

Das Schöpfungspersonal der «Kreisleriana» (erste Lieferung)

Bisher war niemand in der Lage, programmatische Bezüge zwischen Schumanns Opus 16 und der E.T.A. Hoffmannschen Vorlage nachzuweisen. Weder sind Teile der Komposition einzelnen Szenen des Romans nachgebildet, noch lassen sich musikalische Porträts von dessen Protagonisten ausmachen. Vielmehr scheint es Schumann darauf angelegt zu haben, mit Hoffmannschen Figuren und Motiven ein verwirrendes Versteckspiel zu treiben. Fred van der Kooij spürt in zwei Folgen das Personal der Schumannschen «Kreisleriana» auf und zeigt, dass es nichts anderes als den schöpferischen Prozess als solchen darstellt.

Arsenal des personnages des « Kreisleriana » (première livraison)

Jusqu'ici, personne n'avait su établir les correspondances entre l'opus 16 de Schumann et le roman d'E.T.A. Hoffmann. Car les pièces du cycle n'en illustrent pas tel chapitre, les portraits musicaux n'en sont pas ceux des protagonistes. Schumann semble avoir plutôt cherché à composer un rébus, à partir de figures et de motifs hoffmanniens. Dans une étude en deux parties, Fred van der Kooij suit la piste des personnages des « Kreisleriana » de Schumann et montre qu'ils ne représentent rien d'autre que le processus créateur lui-même.

von Fred van der Kooij

«A poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other Body.»
John Keats

«Wir spielen keine Romane mehr!»¹ Robert Schumann scheint sich seiner Sache sicher, als er am vierzehnten April des Jahres 1838 diesen Satz an Clara Wieck schreibt. Und dennoch, um ein Haar wäre der Satz auf den gleichen Briefbogen geschrieben worden, auf dem er einen halben Tag vorher der Geliebten die Fertigstellung der «Kreisleriana» mitteilte. Und in diesem Titel nun steckt gewiss ein ganzer Roman! Wenigstens war E.T.A. Hoffmann dieser Meinung, als er den Kapellmeister Johannes Kreisler, der als fiktiver Komponist bereits durch mehrere seiner Musikkritiken gegeistert war, zum Helden eines ebensolchen machte. Aber da steht es, schwarz auf weiss: «Wir spielen keine Romane mehr!» War deshalb bis zum heutigen Tag kein Mensch in der Lage, überzeugend irgendwelche programmatische Bezüge zwischen Schumanns Opus 16 und der Hoffmannschen «Vorlage» nachzuweisen? Denn weder sind Teile der Komposition erkennbar einzelnen Szenen des Romans nachgebildet, noch lassen sich – was immerhin Schumann selbst in seinem «Carnaval», Opus 9, als Methode vorgab – irgendwelche Sätze als musikalische

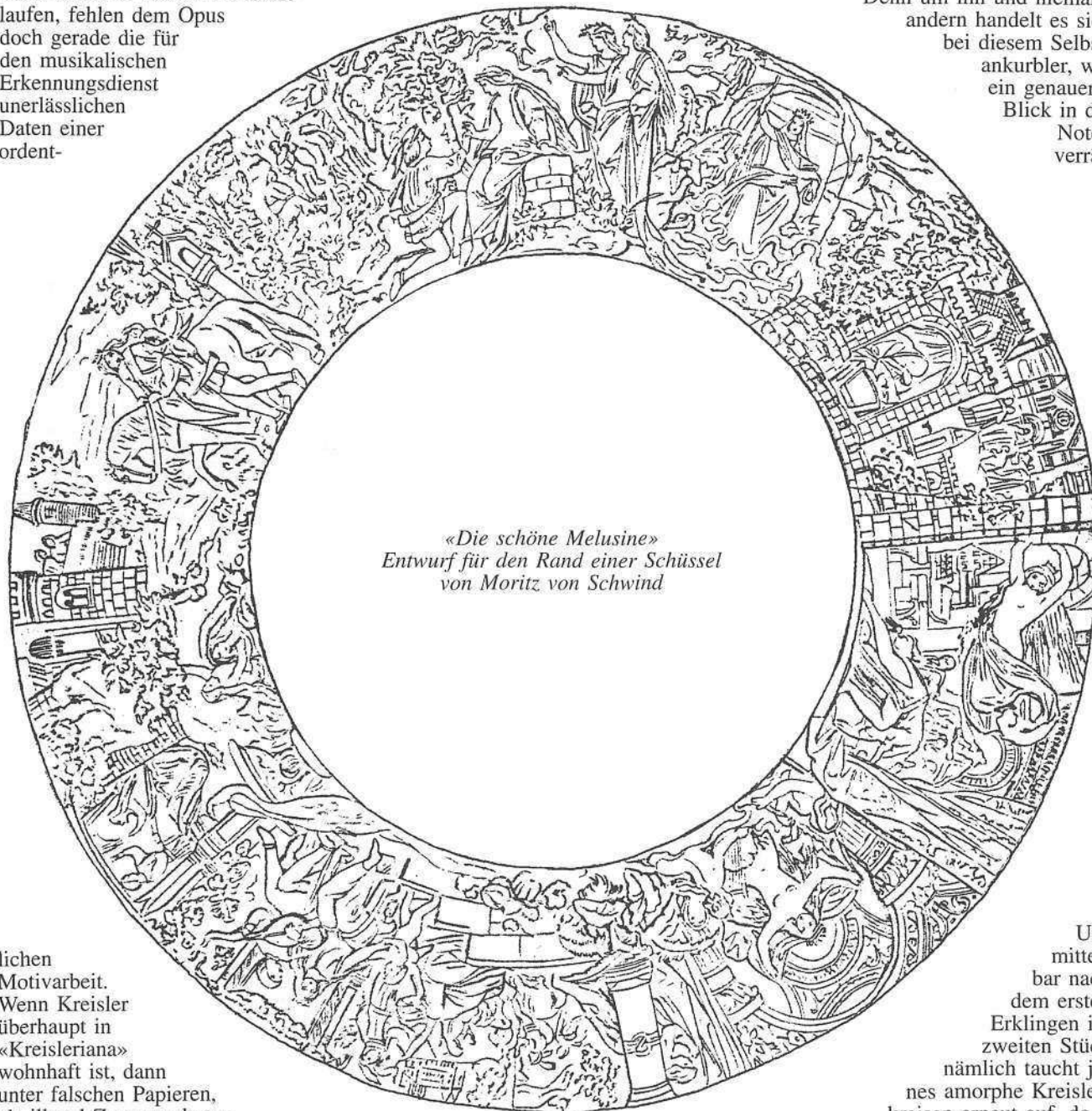
Porträts von deren Protagonisten ausmachen. Ironischerweise hat sich gerade in den «Carnaval» eine Figur aus dem Kreisler-Roman verirrt. Die Nr. 11 porträtiert Chiara, die verschwundene Geliebte des Meisters Abraham. Das mit «passionato» überschriebene Sätzchen lässt sich zudem leicht als Liebesbrief an Schumanns eigene Chiarina dechiffrieren, an die junge, immerzu abwesende, weil immerzu Konzertreisen absolvierende Clara Wieck. Aber in den «Kreisleriana» bekommt Chiara nicht mehr ihr Konterfei klanggemalt, auch nicht Julia, die Frau, in die Kreisler sich so tragisch verliebt hat, noch Kreislers Freund, der Zauberkünstler und Bühnenmechaniker Meister Abraham, noch irgendeiner der vielen Gegenspieler. Ja, und Kreisler selbst? Meint man ihn doch am ehesten noch durch die Noten huschen zu sehen. Einen Augenblick lang scheint es denn auch, als würde uns Hoffmanns Kurzsignalement seines Helden weiterbringen. Sagt er von ihm doch, er werde zugleich «mit dem sanften Namen Johannes» angesprochen wie mit «dem bizarren Namen Kreisler eingeschwärzt»; eine Beschreibung, in

der wir unschwer das alte Schumannsche Doppelgesicht wiedererkennen, seine Selbstpaarung als Florestan und Eusebius. Doch das Künstlergemisch aus Sanftmut und Wildheit charakterisiert zu viele seiner Werke, als dass es exklusiv für einen Personalausweis der «Kreisleriana» tauglich wäre. Gilt doch auch in der Kunst die Einmaligkeit als fälschungssicherstes Identifikationsprinzip. Und so wird unsere Fahndung im Stimmengewirr dieses Stückes wohl noch des öfteren ins Leere laufen, fehlen dem Opus doch gerade die für den musikalischen Erkennungsdienst unerlässlichen Daten einer ordent-

die ersten vier Takte und mime Überraschung. «Da, da steckt er, der krause Kapellmeister!», rufe ich aus. Und Sie? Sie beugen sich vor und – sehen gar nichts! Also erkläre ich ihnen das Ganze. (Wozu bin ich schliesslich da?) Das seltsam leere, in hohlen Oktavgängen auf- und absteigende Quasi-Motiv wirkt wie ein Fremdkörper in der sonst so quirlig-zerrissenen Faktur. Zudem haf-

bewegung auf das Nichtthema des zweiten Stückes zurückführen zu wollen, mutet waghalsig an, aber immerhin ist es Schumann selbst, der in den Takten 16 bis 28 der besagten Nummer die Ausdünnung des Klangartefakts zu einem diatonischen Auf und Ab vollzieht. Reduziert auf den einfachen Bewegungsgestus des Kreisens wälzt sich der Gedanke wie ein Schatten seiner selbst durch das ganze Werk und schreibt so Kreislers Signatur darin ein.

Denn um ihn und niemand andern handelt es sich bei diesem Selbstankurbler, wie ein genauerer Blick in die Noten verrät.



«Die schöne Melusine»
Entwurf für den Rand einer Schüssel
von Moritz von Schwind

lichen Motivarbeit. Wenn Kreisler überhaupt in «Kreisleriana» wohnhaft ist, dann unter falschen Papieren, als illegal Zugewanderter gewissermassen, als Asylant im eigenem Lande. Gesucht also wird ein Motiv mit absichtlich vermisstem Passfoto; gesucht wird einer, der sich nicht ausweisen kann und dennoch da ist. Die Aussichtslosigkeit einer Aufgabe, geschätzte Leserschaft, war noch nie ein Grund zum Verzweifeln, weiss ich doch längst, wo der Hase jetzt hinzulaufen hat. Schliesslich spiele ich das Fahndungsspiel mit sorgsam gezinkten Kennkarten, steuere ich doch schnurstracks auf das zweite Stück der Sammlung zu, lege dort den Finger auf

seiner Selbstdrehung etwas Mechanisches an, so dass die Innigkeit, die die Vortragsbezeichnung von diesem simplen, nachgerade identitätslosen Gebilde pikanterweise verlangt, nur durch Anstrengung des Interpreten ins Getriebe zu hebeln ist. Und so zirkuliert das Drehmotiv durch das ganze zweite Stück wie eine Empfindungspumpe. Doch nicht nur dort. In vielen anderen Stücken des Opus zieht es gleichfalls seine Kreise. Gewiss, jede Tonleiter-

Unmittelbar nach dem ersten Erklingen im zweiten Stück nämlich taucht jenes amorphe Kreislerkreisen erneut auf, doch diesmal ist es bescheiden ins zweite Glied zurückgetreten und zum Träger von ganz andersgeartetem melodischem Material geworden. Es ist, als würde seine Wellenbewegung einen neuen Einfall an die akustische Oberfläche hebeln (T. 5-8). Einmal ist kein Mal, wird sich Robert gesagt haben und hat im vierten Stück, als mit Takt elf dessen ganze Faktur rettungslos in sich zusammensackt war, den Schwengel seiner Einfallspumpe erneut in Bewegung gesetzt, um – einer Archimedischen Schraube gleich – das wüste

Land zu bewässern. Und auch im Mittelteil des dritten Stücks (T. 33 ff.) hält die Kreisler turbine, diesmal allerdings im Leergang, die Musik im Fluss. Die ganze Drehwelle bildet demnach nichts anderes als einen hohlen Behälter, erwartungsvoll hingehalten, um allfällige Inspirationen aufzufangen. In der zweiten Lieferung dieser Analyse werden die weitreichenden Konsequenzen dieser eigenwilligen Methode aufzuzeigen sein; hier nehmen wir vorerst ja nur die Personalien der Tatverdächtigen auf.

Kreislers Klangsignatur taucht wohl auch deshalb in den Noten auf, um ihn als Schumanns gestalterischen Kompagnon auszuweisen. Eine solche Rollenverteilung lässt den schöpferischen Prozess *in nuce* zum Musiktheaterchen geraten, wo Kreisler den gutdressierten Einfallsapporteur abgibt. Dass dabei dieser künstlerische Doppelgänger seine Kreise derart leergesichtig in die «Kreisleriana» einschreibt, hat ästhetisch seinen guten Grund, ist der Künstler ja selbst im Augenblick der Schöpfung ein solcher Hohlkopf, eine ausgesprochene Nicht-Identität. Das hat 1827, zehn Jahre vor Schumanns Kompositionsarbeit am Opus 16, der englische Dichter John Keats in einem seiner wunderbaren Briefe mustergültig auf den Punkt gebracht, als er schrieb: «Was den dichterischen Charakter selbst angeht, [...] so ist er nicht sich selbst – er hat kein Selbst – er ist alles und nichts – er hat keinen Charakter [...] Ein Dichter ist das Unpoetischste, was es auf der Welt gibt, weil er keine Identität hat – er steht dauernd für etwas anderes ein und füllt andere Körper aus.»² Dass das Kreislersche Heben und Senken dabei «sehr innig» zu geschehen hat, lässt sich allerdings nicht nur als ein Zeichen der poetischen Entrückung lesen, es weist ebenso auf die unerfüllte Liebessehnsucht von Hoffmanns Kapellmeister hin, und diese wiederum spiegelt die Schumannsche Claralosisigkeit zur Zeit der Niederschrift. Moment! werden die Kenner sagen – von Liebe ist in Hoffmanns «Kreisleriana» gar nicht die Rede, dafür um so mehr in seinem nachgelieferten Roman «Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern». «Kreisleriana» nannte Hoffmann eine Sammlung von dreizehn Musikaufsätzen, die einen Teil seiner «Fantasiestücke in Callots Manier» ausmacht, seiner ersten Buchveröffentlichung überhaupt. Richtig, und danke für den Hinweis! Bedenk' ich es recht, könnte darin sogar eine ziemlich wegene Idee stecken: eine Komposition, die sich Musikkritiken als Inspirationsquelle bedient – das würde wiederum gut zum Thema «Der schöpferische Prozess als Musiktheater» passen, hiesse das doch nichts anderes als Musikfeuilletons in Klänge zurückübersetzen: Henze vertont Jungheinrich und Kelterborn Thomas Meyer. Oder so ähnlich. Ungewöhnlicher Einfall! Ich erinnere mich, wie Mauricio Kagel ein-



Der Traum (Sepiazeichnung von Moritz von Schwind)

mal während eines Seminars eine ähnliche Idee kam, und wir einen vergnüglichen Nachmittag damit verbrachten, Adorno-Analysen aus dessen Mahler-Buch in Musik zurückzuverwandeln. Noch sehe ich Kagel, zwei grosse, grüne Plastikdeckel hinter seine Brillengläser geklemmt, wie einen Blinden zwischen unseren Notenpulten herumtapsen, während er herzerweichend «Alma, Alma!» wimmerte. Schwankte so bereits Schumann durch das Hoffmannsche Feuilleton und rief nach seiner Clara? Eine derartige These verdient wahrhaftig geprüft zu werden. Und siehe da: Umgehend fällt uns schon ein erster Hinweis zu. Die Kreislerschen Aufsätze sind nämlich keine simplen Werkbesprechungen. Beileibe nicht! Der Kritiker, der da am Werk ist, greift selbstbewusst in die ihm vorliegenden Partituren ein, schreibt sie um, auch wenn es die Bachschen Goldbergvariationen sind. Soviel Chuzpe lässt aufhorchen! Zudem: Hat nicht auch Schumann, gerade zu der Zeit, da er an seinen «Kreisleriana» arbeitete, bekannt, dass ihm «Bach ein täglich Brot» sei?³ Und siehe da: Das siebte Stück im Opus 16 ist eine Toccata mitsamt Fugato in auffallend Bachscher Manier. Es handelt sich überdies um jenes Stück, von dem immerhin ein Kenner wie der Pianist Eduard Steuermann meinte, dass es zugleich «das verrückteste» der Sammlung sei.⁴ Nun, verdichtet sich

damit nicht der freudige Verdacht, hier spinne Schumann in der Leihgestalt Johannes Kreislers den alten Johann Sebastian fort? Da lohnt es sich doch, dem Hoffmannschen Kapellmeister mal bei der Variierung der Goldbergvariation ein wenig über die Schulter zu schauen. Dankenswerterweise teilt Kreisler uns sogar die Ausgabe mit, die er benützt. Es ist die Zürcher Edition, die Hans Georg Nägeli im Jahr 1802 unter dem Titel «Variationen für das Clavier» im eigenen Verlag erscheinen liess. In Kreislers Handexemplar nun sollen sich auf Seite 63 unter dem letzten System, das heisst unter den letzten Takten der dreissigsten Variation, dort, wo tatsächlich in der Nägeli-Ausgabe ein grösserer Teil des Papiers ungedruckt blieb, einige hinzugekritzelte Generalbassziffern finden. Sie gerieten dort hin, als Kreisler eines Abends während des Spiels seinen Bleistift zückte und, wie er selbst berichtet, «ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notiert(e) mit der rechten Hand, während die Linke im Strome der Töne fortarbeitete!»⁵ Wie mag das wohl geklungen haben? Nach Schumann womöglich? Da gibt's nur eins: Umgehend hineingeschaut in das Bachsche Original! – Doch damit ist unsere schöne These bereits im Eimer. Denn, obwohl sich Schumann demonstrativ die Perücke des Leipziger Thomaskantors aufsetzte, mit der Bachschen Schlussvaria-

tion hat sein Satz nun wirklich keinerlei Ähnlichkeit, weder im Tempo noch bezüglich Tonart oder Faktur. – Aber vielleicht fällt Ihnen auch auf, dass hier zugleich etwas mit den Bekundungen des Hoffmannschen Kapellmeisters nicht stimmen kann. Bachs dreissigste Goldbergvariation ist ein Quodlibet, es werden darin mehrere Themen – hier sind es deren zwei – kunstvoll über den Bass des Hauptthemas geschichtet. In diesem Fall nun die rechte Hand wegzulassen und sie durch Akkorde zu ersetzen, ergibt keinerlei Sinn, da hilft auch kein Hinweis auf die Extravaganz des Täters. Im Klartext: Schumann hätte diesen Kreislerschen Eingriff gar nicht ernsthaft nachkomponieren können! Ich kann es mir nicht anders denken, als dass Hoffmann hier, unter Vortäuschung wissenschaftlicher Akribie, absichtlich eine Nebelkerze gezündet hat.

Und doch führt die Spur nicht ganz ins Leere. Kreislers spontanen Eingriff in die Bachsche Harmoniestruktur hat Schumann immerhin gestisch nachgestellt, wenn auch erst im anschliessenden Satz. Bei einem Komponiervorgang, wo die eine Hand kontinuierlich weiterspielt, während die andere, mit einem Bleistift bestückt, neue Generalbassbezeichnungen darunter anbringt, muss es zwangsläufig zu zeitlichen Verzögerungen in der Koordination kommen: Die linke Hand erreicht die nächste harmonische Stufe des öfteren bereits zu einem Zeitpunkt, da die rechte noch beim Fertigbezeichnen der vorigen ist. Hie und da mag es beim Schreiben zu zusätzlichen Verzögerungen gegenüber der ununterbrochen weiterspielenden linken Hand kommen, will doch die eine oder andere harmonische Ausweichung erst mal kurz überlegt sein. Tatsächlich nun hinkt in Schumanns achtem Stück der «Kreisleriana» der Bass dem kontinuierlichen Fluss im Diskant merkwürdig nach, kommt es immer wieder zu willkürlichen Auslassungen und harmonischen Verschiebungen, die kein bestimmtes System verfolgen, dabei durchaus als Abbild des Kreislerschen, gespaltenen Arbeitsprozesses Sinn machen würden (T. 9 ff. und analoge Stellen).

Haben wir uns also vielleicht, als wir zunächst das siebte Stück als Nachbildung der Hoffmannschen Szene verstanden, in der Nummer geirrt? Aber nein, auch das kann nicht stimmen, denn hier im achten wiederum fehlt jeglicher Bezug zu Bach, mehr noch: Gerade das kompositorische Prinzip, das den Kreislerschen Eingriff erst ermöglicht, nämlich, dass der harmonische Verlauf vom Generalbass aus gesteuert wird, genau dieses Prinzip regiert Schumanns Tonsatz nicht. Ich befürchte allmählich, Schumann verfügt über seine eigenen Nebelkerzen. Und – wir können uns zum weiteren Verlauf der Analyse vorsorglich schon mal kondolieren – es wird nicht die einzige gewesen sein, die er zündet. Ah, da geht schon wieder eine los! Im gleichen siebten Stück *nota bene* und in Gestalt einer strukturellen Kuriosität. Im neunundachzigsten Takt

nämlich schlägt Schumanns Wiederbelebung des Bachschen Kontrapunkts abrupt in die Tretmühle eines Choral-satzes um: Als sollte ausgerechnet hier das Prinzip der Generalbassbezeichnung *ad absurdum* geführt werden, treibt Schumann mit dem verknöchertsten aller Akademismen Unfug.

Es nehmen die Versteck- und Spiegel-spässe so geschwind kein Ende, denn ebenso überraschend wie die Schumannsche nimmt auch Kreislers Auseinandersetzung mit Bach am Schluss jener Musikkritik, von der wir ausgegangen sind, eine unerwartete Wende. «Hinten auf der leeren Seite», so beschliesst er seine Goldbergeskapade, «fahr ich schreibend fort. Ich verlasse Ziffern und Töne, und mit wahrer Lust, wie der genesene Kranke, der nicht aufhören kann zu erzählen, was er gelitten, notiere ich hier umständlich die Qualen des heutigen Tees.»⁶ Aus Schumanns Klapperchoral nun die richtige Teemelange abzuleiten, übersteigt zwar meine Fähigkeiten, freilich bezweifle ich, ob berufenere Geister dies vermöchten. Aber der Bezug zu Kreislers kompositorischem Schaffen ist leider noch vertrackter. Im «Kater Murr», Hoffmanns späterem Kreisler-Roman, wird unser Kapellmeister einmal von Meister Abraham dazu aufgefordert, ihm doch «einen ordentlichen Choral auf dem papiernen Positiv» zu spielen.⁷ Obwohl Papier hier tatsächlich das ausgefallene Baumaterial meint, mit dem Abraham das Örgelchen realisierte, liest sich das Adjektiv «papiernen» doch allzu leicht im abschätzigen Sinne, so dass Schumanns Akademismusparodie wiederum gut auf die im übertragenen Sinne «papierne» Faktur seiner schulmeisternden Satzübung passen würde. Deutet etwa jene im zweiten Stück beobachtete Kreislersche Signatur darauf hin, dass Schumann dessen Werke gewissermassen nachkomponierte? Bleibt doch gemeinhin für alle Kreislerfans die fiktive Musik jenes fiktiven Menschen ebenso unerhört wie schlicht unhörbar. Ausschliesslich Literatur zu sein ist ja ihr Schicksal. Sie erklingt wortwörtlich nur auf Hoffmanns «papiernem Positiv». Könnte da endlich Schumanns Ohr etwas Druckerschwärze abbekommen haben? Erneute Fehlanzeige. Das uns verbrieftes Œuvre des sonderbaren Kapellmeisters besteht zwar überwiegend aus geistlichen Werken, aber gerade deshalb fällt es schwer anzunehmen, ausgerechnet Kreislers Choral-satz weise jene fast blasphemische Verhöhnepipelung auf, die Schumann dem seinen mitgibt. Und tatsächlich berichtet Hoffmann ganz und gar unironisch von der Schönheit der entsprechenden Kreislerschen Komposition. Da zudem das Mittel der Persiflage unter Schumanns eigenen Choralsätzen die absolute Ausnahme darstellt, lässt sich der sanfte Hinweis kaum mehr überhören, dass Schumann seine «Kreisleriana» nicht als unmittelbares Abbild des Kreislerschen Komponierens verstanden wissen wollte. Zwischen dem Opus 16 und seiner literarischen «Vorlage» wurde

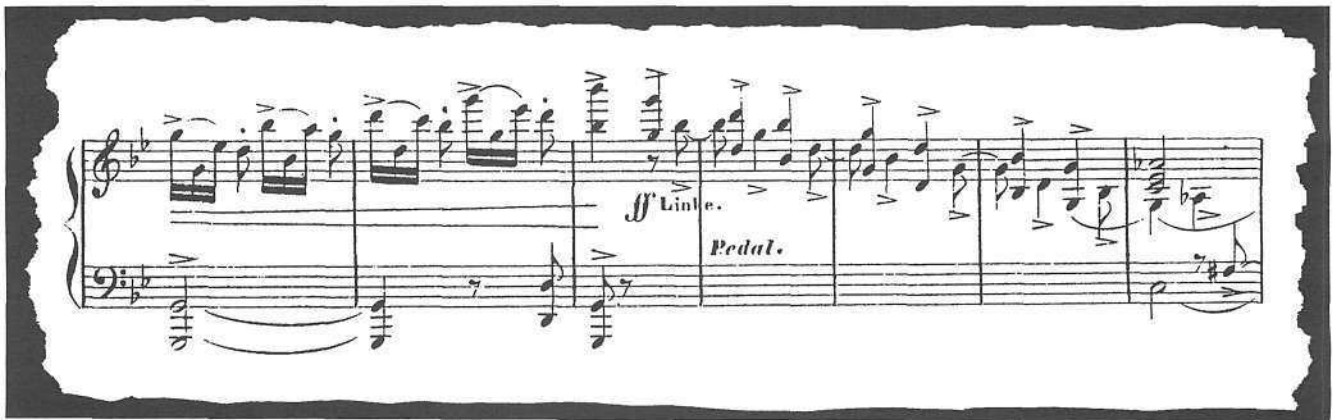
somit absichtlich ein weiterer Verbindungsgang wenn auch nicht zugeschüttet, so doch kräftig eingenebelt. Aber immerhin: das Ganze scheint System zu haben. Oh ja, das hat es! Und unter uns gesagt, ich kann auch verraten, von wem Schumann den Trick hat, wer hier in einem fort zum Schall den Rauch beisteuert. Es ist Kreislers Freund, der Meister Abraham persönlich. Hören Sie sich zwecks Überführung des Täters nur mal die Beschreibung einer seiner Erfindungen an: «Durch eine geschickte akustische Vorrichtung war es ihm indessen gelungen, zu bewirken, dass jedes Gespräch im Innern des Häuschens dem draussen Stehenden nur wie ein verwirrtes unverständliches Geräusch klang und es schlechterdings unmöglich blieb, auch nur eine Silbe zu unterscheiden.»⁸ Eine wirksame Methode, das muss man dem Mann lassen, wenn auch wir deswegen nicht nachgeben! Nein, nein, dafür schaufelt die «Dissonanz»-Redaktion uns nicht zwei halbe Hefte frei, dass wir jetzt schon aufgeben! Wir nicht! Steckt nicht immerhin in der oft bizarren Experimentierfreudigkeit, die beiden Komponisten unverkennbar eigen ist, eine Seelenverwandtschaft, die auch dort Bezüge noch vermuten lässt, wo die konkret nachweisende Analyse zunächst mal versagt? Aus einem (wie es heisst) «verworrene(n) Gemisch fremdartiger Stoffe» bestünde die Kreislersche Klangwelt; sie sei voll der «seltsamsten Übergänge» und «fremdartigsten Akkordfolgen», «plötzlich abbrechend», «bald rezitativisch», «bald [...] in ernste düstere Melodien» verfallend...⁹ Mich dünkt allmählich, Schumanns «Kreisleriana» berichten weniger von ihrem fiktiven Helden, als, in die Leerhülle des *alter ego* geschlüpft, von der schöpferischen Existenz an sich. Und Sie werden sich wundern, im Grunde gilt das gleiche für Hoffmanns beide Kreisler-Bücher! «Irgendwo», berichtet der Dichter im Ton eines fingierten Tatsachenberichts, «irgendwo heisst es vom Kapellmeister Johannes Kreisler, dass seine Freunde es nicht dahin hätten bringen können, dass er eine Komposition aufgeschrieben, und sei dies wirklich einmal geschehen, so habe er doch das Werk, soviel Freude er auch über das Gelingen geäussert, gleich nachher ins Feuer geworfen.»¹⁰ Statt dass Hoffmann nun versucht hätte, die verbrannten Noten durch verbale Rekonstruktionen den Flammen wieder zu entreissen, konzentriert er sich auf das, was in Wahrheit übrig bleibt, auf den mannigfaltigen Vorgang des Schöpferischen. Ihn beschreibt er, gleichviel, ob dieser sich nun in den Inspirationsekstasen seines Kapellmeisters kundtut oder in den raffinierten Einfallsfallen des Maschinenmeisters Abraham. Alles, was üblicherweise einem Kunstwerk bloss vorgeordnet bleibt, tritt ins Blickfeld. Nach der genauen Beschaffenheit der künstlerischen Produktivität wird gefragt, nicht nach deren fertigen Produkten. Solche liefert nur Kater Murr ab, und die sind lamentabel genug. Nein,

der sich der Darstellung so leicht entziehende, schwer durchschaubare Prozess des Schöpferischen ist das thematisch Zentrale am Kreislerstoff, und genau das ist es, was Schumann an Hoffmanns Projekt anzog, was seine «Kreisleriana» mit denen des Schriftstellers in Tat und Wahrheit verbinden, und weshalb das tönende Kreislersche Schuppenrad kein Porträt des verschrobene Kapellmeisters wurde, sondern ein Wahrzeichen für den schöpferischen Prozess als solchen. Und siehe da: Bei Hoffmanns Kreislerfabeln auch fand Schumann die Modelle, wie eine derartige, gewissermassen noch nicht zum ästhetischen Objekt abgekühlte Lava aus Imaginationen dennoch in Wörtern und Klängen eingefangen werden kann, anders gesagt, wie Kunstwerke zu vorläufigen Behältern umfunktioniert werden können, in denen die Brennstäbe der Phantasie bloss zwischengelagert sind. Allein schon in der äusseren Faktur, in jenen eigenartigen Fragmentmon-

Accorden schliessen; sonst bleibt der Beifall aus». ¹² In den Noten behielt zum Glück Johannes Kreisler das letzte Wort, und die Stille, die auf seine Version folgt, könnte, statt das Ende zu sein, genausogut einen Anfang im Schosse tragen. Nach kurzem Versickern würden sich dann die Schubräder der Phantasie erneut in Bewegung setzen und der Kreis sich womöglich zum *perpetuum mobile* schliessen; auf das letzte Stück der Sammlung – in sich selbst bereits als *perpetuum mobile* angelegt – folgte wieder das erste, worauf sich die Schöpfungsgeschichte dieser pausenlos um ihre eigene Entstehung kreisenden «Kreisleriana» in alle Ewigkeit forterzählen würde.

Ihr Prinzip, die grundsätzliche Ambivalenz zwischen Schliessen und Anfangen herzustellen, macht Schumann selbst an mehreren Stellen kompositorisch vor. Auch dabei konnte er sich auf ein Hoffmannsches Modell stützen. Im Roman werden die Fragmente der

flachen Lande hätte er für einen Berg gegolten, belegen.» ¹³ Und entsprechend absurd-surreal mutet die Art an, wie Schumann die Musik umschlagen lässt, was wir etwa am Schluss des siebten Stückes bereits beobachten konnten, wo ein neobarocker Duktus mit einem Mal in eine Parodie auf die Schulmeisterien des traditionellen vierstimmigen Satzes umschlägt (T. 89 ff.). Die Montage des Disparaten ist in der Musik darüber hinaus auf eine Art und Weise möglich, wie sie der Literatur versagt bleiben muss: Im Klang lässt sich heterogenes Material ohne weiteres übereinanderschichten. Dadurch wird – nach dem in Kreislers kreisender Klangsignatur dargestellten Prinzip der Identitätsentleerung – ein weiteres typisches Phänomen bei schöpferischen Prozessen, nämlich die Gleichzeitigkeit höchst unterschiedlicher Arbeitsvorgänge, abbildbar. Das schöpferische Subjekt teilt sich und schon klingt das Ganze, als ob die linke Hand nicht mehr wüsste, was die



Beispiel 1: Nr. 3, T. 134 ff.

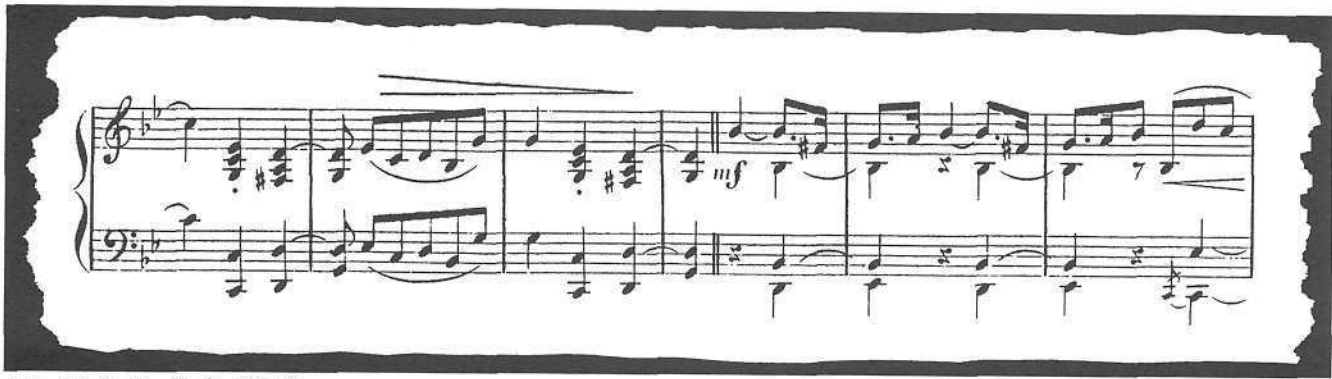
tagen, mit denen Hoffmann vor allem im «Kater Murr» arbeitet, lag ein Modell vor, das sich direkt in Musik übertragen liess. So bricht Schumanns Opus 16 ebenso unvermittelt los wie der Kreislerstoff im Roman. Platzen wir dort mitten in einen Dialog hinein, so legt die Musik – als wäre ihr Anfang weggeschnitten – irgendwo inmitten einer Phrase los. Da heisst es: «– und erinnern Sie sich, gnädigster Herr, denn nicht des grossen Sturms...?» ¹¹ Und *tönt* es beispielsweise wie der Anfang des ersten Stückes. Und abrupt wie Hoffmanns Roman mit einem Satzfragment unvollendet abbricht, klingen auch Schumanns letzte Takte kaum nach dem richtigen Ende vom Lied. Der Satz, gerade noch in vollem Gang, verkrümelt sich auf einmal, als würde ihm vor der Zeit die Puste ausgehen. Kurz nach Beendigung der Komposition hat Schumann, seine Künstleridentität als kühner Kreisler für die des biedereren Kater Murr hingebend, einen Moment lang wegen dieses eigentlichen Nichtschliessens kalte Füsse bekommen und Clara Wieck für eine Aufführung in Paris die Anweisung erteilt, sie solle «das diminuendo zum Schluss in ein crescendo umändern und mit ein paar starken

Kreisler-Biographie derart wild mit den autobiographischen Ergüssen des Kater Murr durcheinandergewirbelt, dass es immer wieder an den Nahtstellen, buchstäblich also beim Personalwechsel, zu surreal anmutenden Satzgebilden kommt. Da heisst es etwa: «Lauert bei jeder Freude, die man geniesst, nicht schon der – / – hohen steilen Hügel, im

rechte tut (Nr. 8, T. 25 ff.). Schumann hat sich mit Kollege Kreisler zusammengetan, mit vereinten Kräften bringen sie ein hübsches, kleines Kompendium des Schöpferischen auf den Markt. Dem Thema entsprechend ist ihr Handbuch ausgesprochen ungeordnet ausgefallen. Da mir aber nunmal die Aufgabe obliegt, wenigstens für *etwas*

Beispiel 2: Nr. 2, T. 34 ff.





Beispiel 3: Nr. 5, T. 101 ff.

Einsicht zu sorgen, hier mein Ordnung schaffendes Register zum klingenden Handbuch. Und als erste Eintragung rangiert dort:

Das Plötzliche

Ebenso abrupt und unvermittelt wie das Werk beginnt, kann es von einem Moment auf den nächsten seine Gestalt wechseln. Im Takt 26 des ersten Stückes wird das wuchtige Mäandern des anfänglichen Klangstroms plötzlich in voller Fahrt tranchiert; ohne seine Geschwindigkeit dabei auch nur im mindesten zu bremsen, schuppt sich eine hauchdünne Motivbrechung von der mehrschichtigen Faktur ab und bestimmt von nun an das Geschehen. Ein anderes Mal schlägt eine hochgepeitschte Bewegung auf ihrem Höhepunkt gegen jegliche Erwartung in einen breitgestreckten Stölperrhythmus um und donnert so, gleichsam in dramatischer Zeitlupe, die soeben stürmisch erkletterte Satzkappe wieder hinter (Beispiel 1). Die innere Uhr des schöpferischen Prozesses hat ein Zifferblatt, darauf springen die Zeiger nur so hin und her. Ihr Chronos kennt keine Chronologie. Wer in der Kunst A sagt, hat das B eben schon hinter sich. So ist es nicht mehr als logisch, dass der Schluss des Werkes bereits hier, am

Ende des dritten Stückes, stattfindet. Im hohlen Tastengedonner parodiert Schumann den typischen Finalgestus des Klavierlöwen, der, wenn auch zähneknirschend, sein Publikum wenigstens betäubt in die Unabhängigkeit entlässt. Den effekthaschenden Exitus, der sich hier schon, kaum hat das Werk richtig angefangen, einstellt, verkneift sich Schumann dann bezeichnenderweise beim eigentlichen Schluss der «Kreisleriana», als er sich (in derselben Tonart wohl gemerkt!) aus dem kompositorischen Geschäft richtiggehend hinaus schleicht.

Immer wieder prallt der Gestus des Endenwollens auf den des Beginns. So tauchen in Ritardandobewegungen irritierende, kurze, mit Schweller zusätzlich dynamisierte Stromschnellen auf (Beispiel 2). Sonderbar mutet mitunter die fast geistesabwesend wirkende Unberührtheit an, mit der der Klangfluss derartig drastische Umschläge registriert, beziehungsweise verdaut (Beispiel 3). Jäh tun sich Änderungen in der musikalischen Faktur kund, die nicht aus ihrer Entwicklung hervorgehen, sondern von aussen auferlegt scheinen. Reprisen stellen sich ausgesprochen «unorganisch» ein, so als würde der Musik irgendwann ihr Ausgangsmaterial unvermittelt wieder einfallen.

Im zweiten Stück etwa wird nach einem quasi improvisierenden Versanden mit einem Mal wieder auf den Anfang umgestiegen, aber bezeichnenderweise fehlt der Reprise dabei der Kopf, und kopflos wird denn auch irgendwo mittendrin «aufgesprungen» (Nr. 2, T. 123 ff. der Fassung von 1838). Dieses in den verschiedensten Varianten auftretende Verfahren gibt dem Verlauf der Musik immer wieder den Anstrich, ferngesteuert zu sein, als würde sich das Geschehen der unmittelbaren künstlerischen Kontrolle entziehen. Deshalb unsere zweite Eintragung:

Dazwischenfunken und unwillkürliches Erklingen

In den «Kreisleriana» sind mehrmals Akzente auf schwache Takteile gesetzt, die, als würde der Musik schwindlig, den metrischen Fluss für einen Augenblick stocken lassen (Beispiel 4). Das klingt, als mache sich im Schreiten der Klänge ein Gegenschritt bemerkbar. Und tatsächlich wird uns ein später noch ausgiebig zu analysierendes Beispiel zeigen, dass die Musik in diesem Opus immer wieder unter Fremddiktat gerät. Feinheiten dieser Art sucht der Hörer in den üblichen Interpretationen allerdings vergeblich, und es braucht schon eine den Notentext bis ins Detail ernst neh-

(oben) Beispiel 4a:
Nr. 1, T. 45 ff.

(rechts) Beispiel 4b:
Nr. 6, T. 27 ff.

mende Interpretation, um solche wie unwillkürliche Reflexe wirkenden Eigenarten des Schumannschen Komponierens in ihrer ganzen verstörenden Schönheit hörbar zu machen. Dritte Eintragung:

Versiegen und Empfangen

Ausgewerkelt schleppt sich im sechsten Stück die Faktur in die Schlussfermate. Ein anderes Mal bleibt nur noch Erstarungsgestein übrig, wie jene verhutzelte Übung in altertümlichem Choralsatz am Ende des siebten Stückes. Dagegen wirkt die Unabgeschlossenheit mancher Teile wie eine gesteigerte Empfängnisbereitschaft für Neues. Derart erwartungsvoll offene Schlüsse kulminieren im Herz des vierten Stückes in einer ungewöhnlich langen Pause, die ziemlich genau in der Mitte des Werkes aufbricht, um eine weisse Stelle zu hinterlassen wie ein buchstäblich unbeschriebenes Blatt. Wir kommen zur vierten und vorläufig letzten Eintragung in unserer kleinen Schumann-Phänomenologie der Einbildungskraft:

Das Stauen und der Sumpf

Wieder drohen, diesmal im zweiten Stück (T. 46-54), Bass und Diskant auseinanderzudriften, aber diesmal bewirkt das synkopische Gegeneinander eine energetische Stauung, die gegen Ende des Satzes das musikalische Grundwasser offenbar derart ansteigen lässt, dass die Gegend sich eine hübsche, trübe Strecke lang in einen Sumpf verwandelt. Richtungslos tapst die Musik umher, sinkt in harmonischen Treibsand ab, tritt notgedrungen auf der Stelle. Schon ganz konfus, driftet das B-Dur-Thema nach Fis-Dur ab, schlittert von dort, mit einer jener enharmonischen Verwechslungen, die Johannes Kreisler so liebte, ins Ges-Dur, um zwei Takte später die

trügerische Sicherheit des anfänglichen B-Dur wieder zu erreichen; ein Trugbild insofern, als unter dem Thema das tonale Schwemmland von neuem nachgibt (Beispiel 5). Wie benebelt schweift das schöpferische Subjekt durch die eigenen Klänge gleich einem fremden Land; es befindet sich einer romantisierenden Formulierung E.T.A. Hoffmanns zufolge «in jenen sanften Reverien, im träumerischen Hinbrüten, im somnambulen Delirieren, kurz, in jenem seltsamen Zustand zwischen Schlafen und Wachen, der poetischen Gemütern für die Zeit des eigentlichen Empfanges genialer Gedanken gilt.»¹⁴ Der Kunsttheoretiker Anton Ehrenzweig, dem wir ein aufschlussreiches Buch über die psychischen Mechanismen des Schöpferischen verdanken, prägte für diese Augenblicke der fruchtbaren Konfusion den Begriff «Entdifferenzierung»: Im Verlauf ästhetischer Prozesse dränge sich immer wieder die Notwendigkeit auf, «das Bewusstsein zu trüben, auf dass die richtige Entscheidung getroffen werden kann».¹⁵

Aus «Seelenzuständen»¹⁶ bestünden die «Kreisleriana», hat Schumann seiner Clara anvertraut; aus Zuständen des Schöpferischen, können wir jetzt präzisieren. Die Radikalität einer dabei ins Exzessive gesteigerten Befindlichkeit spricht allein schon aus den Adverbien, die in den Tempobezeichnungen zu den einzelnen Stücken das Spiel zur unablässigen Selbstübersteigerung antreiben, wenn es dort nurmehr insistierend heisst: «äusserst», «sehr», «sehr», «sehr», «sehr», «sehr», «sehr» und «sehr».

Voll von Plötzlichkeiten und fruchtbaren Konfusionen, voll von Sümpfen und Evokationen, voller Nebelbänke und Irrlichter, Erwartungen und Verzweiflungen, übervoll und leergefegt, auflo-

dernd hier und ausbrennend dort, überbordend und schizoid auseinanderdriftend; die «Kreisleriana» führen die Einbildungskraft vor, wie wir sie kennen und lieben, unberechenbar vielleicht, dafür herzerwärmend verbohrt! Dagegen hat alle motivische Arbeit unsichtbar ins zweite Glied zu treten, wie die Feuerwehrmänner in die Bühnengasse.

Fred van der Kooij

- 1 Eva Weissweiler (Hg.), *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel*, Kritische Gesamtausgabe, Basel 1984, S. 140
 - 2 zit. nach: Walter Jackson Bate, *John Keats*, London 1992, S. 260
 - 3 Weissweiler, a.a.O., S. 126
 - 4 Edward Steuerman, *Romantism in Music and the «Kreisleriana»* in: *The Not Quite Innocent Bystander*, Writings of Edward Steuerman, London 1989, S. 157
 - 5 E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, I/1, Reclam, Stuttgart 1983, S. 6
 - 6 ebenda, S. 6
 - 7 E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, zweiter Abschnitt, Goldmann, München o. J. (ca. 1970), S. 97
 - 8 ebenda, zweiter Band, dritter Abschnitt, S. 188
 - 9 ebenda, erster Band, erster Abschnitt, S. 45
 - 10 ebenda, zweiter Band, dritter Abschnitt, S. 225
 - 11 ebenda, erster Band, erster Abschnitt, S. 17
 - 12 Weissweiler, a.a.O., S. 311 (Brief vom 4.12.1838)
 - 13 *Lebensansichten*, a.a.O., zweiter Band, dritter Abschnitt, S. 222
 - 14 ebenda, erster Band, erster Abschnitt, S. 28
 - 15 Arnold Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art, A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley 1971, S. 38
 - 16 Weissweiler, a.a.O., S. 201
- Alle Notenbeispiele stammen aus der Erstausgabe (mit freundlicher Genehmigung des Brahms-Instituts Lübeck).

Beispiel 5: Nr. 2, T. 109 ff.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ritard.*. Pedal markings are indicated below the staves. The second system also consists of two staves, featuring a *p* dynamic marking and further pedal markings. The notation includes complex rhythmic patterns and chromatic passages.