Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 46

Artikel: Das Schöpfungspersonal der Kreisleriana (zweite Lieferung) = L'arsenal des personnages des Kreisleriana (deuxième livraison)

Autor: Kooij, Fred van der

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928084

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Schöpfungspersonal der *Kreisleriana* (zweite Lieferung)

Arsenal des personnages des *Kreisleriana* (deuxième livraison)

Das Schöpfungspersonal der «Kreisleriana» (zweite Lieferung)
Im ersten Teil seiner Spurensuche nach den Bezügen zwischen E.T.A. Hoffmanns Vorlage und Schumanns *Kreisleriana* konzentrierte sich Fred van der Kooij vor allem auf den Kapellmeister Johannes Kreisler. In dieser zweiten Lieferung widmet er sich nun den Bezügen zwischen der Hoffmanschen Chiara und der Schumannschen Clara. Auch hier glänzen die Protagonisten vor allem durch Abwesenheit, wobei der Autor mit einer vertrackten Interpretation im vierten Stück den wichtigsten – natürlich auch wieder abwesenden – Schlüssel zum Werk findet.

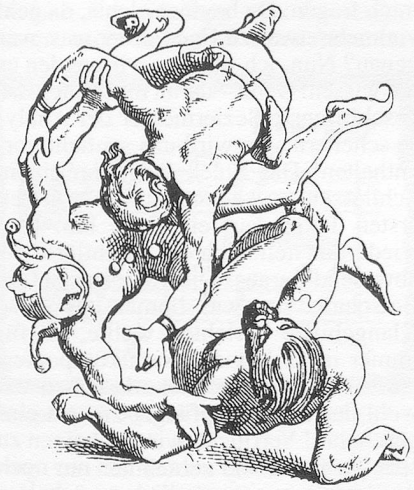
Arsenal des personnages des *Kreisleriana* (deuxième livraison)
Dans la première partie de son enquête sur les liens entre l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann et les *Kreisleriana* de Schumann, Fred van der Kooij s'était intéressé surtout au personnage du maître de chapelle Kreisler. Il se penche maintenant sur les rapports entre Chiara (Hoffmann) et Clara (Schumann). Là encore, les protagonistes brillent surtout par leur absence, mais une interprétation tortueuse de l'auteur lui permet de découvrir dans le quatrième morceau la clé – bien entendu manquante – de l'œuvre !

Fred van der Kooij

«So registrieren wir mit Unruhe, was sonst Gewohnheit uns verbirgt, wie vielerlei wir sind.»
Gert Mattenklott

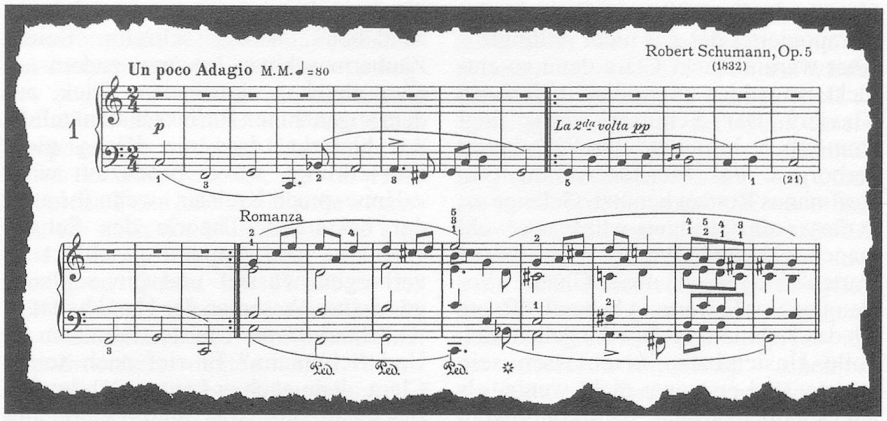
Zur Zeit, da die «Kreisleriana» entstanden, hatte Robert Schumann Clara Wieck seit sechs Monaten nicht mehr gesehen. Auch Meister Abrahams Geliebte ist über alle Berge. Ihr Name: Chiara. Und Chiara – Sie erinnern sich vielleicht noch – Chiara, das ist zugleich der Name, den Clara in Roberts Musik trägt. Meister Abraham nennt *seine* Chiara «das unsichtbare Mädchen» und das ist weniger eine Metapher als ein Trick. Denn für sie hat er zu Zeiten, da sie ihm noch gehörte, ein Kabinett mit doppeltem Boden gebaut, in dem sie sich sozusagen abwesend präsentieren konnte, das perfekte Orakel mithin. Mir scheint, Schumann hat in den *Kreisleriana* sein Klavier zu einem ähnlichen Zauberkasten umgebaut, in dem jetzt Clara auftauchen, bzw. verschwinden kann, ohne wirklich je darin anwesend zu sein. Ich spreche in Rätseln, gewiss, aber immerhin, ich schicke des Rätsels Lösung gleich hinterdrein. Hier ist sie, geschickt versteckt in Schumanns Geburtsanzeige des Werkes in jenem bereits mehrmals zitierten Schreiben an seine heimliche Braut: «Seit meinem letzten Brief habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinge fertig. ‹Kreisleriana› will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen.»[17] Der Hinweis hört sich erfreulich konkret an, abgesehen von dem winzigen Makel, dass es bis heute keinem Forscher gelang, diesen ominösen Gedanken im Œuvre der Clara Wieck zu entdecken! Nicht, dass ich Schumann unterstellen möchte, er versuche nicht nur uns, sondern jetzt sogar die eigene Verlobte, und erst noch mit einem (so explizit) gar nicht vorhandenen Zitat, das er vorgibt ihrem Werk entnommen zu haben, hinters Licht zu führen. Nein, das wäre ja noch schöner! Aber soviel ist klar: Wo immer es stecken mag in diesen verflixten Noten, es kann auf gar keinen Fall darin jene Hauptrolle spielen, die Schumann ihm nachsagt, aus dem einfachen Grund, weil es in den *Kreisleriana* gar kein durchgehendes motivisches Material gibt! Dennoch: Schumanns Mitteilung irritiert durch ihre Bestimmtheit. Womöglich löst sich aber das verflixte Paradoxon, wenn wir annehmen würden, dass es sich bei jenem «Gedanken» gar nicht um etwas unmittelbar Thematisches handle. Bereits im ersten Teil dieser Analyse konnten wir, indem wir gezielt nach dem Paradox eines auskomponierten Nicht-Motivs suchten, Johannes Kreisler in den Noten ausfindig machen. Vielleicht hilft die gleiche Methode bei der Clara-Suche weiter. Um herauszufinden, wie Schumann vorgegangen wäre, hätte er ein konkretes Wiecksches Motiv zu verarbeiten gehabt, genügt ein Blick ins Opus 5, die *Impromptus über ein Thema von Clara Wieck*.[18] Und dort stossen wir tatsächlich auf Überraschendes. Die Anfangstakte des Werkes exponieren in ihren zwei absteigenden Quintschritten nicht das Wieck-Thema selbst, sondern

dessen Bass; erst in Takt 17 tritt jenes hinzu *(Beispiel 6)*. Und folgerichtig handelt es sich eher um Variationen über den Bass als über die Melodie, die immer nur wie ein Zitat auftaucht. Das hat auffallende Parallelen zu einigen Vorgehensweisen in den *Kreisleriana*. Erstens funktioniert der Quintenbass ähnlich wie die Kreis(ler)bewegung dort (Nr. 2, T. 1–8), hebeln beide Klangfiguren doch melodisches Fremdmaterial an die akustische Oberfläche und bleiben dabei selber ausgesprochen amorph. Das Kreislersche Auf und Ab in Opus 16 droht sich immer wieder in diatonischen Tonleitern ganz zu anonymisieren, und auch die hervorgehobenen Quintschritte der *Impromptus* sind in Takt und Wahrheit nichts anderes als höchst konventionelle Kadenzschritte. In beiden Fällen ist das gewählte Material als motivische Leerstelle bestens geeignet. Zweitens verbindet sie die Variationsmethode, wenn auch über einen kleinen Umweg, ist doch den Veränderungen über dem Bass eines Themas mit den Bachschen Goldbergvariationen das grösste Denkmal gesetzt und beschäftigt sich Kreisler, wie wir in der ersten Lieferung sahen, wie närrisch mit jenem Werk. Doch damit nicht genug: Die beiden fallenden Quinten der Basslinie des Opus 5 werden – ebenfalls unbegleitet – im fünften Stück (T. 67f.) der *Kreisleriana* direkt zitiert *(Beispiel 7)*. Auf dem dynamischen Höhepunkt des Satzes donnern die Clara-Quinten in den nächsten Abschnitt. Bei aller Heraushebung durch das Fortissimo wird aber das Zitat bezeichnenderweise durch den Überleitungscharakter der Stelle wiederum anonymisiert. Dass es sich bei dieser Intervallfolge auch tatsächlich um Claras Quinten handelt, zeigt ein Vergleich mit dem Klavier-



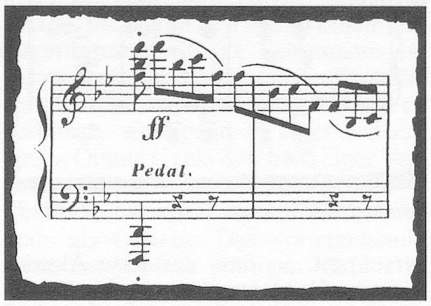
Alle Zeichnungen: Holzschnitte nach Entwürfen von Moritz von Schwind (1858)

quintett, wo das «Motiv» ebenfalls im (ersten) Trio des Scherzos auftaucht; dort hat es der klassizistischer gewordene Schumann dann allerdings zum Hauptmotiv aufgewertet. Das Allegro vivace des ersten Satzes der Fis-Moll-Sonate op. 11 wird ebenfalls von einer unbegleiteten Quintenbewegung eröffnet, und das in der rechten Hand ein-



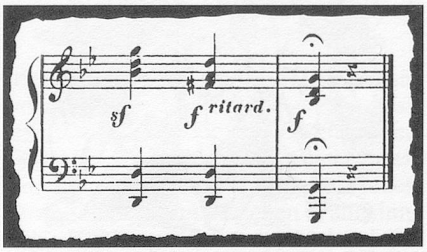
Beispiel 6: Impromptus über ein Thema von Clara Wieck, op. 5 (Beginn)

setzende Motiv ist, wie Robert Haven Schauffler gezeigt hat, von einem Wieckschen Thema abgeleitet.[19] Kurz, in allen vier Werken ist der (doppelte) Quintschritt mit Clara Wieck verbunden; in Opus 5 durch die Abkupferung vom Wieckschen Thema und in Opus 11, 16 und 44 durch die Widmung an die Geliebte (für die *Kreisleriana* musste sie auf Betreiben von Papa Wieck



Beispiel 7: Kreisleriana, Nr. 5, T. 67/68

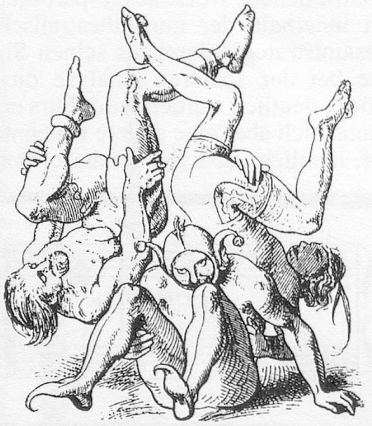
gegen Roberts Willen zurückgezogen werden, was natürlich nichts an der Tatsache ändert, dass Clara die geheime Widmungsträgerin des Werkes blieb). Suchen wir nun die *Kreisleriana* nach Quinten ab, geraten wir zunächst ähnlich in die Bredouille wie damals beim Kreislerschen Kreisen. Denn eine Quinte im funktional-harmonischen System ist so bemerkenswert wie das Hackfleisch bei McDonald – nämlich gar nicht. Was also tun? Ich schlage vor, wir legen uns einfach auf die Lauer und warten, bis sich eines dieser hundskommunen Intervalle über Gebühr bemerkbar macht. Und dann, liebe Wildschützen, schnappen wir zu! Lange brauchen wir nicht darniederzuliegen, scheucht doch die Treibjagd durch die Sätze ganze Rudel herausgehobener Quinten (bzw. Quarten als deren Umkehrung) ins Netz. Da sind die queren Akzente im ersten Stück, die das Intervall aus dem Fluss herausheben (T. 46/47, vgl. *Beispiel 4a*) oder wie im zweiten zu einer Art Motiv formen (T. 46–50); im dritten ist es eine «falsche» Stimmführung, die in einer konventionellen Kadenz die Aufeinanderfolge von Quart- und Quintsprung ermöglicht *(Beispiel 8)*; das fünfte ist von akzentuierten fallenden Quinten durchsetzt und bringt, wie gezeigt, das Quintenmotiv in der Originalgestalt; im sechsten sind die Quinten wiederum von grosser motivischer Bedeutung; im siebten bestimmen in der Stretta (T. 69–80) ausschliesslich die Geschwister Quint und Quart den Verlauf der Basslinie; im achten endlich lockert der Quintenschritt die harmonische Zwangsjacke und droht sich selbständig zu machen (T. 9ff., T. 125ff. mit Akzenten). Nur im vierten bleibt die Beute mehr als mager. Dass sonst aber Claras Quinten das Opus richtiggehend durchgeistern, heisst noch lange nicht, dass die zukünftige Braut auch selber durch die Noten schleicht. Im Gegenteil: Mit einem wahrhaft genial zu nennenden Verfahren ist es Schumann gelungen, just das Gegenteil zu realisieren, nämlich Claras Abwesenheit auszukomponieren. Bereits in den *Impromptus* der Wieckschen Melodie beraubt, deutet die Quintenfolge im späteren Werk symbolisch eine Lücke an, weilte Clara doch zur Zeit der Komposition im Ausland. So gesehen bezeichnen die Quinten, nicht unähnlich jenem sehnsuchtsvoll aufgeladenen Hohlraum Kreislers im zweiten, dritten und vierten Stück, eine empfindliche Leerstelle. Dass übrigens in jenem vierten die Quinte keinerlei substanzielle Bedeutung gewinnt, sogar in auffallender Weise ausgespart bleibt, hat innerhalb der musiktheatralischen Gesamtstrategie durchaus seinen Sinn, wie bei der späteren Analyse dieses Stücks deutlich werden wird. Fürs erste drängt sich aber eine andere Erkenntnis auf, nämlich, dass Schumann offenbar



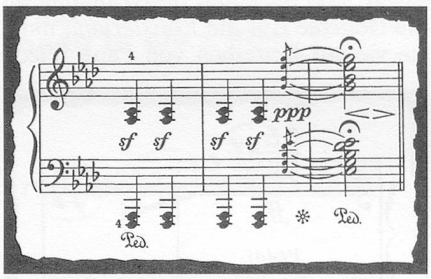
Beispiel 8: Kreisleriana, Nr. 3, T. 31/32

durchaus die Wahrheit sprach, als er behauptete, ein «Gedanke» der Geliebten spiele im Werk die Hauptrolle. Das ist tatsächlich der Fall, wenn auch durch Aussparung, gewissermassen *ex negativo*. Wie «das unsichtbare Mädchen» in Meister Abrahams raffiniertem Verschwindkasten, ist Clara im ganzen Werk abwesend präsent. So prägt – ähnlich wie die «Innere Stimme» in der

Humoreske Opus 20 – ein Gedanke das Komponierte, der gar nicht erklingt!
Aber warum steckt Clara denn so entrückt, so schier ungreifbar in Roberts Klavier? Der Schlüssel dazu liegt womöglich in jenem Orakelkabinett verborgen, das Meister Abraham in Hoffmanns Roman benützt. Gelänge es, in dieses einzudringen, würde uns wohl manches klarer. Warum also länger warten? Wagen wir unser Glück! «Vor Neugier, vor Erwartung bebend, öffnete ich das Kabinett, in dem die geheimnisvolle Unsichtbare verschlossen sein musste, und erstaunte nicht wenig, als ich es ganz leer fand... Ihr könnt wohl denken, Kreisler, dass mich tiefe Schauer durchbebten, da ich niemand sah, und die Stimme doch dicht vor meinen Ohren schwebte.»[20] Meister Abraham aber lässt nicht locker, bis er das Rätsel gelöst hat und so entdeckt er bald eine kleine Kiste in einer Ecke des Raumes, öffnet sie und – findet Chiara, eingesperrt in den engen Verschlag. Sie ist so alt wie Clara, als Robert sie im Haus ihres Vaters kennenlernt; «ein zart gebautes Ding», nach der Beschreibung Abrahams, «in der Grösse eines zwölfjährigen Mädchens, nach der körperlichen Ausbildung zu urteilen, aber wenigstens sechzehn Jahre alt.» Auch Vater Wieck hat einen Kasten für seine Clara, es ist ihr Pianoforte. Dort hält er sie in Verwahrung, und genau wie Chiara von ihrem rücksichtslosen Gebieter Severino sogar noch während der Tourneen, die die beiden mit ihrer Zaubernummer durch ganz Europa führen, in jenem kofferähnlichen Sprechapparat gehalten wird, reist auch Clara als Gefangene ihres Klangkastens monatelang von einer Metropole zur nächsten. Aber wie Schumann bei Wieck das pianistische, hat Meister Abraham bei Severino zum Glück das Zauber-Handwerk gelernt, so dass beide nun erfolgreich daran gehen können, dem Lehrer



das Geheimnis jenes klingenden Leerbehälters (und damit zugleich die darin eingeschlossene Geliebte) zu entreissen. Meister Abraham gelingt dies, indem er mit Chiaras Hilfe das Orakelkabinett, dessen Original er zuerst zerstört hat, nachbaut; Schumann nimmt – seinerseits mit Claras Hilfe, indem er dazu immer wieder Themen aus deren Kompositionen benützt – vom Wieckschen Klavier mitsamt dessen Spielerin dadurch Besitz, dass er pausenlos für die ferne Pianistin, sein «unsichtbares Mädchen», Musik schreibt. Beider Zaubermaschinen basieren zudem auf dem gleichen akustischen Trick, auf dem sogenannten Reflexschall nämlich, der bewirkt, dass ein Klang nicht dort erklingt, wo er produziert wird. «‹Hm›, sprach Kreisler, ‹wenn Ihr nach der bekannten Theorie des Schalls verfuhret, den Apparat geschickt zu verbergen wusstet und ein schlaues gewandtes Wesen an der Hand hattet –› ‹O Chiara!› rief Meister Abraham.»[21] Und Schumann? Er rief nach seiner Clara, denn auch er kannte sich im Reflexschall aus, was allein schon der Schluss des siebzehnten *Carnaval*-Stücks vorführt. In diesem Opus, in dem wir bereits Clara in Chiara verwandelt antrafen, wird mitten in eine mehrmals bei herabgedrücktem Pedal *sempre forte* angeschlagene Terz ein Akkord in dreifachem *piano* gesetzt, der erst hörbar wird, wenn mit dem Wegnehmen des Pedals der Donnerhall der tiefen Terz

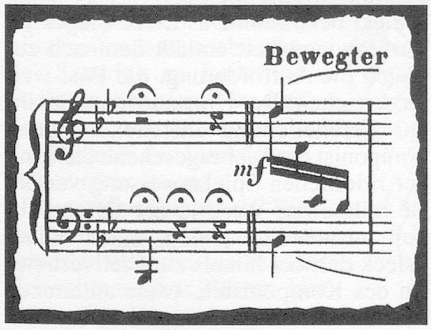


Beispiel 9: Carnaval, «Paganini», T. 35–37

verstummt, so dass der leise Akkord wie eine Geistererscheinung hervortritt *(Beispiel 9)*.
In den *Kreisleriana* ging Schumann – ganz im Sinne der Hoffmannschen Romanvorlage – etwas spiritistischer vor. Meister Abrahams Chiara ist ja nicht umsonst medial begabt. «Sie deutete mir selbst Zeit und Stunde an, wenn sie sich fähig fühlte oder vielmehr fühlen würde, die Rolle der Unsichtbaren zu spielen, und nur dann sprach mein Orakel.»[22] Eine ähnliche Verabredung hat Robert mit seiner Clara getroffen. In dem offensichtlichen Versuch, ihre beiden voneinander entfernten Klaviere in eine Gegensprechanlage zu verwandeln, wies unser verliebter Funkamateur seiner Empfängerin am 8. November des Jahres 1837 schriftlich folgende Versuchsanordnung an: «Spiel (die *Davidsbündlertänze*) manchmal Abends neun Uhr!»[23] Auf seiner Seite sah die Empfangsstation dann wie folgt aus: «Meine Stube wird mir zur Capelle ordentlich, der Flügel zur Orgel, und dein Bild, nun das ist das Altarblatt.»[24] Wir schreiben inzwischen den 19. März 1838; Schumann ist drauf und dran, die *Kreisleriana* zu beginnen. Dann, ausgerechnet in jenem Brief, worin er ihr die Fertigstellung des Werkes mitteilt, kann er der fernen Geliebten wenige Zeilen später vom gar schauderlichen Erfolg einer in gemeinsamer Abwesenheit vollführten Telekommunikation berichten. «Ich wachte auf und konnte nicht mehr einschlafen – und da ich mich denn immer tiefer und tiefer in Dich und Dein Seelen- und Traumleben hineindachte, so sprach ich auf einmal mit innerster Kraft ‹Clara, ich rufe Dich› – und da hörte ich ganz hart wie neben mir ‹Robert, ich bin ja bei Dir›. Es überfiel mich aber eine Art Grauen, wie die Geister über die grossen Flächen Landes hinweg miteinander verkehren können. Ich thue es aber nicht wieder, dieses Rufen; es hat mich ordentlich ergriffen.»[25] Das vierte Klavierstück des *Kreisleriana*-Zyklus klingt wie das Versuchsprotokoll einer solchen telepathischen Vergegenwärtigung. Doch obwohl das Stück eine seismographisch genaue Engschrift einer Séance im Kabinett des unsichtbaren Mädchens darstellt, misslingt die Heraufbeschwörung Claras – wenn auch als Scheitern brillant inszeniert – jämmerlich.
Die Musik verklingt. Und von neuem legen sich die Finger des Pianisten auf die Tasten, liegen da in Erwartung – wie die Hände eines Mediums auf dem Tisch der spiritistischen Séance. Rund herum sitzt alles stumm und schweigend, bis plötzlich – klopfklopf hier, klingkling da – etwas Abwesendes sich meldet. Ein Verstorbener womöglich? Klopfklopf. «Seid ihr es, Frau Nachbarin?» Klingkling. «Bist du es, Clara?» Das ist nun wirklich ein merkwürdiges Beginnen. Verwischt sind Metrum und Tonart. Unmerklich auf einem schwachen Taktteil einsetzend, erhebt sich das Thema nur gerade einen halben Takt lang im Umfang eines Quartschritts, um im zweiten Anlauf vor Trauer, Scham oder Erschöpfung (denn wer weiss schon, was in Melodien wirklich vorgeht!) bis in den Boden tiefster Klavierregionen zu versinken. Ein dritter und vierter Versuch gehen ebenso in die Binsen, worauf die Maloche beim fünften Mal gar völlig einbricht und bis auf weiteres verstummt. Wenn Sie mich fragen: Da beginnt nichts, da geht vielmehr etwas zu Ende. Aber was, was genau? Nun, ich fürchte, wir werden es nie wissen. Denn – daran muss auch das geschliffenste Seziermesser der Analyse scheitern – es wird uns schlicht vorenthalten! Das Stück fängt mit einem Schliessen an, kadenziert schon in den ersten Takten auf ein Ende hin. Und wiederum stellt sich das Wichtigste als abwesend heraus. Die Hauptsache, die Botschaft, von was immer uns diese Klangchiffre berichten wollte, ist für immer im Orkus des Nichtkomponierten verschwunden. Pech, da haben wir wohl den Radioempfänger zu spät eingeschaltet! Verflucht, wir erscheinen zu spät am Tatort und vernehmen nur noch den letzten, unverständlich geröchelten Hinweis des Opfers. Wie nahe wir das Ohr auch an dessen erkaltende Lippen heranführen, wie sehr wir jetzt das Rundfunkgerät auch aufdrehen und verärgert schütteln, nie mehr werden Kasten und Leiche preisgeben, wovon sie jenseits unserer Gegenwart Meldung machten.
Fünf mal setzt er an, der Unheilsbote. Seltsam altertümlich dünkt uns seine dem Fundstück hinzugefügte Klangrede, als wäre es ein barockisierendes

Rezitativ, als steckten wir mitten in den Verwicklungen eines jener «gothisch» genannten Gruselromane, die mit ihren willentlichen Obskurantismen den damaligen Leser in Atem hielten. Und dann auf einmal: Ende der Durchsage! Sendepause! Vier, fünf, sechs Sekunden lang geschieht nichts, aber auch gar nichts! Eine der entleertesten Pausen in

der ganzen Musikgeschichte macht sich breit. Keine gefärbte Stille, wie Stockhausen sie liebt und Cage sie vormachte, nein nein! Keine Pause als gedehnter Spannungsbogen zwischen zwei Tönen, wie Webern sie praktizierte, weit gefehlt! Noch weniger das Schweigen aus Erschütterung, das jene so beredte Generalpause im zweiten Akt von Monteverdis *Orfeo* eingefangen hat: die Botin berichtet Orpheus vom Tode Eurydikes und ihm verschlägt es die Sprache; nichts von alledem! Hier, im elften Takt des vierten Stückes der *Kreisleriana* herrscht nur die nackte Leere. Mit der in einem tiefen B auslaufenden Ritardando-Bewegung ist die Inspiration nicht bloss ins Stocken geraten – wo hören Sie hin! –, futsch ist sie, futsch! Auf dem Notenpapier, diese kuriose Ansammlung von Pausenfermaten, nicht unähnlich einer Ansamm-



Beispiel 10: Kreisleriana, Nr. 4, T. 11

lung von zu Boden geknickten Parabolantennen, schauen Sie sie genau an *(Beispiel 10)*. Denn sie enthält den absoluten Nullzustand des Schöpferischen. Die Stelle ist leer wie das leere Blatt, das einen anstarrt, wenn einem nichts einfällt. Hat jemand – so frage ich Sie – ausser Schumann es je gewagt, *so etwas* stehen zu lassen? Den Interpreten auf jeden Fall fehlt gemeinhin dieser Mut; alle verkürzen sie die Leere drastisch und minimalisieren so das Nichts zu einem agreablen Päuschen.

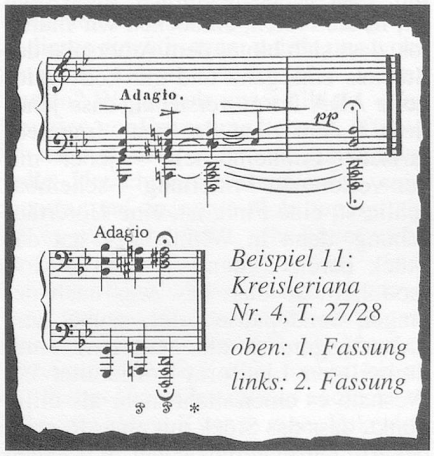
Aber auch das vollkommenste Nichts nimmt einmal ein Ende, und Festgefahrenes kommt wieder in Gang, «bewegter» sogar als vorhin, wie Schumann erleichtert am Rande in Form einer Tempoangabe notierte. Und siehe da: Es ist der gute Kreisler, der zur Hilfe herbeieilt. Denn jene Tonleiterbewegungen, die nach der tödlichen Stille eine neue Klanggestalt aus der scheinbar versiegten Quelle ins Flussbett des Hörbaren heben, konnten wir ja bereits als Visitenkarte des Hoffmannschen Kapellmeisters deuten. Und damit schlüpft Kreisler bezeichnenderweise wiederum just in jenem Moment, wo der versandete Schöpfungsakt erneut vorangetrieben werden muss, in die Rolle von Schumanns Kunstgehilfe. Doch auch er kann Clara nicht herbeikomponieren. Auf hervorgehobene Quinten oder Quarten wartet man vergeblich, und jetzt verstehen wir deren Aussparung: Nicht einmal der Gedanke an sie will sich einstellen. Und unverrichteterdinge verschwindet die Kreislersche Schützenhilfe ebenso rasch, wie sie zur Stelle war. Robert bleibt nur seine untaugliche Empfangsanlage. *Inspiratio non est*. In einem der inspiriertesten Stücke Schumanns ist paradoxerweise das Drama der Einfallslosigkeit auskomponiert – worauf es verklingt, vielsagend in einer seltsam leeren Quinte (!) als Zeichen seiner Vergeblichkeit.

Betrachten wir das vierte Stück nochmals als Ganzes. Das vorangehende dritte hat in einer kräftigen Kadenz in g-Moll geendet. Zwar steht, recht besehen, das Anschliessende nun in der Paralleltonart B-Dur, doch wird die Tonika tunlichst vermieden, statt dessen nach Es-Dur, c-Moll, f-Moll und b-Moll ausgewichen, so dass das Ganze harmonisch arg in die Schwebe gerät. Dann, nach wenigen Takten, erreicht der Satz ein tiefes B und schliesst scheinbar, bevor er richtig begonnen hat. Als dann, nach jener endlosen Pause, die ja bedeutend länger ausfällt als sonst zwischen den Teilen einer Komposition üblich, etwas Neues in g-Moll erklingt – in jener Tonart also, die zuletzt klar im vorigen dritten Stück etabliert war – ist die Suggestion perfekt: da hat sich torsoartig ein Fremdkörper eingeschlichen; da brach etwas ein, das bloss nicht über genügend Kraft verfügte, sich auch als eigenständiges Ereignis durchzusetzen. Doch seltsam, zwölf Takte später kehrt das Anfangsfragment unvermittelt wieder zurück und bewirkt in der fliessenden Sechzehntelbewegung des scheinbar so selbständigen g-Moll-Stücks eine abrupte Bremsung. Um der ganzen Verwirrung noch eins draufzusetzen, verschwindet der Spuk nach drei Takten bereits wieder in die Versenkung, hinterlässt jene leere Quinte auf D, womit das Stück überraschend offen schliesst.

Doch wer sagt uns, dass das wirklich das Ende ist? Hat doch das Ganze gerade im letzten Takt noch einmal die harmonische Richtung geändert und nach d-Moll kadenziert, um – hopla! – im nächsten Stück, das *quasi attacca* anschliesst, das D als Dominante zu nehmen und endlich von da aus wieder den festen Boden des alten g-Moll zu erreichen (und dort zur Quint-essenz zurückzufinden). Hören wir abermals hin, oder schauen einfach, die Ohren zu, in die Noten, entdecken wir mühelos, dass sich hinter dem Äthersalat des Stückes eine ganz und gar konventionelle ABA-Form versteckt, dass jenes tiefe B, auf dem der erste fragmentarische Funkeinbruch – jener mit der verlorenen Mitteilung – scheinbar schliesst, eine Finte ist, eine Hörertäuschung, denn in Wirklichkeit hat das Stück bereits ordentlich nach g-Moll moduliert, so dass das, was nach der langen Sendepause folgt, sauber und ordnungsgemäss als Mittelteil einer dreiteiligen Liedform vorbereitet ist. Weshalb es einen nicht mehr als billig dünkt, dass das Stück mit einer Reprise des Anfangsmaterials endet. Wir haben uns getäuscht und nicht getäuscht zugleich. Das vierte Stück im Zyklus ist ebenso streng gebaut wie formlos; es hat Werkcharakter und lässt sich dennoch nicht dingfest machen. Seine Zweideutigkeit ist unaufhebbar; es zu erfassen, verlangt vom Hörer ein doppeltes Paar Ohren. Auch das ist, strenggenommen, in Hoffmanns Roman vorgebildet. Pendelt dieser doch im Torkelgang zwischen zwei einander widersprechenden Biographien hin und her, zwischen dem begnadeten Kreisler und dem Möchtegernpoeten Murr, zwischen Einbildungskraft und glossierter Inspirationslosigkeit. Allerdings werden Johannes Kreisler und Kater Murr in

der Personalverwaltung von Schumanns Geisterbahn offensichtlich als siamesische Zwillinge geführt. Wie anders erklärt sich die seltsame Tatsache, dass hier hin und wieder das linke Fieberhändchen des Kreislerschen Wahnsinns sich, Kühlung suchend, in das kalte rechte des Murrschen Mittelmasses legt. Wo Hoffmann seinen Kater als Pussi-und-Poet-dazu verspottet, hat der kühne Robert seinen Spiesser brüderlich im Ohr. Nicht nur das vierte, schier alle Stücke der *Kreisleriana* sind – ein Schicksal, das sie mit vielen anderen Schumann-Sätzen teilen – in das Mieder endlos gereihter Lied- und Rondoformen geschnürt. Doch damit nicht genug. Nachträglich hat Schumann des öfteren in seinen eigenen Werken ver-

harmlosend gewütet und allzu Kühnes retouchiert. Dem vierten Stück etwa gab er bei der Zweitausgabe ein ordentliches, anständiges Ende, indem er ein dissonierendes, nur sehr versteckt aufgelöstes E in der Schlusskadenz

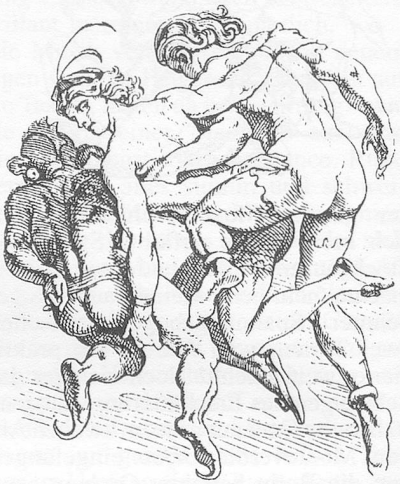


Beispiel 11: Kreisleriana Nr. 4, T. 27/28
oben: 1. Fassung
links: 2. Fassung

kurzerhand strich und in die leere Quinte des letzten Akkordes eine Terz einflickte, so wie man ein Leck stopft *(Beispiel 11)*. Das Kühnste aber, die Pause, jenes abgründige Loch in Takt 11, liess Schumann offen; das mauern ihm normalerweise dann die Interpreten zu.

In diesem vierten Stück der *Kreisleriana* werden wir mit einmal gewahr, dass wir zusammen mit dem Pianisten auf der Empfängerseite einer höchst störungsanfälligen Übermittlungsmaschine sitzen. Da wird zwar von etwas Mitteilung gemacht, aber der Entschlüsselungscode ist auf der Eingabeseite stecken geblieben. Dem entspricht wohl die von vielen Künstlern beklagte Frustration, nur unvollkommen mitteilen zu können, was sich vor ihrem inne-ren Aug' und Ohr an Grossartigem abspielt. Es ist, als wiese der schöpferische

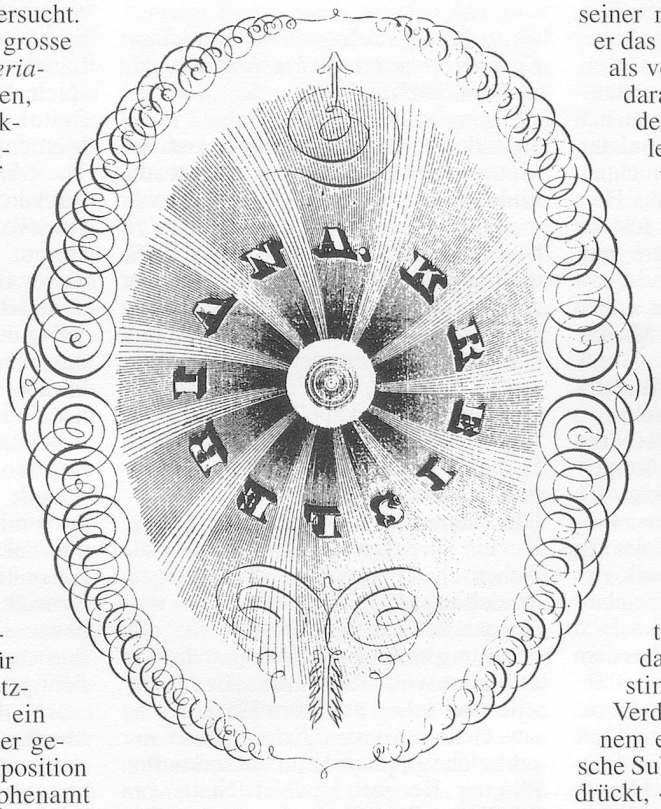
Mensch bereits in der Grund-ausstattung zwei Identitäten auf: hier ein mitteilungsfreudiger Ausländer, dort sein sichtlich überforderter Dolmetscher. Und siehe da: eine derartige Paarbildung spiegelt erneut ein Konstruktionsprinzip des Hoffmannschen Romans. Dort hat die Liebe, die Johannes Kreisler für Julia hegt, ihr Doppel in der gleichfalls aussichtslosen Liebesbeziehung, die Meister Abraham einst mit dem Zigeunermädchen Chiara unterhielt. Betrachten wir die beiden Paare in dieser vielfach gebrochenen Künstlerbiographie auf der Ebene der ästhetischen Produktion, für die beide symbolisch stehen, so zeigt sich, dass sie sich spiegelbildlich verhalten: das Schöpfungspaar Julia und Kreisler vertritt das klassische Inspirationsmodell, in welchem die Frau als Muse des Mannes figuriert, während die künstlerische Beziehung zwischen Meister Abraham und seiner Chiara genau umgekehrt funktioniert: hier wird die mediale Begabtheit der Frau weitgehend vom Mann inszeniert, indem Chiara als «unsichtbares Mädchen» mit schaubudenartigen Tricks dem staunenden Publikum präsentiert wird. Während also das Julia-Modell ein passiv-ideales Abbild der schöpferischen Tätigkeit vermittelt, erweist sich die Chiara-Konstruktion als aktiv-materialistisch, wobei vor Tricks und Täuschungen nicht zurückgeschreckt wird. In den *Kreisleriana* nun fügt Schumann mit seinem dort aufgebotenen, persönlichen Liebes- und Schöpfungspaar Robert und Clara nun nicht einfach eine dritte Umsetzung der gleichen Grundkonstellation hinzu, sein Künstlerduo vereinigt vielmehr die beiden anderen Modelle in sich. Robert und Clara verdoppeln sich dergestalt, dass Schumann selbst dabei die janusgesichtige Mittelachse bilden kann, er einerseits als passiver Kreisler die Inspiration von seiner Julia (sprich Clara) empfängt, anderseits wie der Zeremonienmeister Abraham seine Chiara mit genauesten Spielanweisungen instruiert. Besonders deutlich lässt sich dies an den Anfangstakten des vierten Stükkes beobachten. Das komponierende Subjekt teilt sich hier in mehrere, klar voneinander unterscheidbare Identitäten. Da kommt zunächst in arg lädiertem Zustand eine klingende Botschaft an; ihr geheimnisvoller Absender bildet dabei die erste schöpferische Identität, der ob der Entzifferung schier verzweifelnde Empfänger die zweite. Aber die Szene wird bereits von einer dritten gelenkt, da schliesslich der ganze Spuk präzise in Partitur gebracht wurde. Dieser dritte im Bunde verfügt, im Gegensatz zu den beiden anderen, über ein genau kalkulierendes Handwerk, mit dem er die Noten durch raffiniert gesetzte Verschiebungen und absichtliche Fragmentierungen derart herrichten kann, dass sie auch tatsächlich wie eine unvollständig übermittelte Botschaft wirken. Mit anderen Worten: Ohne Meister Abrahams Zutun wäre die Schumannsche Zungensprache so flüchtig geblieben wie ein Kuss in trauter Zweisamkeit und könnte – wie Schumann, kurz vor Beginn der *Kreisleriana*-Komposition und noch auf sein Opus 6 bezogen, selber bekannte – es könnte nur «meine Clara herausfinden, (…) was in den Tänzen steht».[26] Da aber Meister Abraham sich dankenswerterweise in Roberts Hirn miteinnistete, um dort Claras Liebesentzug für den Konzertsaal einzurichten, haben auch wir die Bescherung, das amouröse Orakel deuten zu dürfen. Mehr noch: dank dem Eingreifen jener dritten Schöpfergestalt lässt sich der trancehafte Evokationsversuch des vierten Stückes nun beliebig zwecks Bestätigung seiner Vergeblichkeit wiederholen. Es müssen nur nach dem Bauplan der Partitur Klaviertasten in angebener Reihenfolge und Anschlagsart betätigt werden. Der Beweis steht zwar noch aus, dass die so entstandene Schöpfungsmechanik imstande sei, neue und – wer weiss – vielleicht gar vollständige Eingebungen zu produzieren, aber sie kann, soviel ist jetzt schon sicher, mehr als die meisten anderen Automaten. Im Moment, wo das Verschwundensein eines Einfalls paradoxerweise reproduzierbar gemacht wird, bildet sich eine weitere Reihe von schöpferischen Stellvertretern. Wie sich



Schumann und Meister Abraham, in ihrer gemeinsamen Doppelrolle als verlassene Liebhaber und kalkulierende Zauberkünstler spiegelten, vervielfältigt sich jetzt Clara Wieck als ursprüngliche Interpretin des Werks. Ist sie doch nicht nur die herbeigesehnte Geliebte, sondern zugleich die Adressatin, und das wiederum in doppelter Hinsicht, als Privatperson, die eine klingende Liebesklage empfängt, und als Künstlerin, die eine auszuführende Spielvorlage zugeschickt bekommt. Das Liebessiegel der Verschwiegenheit enthält demnach zugleich die Aufforderung, die Post weiterzureichen! Der Umstand, dass der ihr zur Verehelichung anstehende Hauskomponist das Liebesgeschenk dazu mit der brieflichen Spielanweisung versah, sie müsse das Werk in der Öffentlichkeit auswendig spielen, macht Clara Wieck darüber hinaus zur Stellvertreterin des Komponisten. Ohne anleitende Noten auf dem Pult suggeriert das Bild des scheinbar frei am Flügel phantasierenden Interpreten, dass dieser… eben gar kein Interpret sei, sondern jemand, den wir im eigentlichen Moment des schöpferischen Beflügeltseins zu beobachten meinen. Die Anweisung, auswendig zu spielen, inszeniert die Einbildungskraft abermals als instrumentales Theater, ein Arrangement, in dem wir wieder ohne Mühe die geschickte Hand des Meisters Abraham erkennen können. Mit anderen Worten: Das schöpferische Triumvirat, das wir beim Komponisten Robert Schumann in jenen ersten Takten des vierten Stückes der *Kreisleriana* ausmachen konnten –

in einer Person Sender, Empfänger und Konstrukteur der Anlage zu sein – spiegelt sich in analoger Dreifaltigkeit noch einmal in der Gestalt der Interpretin Clara Wieck, ist sie doch Adressatin, Übermittlerin und (sich abmeldende) Verfasserin der Schumannschen Korrespondenz in einem. Mit so vielen drei- bis vierfachen Rittbergern können heutige Interpreten des Werks leider nicht mehr aufwarten. So mag es ihnen zum Trost gereichen, dass auch die Wieck von der Kür etwas überfordert gewesen zu sein scheint, hat sie das Werk doch kaum jemals in der Öffentlichkeit gespielt. Schade, denn im Grunde fehlte in Claras Identitätenkabinett zur Komplettierung des gesamten in den *Kreisleriana* aufgebotenen Schöpfungspersonals nur noch die Maske des Bühnenmeisters. Diese hat bezeichnenderweise ihr zukünftiger Gatte für sich behalten. Doch spätestens nach Schumanns Tod gab es für Clara Schumann, geborene Wieck, keinen Grund mehr, sich diese Charakterrolle länger entgehen zu lassen, und so bestieg sie die Konzertpodien hinfort nur noch in schwarzen Kleidern mitsamt Witwenhaube, und was, liebe Trauergemeinde, besagte das anderes, als dass nur unter ihren seligen Händen der so unselig verstorbene Gatte wieder zum Leben zu erwecken war. Für all jene Pianistinnen und Pianisten, denen das Schicksal nicht bescherte, Clara Schumann zu sein, besteht dennoch kein wirklicher Grund zur Eifersucht. Denn hört, ich verkünde euch grosse Freude: Solange nur die *Kreisleriana* auswendig gespielt werden, bleibt auch dem ausser-wieckschen Interpreten im Mimen- und Mienenspiel eines auf der Stelle von der Inspiration Heimgesuchten bzw. Verlassenen das Wichtigste erhalten. Abend für Abend kann er oder sie sich vom Schumannschen Geistesblitz treffen lassen, ohne dabei Schaden an Leib und Seele zu nehmen. (So heil kam, wie wir alle wissen, der Erbauer der Funkanlage selber nicht davon.)

Und wir, das Publikum? Wir, die wir unsere Finger kaum fehlerlos über die Tasten einer Schreibmaschine führen können und somit zum passiven Zuhören verdammt sind, fällt für uns in diesem hochkarätig besetzten Rollentheater wenigstens ein kleiner Chargenauftritt ab? Aber gewiss doch! Wie bei jeder Komposition ist das musikalische Telegraphenamt nicht zuletzt für uns gebaut, sind wir doch, nach Sender und Übermittler, sprich Komponist und Interpret, als zuhörende Empfänger zwangsläufig die Dritten im Bunde. So gesehen aber ereignet sich in den *Kreisleriana* nichts, was sich nicht auch sonst in Musik ereignet. Spannend wird es erst, wenn sich beim Hören herausstellt, auch wir, die Zuhörer, sind in die Phalanx der Stellvertreter eingereiht. Wir werden dadurch nachgerade *gezwungen*, uns dem Vorwurf des unerlaubten Hineininterpretierens auszusetzen. Denn genau darum kommen wir bei einer Partitur nicht herum, die einen klingenden Tatbestand hinterlässt, bei dem auch die genaueste Spurensicherung nicht zur Rekonstruktion des in ihr Fehlenden ausreicht, ja, die vielmehr gezielt darauf angelegt scheint, unsere *schöpferischen* Fähigkeiten genau an jenen Leerstellen und Nebelschwaden zu entzünden. Vorhin sah es vielleicht ein bisschen danach aus, als hätten wir nur mal so geflapst, als wir sagten, der Beweis stünde noch aus, ob die Schumannsche Inspirationsmaschine auch imstande sei, neue Eingebungen zu produzieren, doch jetzt können wir den Beweis antreten. Das Stück versucht dauernd im Kopf des Zuhörers alle nur möglichen und unmöglichen Einfälle zu provozieren. Da wird im Titel ein handfestes Stück Programmusik versprochen, und es lässt sich doch nirgends auch nur eine Szene, eine einzige Begebenheit der Buchvorlage mit den Klängen in Einklang bringen. Da soll nach ausdrücklichem Bekenntnis des Komponisten ein Gedanke von Clara Wieck das ganze Werk durchziehen, und es stellt sich heraus, dass nur gerade dessen unspezifische Basslinie ins Werk Eingang gefunden hat. Da klingt bis zu Amorphem verdichtetes



Vielstimmiges auf, und jedes Ohr hört anderes heraus. Kurz: In den Noten raunt es nur so von Gerüchten, und ein jeder hört auf blossen Verdacht hin. Was können wir da anderes, als uns davon inspirieren lassen und selbst die Gerüchteküche tüchtig mitanheizen? Dem Komponisten ging es schliesslich nicht anders: Was er an Deutung vorweisen kann, wusste er, wie er selbst bekannte, «nun noch nicht während des Componierens und kömmt erst hinterher.»[27] Das heisst aber für unsere Galerie der schöpferischen Stellvertreter nichts anderes, als dass die Arbeit des Komponisten nicht länger streng arbeitsteilig von jener des Zuhörers geschieden ist; das Spiegelkabinett der Identitäten kann dank uns um eine weitere Dependance erweitert werden. Schon Schumanns *Carnaval* rauschte nur so vom Treiben der Larven. Aber während dort die Gestalten sich noch abwechselten oder gegenseitig in die Rede fielen, ist das Besondere an den *Kreisleriana*, dass hier das Schöpfungspersonal sich überlagert und die ganze Belegschaft sich allein schon in diesen ersten Takten des vierten Stückes in einer Art Schicht-auf-Schicht-Arbeit türmt.

Ein einziges Mal war Schumann konsequent und hat eine Komposition ohne eigentliche Verfasserangabe herausgegeben: Auf dem Titelblatt der *Davidsbündlertänze* figurierten ursprünglich nur zwei seiner Stellvertreter, Florestan und Eusebius. Aber die *Kreisleriana* bräuchten eigentlich eine noch mehrgesichtigere Signatur als jene. Nicolaj Gogol, der russische Schriftsteller, hat sich mal ein derartiges, auch für unser Werk höchst passendes Pseudonym zugelegt, als er sämtliche Os aus seinem Namen extrahierte und als Resultat ein Werk stolz mit drei Nullen signieren konnte. Erstaunlicherweise vollzog Schumann die gleiche Anonymisierung seiner multiplen Künstleridentität, als er das Wort «Kreis» in «Kreisleriana» als vollbesetzte Leerstelle auffasste, daraufhin auf der Umschlagseite der Erstausgabe den Titel «Kreisleriana» zu einem Kreis formte und dort ebenso konsequent auf die Verfasserangabe verzichtete *(siehe Abbildung)*.

Das vierte Stück der *Kreisleriana* zeigt es wie kaum ein anderes: Das Schöpferische ist das Werk einer Schicksalsgemeinschaft mit äusserst beschränkter Haftung. So kommt Personalstil zustande, indem ein ganzes Personal den Stil schafft, herbeischafft wie eine Marathonstaffel, gleich der das Feuer des Einfalls von einer Hand in die nächste läuft. Unter der Prämisse der Identitätsvervielfältigung gerät auch das klassische Prinzip der Mehrstimmigkeit in ein neues Licht. Verdoppelt sich doch schon in einem einfachen Kanon das künstlerische Subjekt. Dort, wie Kreisler es ausdrückt, «sind wir zwei – ich meine ich und mein Doppelgänger».[28] Diese Persönlichkeitsspaltung führt den Künstler fast zwangsläufig in unbewusstere, der unmittelbaren Kontrolle entzogene Bereiche seiner Einbildungskraft. Sie versetzt ihn in die Lage, in seiner Arbeit gewissermassen intentionslos Sinn zu stiften. Und genau auf dieses Phänomen zielt Schumann denn auch ab in einem Brief, den er kurz vor Beginn der

Kreisleriana-Arbeit schreibt. «Wie ich fast Alles canonisch erfinde und wie ich nachsingende Stimmen erst hinterdrein entdecke, oft auch in sonderbaren Umkehrungen, verkehrten Rhythmen (und so weiter).»[29]
Das Doppelgängerwams, das, zugeknöpft, zwei Seelen wärmt, ist bekanntlich das meist ausgeliehene Requisit im Kostümfundus der Romantik. Bereits zu Beginn unserer Recherche, bei jener Kreislerischen Fortspinnung der Bachschen Goldbergvariationen, sahen wir aus jenem ominösen Verkleidungsstück zwei Hände ragen, die sich wie zwei verschiedene Menschen verhielten: die linke spielte Bach, die rechte war ganz Kreisler. Doch vielleicht erinnern Sie sich ebenfalls daran, wie wir beim Feststellen der Personalien in schweren Schlamassel gerieten, als wir die Schumannsche Umsetzung dieser Szene dingfest zu machen versuchten. Dort, wo linke Hand und rechte Hand sich im Arbeitsprozess voneinander verabschiedeten, im achten Stück, war kein Bach mehr da, und dort, im siebten, wo eine passende Generalbassbezifferung auftauchte, fehlte auf einmal der Kreisler. Jetzt aber, nach unseren Erfahrungen mit den erkennungsdienstlichen Phantombildern des vierten Stückes, sind wir in der glücklichen Lage, auch hier, in dieser Goldberggrube, die Werktätigen untertags zu identifizieren. Es sind eben auch hier mehr als zwei. Die Romantiker wurden von ihrer Doppelgängermanie derart in Atem gehalten, dass sie es unterliessen, die Mitarbeiter im Kopf jedesmal genau zu zählen. Sobald es mal wieder in der Dachkammer rumpelte, meinten die gespaltenen Seelen, es sei bloss der Untermieter, das gute alte zweite Ich. Mitnichten, Herr Hoffmann, weit gefehlt, Herr Schumann! Gestatten Sie, dass ich Sie in Form einer Reprise mit einem weiteren Teil der inneren Verwandschaft bekannt mache. Da stehen die ersten Kandidaten schon in der Maske: Schumann spielt im siebten Stück Kreisler, der Bach spielt. Und die nächste Larvenlieferung folgt sogleich: Am Schluss des gleichen Stückes parodiert Schumann Kreisler, aber merkwürdigerweise so, wie es Hoffmann liebte, den Spiesser Murr zu parodieren. Im zweiten Stück lässt Schumann Kreisler für sich arbeiten, aber die Mechanik des Klangporträts verrät die Mittäterschaft von Meister Abraham. Und im achten läuft die linke Hand der rechten aus dem Lot, als sei sie drauf und dran sich selbständig zu machen, und beschwört dabei Clara quintenselig. So schlüpft jeder in die Haut des anderen, und am Ende wills keiner gewesen sein. Heraus kommt logischerweise die schlichte Nicht-Identität. Ich weiss, Robert hat's nicht gern, wenn man seinen Schöpfungen derart unverfroren ins Familienalbum guckt, ihm war ein bisschen Mystifikation allemal lieber. Hat er doch mit Unschuldsmiene verlauten lassen, die kompletten *Kreisleriana* seien in nur vier Tagen geschrieben worden. Man bedenke: Allein schon das Briefkonvolut, das er Clara schickte, um ihr (unter anderem) die Fertigstellung des Werkes mitzuteilen, brauchte dreiundzwanzig Tage mehr zur Vollendung! Und die Spielanweisung, das Werk auswendig aufzuführen, verrätselt es nochmals. Aber damit stösst die Schumannsche Nebelmaschine vielleicht nur ihre kräftigste, alles und jeden verhüllende Wolke aus. Denn wenn unsere Tour durch die Dunstkreise der *Kreisleriana* etwas klargestellt hat, dann dies: Wir spielen zwar «keine Romane mehr», aber das Mehrpersonenstück, genannt «Das Mysterium der Einbildungskraft», das, wenn's beliebt, alle Tage!

Fred van der Kooij

17 Eva Weissweiler (Hg.), *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel*, Kritische Gesamtausgabe, Basel 1984, S. 138
18 Entscheidende Hinweise für die Spurensuche nach dem «abwesenden» Clara-Wieck-Motiv verdanke ich Christoph Keller.
19 Robert Haven Schauffler, *Florestan: The Life and Work of Robert Schumann*, New York 1963, S. 297–300
20 E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarische Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Zweiter Abschnitt, Goldmann, München o.J. (ca. 1970), S. 130
21 ebenda, S. 139f.
22 ebenda, S. 137
23 Weissweiler, a.a.O., S. 42
24 ebenda, S. 124
25 ebenda, S. 138
26 ebenda, S. 93
27 ebenda, S. 146
28 Lebensansichten, a.a.O., S. 136
29 Weissweiler, a.a.O., S. 127

Die Publikation der Notenbeispiele aus der Erstausgabe der *Kreisleriana* erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Brahms-Instituts Lübeck

---

Comptes rendus Berichte

Begrenzte Grenzgänger

Chur, Basel, Zürich, Bern, St. Gallen: Kammerorchester mit Freejazzensemble und Ländlerkapelle

«Musik im Grenzbereich» heisst das Motto einer Migros-Konzerttournee, die Ende September und Anfang Oktober in verschiedenen Schweizer Städten zu hören war: Die Idee des Abends ist es, traditionelle Formationen miteinander so musizieren zu lassen, dass jede in ihrem stilistischen Rahmen bleibt; hier das Bündner Kammerorchester unter Jan C. Schultsz, ein Freejazzensemble und eine Ländlerkapelle unter der Leitung von Domenic Janett und Fortunat Frölich, von denen auch die Kompositionen stammen.
Die Thematik ist nicht ganz aufrichtig: Um ein Sprengen von Grenzen, wie die pathetischen Programmtexte nahelegen, handelt es sich durchaus nicht, eher ums Gegenteil: Es ist die Bestätigung und Festigung bestehender Grenzen, die hier zelebriert wird: Klar umrissene Musikstile sind schön an ihrem Platz, das ist das Geheimnis des Erfolgs, wie der zahlreiche Applaus beim ausverkauften Zürcher Konzert beweist. Statt vom Publikum die Öffnung gegenüber Ungewohntem zu verlangen (wie es in Vergangenheit sicher oft im Übermass geschehen ist), wird es hier vor allem in seinen Vorurteilen bestätigt. Dass Freejazz mit ziemlich viel Lärm verbunden ist, Ländlermusik im wesentlichen auf zwei Tanzrhythmen aufbaut etc., das weiss man ja auch ohne Spezialkenntnisse, und nach dem Konzert weiss man, dass man's eh schon immer gewusst hat. Das beruhigende Gefühl, das sich dabei einstellt, wird noch durch die im Programm suggerierte Überzeugung gesteigert, den eigenen Horizont – unerwartet mühelos – erweitert zu haben.
Den Auftakt bildete ein Concertino für Streichorchester und «Fränzlimusig», eine Engadiner Ländlerkapelle des Klarinettisten Janett. Das Streichorchester ist noch am geschicktesten koloristisch eingesetzt, liefert sonst aber, jeweils nach einer Anzahl von traditionellen Ländlertakten, eher müde Zwischenspiele und einige aufgesetzt wirkende freitonale «Brüche». In den besten Momenten erinnert das Stück an die Theatermusik in den Altwiener Volksstücken. Wenn Ländlermusik ohne kunstvoll-künstliche Archaik daherkommt, kann sie nicht verbergen, dass dieses Genre schon im 19. Jahrhundert komplett von der Wiener Tanz- und Salonmusik aufgesogen worden ist, also dokumentiert, wie die Landbevölkerung immer schon dem grossstädtischen Kleinbürgertum nacheiferte, ohne sich dabei im geringsten um Bewahrung des Eigenen oder gar um nationale Unterschiede zu kümmern. So ist das heute noch mit der Mode und der Popmusik, und das gehört zum wenigen wirklich Internationalen in der Gesellschaft der Neuzeit. Warum nicht diese Tradition bewusst weiterführen? Dass Janett den Purismus vermeidet, ist an sich ganz richtig, und wo er als Solist in einem gewöhnlichen Walzer brilliert, ist seine Musik am redlichsten, am ehesten eins mit sich selber – wo sie «interessant» klingen will, ist sie dagegen eher bemühend. Warum macht er nicht von Anfang an ein «richtiges» Stück, so konventionell das immer sein mag? Das Handwerk der Unterhaltungsmusik, wie es bis in die 50er Jahre noch eine Vielzahl von Arrangeuren beherrschte, müssen sich die E-Musiker heute wieder erkämpfen.
In der Mitte war eine von Janett und Frölich gemeinsam ersonnene «Konzep-