequenzen heften lassen. Zum Aspekt der für den Leser des Schumannschen Notentextes eigens eingeschriebenen Elemente vgl. auch Kranefeld 2000, S. 38ff.

<sup>373</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 72: „Die Imitation auf widrigen Tacttheilen macht sich dadurch, dass sich die Stimmen auf den entgegengesetzten Tacttheilen folgen, d. h. dass wenn die eine auf der guten Zeit angefangen [sic], die andere auf der schlechten beginnt. Diese Künstelei ist oft das Resultat der Anwendung von Synkopen.“ bzw. „L’Imitation à contre-tems est celle que l’on fait lorsque les parties se suivent par des tems opposés, c’est-à-dire, lorsqu’une partie commence par le tems fort de la mesure et que l’autre répond en commençant par le tems faible. C’est souvent par l’emploi de syncopes qu’on obtient cet artifice.“

<sup>374</sup> Vgl. ebd., S. 270.

Modulationsschema wie im Kopfsatz g-moll – d-moll – a-moll lautet. Die bereits dem Dux beigegebene zweite Stimme ist diastematisch nicht selbständig, sondern koppelt sich in Terzparallelen an die gleichzeitig mit ihren Tönen einsetzenden Töne, also die ‚Unterstimme‘ der ab dem zweiten Takt des Soggettos latent zweistimmigen Hauptstimme. Die Terzenparallelen sind natürlich auch für den doppelten Kontrapunkt in der Oktave vollkommen unproblematisch, da sie sich sämtlich zu Sexten umkehren (Klavieroberstimme ab T. 85 mit Auftakt). Der dritte Soggettoeinsatz in der Cellostimme T. 87 mit Auftakt bringt nur noch den eintaktigen Soggettokopf und direkt danach den Übergang in den Kontrapunkt, es folgen jeweils mit Auftakt T. 88 (Klavieroberstimme), 89 (Violine), 90 (Klavieroberstimme), 91 (Violoncello), 92 (Klavieroberstimme), 93 (Violine) und 94 (Klavier) solche Kopfmotiveinsätze enggeführt in wechselnden Einsatzabständen. T. 96 wird erstmals die Umkehrung des Soggettokopfs mit anschließender Umkehrung des Kontrapunkts eingeführt (Violoncellostimme). Außerdem wird eine maximal reduzierte Variante des Soggettokopfs als zusätzliches Motiv abgespalten (Auftaktsechzehntel statt Achtel und akzentuierter Quartsprung; T. 96 in der Klavierunterstimme, T. 97 in der Cellostimme, T. 98 in der Violinstimme, T. 99 in der Cellostimme). Eine modifizierte Wiederholung dieses Fugatos erfolgt T. 136–150; in ihrem Verlauf gewinnt der abgespaltene Quartsprung substantielle Bedeutung (Engführung T. 146–149). Es fällt auf, daß im Werkganzen die Ecksätze besonders vom Fugatogestus, die Binnensätze vom kanonischen Prinzip Gebrauch machen, insbesondere die letzteren auch quantitativ in weiten Teilen von polyphonen Satzprinzipien geprägt sind und vor allem, daß eine poetische Verklammerung der Einzelsätze über das „Lied“-Motiv untrennbar mit der Anwendung von Kontrapunkt verbunden ist.

Mit dem *Trio* op. 80 hat Schumann ein weiterverwendbares Formmodell hergestellt. Im 1851 entstandenen dritten *Trio g-moll für Klavier, Violine und Violoncello* op. 110 finden sich viele Parallelen, was den Einsatz von Fugen- und Kanontechnik an bestimmten formalen Positionen angeht. Wie in op. 80 wird Fugentechnik als Durchführungsverfahren in den Ecksätzen angewendet, im ersten Satz sogar in großem Umfang als regelrechte Fuge mit mehreren Durchführungen (im fugentechnischen Sinn!). Auch die Verwendung kanonischer Stimmführung im langsamen Satz stimmt überein. Allerdings fehlt in op. 110 ein die Einzelsätze poetisch verbindendes externes Motiv, so daß der dritte Satz auf den Einsatz von Kanontechnik, der ja im dritten Satz von op. 80 semantisch bedingt ist, verzichtet.

Schon der Beginn des ersten Satzes (*Bewegt, doch nicht zu rasch*) läßt Violin- und Violoncellostimme mit dem Kopf des Hauptthemas imitierend einsetzen, weicht allerdings bereits im dritten Thementakt der nachahmenden Cellostimme (T. 7) vom strengen Kanonschema ab. Freie Imitationen sowohl des Sechzehntelmotivs als auch des Seufzermotivs aus dem Hauptthema durchwirken die gesamte Exposition, ohne daß es in diesem Formteil bereits zu einem strengen Fugen- oder Kanonansatz käme. Ein solcher kristallisiert sich erst in der Durchführung heraus.

Die Tendenz, in Sonatensätzen in den normalerweise festgefügtten Eckteilen nur freie Imitation zuzulassen, diese als entwickelndes Prinzip aber exzessiv anzuwenden und dagegen strukturbildende strengere polyphone Abschnitte den Durchführungsteilen vorzubehalten, kehrt überhaupt in genuin romantischer Weise das Verhältnis von locker und fest gefügten Formteilen um – klare Einschnitte sind viel eher wahrzunehmen, wenn Formabschnittsgrenzen durch Fugen- oder Fugatoexpositionen hörbar gemacht werden, als wenn freie Imitationen über sie hinwegspielen.

So gehen die Imitationen des Sechzehntelmotivs am Ende der Exposition unmerklich in die Durchführung über (ab T. 75). Ab T. 84 wird das Seitensatzthema (Exposition ab T. 35) wieder aufgegriffen und wie in der Exposition in der Unterquinte imitiert. Diesmal hat diese Imitation aber auslösenden Effekt für eine kanonische Verdichtung des Seitensatz-Kopfmotivs ab T. 92: ein Unteroktavkanon im zwischen Violin- und Violoncellostimme, der in ganztaktigem Abstand beginnt und sich ab T. 94 auf einen halbtaktigen Einsatzabstand verengt. Die strenge Kanonstruktur wird durch die abweichenden Artikulationszeichen der beiden Stimmen ab T. 95 verschleiert. T. 99 endet der Kanon; dafür beginnt schon in T. 112 eine Fugenexposition. Der Dux, der das vorhergehende B-Dur zur Mollvariante eintrübt, ist in diesem Fall nicht modulierend, erinnert aber diastematisch mit seinem Quartsprung zu Beginn und der folgenden abwärtsgerichteten Sequenz der zweischrittigen Achtelaufwärtsbewegung an das Fugatosubjekt aus dem Kopfsatz von op. 80. Hier ist allerdings die Achtelbewegung von Anfang an verwendet, und das Dreitonmotiv wird sekund- und nicht terzweise abwärtssequenziert. Auf den plagalen Dux in der Violoncellostimme (T. 112–114) antwortet der Comes in Ta. 114 regelgerecht mit der authentischen Quinte b-f'. Er scheint T. 115 auch der Norm der tonalen Beantwortung entsprechend in die Oberquinttonart f-moll zu modulieren. Nun wirkt sich aber die am linearen Prozeß der Fuge unbeteiligte Klavierstimme auf der harmonischen Ebene aus: Der Dux in b-moll hat sich über einem dominantischen Orgelpunkt auf F entfaltet. Diesen Orgelpunkt F behält die Klavierstimme nun auch während des Comesverlaufs bei, und seine vorher etablierte dominantische Tendenz zwingt den Comes in T. 117 wieder in die Dominante von b-moll zurück, so daß die Beantwortung eine kuriose Mischung aus tonaler und modaler Beantwortung darstellt und eine Rückführung aus der Oberquinttonart vor dem dritten Einsatz des Soggettos in der Klavierunterstimme in T. 118 überflüssig geworden ist. Die Kontrapunktstimme in der Klavieroberstimme, die in Händelscher Manier schon dem ersten Dux beigeesellt ist, erweist sich als obligates Kontrasubjekt, das im doppelten Kontrapunkt der Oktave sowohl als Oberstimme (ab T. 113) als auch als Unterstimme (ab T. 116 in der Violoncellostimme) verwendet werden kann. Schumann verwendet diesmal keine reinen Quintzusammenklänge, die sich zu dissonanten Quartan verändern würden (vgl. oben). Die verminderte Quinte c-ges auf der 6. Zählzeit von T. 114 wird bei den ersten beiden Auftritten des Kontrasubjekts in der Unterstimme durch Modifikation der zweiten Takthälfte von T. 117 (Cello) und T. 122

(Klavierunterstimme) vermieden, dann allerdings T. 129, 6. Zählzeit regelgerecht zur übermäßigen Quarte as-d'' umgekehrt.

Einen ambivalenten Status hat der vierte Einsatz des Soggettos in T. 121. Einerseits entsteht durch den unmittelbaren Anschluß an den dritten Einsatz der Eindruck, daß dieser Einsatz eine vierstimmige Fugenexposition vervollständigt. Auch tritt er in der noch fehlenden vierten Stimme, der Klavieroberstimme, auf. Andererseits hat der Soggettokopf abermals Duxgestalt. Das alleine ist noch nicht sehr ungewöhnlich und kommt so auch gelegentlich in Fugen des Generalbaßzeitalters vor. Viel auffälliger ist, daß der ursprüngliche Terzfall f-des (T. 113, 4.–5. Zählzeit) nun zum Quartfall f-c vergrößert wird (T. 122, 4.–5. Zählzeit), so daß die folgende Sequenz insgesamt um eine Stufe nach unten verschoben wird und der Schlußton c'' – statt des'', das Schumann vorher (in anderen Oktavlagen) als Terz von b-moll (T. 115) sowie als Grundton von Des-Dur (T. 121) harmonisiert hat – als Grundton der Dominante C-Dur zur neuen Bezugstonart f-moll funktioniert. Diese Variante des Comes ist nun also in die Oberquinttonart modulierend wie die Fugatosoggetti in den Ecksätzen von op. 80. dadurch wird ohne eingeschobenes Zwischenspiel der Beginn der zweiten Durchführung (hier im Sinne einer Fugendurchführung) ermöglicht. Diese beschränkt sich auf zwei Soggettoeinsätze und wählt einen anderen Modulationsweg als die vorangegangene Fugenexposition: Der Dux in f-moll wird von einem Comes beantwortet, der wie in der Fugenexposition in T. 128 nach c-moll moduliert. Die Modulation wird wiederum nicht einfach beibehalten, aber auch nicht wie in T. 117–118 einfach durch Einsatz des dominantischen C-Dur-Klangs (T. 129, 3. Zählzeit zurückgenommen). Als neuerlich überraschende Wendung wird der Comes einen zusätzlichen Takt weiter sequenziert, so daß über eine Quintfallsequenz T. 131 die Ausgangstonart g-moll erreicht wird, also von f-moll aus um zwei Quinten nach oben moduliert wurde. Die erreichte Ausgangstonart evoziert als Zwischenspiel eine kurze Reminiszenz des Hauptsatzthemenkopfes, der sich T. 131–134 imitierend durch alle Stimmen bewegt, bevor mit einem Dux-Einsatz in der Violoncellostimme T. 135 die dritte Fugendurchführung beginnt. Diese hat wieder vier Einsätze, verzichtet allerdings zugunsten eines überzähligen Einsatzes in der Cellostimme auf einen Einsatz in der Klavieroberstimme und bringt in der Klavierunterstimme nur einen Soggettokopf in T. 141. Beim Violoncelloeinsatz ab T. 142 werden nur zwei Takte des Soggettos gespielt. Dann wird das Kopfmotiv noch einmal angesetzt und frei zum Endton D in T. 146 weitergeführt. Das obligate Kontrasubjekt der ersten beiden Durchführungen fällt weg, statt dessen taucht – als Vorbereitung der Reprise – in T. 142 das Kopfmotiv des Hauptthemas in der Violinstimme als Kontrapunktstimme zum letzten Soggettoeinsatz auf. Bis T. 142, nur T. 141 durch den Soggettokopf unterbrochen, liegt ein dominantischer Orgelpunkt D im Klavierbaß unter dem restlichen Satzgefüge, danach pendelt die Harmonik taktweise zwischen Tonika und Dominante.

Der Comes ab T. 138 wird dem Modifikationsverfahren unterzogen, das bereits den Dux ab T. 121 verändert hat: ein Quartfall von der 4. zur 5. Zählzeit in T. 139 ersetzt den originalen Terzfall, so daß der Einsatz eine Stufe tiefer endet als das ursprüngliche Soggetto. Diese Stufe ist aber nicht in Analogie zu T. 124 e', das dann als Grundton der Dominante zu a-moll harmonisiert werden könnte und für die Modulation in die Oberquinte sorgen würde, sondern diesmal es', das als kleine None über dem Dominantorgelpunkt D fungiert und eine Modulation verhindert. Es folgt keine weitere Fugendurchführung mehr; das als Kontrapunktmotiv wieder eingeführte Hauptthema des Satzes bietet das imitatorische Material für eine weitflächige Prolongation des Übergangs in die Reprise.

Der zweite Satz, *Ziemlich langsam*, erinnert durch motivische und satztechnische Elemente an den langsamen Satz aus op. 80, allerdings ohne dessen außergewöhnliche polyphone Dichte zu erreichen. Sowohl die ersten beiden Töne des Violoncellos G-As als auch vor allem die chromatische Linie g'-as'-a'-b greifen den Beginn der Kanonstimme aus op. 80/II, T. 1 auf, sogar auf den absolut gleichen Tonhöhen. An den Kanon aus diesem Satz erinnert die imitierende Führung der beiden Streicherstimmen, wobei nach der Nachahmung der jeweiligen Phrasenanfänge in der Regel vom strengen Kanon abgegangen wird. Die Faktur scheint nur eine Erinnerung an den strengen und doch individualisierten Kontrapunkt in op. 80/II heraufzubeschwören, anstatt daß noch einmal der ernsthafte Versuch unternommen würde, ein ähnlich kompliziertes und singuläres Stimmengeflecht herzustellen. Immerhin fällt nach dem weitgehend homophonen Mittelteil des in der dreiteiligen Liedform stehenden Satzes die Klavieroberstimme in T. 48 noch mit einem dritten ‚Kanon‘-Einsatz ein, bevor in der Coda ab T. 52 das Hauptthema nach und nach in seine Elemente dissoziiert.

Während der dritte Satz wie oben bereits erwähnt auf polyphone Elemente weitgehend verzichtet, enthält der 4. Satz (Kräftig, mit Humor) sowohl Kanon- als auch Fugatopartien.<sup>375</sup> Die e-moll-Nebenepisode ab T. 21 etabliert einen in typisch Schumannscher Manier unterbrochenen und polymorphen Kanon, in dessen Verlauf auch noch das Verhältnis von vorangehender und nachahmender Stimme überraschend wechselt. In T. 21–22 findet sich in der Violoncellostimme ein zweitaktiges Derivat des Hauptthemas, in dem die beiden motivischen Hauptelemente dieses Themas – Viertelsprünge und Sechzehntelketten – in umgedrehter Reihenfolge (vgl. T. 2–3) aneinandergesetzt sind. Die Violinstimme ahmt T. 22–23 diesen Zweitakter als Oberoktavkanon nach, ändert dabei aber das Viertelsprungmotiv in T. 23, indem es nach fis' transponiert wird und die Intervalle um einen Schritt erweitert werden. So wirkt der nächste Zweitakter in der Cellostimme (T. 23–24) zweideutig: einerseits in seiner ersten Hälfte (T. 23) wie eine Sequenz von T. 21, deren Oberoktavimitation in der Violinstimme in T. 24 zu erwarten wäre, aber nicht stattfindet, andererseits in seiner zweiten Hälfte (T. 24) wie eine intervallisch verengte Unteroktavimitation der Viertelsprünge auf fis' aus

<sup>375</sup> Während Kohlhasse auf das Durchführungsfugato hinweist, erwähnt er den Kanon ab T. 21 nicht. Vgl. Kohlhasse 1979, Bd. 2, S. 181ff.

der Violinstimme in T. 23. Und tatsächlich kehrt sich das Imitationsverhältnis ab T. 24 um; die teilweise chromatisch aufsteigende Figur der Violinstimme dieses Taktes wird T. 25 in der Untersekunde vom Violoncello imitiert. Schumann verschleiert die strenge Kanonstruktur, indem er das Cello in der zweiten Takthälfte pausieren läßt, steigt aber mit der Imitation T. 26 wieder in den Kanonverlauf ein. Gleichzeitig demonstriert die Klavierunterstimme neu einsetzend, wie der T. 25 der Violoncellostimme vollständig hätte lauten müssen, steigt dafür aber mit der sequenzierenden Weiterführung des chromatischen Motivs in T. 27 gleich wieder aus dem Kanonablauf aus, der sich T. 28 mit dem Verzicht der Violoncellostimme auf die Imitation des Sechzehntelmotivs aus T. 27 der Violinstimme insgesamt auflöst.

Eine dreistimmige Fugenexposition ist in der durchführungsartigen Passage ab T. 94, 4. Zählzeit zu hören. Gegenüber dem eben untersuchten Kanon in der e-moll-Episode sind in diesem in Es-Dur stehenden Abschnitt die beiden Motivelemente des zweitaktigen Fugensoggettos wieder in die ‚richtige‘, d. h. die der Verwendung im Hauptthema entsprechende Reihenfolge gebracht. Dafür sind die bisher vollzeitigen Viertelsprünge zu einer synkopischen Figur verschoben (T. 95). Schumann beantwortet den nicht modulierenden Dux real, obgleich er mit der fünften Melodiestufe beginnt, also nach der Einrichtungsregel eine Modifikation des Soggettokopfes gefordert wäre.

Allerdings gibt Marpurg, nachdem er ganz allgemein die Transposition der 5. Melodiestufe zu Beginn des Dux in die 8. Melodiestufe der Tonart zu Beginn des Comes gefordert hat<sup>376</sup>, bei seiner detaillierten Besprechung von „Fugensätze[n], die mit der Dominante anfangen, und im Haupttone bleiben“ nur Beispiele an, bei denen von der 5. Stufe um maximal eine Quinte fortgeschritten wird, so daß er die Diskussion der Frage vermeidet, ob der Soggettokopf b-g' nun mit der melodisch schlechten Septime es-d' oder der im harmonischen Zusammenhang problematischen Sexte es-c' zu beantworten ist.<sup>377</sup> Folgt man seinen Kriterien zur melodischen Gestaltung des „Führers“, weist Schumanns Soggetto ohnehin Mängel auf, die auf die weiten Sprünge und den zu großen Ambitus zurückzuführen sind.<sup>378</sup>

Ebenso wie auf eine Vermittlung zwischen dem Es-Dur-Bereich des Dux und dem B-Dur-Bereich des Comes durch Einrichtung des

---

<sup>376</sup> Vgl. Marpurg 1970, Bd. 1, S. 31ff.

<sup>377</sup> Vgl. ebd., S. 43ff.

<sup>378</sup> Vgl. ebd., S. 28: „In Ansehung der Melodie, so können zwar in sogenannten Capricen allerhand bunte Figuren und Gänge statt finden. Es gehören aber selbige nicht in die im genauen Verstande genommne Fuge, als aus welcher die weiten unnatürlichen Sprünge, gebrochnen Griffe, u. d. g. [...] so wie im Ganzen also in ihren Theilen und besonders folglich in dem Hauptsatz, als welcher der Grundriß zu den übrigen Gedanken ist, ausdrücklich wegbleiben müssen.“ Vgl. zum Ambitus ebd., S. 29: „Die Melodie soll ferner eigentlich binnen dem Umfange einer Octave enthalten seyn [...]. In Instrumentalfugen wird diese Regel nicht so genau beobachtet, indem manche Themata sich bis zur Decime, ja bis zur Duodecime erstrecken.“

Soggettokopfes verzichtet Schumann auf eine Vermittlung zwischen Comes und dem wieder in der Ausgangstonart stehenden folgenden Dux durch eine zurückmodulierende Rückführung. T. 99 setzt unvermittelt die Klavieroberstimme direkt im Anschluß an den Comes ein. Dem Comes und dem zweiten Dux ist eine Kontrapunktstimme beigegeben, die, im doppelten Kontrapunkt der Oktave komponiert, zunächst als obere, dann als untere Gegenstimme fungiert.<sup>379</sup>

Die Fugenexposition schließt noch einen ungewöhnlichen überzähligen Einsatz ein: Während auf den Soggettokopf verkürzte Einsätze, bei Schumann wie bei anderen Fugenkomponisten, häufig vorkommen, ist der Fall eines auf den Soggettoschluß reduzierten Einsatzes selten; genau das geschieht in T. 100 in der Violinstimme. Es folgt ein ausgedehntes Zwischenspiel, das mit dem rhythmisch zwischen Vierteln und Vierteltriolen changierenden Soggettokopf kanonisch imitierend arbeitet (T. 102–109). Im ursprünglichen Entwurf des Satzes war der Beginn der nächsten Fugendurchführung schon für T. 106 vorgesehen und der Übergang zu G-Dur wesentlich früher geplant, was nicht nur den Umfang des Zwischenspiels eingeschränkt, sondern auch die Dramatik und polyphone Komplexität der zweiten Fugendurchführung erheblich vermindert hätte.

---

<sup>379</sup> Kohlhasse kommentiert: „[...] der K[ontra]p[unkt] ist keine echte Gegenstimme, sondern lediglich eine Figurierung der dem Thema zugrundeliegenden Harmonien.“ Kohlhasse 1979, Bd. 2, S. 183. Dieses Kriterium dürfte allerdings auf jede Kontrapunktstimme zutreffen, die sich nicht auffällig dissonant zum Soggetto verhält, also auf eine sehr große Anzahl von Beispielen.

*Trio g-moll für Klavier, Violine und Violoncello op. 110, 4. Satz, im Autograph gestrichener Entwurf der T. 105–113<sup>380</sup>:*

The image displays two systems of musical notation for the Trio g-moll, Op. 110, No. 4, measures 105-113. Each system consists of four staves. The top system (measures 105-108) shows the Violin I part in the upper staff, the Violoncello part in the lower staff, and two empty staves. The bottom system (measures 109-112) shows the Violin II part in the upper staff, the Violoncello II part in the lower staff, and two empty staves. The key signature is G minor (three flats). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

In der Endfassung taucht die zweite Soggettohälfte erst T. 110 in der Violinstimme – gleichzeitig mit dem nicht synkoptierten Viertelsprungmotiv in der Violoncellostimme – wieder auf und wird T. 111 sequenzierend wiederholt. In diesem Takt erscheint der erste vollständige Wiedereinsatz des Soggettos in der Cellostimme, auf den ebenfalls eine sequenzierte Wiederholung des zweiten Soggettotaktes folgt. Der letzte Soggettoeinsatz, in der Violinstimme, wird durch das Viertelsprungmotiv in T. 112 und der sequenzierten Wiederholung des Synkopensprungmotivs vorbereitet; erst das dritte Glied dieser Sequenz T. 115 entpuppt sich als

<sup>380</sup> Ebd., Bd. 3, S. 88.

Kopf des Soggettos, das in einer ganztaktigen Sechzehntel-Unisonobewegung (T. 117) in die Reprise des Beginns weiterstürmt.

Der Schlußteil der Coda verwendet in für die Kammermusikwerke Schumanns ungewöhnlich prominenter Weise die Satztechnik des ‚ungenauen Unisono‘. Ab T. 179 wird die Klavieroberstimme teilweise rhythmisch verschoben zu den im präzisen Unisono verlaufenden Streicherstimmen geführt. Das Verfahren ist in Vokalmusik bei Schumann wesentlich häufiger und hervorstechender anzutreffen (vgl. die Ausführungen zu dieser Satztechnik in den Liedern).

### 5. Kontrapunkt als „Weg zur Sinfonie“?

Nauhaus weist darauf hin, daß schon der erste fragmentarische Entwurf eines Finalsatzes für Schumanns frühe *Sinfonie* g-moll eine Fugenskizze enthält, der als Soggetto das fallende Quintenmotiv benutzt, das sich dann in den *Impromptus* op. 5 wiederfindet.<sup>381</sup> In der 1832 entstandenen, bei Nauhaus wiedergegebenen Skizze nimmt Schumann keinerlei Rücksicht auf die Regeln des strengen Satzes zur Dissonanzbehandlung, wie die Behandlung der Quarte und der None im zweistimmigen Satz zeigen:

Fuga zur Sinfonie. G moll.

The image shows a musical score for a fugue in G minor. It consists of four staves. The top staff is for Trompete 1, starting with a treble clef and a 6/16 time signature. The second staff is for Violine 1, starting with a treble clef and a 9-measure rest. The third staff is for Violine 2, starting with a treble clef and a 13-measure rest. The bottom staff is for Cellos, starting with a bass clef and a 13-measure rest. The music features a descending quint motif and various intervals, including a fourth and a ninth, which are highlighted by the text as examples of non-strict contrapuntal treatment.

In der Januar–März 1841 in Leipzig entstandenen *1. Sinfonie* B-Dur op. 38 bleibt der Anteil kontrapunktischer Elemente gering.<sup>382</sup> Der 1. Satz enthält freie Imitation in allen Formteilen, aber keine darüberhinausgehenden streng polyphonen Verfahren. Im 3. Satz (*Scherzo. Molto vivace*) geht ein kanonischer Ansatz ab T. 24, 3. Zählzeit

<sup>381</sup> Nauhaus 1994, S. 253f.

<sup>382</sup> Zu Entstehungszeit und –ort vgl. McCorkle 2003, S. 160.

zwischen 1. Flöte und (ein Takt Abstand) 1. Fagott/Violoncelli schon T. 26 wieder in freie Imitation über.<sup>383</sup>

In der Durchführung im 4. Satz (*Allegro animato e grazioso*) zeigen sich Imitationsansätze ab T. 117, die sich aber erst allmählich zum Kanon verdichten. Ab T. 141 herrscht ein Fugatogestus vor, „Dux“ und „Comes“ beginnen auf cis, der „Dux“ mit Terz-, der „Comes“ mit Quartstiege. Nach einer weiteren Oktav- bzw. Einklangsimulation erfolgt ab T. 145 ein dynamischer Abbau, und Imitationen führen zum *Andante* vor der Reprise. Somit ist die Durchführung im Finalsatz der Ort größter kontrapunktischer Komplexität in der gesamten *Sinfonie*.

Zum Vergleich der beiden Fassungen von *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52 (1. Fassung 1841, überarbeitet Oktober 1845) äußert Gebhardt: „Dem Finale merkt man gleich zu Beginn die Überarbeitung aus dem ‚polyphonen‘ Jahr 1845 an. Nach zwei einleitenden Forte-Schlägen wird das Erstthema (Takt 5–24) fugatoartig in den Instrumenten eingeführt [...] Allerdings erweist sich die romantische Substanz der Werkanlage bald als so kräftig, daß das Fugierende in den Hintergrund tritt. Schon das Zweitthema (Takt 24–33) ist wieder ‚typischer‘ Schumann.“<sup>384</sup> In der pejorativen Gegenüberstellung von „romantischer Substanz“ und „Fugierendem“ klingt schon die an anderer Stelle noch deutlicher geäußerte polemische Kritik Gebhardts an den kontrapunktischen Elementen in Schumanns Sinfonik an.<sup>385</sup>

Während der erste und der langsame Satz des *Klavierkonzerts a-moll* op. 54 auf die Verwendung strenger Kontrapunkttechnik verzichten und auf der Ebene der Stimmführung über freie Imitation nicht hinausgehen, findet sich in der Durchführung des Schlußsatzes ein vierstimmiges enggeführtes Fugato der Streicherstimmen<sup>386</sup>, bei dem nach drei vollständigen Einsätzen des vom melodischen Hauptgedanken abgeleiteten Soggettos (in der zweiten Violinstimme T. 367 als in cis-moll beginnender Dux, erste Violine T. 371 als Comes in der Unterquinte, dagegen T. 375 in der Violastimme als Oberquintbeantwortung zum Dux) die Violoncellostimme T. 379 (gekoppelt mit dem 1. Fagott) mit dem abgespaltenen viertaktigen Soggettokopf einsetzt und damit eine Imitation des abgespaltenen Motivs aus dem zweiten Takt des Soggettos vorbereitet, die in zweimal drei absteigend angeordneten Einsätzen durch erste und zweite Violinstimme sowie Violastimme geführt wird (T. 384–391). Die melodischen Hauptstimmen des folgenden Durchführungsabschnitts, darunter auch die Klavierstimme, die während des Streicherfugatos pausiert, imitieren einander, ohne sich noch kanonisch zu überlappen.<sup>387</sup>

<sup>383</sup> Der Nonensprung aufwärts erinnert dabei an das Hauptmotiv aus dem *Intermezzo* op. 4 Nr. 1. S. o.

<sup>384</sup> Gebhardt 1968, S. 55.

<sup>385</sup> Vgl. den folgenden Abschnitt dieser Arbeit.

<sup>386</sup> Vgl. dazu auch Keil 1973, S. 138.

<sup>387</sup> Es besteht ein zeitlicher Abstand zwischen der Entstehung der Urfassung des Kopfsatzes (*Phantasie*-Fassung) 1841–43 und der Komposition des 2. und 3. Satzes 1845 hin. Der dritte Satz ist vor dem 14. Juni begonnen und am 12. Juli

Die enggeführten Einsätze des modulierenden Fugatosoggettos zeigen die für Schumanns individualisierten strengen Satz charakteristische Tendenz zur Einklangsbildung; so in T. 371 zwischen erster und neu einsetzender zweiter Violine und in T. 378 zwischen erster Violine und Viola; zum übergebundenen *gis'* der Violastimme setzt in T. 379 dann noch die Violoncellostimme in der Unteroktave *gis* mit dem Soggettokopf ein, so daß der Eindruck eines allmählichen Sichlösens der Soggetti aus dem Unisonoklang entsteht.<sup>388</sup>

In seinen Ausführungen zur 2. *Sinfonie* C-Dur übt Gebhardt scharfe Kritik an den polyphonen Elementen der Komposition: „Eine Würdigung der 2. Sinfonie Schumanns kann [...] einem vorherigen Eingehen auf dessen Verhältnis zur Polyphonie Bachs nicht entraten.“<sup>389</sup> Gebhardt sieht in Schumanns Verfertigung von Fugensätzen eine „für ihn verhängnisvolle Beschäftigung“<sup>390</sup> und setzt polemisch fort: „Hatte Schumann gleichwohl bis 1842/1843 seine eigentlichen Schöpfungen davon freigehalten, so beeinflusste erst und gängelte schließlich die barocke Polyphonie in der Folgezeit seine kompositorische Substanz. [...] Daß bei solch historisierender Spielerei nur belangloses Zeug herauskommen konnte, lag auf der Hand. Das Schlimmste bestand jedoch darin, daß Schumann sein eigenes, schon 1832 geprägtes Wort ‚Du aber Phantasie, gib der Fuge schwesterlich die Hand‘ in die Tat umsetzte, also Formen und Inhalte zweier ganz verschiedener Zeitalter verwischte. Das Resultat konnte zwangsläufig weder Bach noch Schumann, sondern statt unverfälschtem Kunstwerk nur bastardisiertes Kunsthandwerk sein.“<sup>391</sup> Somit kann die *Sinfonie* C-Dur nur mißlungen sein: „Die wohlbemessene Form der Sonate mußte allein schon sein Bestes, die Fülle des phantasiehaften Überschwangs, eindämmen, die noch linearere Fuge mußte ihn zum Verdorren bringen. Es ist eines der großen Wunder des Schumann'schen Genius, daß er sich nach der C-Dur-Sinfonie aus dieser für ihn tödlichen

---

abgeschlossen worden; dabei wurde die Entwurfsskizze bereits am 17. Juni abgeschlossen. Vgl. *Tagebücher*, Bd. 3, S. 391ff. Die Verwendung kontrapunktischer Technik ausschließlich im erst 1845 entstehenden Werkteil bedeutet eine zumindest zeitlich auffällige Koinzidenz mit den unmittelbar vorausgehenden Kontrapunktstudien. Negativ äußert sich Struck zu der Frage, inwiefern die Kontrapunktstudien des Jahres 1845 den Kompositionsprozeß des *Klavierkonzerts* beeinflusst haben; vgl. Struck 1984, S. 565f.

<sup>388</sup> Alfred Nieman faßt das Fugato als ironisierenden Akademismus auf: „Heralding the Development with the first subject, an unexpected fugato appears. Academic dress is not worn for long, however; its attempts at solemnity dissolve into a gay theme for piano and orchestra.“ Alfred Nieman: *The Concertos*, in: Alan Walker (Hrsg.): *Robert Schumann. The Man and his Music*, London 1972, S. 241–276, S. 254.

<sup>389</sup> Gebhardt 1968, S. 106.

<sup>390</sup> Ebd., S. 107.

<sup>391</sup> Ebd., S. 107f. Als Mitschuldiger wird Mendelssohn ausgemacht: „Das entsprechende Vorbild hatte er offenbar in Mendelssohns ‚Präludien und Fugen‘ op. 35 gesehen, an denen er – nahezu unglaublich – öffentlich rühmte, daß ‚das Melodische der Cantilene vorherrschen‘ und ‚nach Dichterweise ausgeführt‘ sein würde.“ Ebd., S. 108.

Umklammerung wieder befreit hat [...].“<sup>392</sup> Dagegen sieht Meier in der *Sinfonie* C-Dur das Ergebnis einer gelungenen Selbsttherapie durch Studien im strengen Satz.<sup>393</sup> Boetticher bezeichnet die 2. *Sinfonie* als „skeptisch“ und als „gezeichnet von einer Krise des Idealismus in Monaten eines kontrapunktischen Studiums, auch von hemmenden Kräften eines reflektierenden, ‚alternden‘ Frühromantikers“.<sup>394</sup>

Peter Rummenhüller bemerkt dagegen zur *Sinfonie* C-Dur op. 61: „Auffallend ist die souveräne Handhabung des Kontrapunkts, zweifellos das Ergebnis intensiver Bach-Studien, die sich bei Schumann zu dieser Zeit in einer Reihe von Fugenkompositionen niedergeschlagen haben. Kann man diesen Fugen den Charakter des Handwerklichen, dessen sich der Komponist zunächst einmal versichern wollte, noch anmerken, so ist der Kontrapunkt in der Symphonie dagegen ganz unakademisch, ganz undogmatisch gehandhabt. Die breit strömende Einleitung knüpft daher mehr an der Erfahrung der späten Streichquartette Beethovens an, als daß man ihr trockene Kontrapunktübung anhörte. Allgemein läßt sich wohl sagen, daß die Kontrapunktik von nun an die Stimmigkeit, die Richtigkeit des Schumannschen Satzes gewährleistet, vielleicht die schönste Frucht, die ein Historismus tragen kann: Bach ist hier nicht nachgeahmt, sondern aufgehoben in einer neuen Qualität.“<sup>395</sup> Hier ist der Kontrapunkt Begriff nicht mehr im Sinne eines strengen, sondern eines freien Satzes gebraucht. Tatsächlich fehlen in der *Sinfonie* weitgehend Elemente des strengen Satzes, insbesondere Fugatoansätze, Kanonbildung oder cantus firmus-Passagen. Auch die von Rummenhüller speziell angesprochene langsame Einleitung des 1. Satzes (*Sostenuto assai*) deutet Kanonbildung innerhalb der Streicher- und Holzbläserstimmen nur an – auch das Verhältnis zwischen Blechbläsern und Streichern scheint Kontrapunkt eher zu assoziieren als im Sinne strengen Satzes durchzuführen.<sup>396</sup> Die Sextenparallelen zwischen den unisono geführten Violinstimmen und Violoncelli sowie Kontrabässen aus T. 1–2 gehen in der ersten Takthälfte von T. 3 vorübergehend in Gegenbewegung über. Das so gewonnene schrittweise aufsteigende Motiv wird in T. 6 für eine angedeutete Imitation zwischen den beiden Stimmpaaren benutzt; undeutlich imitiert auch die Violafigur a'-h-cis'-d in T. 7/8 das Motiv A-H-cis-d in Celli und Bässen. Das A und a' gemeinsam einsetzen, erinnert dabei entfernt an das besonders aus Schumanns Liedern vertraute Verfahren des ‚ungenauen Unisono‘. Die

---

<sup>392</sup> Ebd., S. 109.

<sup>393</sup> Vgl. Meier 1995, S. 100f.

<sup>394</sup> Vgl. Boetticher 1983, S. 111.

<sup>395</sup> Rummenhüller 1989, S. 163f.

<sup>396</sup> Vgl. Gebhardt 1968, S. 113: „Schon die ersten Takte des einleitenden *Sostenuto assai* beweisen die Neigung zum linear-kontrapunktischen Satz.“ Vgl. auch Marie Luise Maintz' Formulierung zu T. 1–4: „Die syntaktische Abgeschlossenheit der viertaktigen Bläserformel wird durch das nicht recht gliederbare Kontinuum der Streicherlinie kontrapunktiert, die sich im wesentlichen aus Dreitonpartikeln zusammensetzt.“ Marie Luise Maintz: *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns*, Kassel/Basel/London/New York/Prag 1995, S. 328.

invertierte Version der Hauptstimme in T. 7, wie sie im 1. Fagott auftaucht – b-e'-d'-cis' scheint auch die in T. 6, 4. Zählzeit vorangehende Violinwendung a'-d''-c''-b nachzuahmen. Über solche Imitationsfragmente geht der zwischen Homophonie und Polyphonie schwebende Einleitungsteil nicht hinaus.

Die Takte 73–92 enthalten außer etwas Gegenbewegung keine im engeren Sinne kontrapunktischen Elemente. Daß Gebhardt sie genau deshalb kritisiert, weist darauf hin, daß sein Kontrapunkt-begriff nicht nur pejorativ, sondern auch terminologisch ungenau ist.<sup>397</sup> Das bestätigt sich auch an seinem Kommentar zu T. 339–346 (wobei seine Formulierung etwas im unklaren läßt, ob möglicherweise die allerdings ebensowenig kontrapunktischen Takte 346–375 gemeint sein könnte).<sup>398</sup> Gebhardts Resümee des Satzes läßt erahnen, daß „Kontrapunkt“ das begriffliche Etikett ist, das er ihm mißfallenden Passagen anheftet: „Überall Verarbeitung des thematischen Materials! Oft kontrapunktische Satzfertigkeit! Aber nirgends – die Durchführung ausgenommen – wahre Größe.“<sup>399</sup> Erstaunlicherweise äußert sich Gebhardt dann positiv zu der seiner Meinung nach gelungenen Synthese von Kontrapunkt und Sinfonik im *Trio 2* des *Scherzos*.<sup>400</sup> Auch in diesem Satz verzichtet Schumann auf strenge Kanon- oder Fugenverhältnisse, deutet aber Imitation des Quartenkopfmotivs in verschiedenen Abwandlungen an und begleitet die Melodiestimmen fast durchgehend mit der Achtelgegenstimme in den 1. Violinen.

Den 3. Satz, *Adagio espressivo*, entwickelt von Beginn an polyphone Beziehungen zwischen den Stimmen, zunächst ohne sich dabei streng nachahmender Techniken zu bedienen. Nicht nur die Stimmenverhältnisse, auch die eröffnende Motivik gemahnt an Bach, indem sie die Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* zu zitieren scheint. Die Fugatobildung ab T. 62 wird von Ingeborg Maaß als motivisch ebenfalls das *Musikalische Opfer* assoziierend aufgefaßt.<sup>401</sup> Maaß führt an, daß „die beiden charakteristischen Bestandteile des Soggetto auf zwei Stimmen auseinandergelegt sind und einander als zwei gleichberechtigte

<sup>397</sup> Vgl. Gebhardt 1968, S. 115: „Doch Schumann wollte an ihm [gemeint ist das Motiv g''-as''-a''-b''] offenbar barocke kontrapunktische Künste zeigen. Umkehrungen, Erweiterungen, zusätzliche Chromatisierungen hemmen den Entwicklungsfluß in einem Ausmaß, daß nach solchen wenig sinnvollen Experimenten der Eintritt der Schlußphase (Takt 92–104) zu begrüßen ist.“

<sup>398</sup> Vgl. ebd., S. 119: „Zwar werden Holzbläser- und Streichergruppe kontrapunktisch gegeneinandergestellt [...]. Das Ganze jedoch von hektischer Betriebsamkeit und gleichzeitig schon bald von nervlich belastender Hilflosigkeit!“  
<sup>399</sup> Ebd.

<sup>400</sup> Ebd., S. 122: „Hier hat der Meister einmal das erreicht, was ihm offenbar vorgeschwebt hat: Kontrapunkt der Altvorderen in einem sinfonischen Gebilde, doch entscheidend von romantischem Odem durchweht [...].“

<sup>401</sup> Vgl. Ingeborg Maaß: *Zur Bach-Rezeption in Schumanns C-Dur-Symphonie op. 61*, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. von Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier, Saarbrücken 1998, S. 97–105, S. 98ff.

Themen gegenüberstehen“. <sup>402</sup> Das Fugato insgesamt wird von ihr als „erinnertes Fremdes“ innerhalb des Gesamtsatzes aufgefaßt. <sup>403</sup> Ihre Deutung der Integration der Fugentechnik als poetisches Zeichen des Erinnerns <sup>404</sup> deckt sich mit an anderen Kompositionen Schumanns gewonnenen Analyseerkenntnissen.

In der Endfassung des 1. Satzes (*Lebhaft*) der 3. Sinfonie op. 97, die im Zeitraum zwischen 7. November und 12. Dezember 1850 entstanden <sup>405</sup>, spielen nachahmende Techniken nur eine untergeordnete Rolle. Daß Schumann einen stärkeren Einsatz zumindest partiell erwogen, letztlich aber verworfen hat, zeigen seine Skizzen zu dem Werk. So ist auf dem ersten Blatt der Entwurfsskizzen zu op. 97 in den Doppelsystemen 8/9, 10/11 und 12/13 ein strenger Oktavkanon des Hauptthemas zwischen den beiden oberen Stimmen mit freier Unterstimme ausgeführt, der sich über 15 (!) Takte erstreckt. <sup>406</sup> Es existiert auch eine Skizze eines Oktavkanons des Hauptthemas, die sich durch den handschriftlichen Hinweis „H dur“ als Entwurf der T. 281ff. zu erkennen gibt. <sup>407</sup>



Nach drei Takten in der nachahmenden Unterstimme endet die kanonische Führung in dieser Skizze. In der Endfassung ist an der korrespondierenden Stelle jede Form von Imitation getilgt. Das kanonische Potential des Hauptthemas bleibt insgesamt ungenutzt.

Im *Scherzo*, dem zweiten Satz von Schumanns 3. Sinfonie (*Sehr mässig*), sickert das imitatorische Verfahren dann nach und nach in den Tonsatz ein. Der erste Abschnitt (T. 1–8) verzichtet noch ganz auf Nachahmungstechniken. In T. 9 wird durch die Unterterz- und Unterquintimitation cis/e-d/f (Fagotte, 2. Violinen und Violen) des leitend

<sup>402</sup> Ebd., S. 103.

<sup>403</sup> Vgl. ebd., S. 104.

<sup>404</sup> Vgl. Maaß 1998, S. 104f.: „Das erinnerte Fremde wird gleichsam zunehmend verdeckt durch die Erinnerung des Eigenen [bezieht sich auf den Wiedereintritt des Hauptthemas]. In diesem Verlauf erweist sich der musikalische Prozeß bestimmt [sic] von der poetologischen Struktur eines Erinnerungsvorgangs, in dem schließlich auch das Hauptthema als Erinnertes erkannt wird: Erst aus der Hörerfahrung einer ausdrücklichen Bezugnahme auf die traditionelle kontrapunktische Technik, wird das Eingangsthema nachträglich auf seine historische Herkunft hin erhellt.“

<sup>405</sup> Vgl. Roesner 1995, S. 183.

<sup>406</sup> Vgl. Faksimile-Beiheft zu Roesner 1995, S. 4.

<sup>407</sup> Vgl. Roesner 1995, S. 170.

veränderten Motivkopfs gis'-a die in T. 11 folgende kanonische Führung der gantzaktigen Phrase angedeutet. Auffallend ist hierbei der nur eine Viertelnote betragende geringe zeitliche Einsatzabstand, der eine Verschiebung der Betonungsverhältnisse bewirkt.<sup>408</sup> Am Ende dieses Abschnitts dehnt sich der Kanon bereits über zwei Takte aus (T. 15–16) und bereitet so die ausführlichen Imitationen des folgenden B-Teils ab T. 17 vor. Diese erst nur andeutende und dann allmählich Polyphonie manifestierende Dramaturgie ist ein Produkt planmäßiger Ausdünnung des ursprünglichen Entwurfs, in dem die Imitation ab T. 9 schon viel weiter ausgeführt ist.<sup>409</sup> Hier erschließt sich aus dem Vergleich von Skizze und Endfassung, daß die spezifisch Schumannsche Version von Marpurgs „unterbrochenem Kanon“ – das „Durchlöchern“ von imitierenden Stimmen, indem Noten durch Pausen ersetzt werden – durchaus als mehrstufiges Fertigungsverfahren im Verlauf des Schaffensprozesses auftreten kann.

Ein anfangs gantzaktiger Einsatzabstand des diesen Zwischenteil eröffnenden Oktavkanons (T. 17–18) wird wiederum im Viertelnotenabstand des vorangegangenen Abschnitts zweifach enggeführt (T. 19), bevor sich der strenge Kanon in T. 20 in freie Imitation auflöst. Noch in diesem Takt führen Kontrabässe und 2. Fagott erstmals die Umkehrung des aufwärtsgerichteten Soggettos vor, allerdings unter Beibehaltung des dem Hauptthema des Satzes entlehnten Quartstiegs zu Beginn, die sogleich mit dem originalen Soggetto (Violoncelli und 1. Fagott) enggeführt wird. Diese enggeführte Einsatz entpuppt sich als Beginn der Wiederholung des viertaktigen Abschnitts.

Im folgenden gewinnt die an und für sich kanonische Faktur immer deutlicher die Anmutung eines barocken Fugatos. Auf im Viertelnotenabstand enggeführte Einsätze der Umkehrungsvariante in der Oktave und None (T. 24–26), bei denen sich der Initialsprung zur Oktave weitert, folgen Engführungen der Umkehrung (sowohl mit Quart- als auch mit Oktavsprung zu Beginn) und des Originalsoggettos in wechselnden Abständen (Unterterz, Obersekunde). T. 28 tritt der Umkehrungskopf dann in der Violastimme auch erstmals mit Sextsprung auf. Eine Zählzeit später tritt das Hauptthema des Satzes wieder ein und mischt sich in T. 29–32 mit den beiden Varianten des Fugatosoggettos.

An diesem Punkt ist ein Grad hoher polyphoner Komplexität in diesem Satz erreicht. Es folgt zunächst eine allmähliche Komplexitätsreduzierung. Zwar tauchen die Soggettoköpfe (ohne Umkehrungsvariante) im unmittelbar anschließenden Abschnitt T. 33–48 noch auf, jedoch nur noch als kontrastierende Einwürfe in einem dialogisch gebauten Satz ohne polyphone Dichte. Das einzelstehende Soggetto in der Violastimme T. 74 mit Auftakt wirkt dann wie ein einsamer Abschiedsgruß des verschwindenden Motivs. Die kontrapunktischen Komplikationen des B-Teils wirken aber in der Reprise des A-Teils noch nach. Schumann kommt in T. 87–90 und T. 92–94 auf die

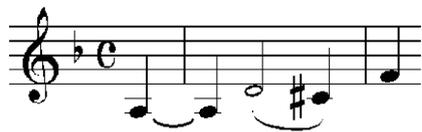
<sup>408</sup> Beschreibungen dieses Verfahrens finden sich bei Marpurg, Cherubini und in Schumanns eigener *Lehre vom Contrapunct*.

<sup>409</sup> Vgl. Faksimile-Beiheft zu Roesner 1995, S. 9, 3. Akkolade.

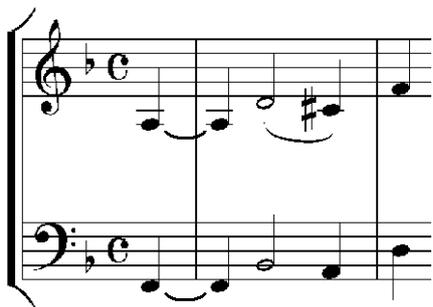
kanonische Führung des Hauptthemas zurück, die nun T. 94–96 sogar noch ins *ff* überhöht wird (allerdings bei staccato-Artikulation der nachahmenden Fagotte und Ventilhörner). Das führt ab T. 111 zu einer dreifachen Engführung des Hauptmotivs, die als strenger Kanon über acht Zählzeiten geführt wird.<sup>410</sup>

In der viersätzigen Sonatenform Schumanns findet sich in kammermusikalischen Werken einige Male konzentrierte Polyphonie in den langsamen Sätzen.<sup>411</sup> So ist die polyphone Dichte des langsamen 4. Satzes der 3. *Sinfonie* nicht nur im Sinne Gülkes als „Entlastung“ des Finalsatzes von zu großer satztechnischer Erwartungshaltung zu verstehen, sondern auch als ein Nachholen der nach dem *Scherzo* im langsamen 3. Satz zu erwartenden, aber nicht stattfindenden Kontrapunktik.

Schon bei Boetticher findet sich die These, Schumanns Themen seien in der mittleren und späten Schaffensperiode vom kontrapunktischen Denken insofern beeinflusst, als sie sich oft zur Imitation und Engführung anböten, selbst wo dieses kontrapunktische Potential nicht ausgenutzt wird. In der Annahme, Schumann denke so durch und durch kontrapunktisch, daß er sogar unbewußt Themen im Sinne später polyphoner Verwendung erfinde, steckt allerdings eine gewisse Gefahr, Intentionalität zu unterstellen, wo vielleicht nur Zufall und späteres Entdecken der imitatorischen Möglichkeit vorliegen. Immerhin ist es interessant, daß aus dem den Themenkopf des ersten Satzes bildenden Doppelquartenmotiv im Klaviertrio d-moll op. 63 keine kontrapunktischen Komplikationen entstehen.



Ergänzt man Dezimenparallelen in der Unterstimme, erhält man folgendes Parallelismusmodell:

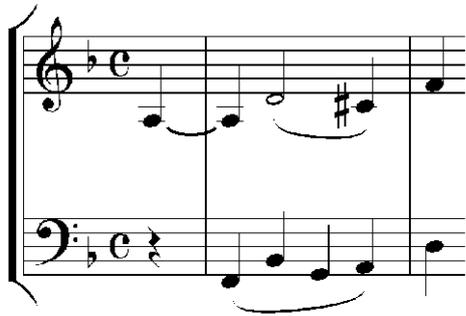


Dieses Modell wird von Schumann aber nicht im Sinne eines krebsgängigen Moll-Dur-Parallelismus' F-Dur – B-Dur – A-Dur – d-moll

<sup>410</sup> Vgl. auch die alleinstehende Entwurfsskizze dieses Kanons, Faksimile-Beiheft zu Roesner 1995, S. 14, 7. Akkolade.

<sup>411</sup> Vgl. z. B. die *Klaviertrios* F-Dur op. 80 und g-moll op. 110.

harmonisiert. Stattdessen wird der Anfangsklang von der klanglich labilen ersten Umkehrung des Tonikaakkordes gebildet. Schumann individualisiert das Modell weiterhin, indem er den ersten Baßton um eine Viertelnote nachschlagen läßt und ins Zentrum des Baßmotivs einen weiteren Ton einbaut, so daß zwischen VI. und V. Stufe noch der subdominante Quintsextakkord über G zu hören ist.



Eine imitatorische Verschiebung der Quartstiege findet nicht statt, lediglich die verspätet einsetzende Baßstimme gemahnt an die Technik des „ungenauen Unisono“ (die ganz allgemein für die Analyse von Schumanns Kompositionstechnik unbedingt durch „ungenauere Terz- und Sextparallelen“ zu ergänzen ist).

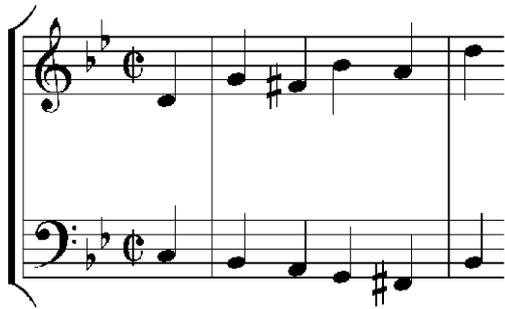
Der Impetus des die Vortragsbezeichnung „Mit Energie und Leidenschaft“ tragenden Kopfsatzes der 1847 entstandenen Komposition wird zwei Jahre später biedermeierlich gebändigt. Schumann komponiert, vor den Ausläufern der Revolution in Dresden aufs Land geflüchtet, für das Liederalbum für die Jugend op. 79 das Lied *Die wandelnde Glocke* auf einen Text von Johann Wolfgang v. Goethe. Die Vortragsbezeichnung lautet nun „Im erzählenden Ton“, bedächtig und humorvoll schildert das in g-moll stehende Lied die Begegnung von Kind und Glocke mit ihrem moralisierenden Fazit. Für dieses weitet Schumann auf die Textzeile „läßt durch den ersten Glockenschlag“ das Hauptmotiv des Liedes



zu der den gesamten plagalen Ambitus durchmessenden Version

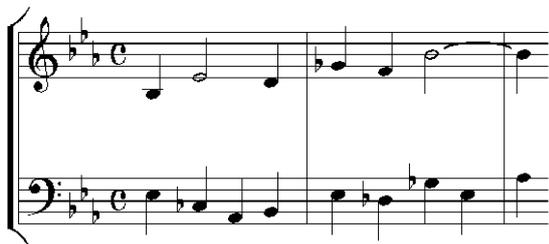


Die Harmonisierung pendelt ausschließlich zwischen Dominante und Tonika, der Baß schreitet bis zum vorletzten Ton abwärts. Neu ist gegenüber dem Klaviertrio aber nicht nur der dritte Quartstieg, sondern vor allem auch die Entdeckung, daß der Baß bei dieser dritten Quarte die vorhergehende verminderte Quarte fis'-b imitieren kann. Das imitatorische Verfahren sickert unauffällig in den Tonsatz ein.



Das nun schon vertraute Quartanmotiv wird im 4. Satz der „Rheinischen“ Sinfonie op. 97 zeitlupenartig auf ein gegenüber dem Klaviertrio fast halbiertes Tempo gebremst, die Vortragsbezeichnung ist „Feierlich“.<sup>412</sup> Die zweite Synkope der ursprünglichen Variante bleibt erhalten, der erste Motivton wird auf ein volltaktiges Viertel verkürzt. Anstelle der labilen Tonikaterz setzt die Baßstimme mit dem Tonikagrundton ein (der Satz ist zwar in Es-Dur, der Grundtonart der Sinfonie, notiert, steht aber in es-moll). Ansonsten entspricht die Harmonisierung der Version des Klaviertrios. Anstelle der Imitation mit der verminderten Quarte wie im Lied bringt die Baßfigur die reine Quarte des-ges.

*Sinfonie* Nr. 3 Es-Dur op. 97 („*Rheinische Sinfonie*“), 4. Satz, T. 1–3:



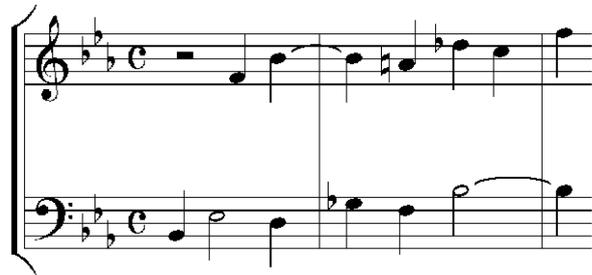
Erst in dieser Komposition des Jahres 1850 wird das kontrapunktische Potential des Motivs genutzt. Als Oberquint- und (doppelter Kontrapunkt der Oktave) Unterquartkanon wird das Motiv mit sich selbst enggeführt.

*Sinfonie* Nr. 3 Es-Dur op. 97 („*Rheinische Sinfonie*“), 4. Satz, T. 8–10:

<sup>412</sup> Auf die motivische Verwandtschaft zwischen *Die wandelnde Glocke* und dem 4. Satz der *Rheinischen Sinfonie* weist auch Peter Gülke hin. Vgl. Peter Gülke: *Zur Rheinischen Sinfonie*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 237–253, S. 245.



bzw. *Sinfonie* Nr. 3 Es-Dur op. 97 („*Rheinische Sinfonie*“), 4. Satz, T. 12–14:

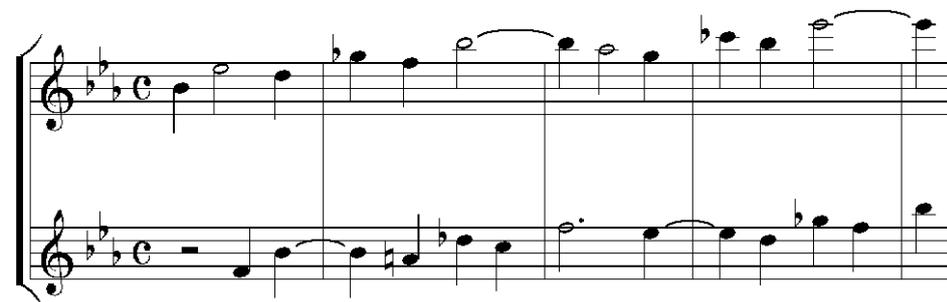


Interessanterweise decken beim Höreindruck häufig die Anfangsakkorde den ersten Thementon ab, so daß die erste Phrase als



zu hören ist. Tatsächlich wird das Thema mit eben einer solchen abgespaltenen Phrasenwiederholung fortgesetzt.

*Sinfonie* Nr. 3 Es-Dur op. 97 („*Rheinische Sinfonie*“), 4. Satz, T. 8–12:



Von der denkbaren (allerdings notwendigerweise mit Alterationen versehenen) dritten Kanonstimme

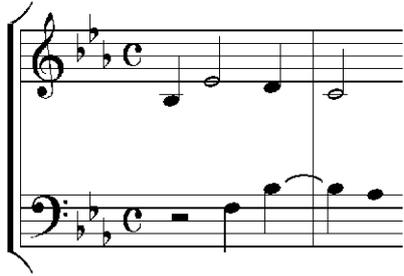
tauchen einige Gerüsttöne und insbesondere der auftaktig gewendete Themenkopf auf die beiden Unterstimmen verteilt auf.

*Sinfonie* Nr. 3 Es-Dur op. 97 („*Rheinische Sinfonie*“), 4. Satz, T. 8–12:

Vergleiche die Soggettobildung im Fugato des *Präludiums* Es-Dur aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers*:

J. S. Bach, *Präludium* Es-Dur, *Das Wohltemperierte Klavier*, Band I, T. 65/66, Alt/Sopran:

J. S. Bach, *Präludium Es-Dur, Das Wohltemperierte Klavier, Band I, T. 10–11*



J. S. Bach, *Präludium Es-Dur, Das Wohltemperierte Klavier, Band I, T. 24–27 (Baß)*



J. S. Bach, *Präludium Es-Dur, Das Wohltemperierte Klavier, Band I, T. 64–69 (Sopran)*



Schon Nagler identifiziert das Thema des 4. Satzes als Zitat des Soggettos aus dem Präludium Bachs.<sup>413</sup> Er weist nicht auf die vorangegangene Verwendung in den früheren Schumannschen Kompositionen hin, obgleich die folgende Formulierung, die bei Nagler nur als Beschreibung des geistigen Konzeptionsprozesses gemeint ist, auch den Vorgang der allmählichen Aneignung und mehrdimensionaler Verwertung in den verschiedenen Kompositionen vorzüglich beschreiben würde: „Stets werden diese gedanklichen Entlehnungen in einem mehrphasigen Sublimierungsprozeß umgebildet.“<sup>414</sup>

Im Autograph der Partitur trug der 4. Satz ursprünglich die Überschrift *Im Character der Begleitung einer feierlichen Ceremonie*.<sup>415</sup>

Gülke bestreitet den seit Wasielewski immer wieder postulierten auslösenden Wert eines Gottesdiensterlebnisses am 12. November 1850 und weist darauf hin, daß im Sinfonieganzen der feierliche Höhepunkt des 4. Satzes Schumann im Verlauf des Schaffensprozesses in Hinblick auf die Komposition des Finalsatzes entlastet haben könnte – entlastet von einer

<sup>413</sup> Vgl. Nagler 1981, S. 323.

<sup>414</sup> Ebd.

<sup>415</sup> Vgl. Reinhard Kapp: *Einführung und Analyse*, in: Taschenpartitur *Robert Schumann. Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97 ‚Rheinische‘*, Mainz 1981, S. 180 zum Programmzettel der Düsseldorfer Uraufführung, auf dem der 3. Satz als *Intermezzo* bezeichnet ist.

zu hohen Erwartungshaltung, was die Steigerungswirkung des letzten Satzes angeht.<sup>416</sup> Allerdings ruft ja Schumann durchaus das Thema des 4. Satzes und seine Engführungen wieder auf, um im Finalsatz ab T. 271 eine ebensolche Steigerungswirkung zu erzielen. Roesner weist übrigens zur Entstehungsgeschichte der Sinfonie nach, daß der 4. Satz, obgleich im Ganzen vor dem 5. komponiert, noch als letzter der Sätze verändernde Eingriffe (T. 45–51) erfuhr.<sup>417</sup> Einen interessanten Einblick in den Schaffensprozeß bietet Schumanns Haushaltsbucheintrag vom 1. Dezember: „Adagiobrüten zu d. Symph.“.<sup>418</sup> Eine so negativ konnotierte Äußerung findet sich zu keinem der anderen Sätze.<sup>419</sup>

Roesners minutiöse Rekonstruktion des biografischen Zusammenhangs der Werkentstehung stützt Gülkes Auffassung und entlarvt Wasielewskis programmatische Deutungen des 4. Satzes<sup>420</sup> als Mystifikation; tatsächlich lag Schumann krank im Bett, als der Kölner Erzbischof v. Geißel am 12. November im Rahmen einer feierlichen Zeremonie (begleitet von einer Messe Cherubinis) zum Kardinal erhoben wurde. Roesner hält es für möglich, daß Schumann zeitgenössische Berichte über dieses Ereignis rezipierte. Allerdings hat Schumann in den Wochen vor der Komposition der Sinfonie zweimal den Kölner Dom besucht und zeigte sich stark beeindruckt.<sup>421</sup>

Mit der Verwendung der „Todestonart“ es-moll (Vgl. *Ich hab' im Traum geweinet*), der affektuös besetzten chiasmatischen Motivik und der demonstrativen Herausstellung der polyphonen Faktur scheint Schumann in diesem Satz jedenfalls insgesamt auf eine Erneuerung der Erhabenheitsästhetik abzielen.

---

<sup>416</sup> Vgl. Gülke 1982, S. 244ff.

<sup>417</sup> Vgl. Linda Correll Roesner: *Kritischer Bericht*, in *Robert Schumann. 3. Symphonie op. 97* (NGA Serie I, Werkgruppe 1, Bd. 3), Mainz 1995, S. 185.

<sup>418</sup> *Tagebücher*, Bd. 3, S. 546.

<sup>419</sup> Außerhalb des Betrachtungshorizontes dieser Untersuchung liegen die kontroversen Äußerungen der zeitgenössischen Rezeption zu diesem Satz, die allerdings zumindest teilweise auf die höchst unterschiedlichen Aufführungsniveaus der ersten Konzerte zurückzuführen sind. Vgl. dazu Roesner 1995, S. 185ff.; Ernst Lichtenhahn: *Sinfonie als Dichtung. Zum geschichtlichen Ort von Schumanns ‚Rheinischer‘*, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, hrsg. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 17–26., S. 17–26; Kapp 1981, S. 188–206.

<sup>420</sup> Vgl. Wasielewski 1906, S. 455ff.

<sup>421</sup> Vgl. Roesner 1995, S. 179ff. Noch R. Larry Todd geht bei seiner Einordnung des Satzes von der Teilnahme Schumanns am Weihgottesdienst aus. Unabhängig davon bleibt sein Hinweis auf die motivische Verwandtschaft mit Bachs *Fuge cis-moll* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* und sein daraus gezogener Schluß auf eine Assoziation mit dem durch Bachs *stile antico* vermittelten klassischen Kontrapunkt von Interesse. Vgl. R. Larry Todd: *On Quotation in Schumann's Music*, in: *Schumann and his World*, hrsg. von R. Larry Todd, Princeton 1994, S. 80–112, S. 98ff.

## 6. „Klassischer Kontrapunkt“

Schon in den Schriften E.T.A. Hoffmanns findet sich eine ähnliche Ambivalenz gegenüber dem Status des strengen Satzes wie später bei Robert Schumann. In Bezug auf die zeitgenössische Kirchenmusik äußert Hoffmann: „Die Klage der wahren Musikverständigen, daß die neuere Zeit arm an Werken für die Kirche blieb, ist nur zu gerecht [...] Viele haben als Ursache dieser Armut angegeben, daß die jetzigen Komponisten das tiefe Studium des Kontrapunkts, welches durchaus nötig ist, um im Kirchenstil zu schreiben, gänzlich vernachlässigten.“<sup>422</sup> Und in einer Rezension von Beethovens Messe C-Dur op. 86 kritisiert er: „Es gibt in dem ganzen Werke keinen Satz, der nicht manche Imitationen und kontrapunktische Wendungen enthielte, wiewohl keine einzige streng gearbeitete Fuge anzutreffen ist und alte, an den reinsten Kirchensatz gewöhnte Meister manchen Verstoß gegen denselben rügen werden. Z. B. falsche Quintenfolgen (nämlich der falschen Quinte auf eine reine), Oktavenschlüsse, unharmonische Querstände und dergl., deren Rez. Aber gar nicht weiter erwähnen will, da er in dieser Hinsicht selbst [...] ein musikalischer Freigeist zu sein gesteht.“<sup>423</sup>

Neben der positiv besetzten auch kontrapunktischen Leitfigur Johann Sebastian Bach rückt der eigentliche klassische Kontrapunkt spät in den Brennpunkt Schumannsches Interesses, obgleich eine historische Tiefendimension bis zurück ins 16. Jahrhundert sich schon früh abzeichnet und Schumann sich darin auch durchaus von vielen Zeitgenossen unterscheidet.<sup>424</sup>

Den deutlichsten, offensichtlichsten Bezug zur Tradition des sogenannten Renaissancekontrapunktes weisen die späten großen Chorkompositionen auf, das *Requiem* op. 147 und die *Messe* op. 148. Insbesondere letztere orientiert sich teilweise überdeutlich an den Messetraditionen des 16. Jahrhunderts – zumindest auf den ersten Blick. Bei genauer Untersuchung zeigt sich auch hier eine individuelle Auffassung der tradierten Satztechniken, so daß häufig die Frage aufkommt, ob Schumann Techniken des klassischen Kontrapunktes bewußt modifiziert oder ihm Unzulänglichkeiten unterlaufen, die gewissermaßen im blinden Fleck seiner eigenen Reflexion anzusiedeln sind. Wir streifen hier ein Grundsatzproblem, das kaum zu vermeiden ist, sobald die Frage nach der handwerklichen Qualität des musikalischen Satzes gestellt wird: Die

---

<sup>422</sup> Zit. nach Rummenhüller 1989, S. 40.

<sup>423</sup> Zit. nach Rummenhüller 1989, S. 38.

<sup>424</sup> Interessanterweise wird Schumann bei Fellerer im Zusammenhang mit den kirchenmusikalischen Reformbestrebungen im 19. Jahrhundert nicht unter den Komponisten genannt, die liturgische Kompositionen in reflektierender Auseinandersetzung mit Palestrina geschaffen haben. Vgl. Karl Gustav Fellerer: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Band 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1985, S. 97–184. Dagegen thematisiert Fellerer Schumanns Auseinandersetzung mit Palestrina in Bezug auf Schumanns Chorlieder. Vgl. Karl Gustav Fellerer: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Band 1: Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1984, S. 243ff.

Rekonstruktion dessen, was in Schumanns Gegenwart als gelungene Stilkopie eines historistisch polyphonen Tonsatzes anerkannt worden wäre, ist schlicht nicht möglich. Zwar kennen wir zeitgenössische Tonsatzlehren, aber der Kommentar des zeitgenössischen Tonsatzfachmanns zu damaligen Stilkopien ist uns nicht überliefert. Es steht darüber hinaus gar zu befürchten, daß das Konzept der Stilkopie als bewußter Anachronismus, also Wiederaufruf einer historischen und abgelegten Satztechnik zu Schumanns Lebzeit noch gar nicht vollständig entwickelt war. Kontrapunkt ist vielleicht eher ein Herstellen zeitgenössischer konservativer Musik als eine Hinwendung zu musealer Vergangenheit. Auch hierin liegt ein Anlaß, die Diskussion der kompositorischen Intention zu vermeiden und sich zum Standpunkt des jetzt gegenwärtigen Rezipienten zu bekennen, anstatt die Konstruktion eines Schumann zeitgenössischen Rezipienten und seiner Reaktionen zu unternehmen.

Am ehesten läßt sich ein Nachweis kompositionstechnischer Unzulänglichkeit noch führen, wenn wie im Falle des Kanons op. 69 zeitgenössische Quellen belegen, daß Schumann immer neue, erfolglose Versuche unternommen hat, eine kompromißlose, strenge Kanonfassung zustande zu bringen. Tatsächlich weist die gedruckte Fassung harmonische bzw. intervallische Abweichungen von der strengen Kanonführung auf, ohne daß eine zwingende Notwendigkeit für diese Abweichungen erkennbar würde. Hier liegt tatsächlich einmal die Ausnahme vor, daß durch Quellen Schumanns eigene Unzufriedenheit belegbar ist und eine bewußte Lizenzierung des strengen Satzes damit unwahrscheinlich wird.

Aber selbst dann bleibt die Tatsache bestehen, daß auch hier Kontrapunkt verunklart, „verwaschen“ wird. Für das Hörergebnis – einen Kanon, der streng klingt, sich aber Konzessionen an harmonisches Denken unterwirft – spielt die Unfreiwilligkeit im Schaffensprozeß allenfalls eine untergeordnete Rolle. Es erscheint fast schon symptomatisch, daß Schumann nicht in der Lage war, einen einstimmig notierbaren Kanon zu basteln, der den Kontrapunktisten des 16. oder des 18. Jahrhunderts auf vergleichbarer allgemeiner Schaffenshöhe als souverän herzustellender Ausweis ihrer selbstverständlichen Beherrschung des fortgeschrittenen Kompositionshandwerks gegolten hätte.

Interessant ist immerhin, daß die überlieferte vorübergehende Frustration angesichts solcher handwerklichen Unzulänglichkeit nicht zu einer dauerhaften Abkehr von polyphonen Satztechniken führt. Im Gegenteil scheint Schumann von solchen Schwierigkeiten angespornt worden zu sein. An dieser Stelle sei davor gewarnt, eine lineare Entwicklung vom intuitiv schaffenden frühen zum mühsam handwerkenden späten Schumann zu konstruieren. Die oben geschilderte Querschnittsbetrachtung nach den Kriterien der Offensichtlichkeit und Verborgenheit sowie nach Eindeutigkeit und Uneindeutigkeit läßt sich gleichberechtigt auf alle Schaffensphasen anwenden.

Durch den Kreis um Thibaut war Schumann früh mit historischer Musik, allerdings hauptsächlich des 18. Jahrhunderts, in Berührung

gebracht worden. Während noch die recht neue Lebenschronik Ernst Burgers in der Neuen Gesamtausgabe die Annahme fortschreibt, Schumann sei ein häufiger Gast bei Thibauts musikalischen Veranstaltungen gewesen, muß doch einschränkend bemerkt werden, daß Meissner überzeugend darlegen kann, Schumann sei keineswegs ein regelmäßiger Besucher von Thibauts "Singvereins"-Abenden gewesen.<sup>425</sup> Es dauert jedenfalls lange, bis sich eine Auseinandersetzung mit klassischem Kontrapunkt aktiv im eigenen Komponieren sicht- und hörbar niederschlägt. Zwar richtet er am 27. Juli 1832 an seinen ehemaligen Klavierlehrer J. G. Kuntsch die Frage: "Besitzen Sie wohl ältere Partituren, vielleicht von italienischer, alter Kirchenmusik?"<sup>426</sup> Von einer positiven Antwort darauf, gar einer Übermittlung solcher Partituren oder auch ihrer anderweitigen Beschaffung ist uns allerdings nichts bekannt. Keil übernimmt den unbelegten Hinweis Boettichers, dieser habe innerhalb von unveröffentlichten Klavierkompositionen aus Schumanns Heidelberger Studentenzeit (1829/30) „erstaunliche“ Stilkopien von Orlando di Lasso und Palestrina aufgefunden, führt aber ebenfalls keine Quelle an.<sup>427</sup> Meissner bringt Schumanns Bemerkung über die im Gegensatz zur bildlichen Darstellung universelle, kulturübergreifende Wirkung von "feierliche(r) Kirchenmusik" in seiner 1828 entstandenen Schrift "Die Tonwelt" in Zusammenhang mit E. T. A. Hoffmanns Einschätzung Palestrinas.<sup>428</sup> Das erscheint plausibel, auch wenn sich die Lektüre oder auch indirekte Rezeption der Hoffmannschen Auffassung durch Schumann nicht explizit belegen läßt. Läßt man die Verbindung gelten, bezieht die idealtypische Auffassung Palestrinas sich allerdings mehr auf die seinen Werken zugestandene ästhetische Wirkung, die allenfalls indirekt durch kontrapunktische Satztechniken mitverursacht wäre, ohne daß der Polyphonie an sich besondere Ausdruckseigenschaften zugeschrieben würden.

Zu denken muß geben, daß Schumann unter die "hohen Alten" nur barocke und klassische Musiker zählt. Von diesen von ihm genannten – er hat die Namen aus Thibauts "Über Reinheit der Tonkunst" übernommen<sup>429</sup> – pflegt Lotti einen epigonalen Palestrinastil, der dem Renaissancekontrapunkt nahe steht. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf Schumanns damaligen musikhistorischen Kenntnisstand, wenn er nicht Palestrina selbst, sondern eben den Epigonen Lotti in einem Atemzug mit

---

<sup>425</sup> Vgl. Ernst Burger: *Lebenschronik* (NGA Serie VIII, Bd. 1), Mainz 1998, S. 73 sowie Bernhard Meissner: *Geschichtsrezeption als Schaffenskorrelat. Studien zum Musikgeschichtsbild Robert Schumanns*, Berlin 1985, S. 64ff.

<sup>426</sup> Vgl. Meissner 1985, S. 71.

<sup>427</sup> Vgl. Keil 1973, S. 19.

<sup>428</sup> Vgl. Meissner 1985, S. 64: „In dieser Vorstellung Schumanns von einer ‚allein das natürliche Gefühl in Anspruch‘ nehmenden und diesem unumschränkt zugänglichen vokalen Kirchenmusik spiegelt sich offenbar die ästhetische Konnotation von ‚Einfachheit und Größe‘, mit welcher E. T. A. Hoffmann die von ihm idealisierte und als vorläufiger Höhepunkt einer musikhistorischen Entwicklung aufgefaßte Vokalpolyphonie Palestrinas ausstattete.“

<sup>429</sup> Vgl. ebd., S. 70.

Händel, Gluck, Mozart und Haydn nennt. Andererseits ist um so bemerkenswerter, daß ein so ausgesprochener Kontrapunktist wie Lotti so hoch bewertet wird.

Meissner erinnert daran, daß für das Jahr 1830 nur von zwei musikgeschichtlichen Werken bekannt ist, daß Schumann sie zur Kenntnis genommen hatte – neben Thibauts „Über Reinheit der Tonkunst“ sind das Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“.<sup>430</sup> Gerade angesichts dieses möglicherweise nur rudimentären Kenntnisstandes Schumanns im Bereich der Musikgeschichte erscheint Meissners These, Schumann sei zu diesem Zeitpunkt bedacht gewesen, „der Ungewißheit einer musikgeschichtlichen Zukunft, in die einzugreifen er selber im Begriff steht, mittels der Orientierung am historisch Vorbildhaften zu entgehen“, als relativierungsbedürftig.<sup>431</sup>

Stringent und nachvollziehbar ist dagegen Meissners Argumentation für eine Vordatierung von Schumanns Beschäftigung mit W. C. Müllers „Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst“ auf 1834 gegenüber Boetticher, der Schumanns davon abhängige „Geschichte der Musik“ als Ende der dreißiger Jahre entstanden einstuft.<sup>432</sup> Auch in Schumanns „Geschichte der Musik“ fehlt wieder Palestrina, dafür finden sich die „Ausbildung des Kontrapunktes in den Niederlanden“, „Ockenheim“, Willaert und Orlando di Lasso. Ebenfalls übernommen von Müller hat Schumann die Bezeichnung des Zeitabschnitts von 1700 bis 1750 mit „melodischer Kontrapunkt“ als Abgrenzungsbegriff zu den vorher erwähnten Komponisten.<sup>433</sup>

1841 notiert Schumann im Ehetagebuch (Eintrag vom 9.–11. Juli): „Schon längst hab' ich auch im Sinn, mich und Klara noch mehr mit in der älteren Musik (vor Bach's zeiten [sic]) umzusehen. Die alten Italiäner, Niederländer, selbst Deutschen kennen wir nur wenig.“<sup>434</sup> Etwa gleichzeitig schreibt Schumann im „Projectenbuch“: „Componisten, deren Compositionen mir noch unbekannt, zum Theil oder gänzlich: / v. d. alten ital. Kirchencomponisten nur wenig: / - - Niederländern [sic] – desgl.“<sup>435</sup> Trotz dieser Vorsätze enthält Schumanns Aufstellung der für seinen Unterricht in Klavier, Partiturspiel und Komposition an Mendelssohns neuem Leipziger Konservatorium vorgesehenen Komponisten unter „Aus der ersten Periode“ nur barocke Komponisten, J. S. Bach und Zeitgenossen.<sup>436</sup> Meissners Auffassung zufolge kritisiert er noch 1847 Cherubinis Hochschätzung Palestrinas mit Hinweis auf Bach und Händel.<sup>437</sup> Liest man die betreffende Stelle von Schumanns *Lehre vom Contrapunct* im Zusammenhang, dann beschränkt sich Schumanns Cherubinikritik aber auf dessen angebliche Unkenntnis der Werke Bachs und Händels im

<sup>430</sup> Vgl. ebd., S. 159 (Fußnote 184).

<sup>431</sup> Ebd., S. 70.

<sup>432</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>433</sup> Vgl. ebd., S. 168 (Fußnote 283).

<sup>434</sup> Ebd., S. 96.

<sup>435</sup> Ebd., S. 185 (Fußnote 560).

<sup>436</sup> Vgl. ebd., S. 99f.

<sup>437</sup> Vgl. ebd., S. 108.

Bereich der achtstimmigen Chorkomposition und wertet keineswegs Palestrina ab, der sogar als Verfasser „unvergängliche[r] Meisterstücke dieser Gattung“ gewürdigt wird.<sup>438</sup> Auch Meissner konstatiert jedenfalls im Zuge der Auseinandersetzung mit Kiese wetters *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* ab 1847 und parallel der erneuten Beschäftigung mit Thibauts *Über Reinheit der Tonkunst* sowie der Freundschaft mit A. W. Ambros (übrigens Neffe Kiese wetters) den Beginn von Schumanns Begeisterung für Palestrina<sup>439</sup>. Mit seinem Dresdener Chor führt Schumann mindestens zwei Kompositionen Palestrinas, das fünfstimmige *Lauda anima mea* und das doppelchörige *Fratres, ego enim accepi a domino* auf<sup>440</sup>, beide Werke sind auch im Katalog seiner musikalischen Bibliothek verzeichnet.<sup>441</sup> Laut Meissner werden diese und wahrscheinlich weitere Kompositionen Palestrinas unter Schumanns Leitung auch in Düsseldorf öffentlich aufgeführt, daneben werden im privaten „Singe kränzchen“ 1851/52 Werke von Palestrina, Lasso und Lotti gesungen.<sup>442</sup> Allerdings finden sich in den in der Lebenschronik der neuen Gesamtausgabe faksimilierten Konzertprogrammen keine vorbarocken Werke.<sup>443</sup> Gesichert ist, daß Schumann sich 1847 die Sammlung *Kirchengesänge der berühmtesten älteren italiänischen Meister*, 1827 in Wien von Gottlieb v. Tucher herausgegeben, von Franz Brendel auslieh. Von den fünf darin enthaltenen vierstimmigen Motetten Palestrinas kopierte er vier als Klavierauszug.<sup>444</sup>

Jedenfalls liegen in der teils privaten, teils öffentlichen Auseinandersetzung mit Palestrina wichtige Wurzeln für die beiden 1852 entstandenen großvokalen Werke: die Messe und das Requiem. Darauf rekurriert auch Edler, der gleichzeitig einen wichtigen Hinweis auf Schumanns bewußte persönliche Aneignung und Transformation bei Ablehnung einer rein historistischen Nachahmung des Vorbilds Palestrina gibt; sie läßt sich, wie gezeigt werden wird, konkret auf satztechnischer Ebene nachvollziehen.<sup>445</sup>

<sup>438</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 256ff.

<sup>439</sup> Vgl. Meissner 1985, S. 104f. Siehe auch ebd., S. 191 (Fußnote 658): „Das (Palestrina) klingt doch manchmal wie Sphärenmusik – und dabei welche Kunst! Ich glaube doch, das ist der größte musikalische Genius, den Italien geschaffen“.

<sup>440</sup> Vgl. Meissner 1985, S. 198 (Fußnote 773); Bernhard R. Appel und Gerd Nauhaus, „Robert Schumanns Auftritte als Dirigent“, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. von Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier, Saarbrücken 1998, S. 132–137, S. 132ff.

<sup>441</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 328, Anmerkung 8.

<sup>442</sup> Vgl. Meissner 1985, S. 112.

<sup>443</sup> Vgl. Burger 1998, S. 278f.

<sup>444</sup> Vgl. Federhofer/Nauhaus 2003, S. 328, Anmerkung 8.

<sup>445</sup> „Die historische Restauration der Kirchenmusik, die er [Schumann] persönlich in seiner Heidelberger Studentenzeit bei Thibaut aus nächster Nähe kennenlernte, konnte ihn nur für kurze Zeit in ihren Bann ziehen. Er glaubte an die Notwendigkeit neuer ‚Palestrinagesänge‘ für den ‚modernen gläubigen Christen‘ und traute der zeitgenössischen Musik (auch der eigenen, wie sich in

*Fratres, ego enim accepi* ist eine achtstimmige doppelchörige Motette in authentischem Dorisch; Finalis ist g.<sup>446</sup> Stimmführung, Modalität und Einsatzabstände entsprechen weitgehend der Norm. Auffällig ist in der Diastematik des Anfangssoggettos das cis'' in Mensureinheit 4, das eine deutlich wahrnehmbare dissonante Relation (mi contra fa) zum g sowohl aus Mensureinheit 2 als auch unmittelbar folgend im Alt bildet. Wie in vielen Motetten Palestrinas entsteht häufig ein homophoner Eindruck durch zeitweise rhythmische Gleichschaltung der Stimmen.

*Lauda anima mea* ist ein fünfstimmiges Offertorium (mit zweiten Tenor, ‚Quintus‘) für den dritten Sonntag nach Paschalis im 7. Ton, authentisches Mixolydisch.<sup>447</sup> Im Gegensatz zu *Fratres, ego enim accepi* sind die Stimmen durchgängig selbständig geführt; auch hier setzen die Nachbarstimmen jeweils modal ergänzend ein.

Es ist durchaus denkbar, daß Schumann keine einzige vollständige Messkomposition Palestrinas oder seiner Zeitgenossen kannte, sondern lediglich Kenntnis von diesen und vielleicht ähnlichen kürzeren Werken genommen hatte. Das würde bedeuten, daß ihm ein entsprechendes Vorbild für die Messe innerhalb der Gattung gefehlt hätte. Um so bedeutender für die Anknüpfung an die feierliche, strenge Stilistik wäre dadurch die typische Satztechnik des klassischen Vokalkontrapunktes.

Keil führt unter den Vokalwerken, in denen Schumann das anwendet, was er die „Fugentechnik“ nennt, *Gloria, Cum sancto spiritu, Credo, Hosanna* und *Amen* der Messe (sowie *Kyrie eleison, Libera animas* und *Pleni sunt coeli* aus dem *Requiem*) auf.<sup>448</sup> Dabei versteht er Fugentechnik ausdrücklich als ausschließliche Beschreibung einer kontrapunktischen Satztechnik ohne definierten Formbezug.<sup>449</sup> Es bedarf näherer Untersuchung, ob hier tatsächlich Fugentechnik im Sinne einer dann doch eher barocken Satztechnik vorliegt oder der stilkopierende Anteil im Einzelfall der jeweiligen Stelle auf Schumanns Palestrinarezeption beziehbar ist.

Weiterhin führt Keil *Das Paradies und die Peri* op. 50 (1843, daraus Nr. 9, *Denn heilig ist das Blut*, Nr. 11, *Hervor aus den Wassern* und Nr. 25, *Es fällt ein Tropfen*), *Adventslied* op. 71 (1848), *Szenen aus Faust* (1844–50, daraus *Gerettet, gerettet*) auf.

---

den Düsseldorfer geistlichen Chorwerken zeigt) durchaus die Fähigkeit zu, sie zu schaffen.“ Edler 1982, S. 85. Vgl. auch den unmittelbar folgenden Hinweis Edlers auf den Unterschied dieser Schumannschen Auffassung zu der E. T. A. Hoffmanns.

<sup>446</sup> Palestrina GA Bd. XXXIV, Rom 1987, S. 90–97.

<sup>447</sup> Palestrina GA Bd. XVII, Rom 1952, S. 111–114.

<sup>448</sup> Vgl. Keil 1973, S. 31.

<sup>449</sup> Vgl. ebd., S. 13: „Wir schließen uns im folgenden (sic) der Definition des Begriffes Fuge an, wie sie Rudolf STEPHAN [Großbuchstaben im Zitat] gegeben hat. Nach STEPHAN ist die Fuge 'keine Form, sondern eine Kompositionstechnik. Zur Form fehlt ihr das Wichtigste, eine einigermaßen feststehende Zahl von Teilen oder Abschnitten. Als Kompositionstechnik erweist sie sich durch bestimmte, für sie charakteristische Momente der Konstruktion.'“

Das *Kyrie der Messe c-moll für Soli und vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters* op. 147 stellt den faszinierenden Versuch dar, nicht nur die Imitationstechniken des klassischen Vokalkontrapunktes, sondern auch die Anmutung der gleichmäßigen und biegsamen Stimmführung Palestrinas mit der harmonischen Sprache der Hochromantik zu verschmelzen. Allerdings wird bei Erreichen dynamischer und ausdrucksmäßiger Höhepunkte die meist in Einleitungs- und Entwicklungsphasen eingesetzte Polyphonie häufig in Homophonie überführt. Dieses Phänomen muß nicht unbedingt kontrapunktische Inkonsequenz anzeigen, als rhetorische Figur ist es auch im barocken Kontrapunkt geläufig, wird dort aber nur sparsam eingesetzt. Auch in der Tonsprache des 16. Jahrhunderts kommen solche Noëma-Figuren vor, haben aber in Palestrinas Messen eher Seltenheitswert.

Während Wolfgang Gertler für Schumanns Kompositionstechnik im Allgemeinen den organischen Übergang von der Polyphonie zur Homophonie und umgekehrt als Normalfall postuliert, schränkt Keil diese Selbstverständlichkeit auf die von ihm so genannte „freie Imitation“ ein.<sup>450</sup>

In Selbstäußerungen Schumanns ist gelegentlich vom „strengen“ Stil die Rede. Der Verdacht liegt nahe, daß Schumann wie auch die meisten seiner Zeitgenossen einen bewußten Epochenunterschied zwischen der kontrapunktischen Tonsprache des 16. und des 18. Jahrhunderts nicht gemacht hat, sondern nur zwischen strengerer und freierer Behandlung einer an und für sich einheitlichen Satztechnik unterschied.

Die Satztechnik im *Kyrie* läßt sich als harmonischer Kontrapunkt in der Anmutung von strengem Satz beschreiben. Nicht wirklich sind alle Stimmen gleichberechtigt durchimitierend, aber es liegt auch kein eigentlicher Cantus-Firmus-Satz vor, sondern die Vokalstimmen werden durch harmonische Füllstimmen aus dem Orchester ergänzt. Kern des Satzes ist ein ineinander verschränktes Hauptstimmenpaar, in dem mal die eine (auf c beginnende), mal die andere (auf g beginnende) Stimme die Führung übernimmt. Die instrumentale Einleitung, die in rhythmisch weniger prononciertes (gedacht melismatischer, quasi „gesummter“) Fassung die Melodik der Chorstimmen vorwegnimmt, zeigt in paradigmatischer Form den ständigen Aggregatzustandsübergang von polyphoner Motivik zur homophonen Akkordergänzung innerhalb der Stimmen. Eine vormals genuin kontrapunktische Wendung wie die hier in Altlage vorkommende Sopranklausel c'-h-c', die im klassischen

---

<sup>450</sup> Vgl. Wolfgang Gertler: *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Berlin 1931, S. 130: „Aus diesem Grunde sind Übergänge von der einen Satzanlage zur anderen möglich, ohne die Organik zu stören.“ Vgl. dazu Keil 1973, S. 72. Vgl. auch Irmgard Knechtges, die der Auffassung ist, der späte Chorstil Schumanns sei in seinen Klavierwerken vorbereitet worden: „So wurde jener Stil, den Schumann sich mit Hilfe der Klaviermusik erarbeitet hatte, zum wichtigsten Faktor der Chormusik. Kontrapunktische und akkordische Phasen wechseln im späten Vokalschaffen auf engstem Raume miteinander ab. Gleichzeitig erfolgt eine Einbettung der Polyphonie in durchaus harmonische Strukturen.“ Irmgard Knechtges: *Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke*, Regensburg 1985, S. 276.

Kontrapunkt nie zu Beginn einer Phrase, sondern immer nur als zäsurbildendes Ende vorkommt, ist in Schumanns immer auch harmonischem Denken zur akkordergänzenden Füllstimme geworden, die er typischerweise T. 1–3 der Bratsche anvertraut.<sup>451</sup> Der dritte Ton c' auf der leichten zweiten Zählzeit entpuppt sich aber mittels Phrasenverschränkung als im Notenwert stark verkürzter Anfangston des rhythmisch noch weiter eingeebneten ersten Soggettos aus der 1. Violinstimme (T. 1–3, 2. Zählzeit).

Allein die rhythmische Variabilität, mit der Schumann das Ausgangsmotiv nach Belieben verschärft und dann wieder verunklart, ist ein weiteres Symptom seines ambivalenten Kontrapunktes. Daß auch noch innerhalb der Einzelstimme die Bedeutungshaltigkeit einzelner Phrasen zwischen quasi motivisch-thematischer Gebundenheit und harmonischem Füllmaterial schwankt, fügt diesem charakteristischen Verfahren eine weitere Dimension hinzu.

Die erste Violinstimme durchläuft das umgekehrte Verfahren: Nach Vortrag des Ausgangsmotivs fasert die Diastematik in die nun wieder anders rhythmisierte Sopranklausel aus (T. 4f.). Und ein ähnlicher Vorgang der Umwertung wie zwischen diesen beiden Stimmen vollzieht sich T. 1–5 in der zweiten Violine: Ab T. 3, 3. Zählzeit ist das zweite Motiv g'-es'-d'-d'-c' voll ausgebildet. Was T. 1 als harmonische Füllstimme erschien, erweist sich in einer allmählichen Metamorphose ab T. 2 als Phrasenende des zweiten Soggettos. Besonders bemerkenswert ist, daß die motivisch entscheidende Fortführung bis zum c' an der analogen Stelle T. 10f. unterbleibt – der Motivbestandteil wird nachträglich wieder zur bloßen Füllstimme umgedeutet, die zweite Violine weicht von ihrer selbständig gegen die Chorstimmen geführten Linie ab (nachdem die Oboe schon nach der 1. Zählzeit T. 11 abgesprungen ist) und verdoppelt statt dessen, ab T. 12, 3. Zählzeit den Alt im Einklang. Bis einschließlich T. 24 ist die Kopplung eine rein mechanische, dann setzt ein Verfahren ein, das in Bezug zur einzelnen Gesangsstimme aus Schumann-Liedern wohlbekannt ist, das „ungenau Unisono“, welches Diether de la Motte gut begründet unter Schumanns eigentliche Kontrapunkttechniken subsumiert.<sup>452</sup> Hier ist das Verhältnis noch um einen Grad komplexer, da ja ein Einklungsbezug auch noch zu weiteren Chorstimmen entstehen kann – und genau das ist hier der Fall: Die zweite Violinstimme ist ab T. 25, 2. Zählzeit latent zweistimmig und führt nachschlagend auch noch die Sopranmelodik mit, wobei sich durch die letzte Achtelnote g' T. 25 und

---

<sup>451</sup> Die Verwendung von typischen Schlußbelementen zu Beginn von Sätzen oder Kompositionen ist ja ein von Schumann auf harmonischer und homophon melodischer Ebene oft und schon früh genutztes Mittel, man vergleiche unter vielen anderen Beispielen z. B. den Beginn der ersten *Novellette* aus op. 21 – eine Schlußkadenz – oder den des unbetitelten Stücks Nr. 26 aus dem *Album für die Jugend* op. 68, wo sich die absteigend gerichtete Melodiephrase der T. 1–2 (mit Auftakt) in den Schlußtakt T. 20–21 mit Auftakt tatsächlich als Endfigur erweist. Zu den harmonischen Konsequenzen der frühzeitigen Klauselverwendung an dieser Stelle s. u.

<sup>452</sup> Vgl. de la Motte 1988, S. 294ff.

das unbetonte f' T. 26 im Sopran auch zwei gleichzeitige Einklänge ergeben. Die Klangwirkung ist eine subtile, da ja währenddessen auf konventionelle Art auch die erste Geige den Sopran verdoppelt, man hört Schärfe und Unschärfe gleichzeitig. T. 28 setzt das f' der zweiten Violinen wiederum eine Zählzeit später ein als der Alt, und T. 30–31 bezieht sich die latente Zweistimmigkeit wieder auf zwei Chorstimmen, diesmal Alt und Tenor.

Das für harmonische Abwechslung bzw. ein hohes harmonisches Verlaufstempo in den Takten 1 und 3 sorgende Baßfundament in Celli, Bässen und Orgel muß in der Analogstelle T. 12 unterdrückt werden, statt dessen ist ein einfacher Tonikabaßton c zu hören.

Kompositionstechnischer Grund ist, daß der Funktionswechsel zum Tonikagegenklang und dann zur Subdominante mit dem kanonischen um eine halbe Note zur Sopranstimme versetzten Verlauf der Tenorstimme kollidieren würde (was in T. 11 noch kein satztechnisches Problem darstellt, da Sopran und Tenor hier noch ihre Anfangstöne c' und c halten). Eine zunehmende polyphone Komplexität bedingt also nun harmonische Vereinfachung, auch die Baßstimmenbewegungen in den Takten 5–7 sind zu ganzen Noten geglättet. Ein Blick in die Entwurfsskizze zur *Missa sacra* lehrt, daß Schumann in der ursprünglichen Anlage ein dauerndes variiertes Wiederholen bzw. dann auch Sequenzieren des Baßmotivs vorschwebte; entsprechende überzählige Einleitungstakte sind in der endgültigen Fassung getilgt, die punktierte Motivvariante ersetzt die Ursprungsgestalt in den Takten 5–7. Nur noch selten tauchen Varianten des Motivs auf, so in T. 22 im Cello (gleichzeitig als ‚ungenaueres Unisono‘ zu Bässen, Kontrabaß und Orgel), T. 36 im Baß (und gekoppelt in Celli, Kontrabässen und Orgel) und T. 58 und 60 (tiefe Streicher und Orgel). Es ist denkbar, aber wohl kaum sicher entscheidbar, ob die rhythmische Gestalt und der abschließende Sekundschritt f-g bzw. F-G die Viertelbewegung der drei Unterstimmen in T. 47f. ebenfalls zu einer motivischen Ableitung der Ausgangsfigur macht.

Die eben erwähnte zusätzliche Kanonik des Stimmpaares Sopran-Alt führt nicht nur zu einer weiteren Dimension kontrapunktischer Beziehungen, sie bewirkt mittels des „Nachhinkens“ der Tenorstimme bei „pünktlichem“ Alteinsatz eine zusätzliche Überlappung der beiden Hauptmotive. Konsequenterweise wird der Alt wiederum durch den Baß imitiert.

Im Gegensatz zur üblichen modal ergänzenden Imitationsantwort der Nachbarstimme wählt Schumann einen kompositionstechnisch besonderen Weg. Die quasi „plagale“ Antwort der jeweiligen Nachbarstimme setzt erst ein, wenn das Anfangssoggetto schon zuende ist, bzw. wird T. 38 (transponiert) sogar in der gleichen Stimme angehängt. Die enggeführte Imitation ist eine ebenfalls authentische in der übernächsten Stimme. Die Frage, ob Schumann diese Technik für stilecht im strengen Satz hielt oder eher ein poetisches Experiment durchführen wollte, läßt sich auch hier nicht beantworten.

Mit 16, 3. Zählzeit erfolgt nun einer der oben schon allgemein beschriebenen vorübergehenden Übergänge in den homophonen Satz und

nach anfänglich noch leichter rhythmischer Differenzierung der Einzelstimmen T. 16, 3. Zählzeit ein Halbschluß in ausschließlich ganzen und halben Notenwerten, bei dem doppelleitönig der Grundton G erst vom Oberleitton As – als Baßton eines verkürzten Dominantseptnonakkordes mit None im Baß – und dann vom Unterleitton Fis als Terz eines verkürzten Doppeldominantseptnonakkordes umkreist wird.

Es sei darauf hingewiesen, daß, wie oben schon erwähnt, die instrumentale Einleitung sofort die Sopranklausel, eigentlich eine typische Schlußwendung, bringt. In einer von Schumann vertrauten Form wird dieses Beginnen mit einer Schlußwendung auch auf der harmonischen Ebene verdoppelt. In einer Art doppelter Überraschung wird aber das sofortige Abkadenzieren in T. 3 und 5 durch Trugschlüsse zum Tonikagegenklang verhindert – und dieser Tonikagegenklang initiiert wie schon in T. 1 jeweils dann den nächsten Phrasendurchlauf.

Insgesamt geht die Instrumentaleinleitung in T. 1–7 einen ähnlichen Weg wie der erste Vokalabschnitt, nämlich von der Polyphonie zur Homophonie, nur ist hier die Polyphonie zu Beginn keine deutlich wahrnehmbare, sondern eine verschleierte. T. 9–10 bringt wieder Imitation, diesmal zwischen erster Violine und Viola.

Der nächste imitierende Stimmeinsatz ab T. 18, 3. Zählzeit macht in der Variabilität des Einsatzabstands (Obersekunde, Oberquart, Oberterz) bereits Konzessionen an die gewünschte Akkordschichtung, ab T. 21 vollzieht sich abermals ein allmählicher Übergang in den homophonen Satz, der dann wieder den Kulminationsteil T. 25–28, 1. Zählzeit beherrscht.

Nach der frei doppelpaarigen Imitation der Takte 28–31 folgt ab T. 31, 4. Zählzeit wieder eine Imitation in allen vier Stimmen, diesmal von oben nach unten gestaffelt. Auch hier sind wie T. 18ff. die Einsatzabstände nach harmonischem Bedarf variabel gewählt. Darüber hinaus verändert Schumann auch noch die Diastematik, ebenfalls aus harmonischen Gründen. Auf den gebrochenen Dominantseptakkord es'-g'-b'-des'' mit Auflösung zu des des'' nach c'' folgt im Alt as-c'-e'-g'-f', ein Arpeggio, das aus As-Dur-Dreiklang und C-Dur-Dreiklang zusammengesetzt ist und sich zum Grundton von f-moll auflöst. Die Tenortöne c-f-g-b sind entsprechend als Bestandteile von f-moll-Dreiklang und C-Dur-Septakkord, die Baßtöne c-e-f-as als Ausschnitte aus C-Dur- und f-moll-Akkorden zu verstehen. Die solchermaßen modifizierte Imitation läuft denn auch prompt T. 34, 3. Zählzeit wieder in Homophonie aus. Schumann präsentiert in halben Noten den harmonisch auffälligen dreifachen chromatischen Vorhalt zum B-Dur-Dreiklang, so daß über einem Orgelpunkt B ein Ces-Dur-Dreiklang zu hören ist.

Dezidiert kontrapunktisch, mit einem zweimal im forte ansetzenden Gestus des Neubeginns, der den vokalen Anfangsteil in der Durparalleltonart Es-Dur wieder aufnimmt, aber sich jedesmal unmittelbar wieder ins piano zurückzieht, bedient sich T. 36–39 wieder des kanonischen Erfindungskerns. Was bisher durch den Stimmtausch verschleiert wurde, wird hier deutlich: Soggetto zwei kann als

Fortsetzung, als zweite Phrase des ersten Soggettos gehört werden und schließt sich diesmal in den gleichen Stimmen Sopran bzw. Tenor dem ersten an.

Neben der Imitation des Tenor zum Sopran bringt der Alt eine anfangs T. 36–37 noch eigenständige Führung (vergleiche erste Violinen T. 3–4), die T. 38 mit Auftakt homophon zum Baß und ab T. 38, 3. Zählzeit homophon zum Sopran geführt wird. Auch der Ansatz, den Baß das Instrumentalbaßmotiv des Beginns übernehmen zu lassen (s. o.), wird T. 37 wieder fallen gelassen, der Baß beschränkt sich ab dann auf harmonische Fundamenttöne. So überrascht es nicht, daß das Ende der Tenorimitation T. 39–40 nach oben abbiegt und alle vier Stimmen T. 40 wieder in die Gleichstimmigkeit gleiten.

Der nächste Anlauf zur strengen Kontrapunktik ab T. 48, 2. Zählzeit, nun wieder in der Ausgangstonart c-moll, bricht denn auch noch etwas früher aus dem strengen Prinzip aus; T. 51, 4. Zählzeit, wo der Baßimitationseinsatz auf g stehen müßte, erklingt eine Viertelpause. Das auf der nächsten Zählzeit folgende, mehrfach repetierte G ist schon wieder als harmonisches Fundament innerhalb der beginnenden Homophonie aufzufassen. Singuläres Detail ist dabei die „richtige“ Imitation der Celli, allerdings in der geglätteten Fassung ohne Punktierung, wie wir sie schon aus der Instrumentaleinleitung kennen. Das ist eine neue Abart des poetischen Kontrapunktes, eine Art Unschärfeeffekt: In die Lücke der fehlenden vokalen Antwort deuten die Instrumente einen ungenauen Ersatz an.

Die gänzliche Homophonie der Chorstimmen bis zum Ende des Kyrie wird lediglich durch die Verwendung des in den Alteinwürfen T. 49–50 und weniger klar wegen der längeren Anfangsnote T. 36–37 verwendeten Motivs aus T. 3–4 (erste Violinen) aufgelockert.

Die schnell durch *decrescendo* zurückgenommenen Forte-Exklamationen zu Beginn imitierender Abschnitte (T. 36, 38, 39, 49, auch die *sfp*-Akzente T. 50), mit deren Abbau oder Auflösung auch die Auflösung des strengen Satzes einhergeht, wirken wie ein Aufbäumen vor dem Rückfall in die Resignation. Kontrapunkt steht hier für ein strukturierendes und haltgebendes Prinzip, seine Auflösung für Unsicherheit. Gerechtfertigt wird diese Assoziation aus der Tatsache, daß der Abbau eben nicht nur auf der dynamischen, sondern auch auf der Tonsatzebene stattfindet. Es sei betont, daß hier eine Rezeptionsmöglichkeit beschrieben ist. Die Annahme, Schumanns Geistes- und Gemütszustand im Jahr 1852 mit all seinen Krisen und Erschöpfungen<sup>453</sup> bilde sich solcherart in der Komposition ab, ist verführerisch, fällt aber in das Problemfeld der pathologiebiographischen Konstruktion, das unten kurz erwähnt wird und ausführlich gesondert behandelt werden soll.

Kursorisch seien an dieser Stelle noch einige Hinweise auf imitierende Elemente in weiteren Sätzen gegeben. Die Vorausimitationen des punktierten Grundmotivs des Gloria im Anfangsteil des Satzes T. 1–21, 1. Zählzeit erscheinen der Konvention geschuldet, ohne zu echter

<sup>453</sup>Vgl. etwa Burger 1998, S. 290.

Kontrapunktik zu führen. Sie sind reine Ornamente am ansonsten schnörkellosen homophonen Bau. Die dann folgende Fuge assoziiert barocke Vorbilder.

Fugiert ist auch der Abschnitt ab T. 51, 3. Zählzeit. Allerdings ist hier der wiederkehrende Dux im Sopran melodisch stark modifiziert (T. 58ff.). Wie schon vertraut, kündigt sich damit folgende Homophonie an.

Hier wendet Schumann auch wieder das aus dem Kyrie bereits bekannte Verfahren an, mit einer latenten Zweistimmigkeit in der zweiten Violine mehr als eine Vokalstimme im „ungenauen Unisono“ abzudecken – in diesem Fall gleich wechselweise Sopran, Alt und Tenor.

Imitierend beginnt *Etwas bewegter* T. 75, die Polyphonie wird aber nur 4 Takte durchgehalten und geht dann in den homophonen Satz über.

Auf der Fugenstruktur basierend, aber mit homophonen Exklamationen auf das Textwort „Amen“ zwischen jedem Themeneinsatz ist der Abschnitt *Cum sancto spiritu* ab T. 187, 3. Zählzeit.

Das Soggetto des *Credo* assoziiert mit seinem auf der Figur des Chiasmus basierenden Bau Bachs ebenfalls vom Chiasmus geprägte Fugenthemen, wie cis-his-e-dis aus der cis-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers, Band 1, oder natürlich das paradigmatische b-a-c-h.

Keil rechnet das *Credo* unter die mit „Fugentechnik“ komponierten Stücke (s. o.); es erscheint legitim, hier von einem Fugato zu sprechen, allerdings ist die Anmutung durch die gleichmäßig langen Notenwerte die des *Stilus gravis* und somit zumindest indirekt wie bei vielen barocken Fugati auch des strengen Satzes. Angesichts Schumanns möglicherweise schmaler Kenntnisse der Musik des 16. Jahrhunderts (s. o.) läßt sich die Hypothese aufstellen, daß strenger Satz für ihn möglicherweise zumindest quantitativ viel eher von den entsprechenden ‚altertümlichen‘ Stellen bei J. S. Bach und Händel geprägt ist als durch ältere Originalwerke.

Insgesamt wäre nach der Maßgabe einer angestrebten Stilkopie (ohne dieses als bewußte künstlerische Intention unterstellen zu wollen) der Abschnitt bis etwa T. 88 (Buchstabe E) in der Gesamtfaktur, ohne Berücksichtigung anachronistischer Klangbildungen, recht überzeugend. Des weiteren bleibt der Satz allerdings homophon, daran ändert auch die leichte syllabische Verschiebung im 4/4-Teil ab T. 134 nichts. Die Reprise im Ausgangstempo kehrt dann zur Polyphonie zurück, so daß im Gesamtsatz kontrapunktische Eckteile einen homophonen Mittelteil einrahmen.

Konventionell durchimitierend ist auch der Beginn des letzten Messeabschnittes, des Agnus Dei.

Ein gänzlich anderen Ansatz der Aktualisierung von historischer kontrapunktischer Satztechnik bringt das kurze Offertorium, in dem durchgehend gegen die solistische Sopranstimme ein Solocello geführt wird, dessen Stimmführung sich nicht zwischen Generalbaßfundament und instrumentalgesanglicher Gegenstimme entscheiden zu können scheint. Teilweise ist die Stimme als selbständige Mittelstimme tenoral geführt, mal sinkt sie zum Einklang mit dem Orgelbaß herab. Als Besonderheit treten auch noch auffallend viele Einklänge und Oktaven zur

Sopranstimme auf. Daß diese Alternativen nicht abschnittsweise abwechselnd genutzt werden, sondern innerhalb einer einzelnen Phrase auf engstem Raum nebeneinander auftreten, bewirkt, daß der Status der Cellostimme unsicher bleibt: Ist sie nun untergeordnete Begleitstimme oder selbständiges Kontrasubjekt? Das nachvollziehende Hören wird von Augenblick zu Augenblick vom einen zum anderen Aspekt geführt.

Das Offertorium war nicht Bestandteil der 1852 durchgeführten und vollendeten Messkomposition, sondern ist 1853 nachkomponiert worden.<sup>454</sup> Das gesamte Werk steht in engem zeitlichen Zusammenhang zu Schumanns Ergänzungen von Bachs Solosonaten und Partiten für Violine und Suiten für Cello, die ebenfalls 1852–53 entstanden sind.<sup>455</sup>

An dieser Stelle möchte ich mich bewußt der Spekulation enthalten, inwieweit Erkrankung und Kompositionstechnik in Beziehung zueinander stehen können. Die Fragestellung birgt die Gefahr, die nicht mehr zweifelsfrei zu diagnostizierende Erkrankung Schumanns aus heutiger Sicht in einer Weise zu rekonstruieren, die den bereits vorhandenen Intentionen und Erkenntnissen der Werkanalyse entspricht. Es sei also nur ein kurzer Exkurs eingeschoben. Nimmt man als lehrreiches Gedankenspiel an, eine Krankheit Schumanns sei nicht zweifelsfrei erwiesen, sondern über Symptome und Krankheitsverlauf seien lediglich ungesicherte Fakten bekannt (was ja für viele Details der historischen Überlieferung durchaus zutreffend ist), so erweist sich bei solcherart vorurteilsfreier Betrachtung, daß die meisten Untersuchungen zu Schumanns Erkrankung, gleich in welchem Lebensstadium, auf ein bestimmtes werkästhetisches Erkenntnisinteresse zielen.

Zumindest muß die Diagnose Franz Hermann Frankens beachtet werden: „Nach typischer Latenzzeit stellte sich bei Schumann spätestens 1850 das neurasthenische Vorstadium der progressiven Paralyse ein, mit Schwindelerscheinungen, Schlafstörungen, Kopfschmerzen, Zerstreutheit und beginnender Stereotypie. Diese Symptomatik ist von den manisch-depressiven Verstimmungszuständen mit vorwiegend melancholischen Phasen, an denen Schumann seit seiner Jugend litt, differentialdiagnostisch abzugrenzen. Spätestens 1852 brach die progressive Paralyse aus.“<sup>456</sup>

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die ästhetischen Konsequenzen des historischen Rückbezuges in der Messe interessant und auf den ersten Blick unerwartet sind: In den langsamen, an den *Stilus gravis* gemahnenden und Palestrina evozierenden Sätzen scheint Schumann paradoxerweise zu authentischerem und individuellerem Ausdruck (und das heißt auch: zu farbigerer und ungewöhnlicherer Harmonik) zu gelangen, als in den schnellen, stereotyp dramatischen Sätzen, die auf kontrapunktische Bildungen weitgehend verzichten. Eine klare Differenz zwischen propädeutischem und entindividualisiertem

<sup>454</sup> Vgl. Burger 1998, S. 298f.

<sup>455</sup> Vgl. Burger 1998, S. 298f.

<sup>456</sup> Franz Hermann Franken: *Robert Schumann in der Irrenanstalt Eendenich*, in: *Robert Schumanns letzte Lebensjahre. Protokoll einer Krankheit (Archiv-Blätter 1, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin)*, Berlin 1994, S. 7–16, S. 14.

Kontrapunkt und kreativem, originellen freien Satz, wie bei manchen früheren Kompositionen feststellbar, weicht einer komplexen gegenseitigen Durchdringung präexistenter und neu erfundener Elemente, in der Spezifik der Aneignung des historischen Materials liegt das unverwechselbare Profil der Komposition.

Auch im Fall des *Requiem*s op. 148 liegt – diese im Folgenden zu belegende These sei hier schon formuliert – eine Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern und historischem Kontrapunkt vor. Der Bezugsschwerpunkt für diese Auseinandersetzung ist allerdings ein anderer als in der Messe.

Der erste Satz des *Requiem*s ist rein homophon, auch der zweite verzichtet über weite Strecken auf Polyphonie. So sind die Vorausimitationen des ersten Soggettos „Te decet hymnus“ kein Auslöser für weiter durchgeführte Polyphonie, sondern führen jeweils in einen rein homophonen Satz (T. 1ff. Bratsche/Posaune 2, T. 11ff. Alt plus 1. Oboe, 1. Klarinette, 1. Violine, T. 29 Tenor sowie 2. Posaune und 2. Violine).

Äußerst charakteristisch ist die Diastematik dieses Motivs; die beiden durch absteigenden Sekundschrift verbundenen aufwärtsgerichteten Quartan sind chiasmisch und gemahnen an die umgekehrt gerichteten komplementären Quinten im Anfangsmotiv des Faust-Schlußchores (s. u.).<sup>457</sup>

T. 43 setzt mit neuen Motivbildungen ein freier polyphoner Satz ein, der bis T. 59, 1. Zählzeit geführt wird und dort vom Anfangsmotiv wieder abgelöst wird. Nach mehreren dem Anfangsteil analogen Vorausimitationen im eigentlich homophonen Satz wird T. 79, 3. Zählzeit ein neues Motiv eingeführt, das in noch größerer Deutlichkeit als sein Verwandter aus der Messe (s. o.) an den b-a-c-h-Topos gemahnt: a-gis-h-a. Ebenfalls expliziter als in der Messe erklingt gegen Ende dann auch die alterierte Fassung g'-fis'-a'-gis' (T. 123-25 im Sopran, im Alt damit überlappend T. 122–124 die Fassung d'-cis'-e'-d'-dis', dis wird als chromatische Alteration mit dem nächsten Phrasenansatz nachgeliefert, außerdem T. 133 g-fis-a-gis im Baß; permutativ auch d'-cis'-dis'-e'-d' T. 125–127 im Tenor), also die Realtransposition von b-a-c-h.

Auch die Assoziation mit Bachs cis-moll-Fuge aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers drängt sich abermals und in deutlicherer Form als in der Messe auf, nicht nur wegen der hier vorliegenden größeren tonartlichen Verwandtschaft, sondern vor allem, weil in beiden Fällen die chiasmische Themengestalt mit einem mit auftaktigem Quartsprung aufwärts beginnenden zweiten Themenkopf kombiniert wird. Daß Schumann dank wiederholtem intensivem Studium des Wohltemperierten Klaviers die Fuge kannte, kann als gesichert vorausgesetzt werden.<sup>458</sup> Um an dieser Stelle an die Überlegung anzuknüpfen, daß „strenger Satz“ für Schumann offensichtlich historisch genauso im ihm aus Aufführungen, eigener aktiver Musizierpraxis und Werkstudium wohlvertrauten 18.

---

<sup>457</sup> Edler weist noch auf die Verwandtschaft zur Fuge „Denn heilig ist das Blut“ aus *Das Paradies und die Peri* und damit zusammenhängend auf die Verwischung der Grenzen zwischen geistlicher und weltlicher Musik hin. Edler 1982, S. 264f.

<sup>458</sup> Vgl. u. a. Keil 1973, Meissner 1984.

Jahrhundert verortet war wie im weit weniger geläufigen 16. Jahrhundert, sei noch folgender Aspekt erwähnt: Schon Bach schreibt mit seiner Fuge mit zwei nach und nach eingeführten Kontrasubjekten ein Stück Musik über Musik. Rhythmik und Motivatik verweisen auf den damals schon „alten“ *stilus gravis* und auf ebenfalls „alt“ konnotierte geistliche kontrapunktische Vokalmusik. Indem Schumann sich am Ende des *Te decet hymnus* von diesem Werk und dieser Tonsprache inspirieren läßt und auch noch die Initialen des Inspirators hörbar macht, schreibt er einen doppelt historisch vermittelten strengen Satz; Bachs Idee von alter Musik verhilft ihm zu seiner eigenen Vorstellung davon.

Die Soggettobildung im folgenden *Dies irae* ist abermals eine Permutation des vorausgehenden *Te decet*-Bach-Motivs, diesmal als cis''-h'-ais'-h' (Sopran T. 6–7). In leicht veränderter Intervallik, als a-gis-fis-gis, imitieren Tenor und Alt das Motiv enggeführt voraus (Tenor T. 4–5, Alt T. 5–6). Aber auch der Themenkopf des durch die trochäische Rhythmik und die Oktavsprünge kontrastierend wirkenden Baßsoggettos erweist sich als wieder neue, über zwei verschiedene Oktavlagen auseinandergezogene Permutation: cis-d-(cis-d)-cis-h. Der Vergleich mit der eng- und weitlagigen Behandlung und Permutation von Zwölftonleiterausschnitten bei Komponisten der zweiten Wiener Schule ist anachronistisch, aber reizvoll. Dieses erweiterte Soggetto wandert nun aus dem Baß über den Tenor (T. 7–10) und den Alt (T. 11–14) bis in den Sopran (T. 15–18). Es schließt sich ein allmählicher Übergang in die Homophonie (T. 19–28) und ein homophoner Abschnitt (T. 29–47) an. Im Schlußteil wird das erweiterte Soggetto noch einmal von Baß (T. 47–51), Tenor (T. 52–55) und Sopran (T. 56–59) durchgeführt.

Nach dem rein homophonen Anfangsteil des sich *attaca* anschließenden *Liber scriptus* interessiert vor allem die Diastematik des Soggettos „*Quid sum miser tunc dicturus*“ ab T. 33: Ein Themenkopf aus durch Sekunde aufwärts verbundenen fallenden Quartan, diesmal mit der zweiten Quarte nicht als reines, sondern als vermindertes Intervall. Das ist nicht nur eine alterierte Umkehrung (und gleichzeitig Krebsführung) des *Te decet*-Motivs, sondern im Thema steckt auch bei anders gewähltem Ausschnitt, unter Einbeziehung des Folgetons der leittönigen Alteration, mit cis''-d''-ais'-h' der in der Intervallik leicht veränderte Krebs des b-a-c-h-Motivs. Die Intervallik ist durch die Dehnung des Mittelsprungs zur verminderten Quarte übrigens genau so modifiziert, daß sich die reale Transposition des Hauptmotivs der oben erwähnten cis-moll-Fuge ergibt.

Auch eine reale Krebsführung des b-a-c-h-Motivs findet sich: in der Soggettoversion der Solobaßstimme T. 41–44, in der nicht eine Terz abwärts, sondern eine kleine Sekunde aufwärts das letzte Intervall bildet: dis-e-cis-d (T. 43–44). Daneben wird die abgewandelte Diastematik mit zuerst vermindert und dann reiner fallender Quarte eingesetzt, auch später in der Engführung aller vier Chorstimmen ab T. 110. Die weiteren kontrapunktischen Abschnitte des Requiems sind weniger komplex. Eine echte Fuge mit Einrichtung des *Comes* ist der erste Hauptteil des *Domine Jesu Christe* ab T. 5 (mit Vorausimitation des Themenkopfes durch Bratsche und Posaunen T. 4–5). Ab T. 31 läßt sich wieder der Übergang in

die Homophonie beobachten, die dann bis zum Ende des Satzes beibehalten wird.

Immerhin kommt das erste Soggetto des *Hostias et preces tibi* kommt auf die Motivbildung mit reiner und verminderter fallender Quarte zurück. Subtil ist noch einmal das Ende des zweiten Soggettos (im Alt T. 8–9): e'-his-dis'-cis' ist eine neue, diesmal untransponierte chiasmatische Permutationsversion des cis-moll-Fugenthemas.

Nach homophonem Beginn weist auch das *Sanctus* ab T. 19 mit Auftakt ("Pleni sunt coeli") einen fugierten Abschnitt auf, der bis T. 53 durchgeführt ist. Ab dort ist der Rest des Satzes aber homophon geführt. Auch das *Benedictus* beschränkt sich auf Vorausimitation der homophonen Chorstimmen durch Instrumente in den Eckteilen und einen gemäßigt polyphonen Abschnitt ab T. 53 mit Auftakt.

Insgesamt scheint hinsichtlich des *Requiem*s op. 148 der Schluß gerechtfertigt, daß Schumann hier trotz erwiesener Palestrinarezeption eher einen durch einen „antiken“ Stil bei J. S. Bach vermittelten strengen Satz schreibt, als daß von einer quasi stilkopistischen direkten Annäherung an Palestrina die Rede sein könnte. Darin liegt ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden zeitlich aufeinanderfolgenden Werken *Messe* und *Requiem*, die sonst gerne ohne weitere Differenzierung als gleichartige Ergebnisse von Schumanns später Palestrinarezeption aufgefaßt werden.<sup>459</sup>

Eine Betrachtung der Polyphonie in Schumanns Chorwerken bliebe unvollständig, wenn wir nach Analyse der beiden geistlichen Hauptwerke an diesem Punkt die „weltlichen“ *Faust-Szenen* außer Acht ließen. Bei ihrer Untersuchung wird sogleich ein terminologisches Problem ersichtlich: Offenbar subsumiert Keil die polyphone Faktur im Schlußchor (bzw. den beiden Schlußchorfassungen) der *Faust-Szenen* nicht unter Fugentechnik, er ist in seiner Übersicht nicht aufgeführt.<sup>460</sup> Hier zeigt sich eine gewisse Gefahr seiner Systematik, da Fugatabbildungen mit unregelmäßigen Einsatzintervallabständen Gefahr laufen, unkommentiert der freien Imitation zugeschlagen zu werden. Probst bezeichnet dagegen den Schlußchor als „Fugato“. Sie sieht die Bildung eines fugierten Satzes am Ende des Oratoriums als traditionelles Mittel an, deutet die Fuge aber gleichzeitig auch als musikalisches Darstellungsmittel des „Absoluten“.<sup>461</sup>

Ein Vergleich der beiden Schlußchorfassungen ist höchst aufschlußreich. Die erste Fassung wird vom 18. bis 25. April 1847 fertiggestellt, die zweite Fassung Ende Juli des gleichen Jahres.<sup>462</sup> Identisch sind die kontrapunktisch durchimitierenden Takte 1–27. In der ersten Fassung weisen lediglich die Abschnitte T. 28–36, 45–54, 65–71 und 109–132 Imitation auf (und führen dabei teilweise Soggetti ein, die

<sup>459</sup> Z. B. Edler 1982, S. 264: „Messe und Requiem sind in Anlage und Stil – bis in die Thematik hinein – engstens miteinander verwandt.“ Vgl. dagegen Spie 1997, S. 341 zum *Requiem*: „Gegenüber der Messe tritt in diesem Werk das polyphone Element deutlich zurück.“

<sup>460</sup> Vgl. Keil 1973.

<sup>461</sup> Vgl. Gisela Probst: *Robert Schumanns Oratorien*, Wiesbaden 1975, S. 24f.

<sup>462</sup> Vgl. Burger 1998, S. 242.

vom Hauptsoggetto abgeleitet sind), während der Rest des Satzes homophon verläuft. Dagegen verläuft die zweite Fassung konsequent durchimitierend, bis auf kurze homophone Einschübe ist lediglich der kompakte Schlußteil bei „Nach und nach schneller“ homophon.

Die auffallende Differenz zur ersten Fassung besteht in der konsequenten Verwendung der polyphonen Satztechnik. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß zwischen den beiden Fassungen nicht Jahre fortgesetzter Kontrapunktstudien, sondern nur wenige Wochen des gleichen Jahres liegen, ein Beleg für die These, daß der Grad der mehr oder weniger konsequenten Verwendung von kontrapunktischen Techniken in Schumanns Oeuvre nicht an bestimmte klar abgrenzbare Schaffensperioden gebunden ist, sondern sich verschiedene Tiefenebenen der satztechnischen Durchdringung zeitlich unmittelbar benachbart auffinden lassen, hier exemplarisch sogar in zwei Versionen der gleichen Komposition. Symptomatisch erscheint immerhin, daß die stärker kontrapunktisch bestimmte Version dann doch die spätere ist. Innerhalb des Schaffensprozesses vollzieht sich also eine sehr kurzfristige Anreicherung des Werkes mit kontrapunktischen Anteilen, die sich als poetisch fruchtbar erweist.

Das Hauptmotiv mit den beiden durch Sekundschritt aufwärts verbundenen fallenden Quinten, das später auch in Umkehrung Verwendung findet und als Vorlage für motivische Ableitungen in der weiteren Themenbildung dient, weist den für viele kontrapunktisch gedachte Themenköpfe Schumanns so charakteristischen Chiasmus auf (s. a. oben zur Messe und zum Requiem).

Tatsächlich handelt es sich hier um ein direktes Selbstzitat Schumanns, indirekt auch um einen Hinweis auf Clara. In seinen *Impromptus* op. 5 für Klavier hatte Schumann ein Thema der jungen Clara Wieck aufgegriffen – das der *Romance variée pour le piano*, die 1833 erschienen und Schumann gewidmet ist – und mit eben dem fallenden Quintmotiv als Baßfigur versehen, das uns jetzt im Schlußchor der *Faust-Szenen* wieder begegnet. Boetticher ist übrigens der Auffassung, Tagebuchnotizen Schumanns aus dem Jahr 1832 belegten, er habe den Quintbaß zuerst komponiert, und Clara diesen nachträglich mit einer Oberstimme versehen, die Schumann dann wiederum mit kleinen Änderungen in sein op. 5 übernommen habe.<sup>463</sup> Bei dieser These bleibt allerdings offen, warum die Baßfigur in Claras Variationsthema fehlt; hier ist stattdessen ein Tonikaorgelpunkt zu hören. Eva Weissweiler bemerkt zur Strukturbedeutung der chaconneartigen Tonfolge, daß sie „in ihrer mathematischen Abstraktheit etwas vom bewußt herausgestellten Triumph männlichen Ingenieurgeistes über weibliches Kunsthandwerk ausstrahlt. Dieses In-die-Schranken-verweisen-Wollen ist ein Charakteristikum der ganzen Komposition.“<sup>464</sup> Ein Rivalitätsausdruck hinter der gegenseitigen Zueignung scheint ihr evident. Folgt man dieser Auffassung, hätte sie möglicherweise auch für die Wiederkehr des Motivs in den *Faust-Szenen* eine Bedeutung.

<sup>463</sup> Vgl. Boetticher 1976, S. 69.

<sup>464</sup> Eva Weissweiler: *Clara Schumann*, München 1992, <sup>3</sup>1994, S. 56 f.

Neben der verborgenen, nicht konfliktfreien Anspielung auf Claras Komposition arbeitet Schumann ein Fugato in die Finalvariation von op. 5 wohl auch ein, um der Kritik Rellstabs an den Abegg-Variationen zu begegnen. Allerdings kann die Satztechnik hier auch ironisch gedeutet werden – der rhythmische Einsatzabstand ist der gleiche wie im Schlußchor der Faust-Szenen, der intervallische aber eine Oktave, so daß die Stimmen regelmäßig in einer Septime zusammenstoßen; hier liegt ein entscheidender Unterschied zum konsonanten Satz des Schlußchores, abgesehen davon, daß der Ausdruckscharakter diametral entgegengesetzt erscheint.

Man kann hierin eine Verschiebung des ästhetischen Interesses Schumanns sehen, die sich weg vom poetischen Empfinden der romantischen Ironie und hin zum strukturellen Denken des Klassizismus vollzieht. Eine solche Interpretation wird gestützt durch die Differenz des jeweiligen präexistenten Kompositionsvorwurfs: Im Falle von op. 5 die Komposition der jugendlichen Geliebten, bei den Faust-Szenen die zu diesem Zeitpunkt schon paradigmatische literarische Vorlage. Allerdings verkennt dieser direkte Vergleich, was die beiden Werke im Hinblick auf Gattung und Umfang unterscheidet. Die intime Gattung des Klaviercharakterstücks, und sei es auch eingebettet in die vom frühen Schumann so meisterhaft assoziativ verwendete zyklische Form, erlaubt die Ironisierung von kontrapunktischen Satztechniken von vorneherein weit eher als das immer auch repräsentativ gedachte weltliche Oratorium, nicht zuletzt, wenn dieses durch den Rekurs auf das singuläre literarische Meisterwerk religiöse Züge quasi zurückerobert. Zu dieser Entsäkularisierung des weltlichen Oratoriums paßt Edlers im Zusammenhang mit *Das Paradies und die Peri* getroffene Bemerkung: „Auch die Stoffe der übrigen oratorienartigen Werke Schumanns kreisen um das Thema der Erlösung: Manfred, Faust, Der Rose Pilgerfahrt.“<sup>465</sup> Will man also einen Wesensunterschied zwischen den beiden besprochenen Kompositionen feststellen, so liegt in der Auswahl der Gattungen ein ganz wesentlicher Grund, daß es zwangsläufig zu einem solchen Unterschied kommen muß, wenn die Forderungen der Gattungstradition auch nur annähernd erfüllt werden sollen. Diese Auswahl ist somit der eigentlich entscheidende Faktor, der sich dann unvermeidbar auf die Satztechnik auswirkt. Mit dieser Überlegung ist ein weiterer Differenzierungsaspekt gewonnen: Nicht nur der satztechnische und semantische Zusammenhang, sondern auch die Vorgabe der Gattungstradition beeinflussen maßgeblich, ob Kontrapunkt ironisierend oder historistisch verwendet wird.

Witteler weist auf die Bedeutung des strengen Satzes in *Manfred* hin: „Der Schluß des Manfred-Dramas, die Sterbeszene des Manfred, ist zweifellos das in seiner unheimlichen Beklemmung Überzeugendste, das Schumann bis zum Jahre 1848 für dieses Genre verfaßt hat. Bach hat beim Chor-Fugato dieser Szene wieder einmal Pate gestanden, aber nicht, wie in der Eingangsnummer aus ‚Genoveva‘, um Form und Zusammenhalt der Szene zu garantieren, sondern um die Assoziation der Kirche, des

---

<sup>465</sup> Edler 1982, S. 235.

Glaubens, aber auch der Unbarmherzigkeit des Todes zu beschwören. Dieser Abschnitt wirkt gleichzeitig wie eine Vorstufe zu der vielleicht bedeutendsten dramatischen Szene, die Schumann überhaupt komponiert hat. Gemeint ist damit die Szene im Dom aus *Faust I*, im Juli 1849, also acht Monate nach der Musik zu ‚Manfred‘ entstanden und ebenfalls zur Beschwörung von Kirche und Andacht mit einem ‚Dies irae‘-Choral verbrämt.“<sup>466</sup>

Jochen Clement betont von den beiden hier erwähnten Aspekten den des Todessymbols und weist in satztechnisch detaillierter Betrachtung nach, daß die ins Paradoxe übersteigerte Strenge des Doppelkanons zu einer „Selbstausslöschung“ des Tonsatzes führt: „Die Stimmen treffen sich nicht auf einer Fermate, münden in keine Kadenz und werden nicht abgelöst von einem freieren Satz. Das angewandte musikalische Prinzip kehrt sich zuletzt gegen die Musik selbst. Als Folge entsteht eine Generalpause – und Manfred stirbt genau in dieser Generalpause.“<sup>467</sup> Hier ist die destruktive Seite der Anwendung des kanonischen Prinzips bei Schumann präzise beschrieben: Die Mechanik der Stimmenverhältnisse führt nicht zur „automatischen“, ewig in sich selbst kreisenden Weiterführung, sondern zum sukzessiven resignierenden Verstummen der Stimmen.

Fellerer weist im Zusammenhang mit Schumanns A capella-Chorkompositionen auf die Verlagerung des Kompositionsprozesses vom improvisatorischen Erfinden am Klavier zum konstruktiven Planen am Schreibtisch hin. „Charakterisierende Ausdrucksgestaltungen und kontrapunktische Bindungen werden zum zentralen Problem einer bewußten und unbewußten Konstruktion des poetischen Ausdrucks in der Unterscheidung von instrumentalen und vokalen Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten. Doch sind für Schumann Fuge und Fugato nicht feste Strukturen, sondern ausdrucksbestimmte poetische Topoi, die ihrer Stellung in der Kirchenmusik folgend das ‚Heilige‘ kennzeichnen.“<sup>468</sup> Im folgenden verweist Fellerer auf entsprechende Stellen in den *Faust-Szenen*, *Das Paradies und die Peri*, *Messe* und *Requiem*.<sup>469</sup> Auch Popp deutet die Fugatabildungen in *Das Paradies und die Peri* als Mittel, die „Assoziation des Heiligen“ hervorzurufen.<sup>470</sup> „Die in die zeitgenössischen Chorkompositionen strukturell eingegliederten fugierten Sätze sind bei Schumann seltene Charakterisierungen, wenn auch Händels Satztechnik

---

<sup>466</sup> Klaus Witteler: *Robert Schumanns dramatisches Werk*, in: *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, hrsg. von Julius Alf und Joseph A. Kruse, Düsseldorf 1981, S. 143–152, S. 149.

<sup>467</sup> Jochen Clement: *Lesedrama und Schauspielmusik. Zu Schumanns Manfred op. 115*, in: *Schumann-Studien 5*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Köln 1996, S. 143–152, S. 151.

<sup>468</sup> Karl Gustav Fellerer: *Schumanns Chorlied*, in: *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, hrsg. von Julius Alf und Joseph A. Kruse, Düsseldorf 1981, S. 88–100, S. 91. Vgl. auch Fellerer 1984, S. 244.

<sup>469</sup> Vgl. Fellerer 1981, S. 91. Vgl. auch Fellerer 1984, S. 244.

<sup>470</sup> Vgl. Susanne Popp: *Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen*, Bonn 1971, S. 53.

nachwirkt. Um so häufiger sind Imitationen, die als melodische Motivwiederholungen mit freien Stimmführungen verbunden werden und damit die strenge kontrapunktische Imitation des polyphonen Satzes überwinden.“<sup>471</sup> „Die ‚klanglich kontrastierende Wiederholung‘, verbunden mit Variationen, d. h. Veränderungen in Melodie, Transposition und Stimmkombinationen, ist von einer streng geregelten Kontrapunktik gelöst.“<sup>472</sup> Fellerer nennt als Beispiel die *Ritornelle in kanonischen Weisen* für mehrstimmigen Männergesang op. 65 (1847). „Neben dem strengen Kanon stehen solche mit paarweisen Einsatzkombinationen und freien Füllstimmen, die im Stimmentausch klangliche Veränderungen mit sich bringen.“<sup>473</sup> Die Chor fugen in *Das Paradies und die Peri* bezieht auch Meier auf eine Vorbildfunktion Händels, die durch Mendelssohns *Paulus* vermittelt sei.<sup>474</sup>

Popp weist auf die Identität des Fugatokopfmotivs von Nr. 9, T. 15–17 aus *Das Paradies und die Peri* zum Text „denn heilig ist das Blut“ mit dem Soggetto aus dem 4. Satz der *Rheinischen Sinfonie* hin.<sup>475</sup>

Wendt hebt in Bezug auf die Genese von *Das Paradies und die Peri* op. 50 hervor, daß Schumann, wie aus den erhaltenen Skizzen deutlich wird, tatsächlich, seiner eigenen Aussage zum Schaffensprozeß vor 1845 entsprechend<sup>476</sup>, große Teile des Werks flüssig und ohne bedeutende nachträgliche Änderung komponiert haben muß, aber ausgerechnet bei manchen fugierten Partieentwürfen vom Prinzip des Vorerfindens am Klavier abgewichen ist.<sup>477</sup> Wendt geht dabei auf zwei entgegengesetzte Möglichkeiten des Umgangs mit Polyphonie im Zuge des Entstehungsprozesses ein: einerseits auf das nachträgliche Streichen ursprünglich vorgesehener Engführungsstimmen (in Nr. 9, T. 147–158)<sup>478</sup>, andererseits auf das nachträgliche „Entdecken“ des kanonischen Potentials des zunächst für einen homophonen Satzzusammenhang vorgesehenen melodischen Hauptgedankens von Nr. 18 (T. 3–10).<sup>479</sup>

---

<sup>471</sup> Fellerer 1981, S. 91.

<sup>472</sup> Ebd.

<sup>473</sup> Ebd., S. 92.

<sup>474</sup> Vgl. Meier 1995, S. 93.

<sup>475</sup> Vgl. Popp 1971, S. 55.

<sup>476</sup> Vgl. Matthias Wendt: „*Peri=Gedanken*“ – *Die Skizzen zu Robert Schumanns Das Paradies und die Peri. Eine Bestandsaufnahme*, in: *Schumann-Studien 5*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Köln 1996, S. 119–142.

<sup>477</sup> Vgl. ebd., S. 132.

<sup>478</sup> Vgl. ebd., S. 133.

<sup>479</sup> Vgl. ebd., S. 134ff.

## IV. Kontrapunkt als ästhetisches Mittel

### 1. Ästhetische Konsequenzen des ambivalenten Kontrapunktbegriffs

Eine Grundthese dieser Arbeit über den Kontrapunkt bei Schumann besteht darin, daß beim jungen Schumann zwei unterschiedliche und gewissermaßen entgegengesetzte Einstellungen zum Phänomen Kontrapunkt nebeneinander vorzufinden sind. Die eine ist die rigorose Ablehnung und Verächtlichmachung des akademischen, „ledernen“ Kontrapunktes, die andere eine romantische Begeisterung für die poetischen Implikationen einer pflanzenhaften Verschlingung von Einzelstimmen. In Fortführung dieser These ist dann in der mittleren Schaffensperiode eine Neutralisierung dieser ursprünglich polarisierten Einstellung zu beobachten. Während kontrapunktische Satztechniken in den frühen Kompositionen stets entweder humoristisch oder poetisch konnotiert sind, schreibt Schumann ab 1845 auch Werke, die sich schon formal und gattungsbezogen als expliziter Kontrapunkt zu erkennen geben.

Wichtig erscheint mir die Feststellung, daß die Beherrschung kontrapunktischer Satztechniken für Schumann schon ein zentraler Aspekt der kompositionstechnischen Reflexion war, als er sich dieser Beherrschung noch keineswegs sicher sein konnte. Schon an diesem Punkt stellt sich die schaffenspsychologisch interessante Frage, ob die wiederkehrenden Phasen der intensiven Beschäftigung mit den satztechnischen Grundlagen der Polyphonie mit insgesamt fruchtbaren Abschnitten von Schumanns kompositorischer Biographie zusammenfallen oder eher mit Zeiten mangelnder Inspiration korrelieren.<sup>480</sup>

Zumindest die Kontrapunktstudien des Jahres 1845 beenden die Depression des vorangegangenen Jahres, in dem keine neue Komposition entstanden ist. Allerdings findet eine echte „manische“ Schaffensruption erst wieder 1849 statt. Auch die Unterrichtszeit bei Dorn 1831–32 generiert nicht unmittelbar eine große Zahl von Werken, im Gegenteil sind 1833 und 1834 dürre Jahre, in denen insgesamt nur drei Opera entstehen. Für 1833 vermerkt Kay Redfield Jamison sogar: „Suicide attempt“.<sup>481</sup>

So gesehen stellen Kompositionen, die sich schon von der Gattung her als „ernsthafte“ Kontrapunktstudien zu erkennen geben, immer einen Versuch Schumanns dar, handwerkliches Können und tonsetzerische Seriosität zu demonstrieren. Allein die Tatsache, daß er Fugen oder Kanones nicht nur zu Übungszwecken schreibt, sondern als Opus mit implizitem künstlerischen Anspruch veröffentlicht, stellt eine zumindest partielle Akzeptanz der konservativen, „handwerklichen“ Kategorien des

---

<sup>480</sup> Kay Redfield Jamison fügt ihrem Aufsatz über „Manic-Depressive Illness and Creativity“ eine Übersichtsgrafik bei, in der manische und depressive Lebensphasen Schumanns mit der Menge der entstanden Kompositionen in Beziehung gesetzt werden. Vgl. Kay Redfield Jamison: *Manic-Depressive Illness and Creativity*, in: *Scientific American*, February 1995, S. 62–67, S. 66.

<sup>481</sup> Jamison 1995, S. 66.

musikalischen Akademismus dar, gegen den er in den dreißiger Jahren so vehement aufbegehrt hat.

Auf einer ganz anderen Betrachtungsebene spielt die Auseinandersetzung mit der Musik Johann Sebastian Bachs eine wichtige Rolle, so wichtig, daß die Arbeit mit einer Beschränkung auf „Schumann und Bach“ schon wesentliche Aspekte ihres Gegenstandes abdecken könnte. Diese Auseinandersetzung – auf kompositorischer Ebene, der der Musik über Musik – wird konkreter und offensichtlicher, indem Schumann Fugen schreibt, während sie sich vorher in einem Netz von Anspielungen und Beziehungen verborgen hat.

Allerdings greift die Feststellung zu kurz, Schumann habe in seinen Fugenkompositionen Stilkopien Bachscher Fugen, beispielsweise des *Wohltemperierten Klaviers*, abgeliefert. Zwar sind immer wieder Charaktere zu erkennen, wie sie in den barocken Vorlagen vorkommen, aber die Anverwandlung ist eine zeitgenössische: Die polyphone Musiksprache ist nicht selbstverständliches Ausdrucksmittel, sondern der Komponist muß sich um ihre Aneignung bemühen, kompositorische Arbeit verrichten.

Für Robert Schumann war der Begriff des Kontrapunktes also zutiefst ambivalent besetzt. Auf der einen Seite steht er für eine vielschichtige und per se romantische Kompositionstechnik, auf der anderen Seite für trockene und traditionalistische, eigentlich unkünstlerische Satzübungen. Die Rezeption des Schumannschen Kontrapunktes wäre ganz erheblich vereinfacht, wenn der Komponist und Schriftsteller uns den Gefallen getan hätte, diese beiden unterschiedlichen Bedeutungen, die immer auch gleichzeitig mit affirmativer und kritischer Wertung verbunden sind, terminologisch sauber zu trennen. Aber eine solche aus rationalistischer wissenschaftlicher Betrachtungsweise geborene Hoffnung würde dem ästhetischen Nukleus von Schumanns Schaffen, der zutiefst romantischen Uneindeutigkeit des Kunstwerks, substantiell widersprechen. Stattdessen kann sich der Rezipient nie sicher sein, ob die (sprachliche) Erwähnung oder die (kompositorische) Verwendung von Kontrapunkt letztlich klar affirmativ oder kritisch gemeint ist, und aus dieser ästhetischen Unbestimmtheit bezieht offenbar das kompositorische Schaffen einen Teil seines kreativen Antriebs. Eine schaffenspsychologische Ebene tritt noch hinzu: Schumann, der als Komponist spätberufene Teil-Autodidakt, beherrscht nicht immer souverän das Regelwerk kontrapunktischer Satztechniken. So ist auch nie ganz eindeutig zu entscheiden, wann Schumann ironisch und souverän mit überkommenen satztechnischen Normen spielt und sie bewußt bricht und wann er angestrengt bei dem Versuch scheitert, diese Normen überhaupt erst einmal regelgerecht zu erfüllen.

Die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Kontrapunkt stellt einen der drei bestimmenden und einander gegenseitig durchdringenden Kernaspekte in Schumanns musikalischem Werk dar. Die anderen beiden sind die quasi intertextuelle Verarbeitung musikalischer, literarischer und biographischer Einflüsse als Zitat, kryptographisches Chiffre etc. sowie die Auseinandersetzung mit der klassischen Form und die damit verbundene

Stellungnahme zu formalen Traditionen. Beide dieser anderen Hauptaspekte sind auch für den Kontrapunkt-Komplex von Bedeutung; der eine, weil kontrapunktische Satztechniken bei Schumann schnell zitathaften Charakter gewinnen und dadurch dann auch mit semantischer Bedeutung aufgeladen werden, der andere, weil die An- wie auch die Abwesenheit kontrapunktischer Techniken in bestimmten Formen (und Gattungen) aufschlußreich für die musikhistorische Verortung ist, die Schumann diesen Formen zugesteht.

Schumann eigene Aussage deutet auf eine teilweise unbewußte Fundierung seiner polyphonen Satztechniken hin: „Es ist mir selbst eigentümlich und wunderbar, daß fast jedes Motiv, welches sich in meinem Innern heranbildet, die Eigenschaften für mannigfache kontrapunktische Kombinationen mit sich bringt, ohne daß ich im Entferntesten auch nur daran denke, Themen zu formieren, welche die Anwendung des strengen Stiles in dieser oder jener Weise zulassen. es gibt sich unwillkürlich von selbst, ohne Reflexion und hat etwas Naturwüchsiges.“<sup>482</sup>

Stricker betont auch in diesem Zusammenhang die ambivalente Rolle des Kontrapunkts für den Schumannschen Schaffensprozeß: „Le contrepoint est à la fois le bon et le mauvais génie de Schumann.“<sup>483</sup> In seiner psychologisch gefärbten Wertung spielt er den positiv besetzten Kontrapunkt in den frühen Klavierwerken und den Liedern gegen den negativ besetzten der expliziten Kontrapunktwerke aus und spricht ihm insgesamt die Rolle eines archetypischen Grundbegriffs zu: „Il est faste comme le Rhin et le père, lorsqu’il sous-tend de ses voix contraires ses pièces pour piano, ses lieder. [...] Mais il devient néfaste [unheilvoll] comme le père et le Rhin, dès que Schumann s’abîme dans une recherche archaisante [gemeint sind die Kontrapunktstudien des Jahres 1845].“<sup>484</sup> Seine Auffassung, die Entwicklung hin zu den expliziten Kontrapunktwerken sei eine abwärtsgerichtete, wird an anderer Stelle bekräftigt: „L’imitation d’une voix par une autre, si spontanée, si riche, va se figer de plus en plus en fugues académiques.“<sup>485</sup>

Im Zusammenhang mit der emotionalen Tiefe des Begriffs „Kontrapunkt“ bei Schumann steht übrigens auch der Begriff des „Tiefcombinatorischen“: „Das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat ihren Ursprung aber zumeist in Bach [...].“<sup>486</sup> Hier steht Bach unter anderem auch wieder als Chiffre für eine nicht akademische, sondern charakteristische Polyphonie.

Daß bei Schumann der Gegensatz von Harmonik und Linearität sich in ungenaue Übergangszustände auflösen kann, als ob ein allmählicher Wechsel von Aggregatzuständen vorliege, ist ein weiteres Argument für

<sup>482</sup> Zit. nach Eismann 1956, Bd. 1, S. 152.

<sup>483</sup> Stricker 1984, S. 114.

<sup>484</sup> Stricker 1984, S. 114f.

<sup>485</sup> Stricker 1984, S. 129.

<sup>486</sup> Zit. nach Constantin Floros: *Schumanns musikalische Poetik*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 90–104, S. 92.

die Bedeutung der Polyphonie als Mittel der Verunsicherung des Rezipienten.

Georg v. Dadelsen charakterisiert den freien polyphonen Satz bei Schumann: „In Schumanns freistimmiger Polyphonie wird der Kontrapunkt so als ein Mittel genutzt, in jedem Augenblick aus jeder beliebigen Stimme und in jeder beliebigen Lage des Tonraums neue Melodien erblühen zu lassen. Oftmals dient die Vielstimmigkeit auch dazu, die Melodie zu verschleiern. In das Rankenwerk der sich verschlingenden Stimmen soll die Phantasie des Aufnehmenden die melodische Linie hineinhören.“<sup>487</sup>

Vom Standpunkt des Rezipienten betrachtet bieten die an der Oberfläche zutage liegenden kontrapunktischen Elemente in Schumanns Werken ein heterogenes Bild. Es entsteht neben dem Eindruck souveräner Anverwandlung und Durchdringung kontrapunktischer Satztechniken an anderen Beispielen der Zweifel, ob Unvollkommenheiten oder doch Abweichungen von der satztechnischen Norm gewollt oder ungewollt sind. Im ersteren Falle handelte es sich um kompositionshandwerkliches Experimentieren, eine kreative Aktualisierung des hergebrachten Lehrhorizontes oder um bewußte Ironisierung, im zweiten um das letztlich gescheiterte Ringen mit orthodoxen, zu spät und unvollständig angeeigneten und möglicherweise innerlich nie akzeptierten Regeln. Und in dieser Unterscheidung sind nur die an der Oberfläche zutage liegenden kontrapunktischen Elemente erfaßt. Daneben finden sich bei genauer Analyse und geduldigem Hineinhören in manche Werke untegründige Kontrapunktbildungen, die sich hinter der Maske genuin romantischer Kompositionsweise verborgen halten. Gerade auf diese Fälle scheint der Begriff der kreativen Anverwandlung des Althergebrachten zuzutreffen.

Schließlich bleibt noch der besonders subtile Fall der nach außen hin typisch kontrapunktischen Faktur, die umgekehrt aktuellere, der polyphonen Tonsprache fremde Formbildungen verschleiern. Aus diesen Verunklarungstaktiken läßt sich eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen eindeutigem und uneindeutigem Kontrapunkt ableiten, die sich quer durch alle oben genannten Klassen ziehen läßt und oft identisch mit der Grenzlinie zwischen propädeutischer Tonsatzübung und autonomem Kunstwerk zu sein scheint.

Die außermusikalischen Bezüge Schumannscher Werke betreffend ist ein ähnliche Form von Ambiguität ausführlich erforscht, ja zu einem zentralen Topos der Analyse insbesondere des Frühwerks geworden. Ein ähnlicher den Rezipienten verwirrender Beziehungs- und Anspielungsreichtum besteht in vielen Kompositionen ‚über Musik‘, es entfaltet sich ein Netz von innermusikalischen Relationen, die leicht unentdeckt bleiben, wenn sie sich nicht zum klar erkennbaren Zitat oder zur musikalischen Kryptographie verdichten. Genau diese der literarischen Anspielung am nächsten verwandten Teilbereiche der innermusikalischen Selbstreferenz sind denn auch die am meisten gewürdigten geblieben, während die gleiche Selbstreferenz, wenn sie sich nicht an konkrete Diastematik knüpft, sondern Formen, Gattungen oder Satztechniken als

---

<sup>487</sup> Georg v. Dadelsen: *Robert Schumann und die Musik Bachs*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14, 1957, S. 52.

Topos aufsucht, leicht unerkannt bleibt. Wohlgermerkt soll es hier nicht um die Beantwortung der unentscheidbaren Frage gehen, inwiefern Schumann intentional mit diesen Selbstreferenzen umgeht und ob er gar die Verunsicherung des Rezipienten angesichts unklarer Bezüge anstrebt. Die Besonderheit einer Rezeptionshaltung, die eine unentschiedene Haltung zu musikalischen Traditionen und Vorgängern konstatieren muß, anstelle mit der klaren Hinwendung oder Abwendung von solcher Tradition konfrontiert zu werden, steht im Mittelpunkt der Betrachtung. Nochmals sei hier auf die Analogie zur Außenreferenz hingewiesen, die bei Schumann so oft die Balance zwischen Programm- und absoluter Musik hält und durch die so entstehende innere Fragmentisierung des Werks diese Unterscheidung auflöst.

## *2. Problematik der Einteilung nach Schaffensperioden*

Struck weist darauf hin, daß bei den nach 1844 entstandenen Werken eine einfache Einteilung des Schumannschen Œuvres anhand „blockhaft“ nacheinander erschlossener Gattungen nicht mehr möglich ist: „Hier entfielen gattungsbezogene Zäsuren, ohne daß andere Aspekte allein tragfähig wirkten wie etwa kompositionstechnische Gesichtspunkte (das ‚kontrapunktische Jahr‘ 1845) [...]“<sup>488</sup> Er spricht dem Jahr 1845 explizit auch eine Funktion als Katalysator eines stilistischen Wandels ab: „Hinzu kommt, daß zeitliche Schaffenseinschnitte nicht ohne weiteres stilistische Stationen markierten: So kann beispielsweise das ‚kontrapunktische‘ Jahr 1845 nicht, wie oft geschehen, bereits als eindeutige stilistische Zäsur gesehen werden, obwohl es für Schumanns Schaffensrhythmus sicherlich von großer Bedeutung war und sich auch seine Schaffensweise änderte. Doch hatten die kontrapunktischen Kompositionen dieses Jahres offenbar vorrangig einen ‚therapeutischen‘ Effekt, ohne daß sie umgehend zu einer deutlichen stilistischen Neuorientierung geführt hätten: Bezeichnenderweise wurde im Anschluß an die kontrapunktische Phase zunächst das Klavierkonzert op. 54 durch die beiden Schlußsätze vervollständigt. Sie weisen gegenüber früheren Kompositionen keine besonders intensive kontrapunktische Arbeit auf.“<sup>489</sup>

Wenn die Auseinandersetzung Schumanns mit kontrapunktischen Satztechniken nicht wie im vorangegangenen Zitat psychologisierend als eine Art Selbsttherapie gedeutet wird<sup>490</sup>, erscheint sie meist als

---

<sup>488</sup> Struck 1984, S. 565.

<sup>489</sup> Struck 1984, S. 565f. Vergleiche aber immerhin das enggeführte Fugato der Streicherstimmen in der Durchführung des Schlußsatzes, T. 367–391; s. o.

<sup>490</sup> Vgl. dazu auch Peter F. Ostwald: „Nach dem Umzug nach Dresden fiel Schumann in eine schwere Depression [...]. Während dieser kritischen Zeit half ihm auch die Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach und das Komponieren seiner Fugen op. 60 und 72 und Kontrapunktstudien op. 56 und 58.“ Peter F. Ostwald: *Leiden und Trauern im Leben und Werk Robert Schumanns*, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, hrsg. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 121–131, S. 127. Wie bei Richter wird op. 58 fälschlich als kontrapunktisch eingestuft. Meier erklärt in ähnlichem Sinne:

Begleiterscheinung seiner stilistischen Entwicklung. Je nach Standpunkt und Geschmack des Untersuchenden werden kontrapunktische Kompositionen oder Kompositionselemente als Indiz für stilistische Weiterentwicklung und tonsprachliche Reife oder aber als problematische Rückwendung zu orthodoxen Stilmitteln gewertet<sup>491</sup>. Scharfe Polemik in

---

„Durch fleißige Fugenstudien [...], die er im Januar 1845 gemeinsam mit seiner Frau begonnen hatte, versuchte er Widerstand [gegen seinen schlechten körperlichen und psychischen Zustand] zu leisten. [...] Sie [die *BACH-Fugen* op. 60] waren wie die *Studien für den Pedalflügel* und die vier Klavierfugen op. 72 ein versuch, Halt zu finden an handwerklicher Arbeit, an der Strenge der Kompositionsregeln [...]“ Meier 1995, S. 100. Meier ist der Auffassung, die Selbsttherapie sei letztlich erfolgreich verlaufen: „Daß ihn [Schumann] das Komponieren nach Gesetz und Regel wirklich aus der Lähmung befreite, unter der er das ganze Jahr über gelitten hatte, zeigt die Skizze zur C-Dur-Sinfonie, die noch im Dezember 1845 entstand.“ Ebd. Auch Gerald Abraham und Eric Sams fassen 1845 als eine Zeit der „geistigen Genesung“ auf, die mit den Kontrapunktstudien im Januar ihren Anfang nimmt. Vgl. Gerald Abraham und Eric Sams, *Schumann*, Stuttgart 1994, S. 47. Vgl. auch Peter F. Ostwald: *Schumann. Music and Madness*, London 1985, S. 200: „Despite his physical and psychological complaints, Schumann was beginning to do some composing again, but it was mainly the sort of counterpoint exercises he had relied on, as a way of settling his mind, during earlier depressive episodes.“ Udo Rauchfleisch wertet ebenfalls den therapeutischen Aspekt als positiv: „Es ist insofern sicher keine unzulässige Spekulation, wenn wir vermuten, daß Robert in der Kontrapunktik Integration, Strukturierung und Halt gegen die in der psychotischen Dekompensation so bedrängend erlebten Phantasien und Ängste gesucht hat.“ Udo Rauchfleisch: *Robert Schumann. Leben und Werk. Eine Psychobiographie*, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, S. 126. Karl Laux faßt dagegen op. 56 als Ausdruck einer glücklichen Lebensphase auf. Vgl. Karl Laux: *Robert Schumann*, Leipzig 1982, S. 132.

<sup>491</sup> Bei Weissweiler findet sich in im Zuge der Darstellung des Jahres 1845 eine Kombination des selbsttherapeutischen mit dem orthodoxen Aspekt: „[...] er [Schumann] muß den musikalischen Gedanken nachjagen wie ein Schmetterlingsfänger, dem nur Heuschrecken ins Netz gehen, trockene, konstruierte Fugenthemen im Geist einer längst vergangenen Zeit. [...] Was ist die Fuge anderes als zum Klingen gebrachtes System? Thema, Beantwortung, Durchführung, Zwischenspiel, Durchführung, Zwischenspiel, Durchführung, Rückmodulation – jedes Kind kann das lernen, nur dem großen Bach war es vorbehalten, die starre Form mit Gehalt zu füllen, Mendelssohn, seinen genialen Epigonen, vielleicht ausgenommen. Und trotzdem: Das Fugenschreiben gibt ihm das Gefühl, etwas Sinnvolles zu tun, er kann Takt an Takt reihen, ohne im geringsten schöpferisch zu sein, und wenn er fertig ist, zufrieden wie ein Kind, das seine Aufgaben gemacht hat, ‚fleißig‘ in sein Haushaltsbuch schreiben.“ Weissweiler 1994, S. 183f. Dagegen wertet Petzoldt die Entwicklung des Jahres uneingeschränkt positiv: „Schumanns gesamte Tonsprache wurde durch die neuerliche Versenkung in die Geheimnisse von Fuge und Kanon dichter.“ Richard Petzoldt [Textteil, Bildteil: Eduard Crass]: *Robert Schumann. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1956, S. 31. Allerdings weist Petzoldt durchaus auf Einwände der Kritik gegen diese Entwicklung hin. Vergleiche ebd., S. 31f.

letzterem Sinne findet sich bei Gebhardt.<sup>492</sup> Das Fehlen jeglicher satztechnischer Unterweisung in Schumanns Kindheit und Jugend kann so als kompositionstechnisches Defizit oder umgekehrt als Abwesenheit jeglicher akademischer Hemmung gedeutet werden. So schreibt Joan Chissell in Bezug auf die *Vier Fugen* op.72: „All four are rather too persistently thematic, but succinctly so, and contain examples of augmentation [...], inversion and stretto startlingly indicative of the craftsman Schumann could have become, given a normal studentship in youth.“<sup>493</sup> Hätte Schumann eine normale Musikausbildung als Jugendlicher erhalten, hätte ein besserer Handwerker aus ihm werden können.

Terminologisch problematisch erscheint Trapps Unterscheidung zwischen „bewußtem“ und „unbewußtem“ Kontrapunkt; sie suggeriert Intentionalität bzw. Unintentionalität des Komponisten, wo deutliche oder undeutliche Wahrnehmbarkeit durch den Hörer oder Leser gemeint ist.<sup>494</sup>

Daverio fasst betreffend der Kompositionen des „Kontrapunktjahres“ 1845 zusammen: „[...] Schumanns fugal works of 1845 have not fared well with many commentators. While some view them as part of an obligatory rite of passage to the late style, others hear symptoms in these compositions of the disintegrative tendencies that several writers detect in the composer's last works. Similarly, most critics view the canonic Studien, like the Vier Skizzen, as an odd byway but little more. Troping on Brendel's division of Schumann's career into 'subjective' and 'objective' phases, writers have pointed to the emergence of an ultra-rational, even impersonal quality in this music, made doubly disturbing by memories of the unbridled fantasy of the earlier keyboard music. In short, the conventional wisdom maintains that Schumann's imaginative impulses, if not fully extinguished, were at last seriously dimmed in the fugues and canons of the Contrapuntal Year.“<sup>495</sup>

Die Skepsis vieler Kommentatoren gegenüber Schumanns „offiziellen“ Kontrapunktkompositionen ist hier treffend referiert. Ich stimme Daverios differenzierterer Sichtweise zu und möchte auf den konventionellen Untersuchungsansatz, dem immer der Gedanke einer linearen Entwicklung von Schumanns Tonsprache zu Grunde liegt, vollständig verzichten. Dadurch entfällt die automatische Einordnung der Einzelkomposition in eine Früh-, Mittel- oder Spätphase des Individualstils, in deren Zusammenhang Kontrapunkt, seine Absenz oder Anwesenheit

---

<sup>492</sup> Armin Gebhardt: *Robert Schumann. Leben und Werk in Dresden*, Marburg 1998, S. 50: „Der Schumann des ungehemmten Sich-Aussingens, der weitgespannten Liedbögen von 1840 hätte eine strenge Kanalisierung seiner freien Phantastik, ja mehr, einen aus Berufsgilden und Handwerkertugenden aufgekommenen Musiziergeist wie den bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts vorherrschenden dem eigenen als diametral entgegengesetzt erkennen müssen. Wie konnte es dann zu jenem Barockkontrapunktieren des Jahres 1845 kommen, das ihn zudem gesundheitlich hart zurückwarf und ihn ein ganzes kostbares Jahr hindurch dem Schöpferischen eigener Bestimmung entzog?“

<sup>493</sup> Joan Chissell: *Schumann's Piano Music*, London 1972, S. 59.

<sup>494</sup> Vgl. Trapp 1958, S. 80ff.

<sup>495</sup> John Daverio: *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age“*, Oxford/New York 1997, S. 308.

und seine korrekte oder fehlerhafte Ausführung nur noch als äußeres Indiz dieses jeweiligen Entwicklungsstandes gewertet wird. Es entsteht die Möglichkeit, unabhängig von Entstehungszeit und chronologischer Einordnung zu untersuchen, auf welchen Bedeutungsebenen eine Komposition auf den heutigen Rezipienten wirkt.

Mein Ausgangspunkt ist dabei die gegenwärtige Wirkung von Schumanns Kompositionen, meine zentrale Fragestellung: Warum erscheinen manche Stücke von bestürzender Modernität und Unmittelbarkeit, andere aber als in sich abgeschlossene und historisch vollständig einordenbare Einheiten?

Die rein musikgeschichtliche und musiktheoretische Betrachtung erlaubt diese Fragestellung nicht, da sie ausschließlich danach strebt, die Werke im Kontext ihrer Entstehung zu untersuchen. Musiktheorie und Musikgeschichte liefern also lediglich die Mittel, um eine Bezugnahme zum aktuellen geisteswissenschaftlichen Diskurs zu ermöglichen. Längst hat der dekonstruktivistische Ansatz den Fragmentcharakter, die Offenheit oder Unabgeschlossenheit eines Werks als eigentliche Essenz der Moderne erkannt und benannt und gerade Werke der romantischen Epoche zum Vorläufer, Kronzeugen und Entwicklungshelfer dieser Tendenz erklärt.

Auf der Hand liegt diese Unabgeschlossenheit, wenn es sich beim betreffenden Musikwerk formal tatsächlich um ein Fragment handelt oder Form und Harmonik diesen Fragmentcharakter zumindest suggerieren. Auch dieser Fall findet sich bei Schumann wiederholt.

Jedoch erschöpft sich die Offenheit oder Unabgeschlossenheit vieler Kompositionen Schumanns nicht im äußerlichen, formalen Fragmentcharakter. Eine entscheidende Kategorie für Schumann wird von der Forschung bisher nur partiell, nämlich in Bezug auf den poetischen Referenzanteil mancher Kompositionen, berücksichtigt. Es ist die Kategorie der Uneindeutigkeit. Diese macht den zentralen Reiz vieler – nicht aller! – Schumannscher Musikwerke aus. Lassen sich versteckte außermusikalische Einflüsse finden, literarische und persönliche Anspielungen, ist das ein Beleg für eine solche gewollte Uneindeutigkeit. Daß Musik auch selbstreferentiell sein kann und daß aus dem Spiel und der Kombination einander teilweise widersprechender Gestaltungselemente ebenfalls Uneindeutigkeit generiert werden kann soll im Folgenden für den Bereich Kontrapunkt nachgewiesen werden. Ein anderer Teil der Arbeit wird diesen Aspekt der Selbstreferentialität mit Bezug auf die Zeichentheorie untermauern. An dieser Stelle sei nur auf den Symbolcharakter von Klangzeitgestalten hingewiesen, die eben nicht auf außermusikalische Sachverhalte, sondern auf präexistente Musik oder wie im Falle pädagogisch vermittelbarer Satzweisen sogar auf abstrahierte kompositionstechnische Modelle verweisen.

Während Kontrapunkt im Sinne des strengen Satzes für übermäßige Klarheit und damit Geheimnislosigkeit, da Lernbarkeit steht, führt Schumanns individuelle Anverwandlung der polyphonen Satztechniken zu enigmatischen Andeutungen, die auf der selbstreferentiellen Ebene – Musik über Musik – zu romantischer Offenheit und Uneindeutigkeit führen.

Dadurch bilden sich Analogien zu außermusikalischen, insbesondere literarischen und biographischen Anspielungen. Polyphone Musik versteht sich dabei bei Schumann durchaus als tiefsinniger und anspruchsvoller Gegenentwurf zur leicht rezipierbaren Unterhaltungsmusik – nur selten unterläuft in der Sekundärliteratur eine Einschätzung wie die von Peter Gradenwitz, in der ein tiefergehender Einfluß des Studiums Bachscher Werke auf Schumanns Schaffensästhetik rundheraus verneint wird.<sup>496</sup>

Es zeichnet sich ab, daß die hergebrachten Kategorien der Schumann-Forschung – geniales Frühwerk versus akademisches Spätwerk, subjektiv versus objektiv, fortschrittlich versus klassizistisch – sich ersetzen lassen durch die Frage: Tendiert das betreffende Werk zur inneren Geschlossenheit und Einheitlichkeit mit sich selbst, somit also auch zur Eindimensionalität, oder weist es versteckte innere Widersprüche und Uneinheitlichkeiten auf, die eine Mehrdimensionalität, eine Simultanität verschiedener Wahrnehmungsebenen erzeugen? Das hat den Vorteil (zumindest in meinen Augen ist es ein Vorteil), das sich Unterschiede zwischen Werken nahe beisammen liegender Zeitabschnitte heraus differenzieren und umgekehrt Analogien zwischen chronologisch entfernten Stücken sichtbar werden. Dabei kann durchaus kenntlich werden, daß sich Schumann unter Umständen einer Art von Negativverfahren bedient, wo das Verhältnis Textur und Struktur glatt vertauscht ist.

Keinesfalls soll Schumann als schaffendem Subjekt anachronistisch unsere heutige Terminologie unterstellt werden. Wie oben erläutert, ist mein Vorgehen ein bekenntend rezeptives, daß die eigene zeitgebundene Subjektivität nicht zu Gunsten eines scheinbaren positivistischen Empirismus verleugnet, sondern sich zu ihr bekennt und nach einer Deutung der Werke im Kontext des heutigen Diskurses sucht. Was man Schumann allerdings als unbewußten kreativen Impuls unterstellen kann, ist das Streben nach Mehrdeutigkeit in vielen seiner Kompositionen. Davon zeugt seine literarisch-reflektorische Tätigkeit ebenso, wie es die vielen übermusikalischen Anspielungen und Bezüge tun. Was für diese anerkannt ist, sollte auch für die betreffenden kontrapunktischen Verfahrensweisen gelten: Da, wo sie Musik über Musik sind, haben sie auch reflektierenden Charakter.

Ich strebe mit dieser Kategorisierung keine Wertung an, ein Fehler, der angesichts der Heterogenität des Schumannschen Œuvres immer wieder begangen worden ist. Sehr wohl erlaubt sie aber eine Einordnung im Hinblick auf Aktualität bzw. Modernitätscharakter, wie ich das oben angedeutet habe.

---

<sup>496</sup> Vgl. Peter Gradenwitz: *Kleine Kulturgeschichte der Klaviermusik*, München 1986, S. 130: „Schumann hat sich lange Zeit intensiv mit der Musik Johann Sebastian Bachs, vor allem der Klaviermusik, beschäftigt, doch hat Bachs Musik bei aller Verehrung Schumanns für Bach nur wenig Einfluß auf seine kompositorische Entwicklung gehabt.“ Lediglich für op. 56, 60, 72 und 126 gesteht Gradenwitz eine solche Beeinflussung zu, bezeichnet sie aber als „typisch romantische Auseinandersetzungen mit einer für die Zeit nur noch schwerlich musikalisch erfüllbaren Gattung“. Ebd.

Bleibt die interessante Frage, warum Schumann auch Stücke komponiert, die auf diese eben als kreativer Schaffensimpuls apostrophierte Uneindeutigkeit verzichten, wenn es sich hier gerade nicht um eine generelle Änderung seines Personalstils handelt. Mit dieser Frage begeben wir uns zwangsläufig ein Stück weit in den Bereich der Spekulation, die im Falle des labilen Schumann immer auch eine psychologische sein muß.

Wieviel auch immer an Schumanns Geisteskrankheit organisch, wieviel psychogenetisch gewesen sein mag: Man stößt immer wieder auf Phasen, in denen auffallend viele oder auffallend wenige Werke entstehen. Nun korrelieren aber die Zeiten der intensiven Beschäftigung mit kontrapunktischer Satztechnik nicht mit direkt folgenden Phasen eines quasi „manischen“ Schaffensrausches. Das Studium der Satztechnik scheint für Schumann nicht die Rolle eines Schaffenskatalysators gespielt zu haben. Man liegt richtiger, wenn man der Beschäftigung mit dem Kontrapunkt sowohl inspirierende als auch hemmende Wirkung zuweist. Unter den Selbstäußerungen Schumanns finden sich neben den Klagen über Marpurg begeisterte Äußerungen zur polyphonen Musik Bachs.

Meine These ist, daß die ambivalente Haltung Schumanns zum Kontrapunkt auch Widerspiegelung der eigenen Identitätssuche ist. So wie Schumann mit literarischen Anspielungen und Bezügen spielt, spielt er auch mit innermusikalischen Anspielungen und Bezügen, und unter diesen scheint dem Kontrapunkt – als positiv besetztem Ausdrucksmittel – eine zentrale Rolle zuzukommen. Aber so wie Schumann dem In-der-Schwebenhalten der eigenen Persönlichkeit und Identität zwischenzeitlich müde zu werden scheint, so auch dem poetischen Spiel mit der Satztechnik. Das erklärt, warum Kompositionen entstehen, deren Umgang mit der Polyphonie nichts Doppelbödiges anhaftet. Schumann möchte er selbst sein – und stellt sich dadurch einfacher dar, als er ist, als solider, akademisch fundierter Handwerker. Man betrachte nur, um beim Beispiel Kanon zu bleiben, ein Stück wie den *Canon* aus der Klaviersonate für die Jugend op. 118b. Ein mechanisch ablaufendes Spielstück, das nicht mehr ist, als sein Titel es sagt: eine Art Kanon-Prototyp. Der letzte Rest von Transzendenz, wie er im *Kanonischen Liedchen* aus op. 68 noch vorhanden ist, ist hier getilgt. Eine gewisse Ironie – möglicherweise unfreiwillig – mag man allenfalls in der Tatsache sehen, daß die dritte Stimme, eigentlich Füllstimme, hier als einziges Element freier Komposition den größten Kreativitätsanteil beisteuert.

Es hat einen Beigeschmack von tragischem Sarkasmus, daß sich Schumann von seinen Stärken, die eben im Maskenhaften und Uneindeutigen liegen, entfernt, in dem er zu sich selbst zu kommen versucht. Der Wunsch nach Eigentlichkeit generiert Entfremdung von sich selbst, und der akademische Kontrapunkt scheint zum Vehikel dieser Entfremdung zu werden. Aber es sei an dieser Stelle noch einmal betont, daß diese unterschiedlichen Zugänge zum Phänomen Kontrapunkt nicht in konsequenter Progression aufeinander folgen, sondern in diskontinuierlicher Abwechslung nacheinander, möglicherweise sogar nebeneinander auftreten.

Werfen wir einen kurzen Blick auf die Fuge. Ein Stück wie die *Kleine Fuge des Albums für die Jugend* weist zaghaft und im Ansatz über sich hinaus – zu belegen zum Beispiel durch die diastematische Ableitung von Vorspiel- und Fugenthema – kehrt aber immer noch hauptsächlich seinen geschlossenen und didaktisch disponierten Charakter heraus, wie beim *Kanonischen Liedchen* aus der gleichen Sammlung der Fall. Dagegen ist der Beginn der *Novellette* Nr. 8 aus op. 21 nach außen ein leidenschaftlich bewegtes Charakterstück, dem ganz versteckt die Struktur einer Fugenexposition eingeschrieben ist. Die *Fuge* op. 72 Nr. 3 in f-moll schließlich wäre eines von mehreren Stücken, die wiederum umgekehrt unter der Textur des strengen Kontrapunktes ein Doppelleben als romantisches Charakterstück führen, in diesem Fall zusätzlich mit einer thematischen und tonalen Reminiszenz an Chopins Etüde in der gleichen Tonart für Fétis' Klavierschule.

Aus dieser diachronen Zusammenstellung geht hervor, daß die Chronologie der Entstehungsdaten für den Stellenwert von Kontrapunkt innerhalb des Werkganzen letztlich nur eine untergeordnete Rolle spielt.

Erinnert sei hier an dieser Stelle noch einmal an Schumanns Rezension von Mendelssohns Präludien und Fugen op. 35 aus dem Jahr 1837, in der sich ein entscheidender Aspekt seiner spezifischen Einstellung zum Kontrapunkt fokussiert: Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum – etwa für einen Strauß'schen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk, wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen.<sup>497</sup> Bleibt man in diesem vom Komponisten selbst gewählten Bild, so hätten wir nebeneinander auch die Wurzel, die die Blume verdeckt, eine Wurzel mit aufkeimender Knospe und eine Wurzel ohne Blüte betrachtet.

Die Inkongruenz von mit dem poetischen Gehalt der Kontrapunktik spielenden Kompositionen mit sich selbst hebt sie über die mit sich selbst deckungsgleichen heraus, denen der „Mehrwert“ des poetisch verfremdeten Kontrapunkts fehlt, und verleiht ihnen eine Aktualität, die viele spätere Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts nicht haben. So mühsam sich Schumann auch an der Satztechnik Kontrapunkt abgearbeitet hat, war er doch fähig, aus der inneren Distanz zum kompositionstechnischen Handwerk Werke zu schaffen, die in ihrer poetischen und kreativen Aneignung des Kontrapunkts fast singulär sind. Es ist ein in seiner produktiven Ironie zutiefst romantischer Gedanke, der dem Joan Chissells diametral entgegensteht, daß nur die fehlende musikalische Ausbildung in Schumanns Jugend, die fehlende „craftsmanship“ diese Singularität ermöglicht hat.

---

<sup>497</sup> *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 100f.

## Literatur

Hermann Abert: *Robert Schumann*, Berlin 1903

Gerald Abraham (Hrsg.): *Schumann. A Symposium*, London/New York/Toronto 1952

Gerald Abraham/Eric Sams: *Schumann*, Stuttgart 1994

Julius Alf/Joseph A. Kruse (Hrsg.): *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, Düsseldorf 1981

Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer (Hrsg.): *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, Düsseldorf 1991

Bernhard R. Appel: *Robert Schumann als Leser*, in: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, hrsg. v. Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 12-16

Bernhard R. Appel: *Kompositionen Robert Schumanns in den Musikbeilagen der Neuen Zeitschrift für Musik*, in: *Schumann-Studien 5*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Köln 1996, S. 65-82

Bernhard R. Appel: *Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar*, Zürich/Mainz 1998

Bernhard R. Appel und Gerd Nauhaus: *Robert Schumanns Auftritte als Dirigent*, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. v. Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier, Saarbrücken 1998, S. 132-137

Julius Becker: *Der Neuromantiker*, Bd. 1, Leipzig 1840

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

Bodo Bischoff und Gerd Nauhaus: *Robert Schumanns Leipziger Konzertnotizen von 1833. Faksimile, Übertragung und Kommentar*, in: *Schumann-Studien 3/4*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Köln 1994, S. 20-74

Wolfgang Boetticher: *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941

Wolfgang Boetticher: *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil I. Opus 1-6*, Wilhelmshaven 1976

Wolfgang Boetticher: *Einführung in die musikalische Romantik (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 89)*, Wilhelmshaven 1983

Wolfgang Boetticher: *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil II. Opus 7-13*, Wilhelmshaven 1984 (Boetticher 1984a)

Wolfgang Boetticher: *Zum Problem eines "Urtextes" bei Robert Schumann und Anton Bruckner*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981/Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 404-407 (Boetticher 1984b)

Wolfgang Boetticher: *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil III. Opus 14-133*, Wilhelmshaven 2003

Beatrix Borchard: *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Weinheim/Basel 1985

André Boucourechliev: *Robert Schumann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1958

Reinhold Brinkmann: *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39 (Musik-Konzepte 95)*, München 1997

Marcel Brion: *Robert Schumann und die Welt der Romantik*, Erlenbach-Zürich/Stuttgart 1955

Ernst Burger: *Lebenschronik* (NGA Serie VIII, Bd. 1), Mainz 1998

Renate Busse: *Das Problem der Fuge in der musikalischen Frühromantik*, Diss. masch. München 1941

Joan Chissell: *Schumann's Piano Music*, London 1972

Joan Chissell: *Schumann*, London 1989

Jochen Clement: *Lesedrama und Schauspielmusik. Zu Schumanns Manfred op. 115*, in: *Schumann-Studien 5*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Köln 1996, S. 143-152

Dieter Conrad: *Zu Schumanns Klavierquintett*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 343-356

Georg v. Dadelsen: *Robert Schumann und die Musik Bachs*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14, 1957

Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11)*, Darmstadt 1989

Walter Dahms: *Schumann*, Berlin/Leipzig 1916

Kathleen Dale: *The Piano Music*, in: *Schumann. A Symposium*, hrsg. v. Gerald Abraham, London/New York/Toronto 1952, S. 12-97

Hermann Danuser: *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975

John Daverio: *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age“*, Oxford/New York 1997

John Daverio: *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford/New York 2002

Diether de la Motte: *Harmonielehre*, Kassel 1976, <sup>4</sup>1983

Diether de la Motte: *Kontrapunkt*, Kassel 1981, <sup>3</sup>1988

Klaus-Dieter Dobat: *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen 1984

Joachim Draheim: *Schumanns Jugendwerk: Acht Polonaisen op. III für Klavier zu 4 Händen*, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, hrsg. v. Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 179-191

Ernst-Jürgen Dreyer: *Robert Schumann und Leopold Schefer*, in: *Schumann-Studien* 5, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Köln 1996, S. 189-220

Reinhold Dusella/Bernhard R. Appel/Kazuko Ozawa-Müller/Matthias Wendt: *Studien und Skizzen. Dresdener Skizzenheft. Taschennotizbuch (NGA Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 4)*, Mainz 1998

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

Arnfried Edler: *Zur Gattungsproblematik von Schumanns Skizzen für Pedalflügel*, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. v. Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier, Saarbrücken 1998, S. 67-75

Damien Ehrhardt: *Robert Schumanns Exercises WoO 31. Überlegungen zur Gesamtkonzeption*, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische,*

*sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. v. Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier, Saarbrücken 1998, S. 60-66

Georg Eismann: *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, 2 Bände, Leipzig 1956

Hellmut Federhofer/Gerd Nauhaus: *Studien zur Kontrapunktlehre* (NGA Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 5), Mainz 2003

Karl Gustav Fellerer: *Schumanns Chorlied*, in: *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, hrsg. v. Julius Alf und Joseph A. Kruse, Düsseldorf 1981, S. 88-100

Karl Gustav Fellerer: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Band 1: Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1984

Karl Gustav Fellerer: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Band 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1985

Karl Gustav Fellerer: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Band 3: Romantik und Akademismus*, Regensburg 1987

Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann. Das Vokalwerk*, Kassel 1985

Constantin Floros: *Schumanns musikalische Poetik*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Rieh, München 1981, S. 90-104

Franz Hermann Franken: *Robert Schumann in der Irrenanstalt Edenich*, in: *Robert Schumanns letzte Lebensjahre. Protokoll einer Krankheit (Archiv-Blätter 1, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin)*, Berlin 1994, S. 7-16

Hans-Peter Fricker: *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns*, Bern 1983

Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier (Hrsg.): *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, Saarbrücken 1998

John Gardner: *The Chamber Music*, in: Alan Walker (Hrsg.): *Robert Schumann. The Man and his Music*, London 1972, S. 200-240

Armin Gebhardt: *Robert Schumann als Symphoniker*, Regensburg 1968

Armin Gebhardt: *Robert Schumann. Leben und Werk in Dresden*, Marburg 1998

August Gerstmeier: *Die Lieder Schumanns. Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1982

Wolfgang Gertler: *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Berlin 1931

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

Peter Gradenwitz: *Kleine Kulturgeschichte der Klaviermusik*, München 1986

Peter Gülke: *Zur Rheinischen Sinfonie*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 237-253

Andrea Herrmann: *Robert Schumann als Pädagoge in seiner Zeit*, Berlin 1997

E. T. A. Hoffmann: *Lebensansichten des Katers Murr*, in: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, Berlin 1963

Helmuth Hopf: *Fehlinterpretation eines Spätstils am Beispiel Robert Schumanns*, in: *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, hrsg. v. Julius Alf und Joseph A. Kruse, Düsseldorf 1981, S. 238-249.

Kay Redfield Jamison: *Manic-Depressive Illness and Creativity*, in: *Scientific American*, February 1995, S. 62-67

Eric Frederick Jensen: *Schumann*, Oxford/New York 2001

Reinhard Kapp: *Einführung und Analyse*, in: Taschenpartitur *Robert Schumann. Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97 ‚Rheinische‘*, Mainz 1981

Reinhard Kapp: *Robert Schumanns Kanon aus op. 118b*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 142, 1981, S. 260-262

Reinhard Kapp: *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984

Reinhard Kapp: *Das Orchester Schumanns*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 191-236

Siegmar Keil: *Untersuchungen zur Fugentechnik in Robert Schumanns Instrumentalschaffen*, Hamburg 1973

Janina Klassen: *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin*, Kassel 1990

Heribert Klein: *Die Bach Fugen op. 60 von Robert Schumann*, in *Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft e. V.*, Nr. 6 (Januar 1987), S. 4-11 sowie Nr. 8 (Januar 1988), S. 2-10

Herwig Knaus: *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“*, München 1974

Irmgard Knechtges: *Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke*, Regensburg 1985

Hans Joachim Köhler: *Nachwort*, in: *Kreisleriana op. 16*, Urtextausgabe Edition Peters, Leipzig 1975, S. 39-41

Hans Joachim Köhler: *Die Stichvorlage zum Erstdruck von Opus 21 – Assoziationen zu Schumanns Novelletten*, in: *Schumann-Studien 3/4*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Köln 1994, S. 75-94

Thomas Koenig: *Robert Schumanns Kinderszenen op. 15. Hermeneutische und formanalytische Untersuchungen*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 299-342

Hans Kohlhasse: *Die Kammermusik Robert Schumanns*, 3 Bände, Hamburg 1979

Hans Kohlhasse: *Robert Schumanns Klavierquintett op. 44*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 148-173

Hans Kohlhasse: *Die Revisionen im Autograph der Streichquartette op. 41*, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, hrsg. v. Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 53-76

Kristin R. M. Krahe: *Robert Schumanns Schulaufsatz: Warum erbittert uns Tadel in Sachen des Geschmacks mehr, als in andern Dingen?*, in: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, hrsg. v. Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 33-39

Ulrike Kranefeld: *Der nachschaffende Hörer. Rezeptionsästhetische Studien zur Musik Robert Schumanns*, Stuttgart/Weimar 2000

Joseph A. Kruse: *Robert Schumanns Lektüre. Zeitgenössischer Kanon, individuelle Schwerpunkte, kompositionsspezifische Auswahl und seine Urteile als Leser*, in: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als*

Leser, hrsg. v. Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 123-134

Karl Laux: *Robert Schumann*, Leipzig 1982

Eugen Leopold: *Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns*, Erlangen 1954

Eugen Leopold: *Romantische Polyphonie der Bilder und Klänge. Kontrapunkte in der Sprache bei E. T. A. Hoffmann und Eichendorff*, in: *Das Musikleben* 8 (1955), S. 171-174

Ernst Lichtenhahn: *Sinfonie als Dichtung. Zum geschichtlichen Ort von Schumanns ‚Rheinischer‘*, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, hrsg. v. Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 17-26.

Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bände, Bd. 1 Leipzig 1902, <sup>3</sup>1906; Bd. 2 Leipzig 1905, <sup>2</sup>1906; Bd. 3 Leipzig 1908

Ingeborg Maaß: *Zur Bach-Rezeption in Schumanns C-Dur-Symphonie op. 61*, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. v. Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier, Saarbrücken 1998, S. 97-105

Marie Luise Maintz: *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns*, Kassel/Basel/London/New York/Prag 1995

Erich Margenburg: *Zur Frage der Fugenform in Klavierwerken Robert Schumanns*, in: *Robert Schumann. Aus Anlaß seines 100. Todestages* hrsg. v. Hans Joachim Moser und Eberhard Rebling, Leipzig 1956, S. 158-168

Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, 2 Bände, Hildesheim 1970 (Reprografischer Nachdruck der Originalausgabe, Berlin 1753/1754)

Uwe Martin: *Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers*, in: *Die Musikforschung* 12 (1959), S. 405-415

Margit L. McCorkle: *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (NGA Serie VIII, Bd. 6), Mainz 2003

Barbara Meier: *Robert Schumann*, Hamburg 1995

Bernhard Meissner: *Geschichtsrezeption als Schaffenskorrelat. Studien zum Musikgeschichtsbild Robert Schumanns*, Berlin 1985

Norbert Nagler: *Der konfliktuöse Kompromiß zwischen Gefühl und Vernunft im Frühwerk Schumanns*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 220-280 (Nagler 1981a)

Norbert Nagler: *Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 303-346 (Nagler 1981b)

Gerd Nauhaus: *Die Anfänge von Schumanns Sinfonik*, in: *Schumann-Studien 3/4*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Köln 1994, S. 251-258

Gerd Nauhaus: *Schumanns Lektürebüchlein*, in: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, hrsg. v. Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 50-87

Alfred Nieman: *The Concertos*, in: Alan Walker (Hrsg.): *Robert Schumann. The Man and his Music*, London 1972, S. 241-276

Peter F. Ostwald: *Leiden und Trauern im Leben und Werk Robert Schumanns*, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, hrsg. v. Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 121-131

Peter F. Ostwald: *Schumann. Music and Madness*, London 1985

Frauke Otto: *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*, Frankfurt/Main 1984

Jean Paul: *Flegeljahre*, in: *Werke*, hrsg. v. Norbert Miller und Gustav Lohmann, München 1959-1963, Bd. 2

Richard Petzoldt [Textteil, Bildteil: Eduard Crass]: *Robert Schumann. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1956

Susanne Popp: *Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen*, Bonn 1971

Henri Pousseur: *Schumann ist der Dichter. Fünfundzwanzig Momente einer Lektüre der Dichterliebe*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 3-128

Gisela Probst: *Robert Schumanns Oratorien*, Wiesbaden 1975

Udo Rauchfleisch: *Robert Schumann. Leben und Werk. Eine Psychobiographie*, Stuttgart/Berlin/Köln 1990

Klaus Peter Richter: *Die stockende Zeit – Aspekte Schumannsches Kontrapunktes in den Kompositionen op. 56, 58 und 60 für Pedalflügel oder Orgel*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 174-195

Linda Correll Roesner: *Studies in Schumann Manuscripts: With Particular References to Sources Transmitting Instrumental Work in the Large Forms*, 2 Bände, New York 1973

Linda Correll Roesner: *Kritischer Bericht*, in *Robert Schumann. 3. Symphonie op. 97* (NGA Serie I, Werkgruppe 1, Bd. 3), Mainz 1995

Charles Rosen: *Musik der Romantik*, Salzburg 2000,

Peter Rummenhüller: *Romantik in der Musik*, Kassel 1989

Klaus-Jürgen Sachs: *Robert Schumanns Fugen über den Namen BACH (op. 60). Ihr künstlerisches Vorbild und ihr kritischer Maßstab*, in: *Johann Sebastian Bach und seine Ausstrahlung auf die folgenden Jahrhunderte*, 55. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Mainz, 22. bis 27. Oktober 1980, S. 151-171

Felix Salzer und Carl Schachter: *Counterpoint in composition. The study of voice leading*, New York 1989

Eric Sams: *The Songs*, in: Alan Walker (Hrsg.): *Robert Schumann. The Man and his Music*, London 1972, S. 120-161

Dieter Schnebel: *Rückungen – Ver-rückungen. Psychoanalytische und musikanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 4-89

Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Berlin 1986

*Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. v. F. Gustav Jansen, Leipzig<sup>2</sup>1904

*Jugendbriefe von Robert Schumann*, hrsg. v. Clara Schumann, Leipzig 1885

*Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Gerd Nauhaus (Reprint der Ausgabe Leipzig 1854), 2 Bände (Bd. 1/2 und 3/4)

*Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. I, hrsg. v. Georg Eismann, Basel/Frankfurt/Main [1971]

- Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. II: 1836-1854, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Basel/Frankfurt/Main [1987]
- Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltsbücher 1837-1856*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Basel/Frankfurt/Main [1988]
- Robert Schumann. Musikalische Haus- und Lebensregeln*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Sinzig 2002
- Werner Schwarz: *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel 1932
- Günther Spie: *Reclams Musikführer. Robert Schumann*, Stuttgart 1997
- Rémy Stricker: *Robert Schumann. Le musicien et la folie*, Paris 1984
- Michael Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg 1984
- Michael Struck: *Robert Schumann. Violinkonzert d-Moll*, München 1988
- Peter Tenhaef: *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Kassel 1983
- R. Larry Todd: *On Quotation in Schumann's Music*, in: *Schumann and his World*, hrsg. v. R. Larry Todd, Princeton 1994, S. 80-112
- Klaus Trapp: *Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger*, Diss. masch. Frankfurt/Main 1958
- Alan Walker (Hrsg.): *Robert Schumann. The Man and his Music*, London 1972
- Wilhelm Josef v. Wasielewski: *Robert Schumann*, Leipzig <sup>4</sup>1906
- Eva Weissweiler: *Clara Schumann*, München 1992, <sup>3</sup>1994
- Matthias Wendt: *Zu Robert Schumanns Kompositionsstudien*, in : *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia*, Bologna/Ferrara/Parma 1987 (Turin 1990), III: *Free Papers*, S. 793-803.
- Matthias Wendt: „*Peri=Gedanken*“ – *Die Skizzen zu Robert Schumanns Das Paradies und die Peri. Eine Bestandsaufnahme*, in: *Schumann-Studien* 5, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Köln 1996, S. 119-142
- Klaus Witteler: *Robert Schumanns dramatisches Werk*, in: *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, hrsg. v. Julius Alf und Joseph A. Kruse, Düsseldorf 1981, S. 143-152

Karl H. Wörner: *Robert Schumann*, Zürich 1949

Karl H. Wörner: *Schumanns „Kreisleriana“*, in: *Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft*. II/1966, Leipzig o. J., S. 58-65

Percy Marshall Young: *Robert Schumann*, Leipzig 1968