

„... manchmal ist es mir, als könnte ich immerfort spielen ...“.
Zur humoristischen Entgrenzung musikalischer Zeit in
Robert Schumanns „Humoreske“ Op. 20

von Kathrin Messerschmidt, Kiel

Die *Humoreske* Op. 20 von Robert Schumann gilt aus verschiedenen Gründen als Prototyp für die Umsetzung des romantischen Humorbegriffs in Musik. Schumann hat hier zum ersten Mal den aus der Literatur entlehnten Gattungsbegriff ‚Humoreske‘ auf ein Musikstück übertragen. Das Klavierstück entstand in einer Zeit, als im deutschen Musikschritftum eine Grundsatzdebatte über die Möglichkeit eines Komischen in der Musik geführt wurde,¹ zu der Schumann mit dem Werk einen kompositorischen Beitrag geleistet zu haben scheint. Bis heute steht die *Humoreske* am Anfang vieler Betrachtungen zur Frage der Bedeutung des Humors in der Musik bis Mahler.² Es sind jedoch die Strukturen der *Humoreske* selbst, die die Vermutung nahe legen, dass die Erscheinungsform des Werks nicht durch Gattungsbegriffe oder andere kompositorische Normen, sondern vielmehr mit Hilfe des Humorbegriffs erfasst werden kann und dass insofern der Humor explizit den Verlauf der Musik konstituiert. Ob und wie sich dies konkret niederschlägt und inwiefern sich die Situation in der *Humoreske* auf andere Werke übertragen lässt, soll unter dem für die Musik entscheidenden Blickwinkel des Zeitverlaufs untersucht werden.

I

Bereits der Aufbau der *Humoreske* wirft so viele Fragen auf, dass die Bedeutung einzelner Fortschreitungen und Wendungen zunächst in den Hintergrund tritt: Das annähernd 1000 Takte umfassende Werk mit einer Spieldauer von fast 30 Minuten ist aus Abschnitten zusammengesetzt, die sich aneinander reihen, wieder auftreten, abrupt abbrechen und unterschiedlich stark miteinander verwoben sind. Gliederungsversuche haben daher die Autoren, die sich mit diesem Stück beschäftigt haben, zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen geführt.³ Die Struktur einzelner thematischer Gestalten ist zudem von metrisch-harmonischen Finessen geprägt, die auf den ersten Blick einen besonderen Witz erkennen lassen.⁴ An diesen ‚witzigen‘ Stellen haben sich Autoren oft

¹ Vgl. Tilden A. Russell, „Über das Komische in der Musik: The Schütze-Stein Controversy“, in: *Journal of Musicology* 4 (1985/1986), S. 70–90.

² Hierzu zuletzt Mirjam Schadendorf, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart/Weimar 1995.

³ Bei der groben Gliederung des Stücks liegt die Zahl der festgestellten Sätze bzw. Abschnitte zwischen vier bei Wolfgang Gertler (W. Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Leipzig 1931, S. 122) und sechs bei Karl H. Wörner (K. H. Wörner, *Robert Schumann*, Zürich 1949, S. 113). Willi Kahl erwähnt die „Viergliedrigkeit mit zwölf Abschnitten“ (W. Kahl, Art. „Humoreske“, in: *MGG*, Bd. 6, Kassel 1975, Sp. 936–939, Zitat Sp. 938) und Walter Georgii spricht gar vom „ermüdenden Gewirr von Formteilen“ (W. Georgii, *Klaviermusik*, Zürich ²1950 [¹1941], S. 330). Die folgenden Überlegungen stützen sich auf Bernhard Appels Vorschlag mit fünf Teilsätzen (B. R. Appel, *R. Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, Saarbrücken 1981, S. 303 f.)

⁴ Dies gilt insbesondere für das periodisch verschobene sogenannte Humorthema („Sehr rasch und leicht“ T. 37–79) und den Überraschungseffekt des Einsatzes „Mit einigem Pomp“ (T. 833–860). Vgl. Appel, S. 273–280 u. 308–311.

orientiert, um sich dem Stück zu nähern, denn sie sind griffig und scheinbar leicht auf den Titel beziehbar. Dieser Blickwinkel lenkt aber von dem Unbehagen ab, das den erwartungsvollen Rezipienten im Verlauf des Mitverfolgens befällt und das näher mit dem spezifisch romantischen Humorbegriff in Zusammenhang zu bringen ist: Die architektonische Form des Stücks mit ihren immer neuen Themen und Motiven scheint ohne Ziel und Ende, ohne Legitimation einer Entwicklung unvorhersehbar fortzuschreiten.⁵ Es ist für den Analysierenden trotz subkutaner Verbindungen nicht erkennbar, warum ein bestimmtes Thema an einer bestimmten Stelle erklingt. Für den Hörer wird nicht klar signalisiert, an welcher Stelle das Stück wirklich zu Ende ist, nachdem er im Laufe des Stücks mehrmals in dieser Hinsicht getäuscht wurde. Was hält ein solches Werk dennoch kompositorisch zusammen? Frühere Arbeiten haben versucht, Motivik, Mottos und Strukturintervalle in der *Humoreske* und vergleichbaren Werken zu einem Netz zusammenzufügen.⁶ Diese Herangehensweise wird bestimmten Aspekten romantischer Klaviermusik sicherlich gerecht. Dennoch soll hier der Blick auf die materiale Einheit zugunsten einer Untersuchung gerade der übergeordneten Einheit oder auch Divergenz musikalischer Zeit vernachlässigt werden. Aus dieser Außensicht heraus soll eine Verknüpfung des musikalischen Werks mit dem philosophischen Humorbegriff der Romantik auf grundsätzlicher Ebene möglich gemacht werden, um ein Konzept zu erhalten, das sich auch auf andere Werke dieser Zeit übertragen lässt.

Auf verschiedenen Ebenen des Satzes zeigt sich bereits in den ersten vier Takten der *Humoreske*, wie musikalische Zeit in diesem Stück problematisiert wird. Geht man davon aus, dass ein musikalischer Anfang nicht absolut durch das Erklingen des ersten Tons gesetzt wird, sondern dass er durch eine bestimmte musikalische Gestaltung auf der Grundlage von Kompositions- und Gattungsgeschichte erst definiert werden muss, so kann das erste Thema der *Humoreske* kaum als musikalischer Beginn gelten. Statt einen Anfang zu bilden, dem philosophisch gesehen nichts vorausgeht, wird hier eine Art Anschluss formuliert, der auf verschiedene Weise Verbindungen zu einer imaginär zuvor erklungenen Musik herstellt. (Bsp. 1)

⁵ Bernhard Appel listet in seiner Arbeit zur *Humoreske* nicht weniger als 15 verschiedene Themen auf, wobei zusätzlich einige thematische Gestalten, die er als Wiederaufgriff ausweist (z. B. sieht er eine Entsprechung des ersten Themas T. 1–8 und des Themas im Abschnitt „Zum Beschluß“, T. 869–876), auch als eigenständige Gebilde aufgefasst werden könnten. Insgesamt bedeutet das bei 30 Minuten Musik, dass im Schnitt mindestens alle zwei Minuten ein neuer musikalischer Gedanke eingeführt wird.

⁶ Für die *Humoreske* geht hier am gründlichsten Bernhard Appel vor (a. a. O). Schon Richard Hohenemser sucht in seinem Aufsatz das Humoristische und damit das Einheitstiftende der *Humoreske* in einzelnen Elementen der Musik; R. Hohenemser, „Formale Eigentümlichkeiten in Robert Schumanns Klaviermusik“, in: *FS Adolf Sandberger zum 50. Geburtstag*, hrsg. v. Alfred Einstein u. a., München 1918, S. 21–50. Auch Rainer Nonnenmann, dessen Ansatz über die analytische Ebene auf die ästhetische hinausweist, versucht letztlich, die ästhetische Idee am musikalischen Material konkret festzumachen; R. K. Nonnenmann, „Variationen, aber über kein Thema“. Die romantische ‚Arabeske‘ als ästhetische Kategorie in Robert Schumanns op. 18“, in: *Mf* 54 (2001), S. 243–254.

Bsp. 1: Robert Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 1–4*

Auf die gattungsgeschichtliche Perspektive sei hier nur kurz hingewiesen: Die einfache Melodie mit harfenartiger Begleitung weist deutlich auf die romantische Liedgattung hin, deren ‚klassischer‘ Beginn durch ein Klaviervorspiel charakterisiert wird, während in der *Humoreske* die Melodie sogar vor der auftaktigen Begleitfigur einsetzt. Neben diesem eher spekulativen Verweischarakter durch die Auslassung eines möglichen Vorspiels, gibt es satztechnische Elemente, die ausdrücklicher auf einen vor dem notierten Werk gedachten Verlauf der Musik deuten.

Harmonisch handelt es sich bei dem ersten Thema des umfangreichen Stücks um einen Nachsatz. Der Umstand, dass ein Werk statt mit seiner Tonika in einer anderen Tonart beginnt, um erst später den Grundton zu erreichen, ist zwar zunächst kein Einzelfall in der Musikgeschichte. Die Verwendung eines solchen Regelbruchs im Verlauf des musikalischen Fortgangs unterscheidet sich bei Schumann aber prinzipiell z. B. vom musikalischen Witz eines Joseph Haydn. In seinem berühmten Streichquartett Op. 33/5, das mit einem Quintfall zur Tonika beginnt, steht zunächst das Spiel mit einer Konvention im Vordergrund: Der Quintfall als Zeichen eines musikalischen Schlusses steht am Anfang des Werks. Die eigentliche musikalische Konstruktion beginnt erst nach einem Doppelstrich und die gestalterische Arbeit basiert in der Folge in erster Linie auf dem Intervall und der harmonischen Implikation des Quintfalls. Damit wird der musikalische Spaß des ersten Taktes strukturell konstitutiv. In Schumanns *Humoreske* dagegen kann der ‚verpasste‘ Beginn nicht direkt produktiv umgesetzt werden, weil der Versuch scheitern muss, den Verzicht auf Material zur Grundlage eines nachgeholtten Anfangs zu machen. Der B-Teil (ab T. 8) des ersten Abschnitts greift das Material des problematischen Themas imitierend auf und leitet in Takt 20 zur Reprise des A-Teils über. An dieser Stelle wäre eine ‚Korrektur‘ des Themas, vermittelt durch den B-Teil, zu seiner als Anfang tauglichen Form denkbar.

Statt einer harmonischen und damit schlüssigen Veränderung erfolgt jedoch nur eine Annäherung auf der Ebene der Melodik. Der Klang des Auftakts zur Subdominante in Takt 1 ist hier bedeutsam: Der Leitton *fis* erscheint als eingefügter, nicht diastematischer Melodieton, der gegenüber der ebenfalls denkbaren diastematischen, also quasi ‚ursprünglichen‘ Lösung mit *f* oder *b* eine emphatisch gesteigerte Variante darstellt. Das *fis* kann also als Steigerung aufgefasst werden, die sich ebenso wie das Klaviervor-

* Alle Notenbeispiele aus Robert Schumann, *Humoreske* Op. 20, hrsg. v. Wolfgang Boetticher, München 1989. Mit freundlicher Genehmigung vom Verlag G. Henle München.

spiel auf eine vor dem tatsächlich notierten Beginn gedachte Wendung bezieht. Der Sinn des Tons *fis* in B-Dur erschließt sich an dieser prominenten Stelle des Beginns nur vor einem solchen mitgedachten Hintergrund, nämlich als Abweichung. Die entsprechende Stelle in der Reprise des A-Teils (ab T. 20) wird in der Tat durch den Mittelteil herbeigeführt: Der Motivkopf des Themas wird zur Ausbildung eines Spannungsbogens genutzt: In Takt 8 auf *b* mit einer kleinen Terz als Anfangsintervall einsetzend, folgen Einsätze auf *ces* (T. 13) und *des* (T. 19). Hier wird durch den Sextsprung in der Motivgestalt das Ziel des Bogens emphatisch angezeigt, es folgen weitere Einsätze auf den gleichen Tonstufen wieder absteigend. So fügt sich die Reprise melodisch bzw. motivisch scheinbar nahtlos an: Der Einsatz in Takt 20 ist melodisch der logische Schluss aus der Einsatzfolge des Mittelteils, und gleichzeitig beginnt die Phrase nun auf dem Tonikagrundton *b*. (Bsp. 2) Die nachfolgende zweite Phrase (T. 24–28) fungiert mit ihrem leittönigen Auftakt nun als ‚neue‘ Variante statt als bloße Wiederholung des vorangegangenen Viertakters. Damit erscheint die Konstruktion des Achttakters, bestehend aus einem Viertakter und seiner melodisch gesteigerten Wiederholung, an dieser Stelle zwar oberflächlich in der ‚richtigen‘ Reihenfolge. Allerdings bleibt die harmonische Wendung, die zu diesem Anschluss führte, zweideu-

Bsp. 2: Robert Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 13–24

tig. In Takt 18 wird der Neapolitaner über *as* nach *Es*⁷ erreicht. Durch die Mittelstimme wird dem Mollklang die Sexte zugefügt. Es folgt entsprechend eine Kadenz in *Es-Dur*. Der harmonische Bezugspunkt dieser Kadenz ist also *Es-Dur* auf der ersten Zählzeit in Takt 21, dem ersten volltaktigen Klang der Reprise des A-Teils. Die dominantische Wirkung wird jedoch auf der zweiten Takthälfte von Takt 20 entschärft, indem sich die None *ces* nach *b* auflöst und die Septim *as* unaufgelöst verklingt. Das Ergebnis ist ein einfacher *B-Dur*-Dreiklang. Erst durch diese Entschärfung der dominantischen Funktion von *B-Dur*, die der kadenzialen Bedeutung innerhalb des Fortgangs im *B-Teil* entspricht, kann dieser Klang rückwirkend aus der Sicht der nun folgenden Reprise auch als Tonika gedeutet werden, zu der *Es-Dur* in Takt 21 als Subdominante steht. Der Hörer bemerkt erst während des Verlaufs, dass die Reprise eingesetzt hat. Das Motiv aus Takt 1 wird hier also melodisch zu einer als Anfang eines Abschnitts tauglichen Form variiert, aber zweifach in den satztechnischen Zusammenhang eingebunden. Rückwirkend durch den Mittelteil legitimiert, soll es diesen abschließen und gleichzeitig als Reprise einen Neubeginn markieren.

Gerade durch die Anpassung der Diastematik an die Funktion ‚Neubeginn‘ im Zusammenhang einer Reprise wird die Mehrschichtigkeit der Funktionen musikalischen Beginns und Schließens dieser Stelle also erkennbar, zumal nach wie vor ein Nachsatz am Beginn der Reprise steht. Damit wird bereits an diesem frühen Zeitpunkt des Werks ein Paradoxon eingeführt. Dem Stück gelingt es nicht, seine eigene Gegenwart zu erreichen, es führt eine Problematisierung musikalischer Konstruktion von Anfang und Ende ein, ohne eine vorläufige Arbeitsthese zu formulieren. Nicht ein konkretes musikalisches Material steht also für den folgenden Verlauf zur Verfügung, sondern die existenzielle Gefahr, den Verlust der Grenzen der musikalischen Gestalt herbeizuführen, ist Thema der *Humoreske* und hält sie über diese Gefahr des Grenzverlustes hinaus zusammen.

An vielen Stellen im Laufe des Werks ließe sich zeigen, wie verschiedene Zeitabläufe sich zu überlagern scheinen und immer wieder ‚offene Enden‘ der musikalischen Entwicklung auf andere mögliche Fortgänge der *Humoreske* verweisen. Hier soll stellvertretend auf den Schluss des Werks eingegangen werden, dessen paradoxe Struktur als Konsequenz der vagierenden Umrisse des Werkganzen erscheint. Um zu zeigen, wie der Horizont von der Werkebene auf die Perspektive des romantischen Musikbegriffs erweitert wird, soll im Anschluss noch das „Intermezzo“ aus der Mitte des Werks herangezogen werden.⁷

Mit dem Abschnitt „Sehr lebhaft“ erfolgt der erste Versuch, den potenziell unendlichen Fortgang der Musik zu unterbrechen. Hier wird in aller Deutlichkeit zum ersten Mal der Wille zur Bildung einer Finalwirkung formuliert. Die Elemente dieser Finalwirkung entspringen aber nicht dem Prozess des Werks, sondern verwenden formelhafte Wendungen eines musikalischen Schlusses, insbesondere aus dem Bereich der Virtuosenmusik. Zu solchen allgemein als Schlussfloskel verstandenen Elementen zählt besonders die Wiederholung in Verbindung mit der Steigerung: Eine wiederholte Kadenzformel erlaubt die nochmalige Entfernung von der Tonika, damit die Erzeugung

⁷ Vgl. Kathrin Messerschmidt, *Humor, Musik und Zeit – Studien zur „Humoreske“ Op. 20 von Robert Schumann*, Magisterarbeit Kiel 2003, ungedruckt.

einer harmonischen ‚Fallhöhe‘ und in der Folge eine gesteigerte, geradezu erlösende Rückkehr zur Tonika. Dieses Modell führt hier folgerichtig in die Stretta, die mit einer fünftaktigen Bestätigung der Tonika schlusskräftig endet. Schumann selbst hat bereits früher für Finalsätze solche Wendungen eingesetzt.⁸ „Sehr lebhaft“ greift auch auf den tänzerischen Kehrausgestus zurück. Im 2/4-Takt und mit punktiertem Rhythmus erinnert das Motiv des Abschnitts an einen einfachen Tanz, einen Galopp oder eine Polka. Martin Geck hat die den ersten zwei Takten in „Sehr lebhaft“ ähnliche Wendung in Schumanns *Toccata* Op. 7 auch konkreter als Krakowiak bestimmt.⁹ Der schnelle und bisweilen volksmusikalisch geprägte Tanz als Signal für das Werkende ist in der Klaviermusik insbesondere aus Variationszyklen bekannt. In verschiedener Hinsicht tritt also ein Finale von außen in das Werk. Bezugspunkte sind die Gattung des virtuosen Klavierstücks, der volksmusikalische Tanz und Schumanns eigenes musikalisches Schaffen. Unabhängig von seiner musikalischen Vorgeschichte in der *Humoreske* wäre dieser Abschnitt als ‚Finalsatz‘ erkennbar. Jedoch wird diese Möglichkeit, die Bestandteil der musikalischen Praxis der Zeit war und als solche Signalwirkung hatte, für die *Humoreske* zwar versucht, aber als Option verworfen.

Denn zur Überraschung des Hörers folgt auf die Stille nach dem vermeintlichen Schluss ein weiterer Einsatz. Der Abschnitt „Mit einigem Pomp“ ist nicht nur durch das Faktum seines Eintretens, sondern auch durch seine Erscheinungsform als musikalischer Witz erfassbar. Die von Bernhard Appel als solche bezeichnete Polonaise repräsentiert als Aufzugsmusik statt eines Schlusses eine Auftritts-, also Anfangsmusik.¹⁰ Hinzu kommt, dass diese Polonaise aus dem Tritt geraten ist: Statt in einem Dreiertakt schreitet sie in vier Vierteln voran.¹¹ (Bsp. 3) Der Viervierteltakt erscheint jedoch als ein mit Pausen aufgefüllter Dreivierteltakt und könnte geglättet folgendermaßen aussehen:

Mit einigem Pomp (♩ = 92)

The image shows a musical score for the piece 'Mit einigem Pomp' from Schumann's Humoreske Op. 20, measures 833-836. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a dotted rhythm. The music is marked 'f' (forte) and includes a 'Pedal' section. The score shows a sequence of chords and melodic lines in both hands, with dynamic markings and articulation symbols.

Bsp. 3: R. Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 833–836

⁸ Vgl. z. B. das Finale der Variationen über den Namen „Abegg“ Op. 1.

⁹ Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 140.

¹⁰ Appel, S. 310.

¹¹ Vgl. Daniela Gerstner, Art. „Polonaise“, Abschnitte I–III, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1686–1689. Beispiele liefern etwa Franz Schuberts *Sechs Polonaisen* Op. 61 (D 824).

952 Allegro

954

956

958

960

sfz *)

f

sf

sfz Pedal

sf

sfz Pedal

sfz *ff*

Bsp. 5: R. Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 952–963

Oktavierung jedoch beginnt die Oberstimme abweichend vom Modell zunächst mit einem Terzschrift (T. 958). Dadurch erklingt von Takt 958 auf 959 der chromatische Schritt von *ges* nach *f*. Ergänzt zu zwei Quartsextakkorden ergibt sich eine mehrdeutige Akkordverbindung von *As*⁷ mit Quint im Bass nach *B*. Obwohl die beiden vorangegangenen dreitaktigen Phrasen durch das Ereignis der kadenziellen Bestätigung der Tonika geprägt sind, wird beim dritten Mal die Tonika weit weniger zwingend erreicht. Die zuvor dreitaktige Fortschreitung mit Ziel zur Tonika ist nun durch den Eintritt von *As*

als doppelter Subdominante mit gleichzeitigen dominantischen Implikationen durch die kleine Septim auf nur einen Takt verkürzt und harmonisch labil. Diese Wendung wird dennoch anstelle einer bestätigenden Vollkadenz bis zum Schluss beibehalten, obwohl die neue Verbindung als Schlusswendung unbefriedigend ist. Der Gestus der Musik impliziert in diesen letzten Takten eine unausweichliche Finalwirkung, die auf harmonischer Ebene aber tatsächlich noch immer nicht gegeben ist.

Die Mehrschichtigkeit zwischen Schließen und Öffnen in der Musik konnte bis zum (notierten) Ende des Werks nicht zu einer klaren Richtung gebündelt werden. Während die Satztechnik wiederum, wie bereits in der *Stretta*, auf einer Finalwirkung beharrt, die durch äußerliche Mittel eingeführt ist, gibt es in Takt 958 eine bewusste Abwendung vom Ziel des endgültigen Endpunktes der musikalischen Form, indem die bereits fast geschlossene Tür der dominantischen Kadenz wieder einen Spalt geöffnet und eine hermetische Schließung verhindert wird. Gleichzeitig bleibt in der Tat das Ereignis des überraschend insistierenden Abschlusses im Raum. Gerade der reflektierende Schluss, wie ihn Schumann in anderen Fällen mehrfach einsetzte, ist durch das typisch romantische Verebben gekennzeichnet. Der letzte Satz der *Davidsbündlertänze* Op. 6 oder die *Papillons* Op. 2 sind dafür symptomatisch: Der Satz wird am Ende ausgedünnt bis nur noch einzelne Töne unter einer Fermate verklingen. Die Vorstellung vom einzelnen Ton, der, lange nachdem er nicht mehr wahrnehmbar ist, dennoch unendlich weiterklingt, verweist hier auf die Öffnung der Musik. Im Gegensatz dazu ist der Schluss der *Humoreske* mehrschichtig angelegt. Durch die Problematisierung des Öffnens und Schließens in der Musik ist hier ein Zwitter entstanden: Das Werk ist einerseits überdeutlich (ab)geschlossen und andererseits offen.

Wie gezeigt wurde, ist der zeitliche Ablauf der *Humoreske* paradox. Das erste Thema wird durch eine Schlussformel repräsentiert, steht jedoch am Anfang der Musik und kann so weder den ersten Abschnitt, noch das Werk im Ganzen schließen. Das folgende ‚Humorthema‘ und alle weiteren neuen Themen wären ebenfalls als Anfänge denkbar, erscheinen aber unvorhersehbar im Laufe des Stücks. Der synchrone Ablauf des musikalischen Werks ist damit in Frage gestellt. Eine diachrone Ebene der unendlichen Idealwelt ‚Musik‘, die sich zwischen konkretem Werk und allen anderen möglichen Werken als Komplexität darstellt, wird z. B. durch den Eintritt verschiedener, als extern begriffener Schlusswendungen angedeutet: Elemente aus virtuosem Bravourstück, Lyrischem Klavierstück oder Tanz verweisen auf einen außerhalb des konkreten Werks befindlichen Horizont, der eben dadurch einen Teil des Werks und doch eine durchlässige Stelle bildet.

In der formalen Mitte des Stücks werden die verschiedenen Zeitebenen sogar scheinbar auf eine Gleichzeitigkeit projiziert. Der dritte Teilsatz hat etwa folgenden Aufbau:¹⁶

Teil	A	B	A'	C	A'	Intermezzo	(B)	A'	C	A'	C'/Adagio
Umfang	8	4	8	8	8	64		1	8	8	8 3
Takt	514–	522–	526–	534–	542–	550–614	615	616–	624–	632–	640–
	521	525	533	541	549				623	631	639 642
Tonart	g-D-F	B	g	⇒D	g⇒D	B-F		B-D	g	⇒D	g c ⁿ -g

¹⁶ Nach der Gliederung von Appel; ebd., S. 303 f.

Ein liedartiges Rondo wird durch den überraschenden Eintritt des etüdenhaften „Intermezzo“ jäh unterbrochen. Appel beschreibt hier den Wechsel von musikalischer Gestaltung im Rondo hin zu einer rein mechanischen Konstruktion, die der Musik ihren Inhalt austreibt.¹⁷ Tatsächlich ist der Automatismus der immer gleichen Tonleiterumspielungen mit formelhafter Wiederholung einzelner Abschnitte, der bis Takt 603 einheitlichen Grunddynamik von *forte* bis *fortissimo* und den gleichmäßig ‚ratternden‘ Sechzehnteln frappant und legt durch diesen offensichtlichen Kontrast die Nähe zum Humor nahe. Das „Intermezzo“ gleicht in den letzten Takten einer „allmählich auslaufenden Maschine“,¹⁸ die im sich entfernenden *decrecendo* und *ritardando* ihren Betrieb einstellt. Bemerkenswert sind jedoch darüber hinaus die Übergänge am Anfang und am Ende des „Intermezzo“. Der Eintritt erfolgt genau an jener Stelle, an der am Ende des A-Teils im Rondo die auftaktige Überleitung zum folgenden Couplet anzusetzen hätte. Die entsprechende Wende wird jedoch nicht aufgegriffen, sondern führt ins Leere, und der Taktwechsel zum „Intermezzo“ erfolgt mitten im Takt. Der in seinem Kontext als quasi außermusikalisch eingefügte Abschnitt scheint also das Rondo zu beenden, ihm gewissermaßen das Wort abzuschneiden (Bsp. 6).

Bsp. 6: R. Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 548–550

Erst als die „Maschine“ des „Intermezzo“ ausläuft und zum Stehen kommt – ab Takt 609 hat sie sich gewissermaßen festgefahren und gibt im *diminuendo* und *ritardando* ihren Geist auf – kann das Rondo wieder hervortreten. Dass das „Intermezzo“ nicht als Couplet-Vertreter angesehen werden kann, sondern explizit als Einbruch einer anderen Zeitebene komponiert ist, wird dadurch deutlich, dass der Wiedereintritt des liedhaften Abschnitts nicht mit einem Refrain, sondern quasi mitten im Verlauf des wieder aufgenommenen Couplets B erfolgt (Bsp. 7). Takt 615 entspricht dabei genau dem letzten Takt des zuvor erklangenen B-Teils (T. 525, vgl. die Übersicht oben), der in der Konsequenz wieder zum Ritornell führt. Die Tatsache, dass hier das Ende eines eigentlich nur in seiner viertaktigen kadenziellen Form musikalisch sinnvollen Couplets erklingt, verweist darauf, dass hier ein Stück Musik ‚fehlt‘. Das „Intermezzo“ überlagert die eigentliche musikalische Zeit. Anhand des Wiedereintritts des Rondos mit dem Schluss des B-Teils ließe sich als gedachter Ablauf z. B. die komplette Folge A-B-A-C-A-B-A-C-A oder eine beliebige Erweiterung rekonstruieren. Die musikalische

¹⁷ Ebd., S. 294.

¹⁸ Ebd., S. 293.

≙ Schlusstakt des Couplets B ← → Refrain A
 615 (♩ = 100) *ritard.* 3 4 1 5 4 1 18 4 5 2 1 4 5 2 1 4 1 5 *ritard.* 4

Bsp. 7: R. Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 613–618

Zeit des Rondos überschneidet sich zeitweise mit einer durch ihre Struktur als quasi objektiv-mechanisch dargestellten zeitlichen Dimension im Intermezzo. Dabei ist unerheblich, ob die objektiv messbaren Längen des „Intermezzo“ und der gedachten Rondo-Form tatsächlich in einem bestimmten Verhältnis stehen, weil es sich jeweils um ‚subjektive Zeit der Musik‘ handelt, deren Verlaufsgeschwindigkeit eben nicht messbar ist.

II

Wie lässt sich nun diese nach allen Seiten hin offene, bzw. paradoxe Form mit verschiedenen Zeitebenen und gleichzeitiger Öffnung und Schließung am Ende mit dem Werkbegriff vereinen? Zwar wurde in dieser Zeit das Werk als Einheit bereits problematisiert; insbesondere einige weitere Werke von Schumann aus dieser Phase (z. B. *Novelletten* Op. 21/8) könnten sicherlich mit ähnlichen Ergebnissen hinsichtlich der Zeitstruktur untersucht werden. In der *Humoreske* scheint der Angriff auf die Umriss des Werks jedoch beispielhaft. Der Beginn der *Humoreske* erscheint zwar harmonisch und satztechnisch offen, gleichzeitig wird aber auf verschiedene Möglichkeiten eines musikalischen Anfangens verwiesen. Immer neue Abschnitte beginnen, kein Neubeginn erfüllt die Anforderungen eines Anfangs, von dem alles Folgende abhängt. Selbst das als Motto verstehbare erste Motiv¹⁹ wird statt zu einem roten Faden im Werk eher zu einem ubiquitären und daher nicht gestalterischen Element aus Strukturintervallen. Einen Schluss kann das Werk nicht finden und doch gibt es mindestens drei Versuche, die in anderen Zusammenhängen ihre Wirkung nicht verfehlt hätten.

¹⁹ Hierzu ausführlich ebd., S. 235–254.

Der Rückgriff auf die romantische Subjektivität als Erklärungsmodell für diese potenziell unendlich fortführbare und scheinbar ‚formlose Form‘ ist unzureichend, weil auch der subjektive Ausdruck mit der Forderung nach der Expression von ‚Etwas‘ verknüpft ist, dem ein quasi zufälliges Fortschreiten entgegensteht. Die Musik ist auf dieser Ebene nur subjektiv beschreibbar, die Herstellung einer Verbindung zu einer konkreten musikalischen Struktur ist kaum möglich. Damit kann derselbe musikalische Sachverhalt als Befreiung von überkommenen Formen oder auch als Mangel künstlerischer Fähigkeit ausgelegt werden,²⁰ und das Sprechen über Musik hängt dann ausschließlich vom Subjekt ab.

Welche Bedeutung kann hier also der Humorbegriff für die Werkgestalt haben? Bernhard Appel formuliert im Anschluss an die Diskussion über Friedrich Theodor Vischers Ästhetik folgende These, die für die Auffassung des musikalischen Humorbegriffs seit dem 19. Jahrhundert paradigmatisch ist:

„Zwischen den Strukturen des musikalischen Humors und der ihm vorausgesetzten humoristischen Weltanschauung besteht eine Analogie. Lebt der Humor in der Musik aus dem Kontrast von Regelverstoß und Regelmäßigkeit, so dient der weltanschauliche Humor als Mittel zur Überbrückung jener Kluft, die zwischen und den Versuchen seiner subjektiven Erfüllung besteht.“²¹

Zwei grundlegende logische Schwierigkeiten ergeben sich aus dieser Formulierung. Zum einen gelingt es dieser These nicht, den Humorbegriff in der Musik tatsächlich dingfest zu machen. Sie bezieht sich auf eine zunächst abstrakte Bedeutung, nämlich den „Kontrast von Regelverstoß und Regelmäßigkeit“. Diese Definition ist so allgemein, dass sie nicht nur humoristische Musik, sondern Musik ganz allgemein einschließt: Ein musikalisches Kunstwerk kann nie ganz in einem Regelwerk aufgehen, sondern wird sich immer zwischen Abweichung und Erfüllung von Erwartungen bewegen, denn andernfalls würde es nicht als Kunstwerk wahrgenommen. Ähnlich wie andere Topoi, z. B. der der Subjektivität, kann ein so aufgefasster Humorbegriff zwar etwas über das ästhetische Verständnis der Romantik, aber wenig über ein konkretes musikalisches Werk aussagen. Jedes Kunstwerk ist in spezifischer Weise subjektiv und bildet eine Abweichung von (durch frühere Kunstwerke entstandenen) Kompositionsregeln.

Zum anderen legt die These nahe, dass die Musik eben doch nicht in letzter Konsequenz humoristisch sein könne. Die „weltanschauliche“ Bedeutung des Jean Paul’schen Humors, der auf Johann Gottlieb Fichtes philosophischer Trennung von Subjekt und Objektenwelt zurückgeht, besteht in der „Überbrückung jener Kluft“ zwischen Subjekt und Ideenwelt. Die in der Realität durch die gleichzeitige Abhängigkeit und Differenz von endlichem Subjekt und unendlicher Welt bestehenden Brüche manifestieren sich in Gegensatzpaaren wie Genie und Wahnsinn, Tragik und Komik oder Unendliches und Endliches. Sie werden nach Jean Pauls Vorstellung durch den Humoristen und nur im humoristischen Subjekt auf eine humoristische Ebene projiziert.

²⁰ So schreibt Martin Geck beispielsweise in ähnlichem Zusammenhang: „Mit den *Kreisleriana* op. 15 schafft Schumann einen Zyklus, der die Momente des Fernen, Vieldeutigen, Rätselhaften, Verworrenen und Verwirrenden auf einzigartige Weise aufnimmt. Als wahrhaft romantischer Künstler äußert sich Schumann hier in Formen, die sich nur in den Bildern von Hieroglyphe oder Sphinx erfassen lassen“; Geck, S. 144. Charles Rosen spricht dagegen von Schumanns „Unfähigkeit, die volle dramatische Gliederung der klassischen Formen zu reproduzieren“; Charles Rosen, *Die Musik der Romantik*, Salzburg/Wien 2000, S. 787.

²¹ Appel, S. 129.

ziert und so erfahrbar gemacht.²² Diese eigentlich humoristische Leistung wird der Musik bzw. der *Humoreske* abgesprochen, wenn man annimmt, dass in der klingenden Kunst nur ein Kontrast dargestellt wird, der seinerseits erst der humoristischen Vermittlung durch den „weltanschaulichen Humor“ bedarf. Keine Analogie vom Humor in Musik und Weltanschauung steht hinter diesem Gedanken, sondern eine Hierarchie: Erst liefert die Musik den Kontrast, dann leistet der Humor die Vermittlung dieses Kontrasts. Damit ist der Humor definitorisch aus der Musik in das rezipierende Subjekt verlegt.

Es stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise die *Humoreske* von Schumann tatsächlich selbst als humoristisches Subjekt in Erscheinung tritt und welche Bedeutung dies für die Auffassung des romantischen Humorbegriffs in der Musik hat.

III

„Die ganze Woche saß ich am Klavier und komponierte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun Alles schön abgemalt in meinem Opus 20, d. großen Humoreske.“²³

„Es kömmt mir alles von selbst, und sogar manchmal ist es mir, als könnte ich immerfort spielen und nie zu Ende kommen.“²⁴

Schumanns bekannte Äußerungen über die Entstehung der *Humoreske* einerseits und seine allgemeine Erfahrung der Kompositionsprozesse in den späten 1830er-Jahren andererseits weisen auf die humoristische Grundhaltung des Komponisten und auf mögliche Bezugspunkte zwischen Humor und Musik hin.

Die zunächst beschriebene Gleichzeitigkeit von Lachen und Weinen bezieht sich auf die durch Jean Paul geprägte Vorstellung vom Humor als Projektion von Tragischem und Komischem auf eine humoristische Einheit. In solchen in der Welt sichtbaren Kontrasten spiegelt sich jedoch nur die eigentlich existenzielle Ursache für die Notwendigkeit von Humor in der Welt. Der auslösende Kontrast, der eine humoristische Reaktion erfordert, ist der zwischen dem endlichen Subjekt und seinem verstandesmäßigen Bewusstsein der unendlichen Welt. Durch seinen Verstand ist der Mensch dazu verdammt, zwar über Begriffe wie ‚Gott‘ oder ‚Unendlichkeit‘ als Möglichkeiten reflektieren zu können. Die Endlichkeit seines eigenen Selbst jedoch schließt aus, dass er die Phänomene je erfahren und tatsächlich begreifen kann. Der Versuch des Humoristen, die Unendlichkeit dennoch, eben durch den Humor, auf die endliche Realität zu projizieren, ist daher für ihn mit einer Gratwanderung zwischen Genie und

²² Jean Paul, „Vorschule der Ästhetik“, [Hamburg 1804], in: ders., *Werke*, Bd. 5, hrsg. v. Norbert Miller, München ³1973 [1963], S. 7–456, vgl. hier S. 125–129. Kurze Zusammenfassung der Grundlagen für diesen Zusammenhang bei Johann Gottlieb Fichte s. Appel, S. 87 f. Im Anschluss an diese Überlegung soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass hier ein grundsätzlicher Unterschied zum Komischen oder Witzigen in der Musik besteht. Der Humor bei Jean Paul wird als umgekehrtes Erhabenes begriffen. Der Humor kommt deshalb nicht ohne die Projektionsfläche des Endlichen, also des Komischen, aus, in dem sich das Unendliche, Tragische, Erhabene spiegeln kann. Das Komische, das sich im Endlichen, z. B. der plötzlichen, überraschenden aber nur lokal wirksamen Wendung (in der *Humoreske* z. B. die Generalpause mit dem anschließenden Abschnitt „Mit einigem Pomp“), ausdrückt, ist also nur Teil des Humors, der seinerseits jedoch die Perspektive auf die andere Seite dieses Modells, nämlich die Unendlichkeit (Problem der Grenzziehung in der *Humoreske*), eröffnen soll.

²³ Schumann, [Brief an Clara vom 11.3.1839].

²⁴ R. Schumann, [Brief an Simon de Sire vom 15.3.1839], in: ders., *Briefe. Neue Folge*, hrsg. v. F. Gustav Jansen, Leipzig ²1904 [1886], S. 150.

Wahnsinn verbunden, weshalb Jean Paul den Humor „vernichtend“²⁵ nennt. Der Humor übersteigt letztlich das menschliche Auffassungsvermögen und übertritt die Grenzen des ‚normalen‘ Verstandes. Diese stark verkürzte Zusammenfassung des Humorkonzepts ist auch im Kontrast zwischen einer unendlichen, abstrakten Musik-Welt und dem endlichen Musikwerk in Schumanns Beschreibung des Kompositionsprozesses erkennbar. Er könnte „immerfort spielen und nie zu Ende kommen“, weil er als humoristischer Musikschafter gleichzeitig musikalisch empfindet, musiziert und komponiert und dabei auf ein unerschöpfliches Universum an Möglichkeiten zurückgreift. Die Notwendigkeit einerseits ein endliches, also ein als Werk in der Welt verstehbares, damit auch: verkäufliches Musikstück zu produzieren, und andererseits das Bedürfnis des Künstlers, die Unendlichkeit der musikalischen Welt einzufangen, sind die Bedingungen für die Komposition der *Humoreske* in ihrer vorliegenden Form.

Wie stellen sich diese philosophischen und ästhetischen Überlegungen jedoch in der musikalischen Struktur dar? Schumann hat es angedeutet, die analytischen Erkenntnisse bestätigen die Vermutung: Der zentrale Zugriffspunkt des Humors auf die Musik ist der musikalische Zeitverlauf. Die Schwierigkeit der Abgrenzung des Subjekts gegenüber der Welt, die der Mensch in ihrer Ganzheit erfolglos zu erfassen versucht, entspricht der von Hegel formulierten Aufgabe des Komponisten, die musikalische Zeit so zu gestalten, dass sie sich von der objektiven Zeit ihrer Umwelt abhebt.²⁶ Sowohl das Subjekt als auch das Werk sind also damit befasst, eine Einheit innerhalb vorgegebener Grenzen zu schaffen. Das Subjekt ist physisch, geistig und zeitlich begrenzt, das Werk ist hinsichtlich des musikalischen Materials und insbesondere durch eine zeitliche Dimension geschlossen: In der Regel wird Material exponiert, dessen Entwicklung, Verwendung und Wiedererscheinen die Ausdehnung des Musikstücks bestimmt. Kompositionsgeschichte und -konvention dienen als Folie. Jedes musikalische Kunstwerk ist also ein Individuum, dessen Eigenart von bestimmten Faktoren abhängt. Es kann sich nicht in reiner Regelerfüllung erschöpfen, denn dann hätte es keine eigene musikalische Zeit, sondern letztlich eine objektive Zeit, die mit Ablauf der Erfüllung der Regeln beendet ist. Gleichzeitig muss für jedes Werk eine Entscheidung über das musikalische Material getroffen werden. Die zwölf Töne der Tonleiter und die möglichen rhythmischen Aufteilungen jeder Taktart ergeben unendlich viele Kombinationsmöglichkeiten. Diese werden wiederum durch das ‚Regelwerk‘, d. h. durch Kompositions- und Gattungsgeschichte, Satztechnik und Kontrapunkt, eingeschränkt. Nach Hegel entsteht aus der Abwägung zwischen diesen Polen von Freiheit und Einschränkung das musikalische Kunstwerk.²⁷

Durch den Verzicht auf die Gattungstradition als Regulativ (weder das Lyrische Klavierstück im Allgemeinen noch der Begriff ‚Humoreske‘ weisen festgeschriebene Gattungsstrukturen auf) und die Ausdehnung des musikalischen Materials auf scheinbar beliebig viele Themen und Motive, sprengt die *Humoreske* von Schumann die Grenzen eines ohne weiteres verstehbaren Ganzen. Erst die Leistung des Humors bringt die paradoxe Einheit der grenzenlosen Form. Anders als in anderen Beispielen

²⁵ Paul, S. 131.

²⁶ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, 2 Bde., hrsg. v. Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar 1976, Bd. 2, S. 283 f.

²⁷ Vgl. ebd., Bd. 2, S. 302 u. 322 f.

aus Schumanns Klavierwerk, wo z. B. ein Schlussakkord im Nichts verklingt, wird in der *Humoreske* der Versuch gemacht, auf die Unendlichkeit nicht nur hinzuweisen, sondern sie tatsächlich darzustellen. Es handelt sich hier nicht um ein offenes Werk, vielmehr ist die Grenzenlosigkeit in das humoristische Werk eingezogen.

Die hier skizzierten Brüche in der Zeitstruktur stellen die unterschiedlichsten Verbindungen zu synchronen und diachronen Perspektiven des Universums ‚Musik‘ her, das an zentraler Position sogar als parallel zum Werk bestehende Ebene angedeutet wird. Der Eintritt von historischen und zeitgenössischen Gattungen und Stilen gehört ebenso dazu wie das Ausloten der satztechnisch zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Natürlich kann hier nicht davon gesprochen werden, die *Humoreske* enthalte eine querschnittartige Zusammenstellung der Musikgeschichte. Vielmehr werden Allusionen geschaffen, die beispielhaft für die Öffnung der Grenzen des Werks stehen.

Es entstehen durch die Öffnungen zu anderen musikalischen Zusammenhängen auch die charakteristischen Gegensätze im Werk, die in der zeitgenössischen Rezeption und in der Forschungsliteratur zu der Auffassung geführt haben, in der Musik erscheine der Humor in erster Linie als Kontrast. Der Konflikt zwischen dem Werk als individueller Gestalt und seiner Untrennbarkeit von der Idee der ‚Musik‘ als fortlaufendes Kontinuum greifen in der *Humoreske* jedoch die Zeitstruktur grundlegend an. Vor der Folie eines in seiner zeitlichen Einheit im Sinne Hegels noch ‚funktionierenden‘ Werks mit Anfang, Ende und einer spezifischen Vermittlung dieser Teile, an das ein Subjekt sein eigenes prozesshaftes Selbstverständnis knüpfen kann, erscheint die *Humoreske* als Auflösungsform. Hegels Befürchtung, der subjektive Humor in der Kunst habe nur den Sinn, den künstlerischen Zusammenhang „in sich zerfallen zu lassen und aufzulösen“²⁸, scheint bestätigt.

Im Humor liegt aber bei genauerer Betrachtung nicht nur der Ursprung der Zerstörung der Werkeinheit als zielgerichteter Bewegung in der Zeit. Vielmehr bietet der ästhetische Humorbegriff offenbar gleichzeitig die Grundlage für die Wiedereinführung einer Einheit. Für die Werkebene der *Humoreske* bedeutet diese Auffassung von Humor in der Musik, dass gerade durch die Problematisierung der Grenzen der musikalischen Einheit ein Zusammenhang entsteht, und zwar durch die Konsequenz der Thematisierung dieser Werkgrenzen. In der Konsequenz liegt aber gleichzeitig ein Paradoxon begründet: Die Einheit basiert auf der Zerstörung der Einheit. Indem der zeitliche Verlauf der Musik durch maximale Offenheit in der Zeit abgelöst wurde, verlöre ein musikalisches Werk eigentlich seine Legitimation. Es ist der Humor, der eine Umbewertung der Auflösung in einen neuen ästhetischen Wert ermöglicht. Im Humor (des Werks und des Rezipienten) erscheint die Differenz als Einheit. Der Humorbegriff wird in der *Humoreske* insofern konstitutiv, als das Aufzeigen der Grenzen eines musikalischen Werks bzw. des Zeitverlaufs selbst den Sinn und Zusammenhalt des Werks stiftet.

In diesem Sinne kann die *Humoreske* zwar als „das längste“²⁹, aber auch als eines der problematischsten Werke der Kompositionsgeschichte betrachtet werden. In der *Humoreske* hat Schumann die Grenzen des Werkbegriffs so weit in das Werk mit

²⁸ Ebd., Bd. 1, S. 575.

²⁹ Appel, S. 194.

einbezogen, dass eine Fortführung dieser Arbeitsweise kaum möglich ist: Eine noch weiter gehende Auflösung ist ebenso wenig möglich, wie eine Verfestigung der in der *Humoreske* sich manifestierenden Gratwanderung. Eine neue Gattungstradition müsste einen ‚doppelten Boden‘ durch die Einführung einer strukturellen Folie einziehen, die spezifisch humoristische Gefahr der Entgrenzung wäre gebannt. Die Stiftung von musikalischem Zusammenhang kann auf Dauer nicht durch die humoristische Negation von Zusammenhang ersetzt werden. So folgen auf das Op. 20 noch die *Novelletten* Op. 21 als Beitrag zum Lyrischen Klavierstück mit ähnlicher Problemlage, bevor sich Schumann ab 1840 dem Lied und der Symphonie zuwendet. Mit diesen positiv statt ‚dekonstruktivistisch‘ definierten Gattungstraditionen führt er eine zusätzliche Grenze ein, die zu überschreiten innerhalb dieser Gattungen nicht möglich wäre: Ein spielerischer Umgang, zeitweiliges Übertreten der Gattungsgrenzen, wie sie bei Schumann vorliegen, thematisiert eben diese Gattungstradition. Ist die Grenze jedoch aufgelöst, innerhalb der man von einer Symphonie spricht, so handelt es sich bei dem Werk nicht um eine Symphonie. Vielleicht ist so auch Schumanns Äußerung zu verstehen, die *Humoreske* sei „wenig lustig und vielleicht [sein] Melancholischstes“.³⁰ Der neue ästhetische Wert des Humors in der Musik wird durch die Auflösung der zentralen Dimension in der Musik, der Zeit, erkaufte. Damit bleibt der romantische Humor für die Musik ein Paradoxon, dessen Erscheinung eng mit dem Verschwinden der spezifisch romantischen Bedeutung verknüpft ist. Weil die Wiederholung eines Falls wie der *Humoreske* entweder die völlige Auflösung der Form oder eine im Sinne dieses Humorbegriffs unzulässige Verfestigung der Formgrenzen zur Folge hätte, ist ein Anschluss an dieses Werk nicht möglich. In beiden Fällen wäre das Ergebnis nicht in der Lage, das humoristische Paradoxon positiv zu repräsentieren.

Die *Humoreske* von Schumann kann einerseits als Sonderfall der Musikgeschichte angesehen werden, zieht man ihre architektonische Form und den für ein Musikstück hier zum ersten Mal verwendeten Titel in Betracht. Die Untersuchung sowohl des musikalischen als auch des musikästhetischen Zusammenhangs hat aber andererseits gezeigt, dass die *Humoreske* außerdem paradigmatisch für eine spezifisch romantische Musikauffassung steht, indem sie ein subjektives Empfinden, das sich durch das Bewusstsein der eigenen Endlichkeit einstellt, poetisch, das heißt hier: in Musik, umsetzt. Insofern kann die Untersuchung des komponierten Zeitverlaufs möglicherweise auch im Hinblick auf andere Lyrische Klavierstücke dieser Zeit hilfreich sein, denn die Problematisierung von Subjekt und Umwelt und der jeweiligen Grenzen sind für die poetische Grundhaltung der Romantik typisch und gelten nicht nur für Werke mit einem expliziten Hinweis auf den Humor. Mit Hilfe des Humors repräsentiert dieses Stück in radikaler Weise das Paradoxon musikalischen Schaffens in der Romantik: Dem „wundervollen Geisterreich des Unendlichen“³¹ stehen letztlich der Komponist und sein Werk als Entitäten unvereinbar gegenüber. „[M]anchmal ist es

³⁰ R. Schumann, [Brief an Ernst A. Becker vom 7.8.1839], in: ders., *Briefe. Neue Folge*, S. 166.

³¹ E. T. A. Hoffmann, „Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven. À Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Œuvre 67. No. 5. des Sinfonies“, in: ders., *Schriften zur Musik. Nachlese*, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München 1963, S. 36.

mir, als könnte ich immerfort spielen und nie zu Ende kommen.“³² Dieser Konjunktiv hat eben durch seine Unerfüllbarkeit seinen konstruktiven Niederschlag in der *Humoreske* als einem real existierenden und daher endlichen Musikwerk gefunden. Somit erscheint das Werk in seiner Bedeutung als romantischer Prototyp zugleich als radikaler Sonderfall der Gattungsgeschichte des Lyrischen Klavierstücks.

³² Schumann, [Brief an Simon de Sire vom 15.3.1839].