

Musik der jungen Wilden

Robert Neumann: Schumann, Prokofjew

„Aber, Clara, diese Musik jetzt in mir und welche schönen Melodien immer – denke, 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.“

Als Robert Schumann der geliebten Clara Wieck diese Zeilen schrieb, befand er sich wieder einmal in einem Schaffensrausch, so dass der 28jährige in nicht mehr als vier Tagen des Jahres 1838 eine Klaviermusik komponieren konnte, die in der Ausführung fast eine halbe Stunde dauert (und bereits im selben Jahr beim Verleger Haslinger in Wien, wo Schumann inzwischen lebte, publiziert wurden). Damit kam er auf eine Persönlichkeit zurück, die für sein musikästhetisches Denken von je her eine wichtige Rolle spielte. Kreisler, das ist der Kapellmeister gleichen Namens, den der Komponist E.T.A. Hoffmann, über den Schumann Anfang der 30er Jahre eine Biographie schreiben wollte, zum *alter ego* seiner selbst erkor – eine Figur, die im 1814-15 geschriebenen Roman vom Kater Murr und als fingierter Verfasser echter Hoffmannscher Erzähltexte – eben den *Kreisleriana*, also den Aufzeichnungen des Kapellmeisters Johannes Kreisler – in die Literaturgeschichte der Romantik einging. Kreisler sei, so Schumann, ein „exzentrischer, wilder, geistreicher Kapellmeister“. Man kann es nicht besser ausdrücken. Der Musiker, ein Exzentriker wie sein Erfinder, ist ein Feind aller Philisterei, also ein Gegner jener Spießbürger, gegen den sich auch die Schumannschen Davidsbündler verbünden, denen er ein weiteres bedeutendes Klavierwerk gewidmet hat. Für Schumann war ein Musiker wie Kreisler eine Vorbildgestalt: ein Meister, der einerseits die wirklich großen Komponisten der Vergangenheit (Bach, Mozart und die Vertreter des sog. strengen Stils) eminent schätzte und das bürgerliche Kunstpublikum und Produzententum verachtete und sich lieber auf die „Fantasie“ verlegte. So tragen die **Kreisleriana op. 16** den Untertitel *Phantasien*, womit nicht nur harmonische Blüenträume gemeint sind. Im Gegenteil: gerade die *Kreisleriana* verfügen über ein gehöriges Gran an Zersplitterung, Albträumen, Visionen dunkler Art. Die Sammlung ist dialektisch aufgebaut: hier das scheinbar Improvisierte, das Skizzenhafte, der spontane Einfall, die Überraschung, dort die Rückbesinnung auf eine Kontrapunktik, die vom Komponisten mit *seinen* Mitteln in die Moderne geholt wird. „Wie Kreisler die *Goldbergvariationen* weiterschrieb, so reflektiert Schumanns Musik die eigene Bach-Rezeption, etwa im präludierenden zweiten Teil des vierten Stücks und im rasenden Fugato des siebenten mit seinem choralartigen Schluss; auch mit der schemenhaften Gigue am Ende und im sechsten Stück.“¹ *Durchaus leicht und frei*, so lautet eine Vortragsbezeichnung, die für das gesamte Stück Gültigkeit besitzt.

Die Musik sei, so der Komponist, „wunderbar verschlungen bei aller Einfachheit“ und „so sprachvoll aus dem Herzen“. Wie hat Schumann sie organisiert? Das zentrale Element ist ein winziges Motiv, die Intervalle der kleinen Auftakt-Sekunde und der kleinen Terz, die zu Beginn des ersten Stücks eingeführt werden und variationsmäßig vielfältig und obsessiv variiert werden: beispielsweise als Terzmotiv im Rahmenteil des dritten g-Moll-Stücks und in dessen Mittelteil als fließende Tonleiterfigur. Phantastisch, also gebrochen, ist

1 Barbara Meier: Robert Schumann. Reinbek 1995, S. 64.

schon der Beginn des Zyklus mit seinen Dissonanzen und metrischen Unsicherheiten; der Kontrast im harmonisch und rhythmisch ruhigeren Mittelteil zeigt, wie modern die ersten Takte ins Ohr klingen. Berühmt wurde das zweite Stück: das Thema ist ein echtes Lied, doch „ergibt sich im polyphonen Satzgeflecht der Takte 100 ff. des Intermezzo ein in seiner dissonanten Binnenspannung alle Konventionen sprengender harmonisch-melodischer Verlauf.“² Die Polyphonie dient auch dazu, das denkbar Unterschiedliche der acht Sätze zu betonen. Der vorletzte, „langsam“ überschriebene Abschnitt des zweiten Stücks verweist vielleicht direkt auf die Figur des Kapellmeisters, da die Basslinie plötzlich, als wär’s ein Stück des exzentrischen Musikers, nach Art eines doppelten Kontrapunkts in den Diskant, also die obersten Regionen des Pianos, wechselt. Die harmonisch ziellose Passage mündet denn doch wieder über das tonartlich ferne Fis- und Ges-Dur in die melodische und kantable B-Dur-Melodie des Beginns. Dem entspricht die herrliche, volksliedhafte Melodie des sechsten Stücks. André Boucourechliev nannte sie „eine der schönsten, die Schumann geschrieben hat, und eine der ergreifendsten der gesamten Klavierliteratur“.³ Man kann ihm nicht widersprechen. Ansonsten sind die Töne der Zerrissenheit unüberhörbar. Im vorletzten Stück ringt die „wilde Liebe“, wie Schumann dies, also seine Beziehung zu Clara Weck, seinem „Du“, nannte, um Ausdruck. Der vitale Eusebius und der sanfte Florestan kämpfen miteinander; dem ersten gehören die g-Moll, dem zweiten die B-Dur-Stücke an – und beide repräsentieren Schumanns Inneres.

Die *Kreisleriana*: es sind Phantasien, die zum Besten gehören, was Schumann je komponierte, wobei schon auf harmonischem Gebiet bemerkenswert ist, dass er den Klavier-Avantgardisten Chopin – in den lyrischen Passagen des zweiten Stücks – an Gewagtheit noch übertraf. Das op. 16 hat Schumann übrigens Chopin gewidmet – der sich, da er Schumanns Musik nicht sonderlich mochte, erst später für die Widmung bedankte. Das Werk endet fast, wie es begann: unruhig, doch diesmal fast unhörbar, in einem sachten Kontra-G: als verlöschte ein Mensch – so wie der Kapellmeister Kreisler in seinem Wahn. Und so wie später der Komponist selbst.

Als **Sergej Prokofjew** 1912 seine bereits **zweite Klaviersonate op. 14** vorlegte, hatte der 21jährige bereits 16 Jahre Kompositionserfahrung hinter sich. Allerdings war sein op. 1 erst 1909 erschienen: eine erste Klaviersonate. Seitdem hatte er einige Klavierstücke, eine Sinfonietta, eine Sinfonische Dichtung und mehrere Opern vollendet. Am 15. Juli 1912 wurde sein erstes Klavierkonzert in Moskau uraufgeführt, in das selbe Jahr fällt die Schaffung der zweiten Klaviersonate. 1908 war er noch Schüler des Konservatoriums gewesen, im selben Jahr konnte man schon über ihn lesen, dass er „zum äußersten Flügel der Modernisten“ gehöre und „in seiner Kühnheit und Originalität sehr viel weiter geht als die zeitgenössischen Franzosen“. Man merkte das auch, als am 5. Februar 1914 die 2. Klaviersonate vom Komponisten in Moskau uraufgeführt wurde. Gewidmet hat er sie seinem Petersburger Studiumskollegen und engen Freund Maximilian Schmidthof, der die Premiere allerdings nicht mehr miterleben konnte, da er sich bereits 1913 umbrachte.

2 Günther Spies: Robert Schumann. Stuttgart 1997, S. 58.

3 André Boucourechliev: Robert Schumann. Reinbek 1985, S. 75.

Die Zweite Klaviersonate war für Prokofjew eine Art Übergangswerk, indem sie sich maßvoll von der ersten, 1907 bis 1909 entstandenen Klaviersonate entfernt, aber im Vergleich zu den perkussiven und dichten Harmonisierungen der „Kriegs“-Sonaten vergleichsweise harmlos klingt. Dennoch ist schon die zweite eine unverkennbare, toccatenhafte, perkussive Prokofjew-Sonate, auch wenn sie sich deutlich von den anderen unterscheidet. Im ersten Satz kämpfen die melodische und rhythmische Entwicklung (einem aufsteigenden Muster von synkopierten gebrochenen Terzen und diversen Dissonanzen) miteinander, der zweite Satz, ein toccatenartiges Scherzo, besteht aus aus kurzen Ostinato-Motiven und rhythmisch gleichförmigen Non-Legato-Akkorden und besitzt fast einen heiteren, fast satirischen Charakter, während sich der dritte durch eine düstere, träge Weite auszeichnet. Wir hören eine eine *skazka*, ein Märchen, dabei monotone, aber beruhigende Harmonien. Die Melodie entfaltet sich langsam, während sich ein geheimnisvolles Ostinato durch den gesamten Satz zieht. Der vierte ist schließlich unerbittlich und, wenn er richtig gespielt wird, geradezu explosiv. Harmonisch ist der letzte Satz der schillerndste, denn der Komponist verschleiert hier durch Dissonanzen und eine starke Chromatik die harmonische Eindeutigkeit. Außerdem zitiert er in der Durchführung das zweite Thema der Durchführung des ersten Satzes; so hält er die Sonate als Ganzes zusammen.

Die avantgardistischen Zeitgenossen haben Prokofjew seinerzeit als Anti-Skrjabin verstanden, der gegen den Mystizismus des großen Russen seine Auffassung von konzeptioneller Klarheit und Härte setzte – die die herbe Schönheit nicht verdrängte, sondern neu fasste. Mag sein, dass Prokofjew erst mit dem Ballett *Ala und Lolli* zum wirklichen „jungen Wilden“ wurde – schon in der zweiten Sonate ist etwas von diesem Geist spürbar.

Frank Piontek, 28.10. 2022