

## „Variationen, aber über *kein* Thema“. Die romantische „Arabeske“ als ästhetische Kategorie in Robert Schumanns op. 18

von K. Rainer Nonnenmann, Hagen

„Welcher Inhalt soll denn in meinem Liede sein?“ „Welcher du willst“, antwortete Ludovico, „wenn es dir recht ist, gar keiner; wir sind mit allem zufrieden, wenn es dir nur gemütlich ist, warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?“<sup>1</sup>

Ludwig Tieck

Wie die *Papillons* op. 2 oder der *Carnaval* op. 9 gehört auch die *Arabeske* op. 18 von 1839 zu denjenigen Werken Robert Schumanns, die beim ersten Hören und Blick in die Noten lediglich eine Folge kleiner Einzelsätze, zumeist Tänze zu sein scheinen. Dass sich zumindest die beiden erstgenannten Werke nicht in bloßem Divertissement unzusammenhängender Nummern erschöpfen, sondern die einzelnen Tänze im Bild des Maskenballs eine Einheit stiftende poetische Idee finden und sich gemäß der Idee der romantischen Ironie im schnellen Wechsel gegenseitig selbst aufheben, haben bereits einige Studien deutlich zu machen versucht.<sup>2</sup> Wenn im Folgenden ein so kleines, gefälliges und einstweilen analytisch kaum beachtetes Stückchen wie Schumanns op. 18 eine eingehendere Betrachtung findet, als ihm vielleicht angemessen scheint, so soll damit dieses Nebenwerk nicht partout zu einem „geheimen Hauptwerk“ nobilitiert werden. Stattdessen ist zu zeigen, wie hier die Kategorie des „Nebenwerks“ nicht in einem wertenden, sondern genuin ästhetischen Sinne zu einer Hauptsache avanciert, nämlich im Sinne der seit der Antike überlieferten randständigen Spiel- und Zierformen ornamentaler Rahmen-, Blumen- oder Rankenwerke, auch „Arabesken“ genannt. Es soll nachgewiesen werden, dass die „Arabeske“ in Schumanns gleichnamigem Stück nicht nur eine gewöhnlich ornamentale, sondern vor allem eine maßgebliche strukturelle Bedeutung hat. Die „Arabeske“ erscheint hier als ästhetische Kategorie, wie sie vor allem Friedrich Schlegel in der frühromantischen Literaturtheorie nahezu gleichgewichtet neben der Ironie fundiert hat. Über die Einschätzung des für sich genommen belanglos erscheinenden Klavierstücks hinaus könnte so gegebenenfalls eine neue poetologische Sichtweise auf Schumanns frühes Klavierschaffen insgesamt gewonnen werden. Damit ließen sich insbesondere die digressiven Strukturideen der *Phantasiestücke* op. 12, *Kreisleriana* op. 16, *Humoreske* op. 20 oder des *Blumenstücks* op. 19 besser beschreiben oder zumindest neu beleuchten, zumal Letzteres als „Fiorette“ lediglich eine Variante der „Arabeske“ zu sein scheint.

<sup>1</sup> Ludwig Tieck, „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1798), in: *Frühe Erzählungen und Romane*, hrsg. von Marianne Thalmann (= Werke in vier Bänden 1), München 1963, S. 927 f.

<sup>2</sup> Vgl. insbesondere Hans-Joachim Bracht, „Schumanns ‚Papillons‘ und die Ästhetik der Frühromantik“, in: *AfMw* 50 (1993), S. 72–84, und John Daverio, „Schumann and the System of Musical Fragments: Categories“, in: ders., *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York 1993, S. 58–88.

## I

Der Begriff „Arabeske“, für den gelegentlich auch der der „Groteske“ synonym gebraucht wurde, weil man im 16. Jahrhundert die ersten antiken (pompejanischen) Arabesken in „Grotten“ genannten verschütteten Räumen fand, wurde über Rokoko und Aufklärung bis hin zu den Romantikern tradiert und von diesen entsprechend modifiziert aus der Architektur und bildenden Kunst auf die Literatur übertragen. An diesem Adaptionsprozess war in erster Linie Friedrich Schlegel beteiligt, der die „Arabeske“ bald als einen Schlüsselbegriff der literarischen Romantik propagierte.<sup>3</sup> Ausgangspunkt war für ihn Immanuel Kants Unterscheidung von freier und anhängender Schönheit, wie sie dieser in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) formuliert hatte. Kant hatte die Grundlage des ästhetischen Geschmacksurteils, also das Wohlgefallen qualitativ als ohne alles Interesse bestimmt und zog daraus den Schluss für die Unterscheidung von freier und anhängender Schönheit. Während Letztere einen Begriff des Gegenstands voraussetzt, dem sie anhängt, so wie beispielsweise die Schönheit bei Menschen, Häusern oder Pferden immer einen Begriff ihres Zweckes bzw. ihrer Vollkommenheit impliziert, ist dagegen die freie Schönheit eine allein für sich bestehende, die keinen Begriff von dem voraussetzt, was der schöne Gegenstand bedeutet oder welchen Zweck er erfüllt. Als Beispiele nannte Kant hierfür „die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw.“<sup>4</sup>, also dasjenige ornamentale Neben- oder Rahmenwerk, welches das eigentliche Bildzentrum lediglich umgibt. Während der Rationalismus und der zur Inhaltsästhetik tendierende deutsche Idealismus die semantische Leere, Nicht-Repräsentation, Begriffs- und Absichtslosigkeit der kantischen „pulchritudo vaga“ monierten, griff Schlegel in seiner Dichtungstheorie jene von Kant angeführten Beispiele parergonaler, also lediglich am äußeren Rand die Innen-Außen-Differenz der Werke artikulierender Einfassungen als Paradigmen ästhetischer Autonomie auf. Neben Schlegels zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Notizen und Fragmenten zur Poesie und Literatur belegen dies in erster Linie seine *Rede über die Mythologie* und der *Brief über den Roman*, beide veröffentlicht im *Gespräch über die Poesie* (1800).

Angeregt durch Raffaels berühmte vatikanische Arabesken, die ihm hervorragende Beispiele für „absolut Fantastische Malerei“<sup>5</sup> waren, sah Schlegel in der Arabeske „die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie“<sup>6</sup>. Auf den Bereich der Literatur angewendet sprach er in Anknüpfung an den bei Kant entscheidenden Aspekt des Nicht-Figürlichen bzw. Nicht-Bedeutens von „Gedichten aus Nichts“<sup>7</sup> und „Novellen aus Nichts“<sup>8</sup>. Die „Arabeske“ bekommt so bei ihm die Bedeutung einer „Fantasie über Nichts“<sup>9</sup>. Realisiert fand er dies unter anderem in den Werken Jean Pauls, die er

<sup>3</sup> Der umfassendste und nach wie vor wichtigste Forschungsbeitrag zu Schlegels Begriff der Arabeske stammt von Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München 1966.

<sup>4</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer, Hamburg 1990, § 16, S. 70 [B 49].

<sup>5</sup> Friedrich Schlegel, „Fragment 986“, in: *Fragmente zur Poesie und Literatur* 1, hrsg. von Ernst Behler (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 16), München 1981, S. 167.

<sup>6</sup> Schlegel, „Gespräch über die Poesie“, in: *Charakteristiken und Kritiken* 2, hrsg. von Ernst Behler (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2), München 1967, S. 319.

<sup>7</sup> Schlegel, „Fragment 678“, in: *Fragmente zur Poesie und Literatur* 1, S. 310.

<sup>8</sup> Schlegel, „Fragment 504“, ebd., S. 295.

<sup>9</sup> Winfried Menninghaus, *Lob des Unsinn. Über Kant, Tieck und Blaubart*, Frankfurt a. M. 1995, S. 111.

als Beispiele für den „modernen erfundenen arabesken Humorroman“<sup>10</sup> ansah und damit eine Gleichwertigkeit von „Arabeske“ und „Humoreske“ andeutete. Außerdem nennt er im *Brief über den Roman* Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1760–1767) und Denis Diderots *Jacques le Fataliste* (1772).<sup>11</sup> Allesamt Romane, in denen der „narrative Kern und die Kontinuität des Erzählens derart permanent von Digressionen unterbrochen [werden], dass eben diese Abschweifungen eine zugleich ironische und durch und durch arabeske Struktur des ganzen Textes ergeben“<sup>12</sup>. Zu nennen wären auch Miguel de Cervantes' *Don Quijote*, der 1799–1801 von Ludwig Tieck übersetzt wurde, und Karl Leberecht Immermanns *Münchhausen* (1838/39), der etwa zeitgleich mit Schumanns *Arabeske* entstand und den Untertitel „Eine Geschichte in Arabesken“ trägt. Das sonst gegenüber dem Ornamentierten untergeordnete Ornament, also die para-narrative Rahmung ausschweifender Erzählreflexionen, wird in den genannten Werken zur Hauptsache aufgewertet und bringt im Changieren zwischen bloß ornamentalem Rahmen- und eigentlichem Erzählmodus „eine eigene Welt idealer (Quasi-)Objekte hervor“<sup>13</sup>. Diese arabesken „Fantasien über Nichts“ sind für Schlegel „Exempel der Ironie“<sup>14</sup>, denn für sie ist charakteristisch, dass in ihnen die kantische Parergonalität von den Rändern ins Werkzentrum einbricht und dort als eine unendliche ironische Reflexion geradezu zu deren Wesen wird: „Das Beiwerk hört auf, externe Zutat zu sein, und avanciert zur Bedingung der Möglichkeit des Werkes selbst. Das ornamentale Supplement kehrt als ein ironisch-reflexives wieder“<sup>15</sup>.

Entscheidend ist, dass die von Schlegel beschriebene literarische „Arabeske“ die gesamte sonst am Textrahmen angesiedelte Unterscheidung von ästhetischem Innen und Außen im Text selbst fortschreibt. Unter Verlust der linearen Narrativität und eindeutigen Erzählinhalte wird dadurch aus der ursprünglich ornamentalen Grenze des Kunstwerks eine Kunst perpetuierter ironischer Grenzüberschreitungen im Inneren des Werks. Die leitende Differenz von Rahmen und Gerahmtem wird also nicht einfach verwischt oder aufgehoben, sondern im Werkinnen um so hartnäckiger als eine in sich selbst verschraubte iterative Verschachtelung von Einfassung und Eingefasstem fortgesetzt. Vorbild für diese Art „Zwiebelstruktur“ könnten auch die vordergründig wegen ihres orientalischen Kolorits beliebten Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* gewesen sein, mit denen die zur Gegenstandslosigkeit angehaltenen „arabischen“ Fioraturen – von denen sich der Begriff „Arabeske“ herleitet – ihr strukturelles Pendant finden in den oft drei, vier und mehr ineinander verschachtelten Geschichten, die sich zueinander jeweils wie rahmende und gerahmte Erzählung verhalten. Durch die Verlegung der Erzählperipherie ins Zentrum der Erzählung verbindet das romantische Literaturkonzept Schlegels eine Bewegung der Idealisierung der von Kant anvisierten ästhetischen Autonomie mit einer „ironischen Distanzierung der Kunst von sich selbst“<sup>16</sup>, denn erst

<sup>10</sup> Schlegel, „Fragment 306“, in: *Fragmente zur Poesie und Literatur* 2, hrsg. von Ernst Behler (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 17), München 1991, S. 381.

<sup>11</sup> Vgl. Schlegel, „Gespräch“ (wie Anm. 6), S. 329 ff.

<sup>12</sup> Menninghaus (wie Anm. 9), S. 112.

<sup>13</sup> Ebd., S. 95.

<sup>14</sup> Schlegel, „Fragment 504“, in: *Fragmente zur Poesie und Literatur* 1, S. 295.

<sup>15</sup> Menninghaus (wie Anm. 9), S. 112 f.

<sup>16</sup> Ebd., S. 95.

das im Werk fortgesetzte arabesk kommentierende „Nebenwerk“ wirkt im Sinne der romantischen Ironie desillusionierend und weist die Erzählung als ein Stück autonome Literatur aus.

Wie hat nun Schumann die von der literarischen Romantik aus der bildenden Kunst als poetische Kategorie adaptierte „Arabeske“ für sein musikalisches Schaffen umgesetzt? Bekanntlich war Schumann seit früher Jugend mit einem breiten Spektrum zeitgenössischer Literatur vertraut, neben den Werken Jean Pauls mit den Romanen, Novellen und Märchen von Novalis, Achim von Arnim, Clemens Brentano, E. T. A. Hoffmann und Tieck, welcher im Zweitdruck seiner Schriften von 1828 die vier Erzählungen des neunten Bandes ausdrücklich *Arabesken* nannte und damit Schlegels Kategorie zur Gattungsbezeichnung erhob. Da in den Texten der genannten Autoren allesamt die abschweifende, den linearen Erzählstrang unterbrechende „Arabeske“ eine wichtige Rolle spielt und diese Texte nachweislich großen Einfluss auf Schumanns Klavierkompositionen hatten, man denke an die *Dauidsbüdler Tänze* op. 6, die *Phantasiestücke* op. 12, *Kreisleriana* op. 16, *C-Dur-Fantasie* op. 17 oder die *Nachtstücke* op. 23, ist es umso erstaunlicher, dass bisher noch kein Versuch unternommen wurde, die möglichen Auswirkungen der „Arabeske“ im Sinne einer internalisierten Rahmenstruktur auf Schumanns Komponieren zu untersuchen. Der Bezug von Schumanns früher Klaviermusik zu Schlegels „Arabeske“ war einstweilen lediglich Thema eines Aufsatzes von John Daverio. Hier wurde gezeigt, wie in Analogie zu den literarischen Implikationen des Begriffs im ersten Satz der *Fantasie* op. 17 durch die Passage „Im Legendenton“ die Sonatenform durchbrochen und eine dem Gesamtverlauf scheinbar inkommensurable „Erzählebene“ eröffnet wird. Gleichzeitig konnte jedoch nachgewiesen werden, dass die divergierenden Satzteile gemäß den in Schlegels „Arabesken“-Begriff angelegten Ideen von „intendierter Formlosigkeit“, „witziger Konstruktion“ und „kunstvollem Chaos“ insgeheim auf einer äußerst konstruktiven, logischen Ebene zu einer höheren Gesamtheit verbunden sind, worauf das schlegelsche Motto der *Fantasie* („Durch alle Töne tönst/Im bunten Erdentraum/Ein leiser Ton gezogen/Für den der heimlich lauschet“) anspielt.<sup>17</sup> Daverio richtete seinen Blick jedoch ausschließlich auf die irreguläre Juxtaposition der Abschnitte und die dadurch entstehende Störung des traditionellen Sonatenmodells. Er berücksichtigte also lediglich einen allgemein auf die romantische Literatur und Schumanns Klavierstücke zutreffenden Aspekt, nicht aber die speziell für Schlegels „Arabeske“ mindestens ebenso wichtige Strukturidee der ironischen Introversion des ornamentalen Rahmens ins Werkzentrum. Dementsprechend hält er ausgerechnet dasjenige Werk für wenig aussagekräftig hinsichtlich Schumanns Rezeption der schlegelschen „Arabeske“, das die Verbindung zu dieser Kategorie eigentlich besonders deutlich machen müsste, weil es den Begriff „Arabeske“ eigens als Namen führt. Daverios Auffassung zufolge hat Schumanns *Arabeske* wenig mit Schlegels poetischer Kategorie zu tun, denn das Stück sei lediglich als konventionelles Rondo mit kurzer Coda konstruiert. Zwar stünde das thematische Material der Couplets in einer gleichermaßen „witzigen“ wie „logischen“ Relation zum Thema der

<sup>17</sup> John Daverio, „Schumann's ‚Im Legendenton‘ and Friedrich Schlegel's ‚Arabeske‘“, in: *19<sup>th</sup> Century Music* 11 (1987), S. 159.

Ritornelle, es wäre aber überzogen, darüber hinaus weitere Charakteristika von Schlegels „Arabesken“-Begriff finden zu wollen.<sup>18</sup>

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Schumanns Werktitel nicht nur eine poetische Umschreibung für wesentlich ornamentale musikalische Einfälle und ihre blumig bunte Diversität ist, sondern verstanden werden kann als Hinweis auf die aus Schlegels Poetik stammende Strukturidee der „Arabeske“ als einer ins Innere des Werks verlegten Verschachtelung von Rahmen und Gerahmtem. Von hier aus erfährt auch die äußerlich konventionelle Rondoform des Stücks eine Neudefinition. Dass Schumann bei der Komposition durchaus an Schlegels Kategorie gedacht haben könnte, unterstreichen Hinweise in seinen Tagebuchaufzeichnungen und Briefen. Vermutlich in Analogie zu Schlegels Definition der „Arabeske“ als „Fantasie über Nichts“ notierte er am 1. Januar 1839 in sein Tagebuch: „Anfang zu e.[iner] Sonate od. Phantasie od. Etude od. Nichts in C Moll.“<sup>19</sup> Ganz ähnlich berichtete er Clara Wieck in einem Brief vom 26. Januar 1839 von eben fertiggestellten „Variationen, aber über *kein* Thema“<sup>20</sup>, einem Klavierstück, das er „Guirlande“ nennen wolle und das aller Wahrscheinlichkeit nach dem später *Arabeske* betitelten op. 18 entspricht.

## II

Schlegels Kategorie der „Arabeske“ erschöpft sich – wie gezeigt – nicht in der Beschreibung ab- und weitschweifiger Erzählformen, sondern beschreibt überdies ein bestimmtes Rahmungsphänomen. Das legt die Vermutung nahe, die Wirksamkeit dieser Kategorie lasse sich vielleicht besonders deutlich – wie in den ersten kapriziösen Schachtelsätzen des *Tristram Shandy* – am Anfang eines Stücks aufzeigen. Tatsächlich steht zu Beginn von Schumanns *Arabeske* ein vierfach verschachtelter Auftakt, der zunächst möglichst genau zu beschreiben ist, weil er als Initial und Baustein des gesamten Stücks dient und dem arabesken Rahmen von Anfang an eine Tiefendimension ins Innere des Stückes verleiht.

Leicht und zart. M. M. = 152.

pp

ad.

Notenbeispiel 1: Schumann, *Arabeske*, T. 1–6

Das Stück beginnt mit einem 16tel g' auf dem leichtesten Taktteil eins-und-und, das als vorangestellter leichter Auftakt zur eigentlich auftaktigen Zählzeit zwei fungiert (vgl. Notenbeispiel 1). Dazwischen ist jedoch als weitere auftaktische Verzögerung eine

<sup>18</sup> Ebd., S. 162.

<sup>19</sup> Robert Schumann, *Tagebücher Bd. II 1836–1854*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 85.

<sup>20</sup> Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Eva Weissweiler, Bd. 2, Basel 1987, S. 367.

Vorschlagnote  $h'$  geschoben. Auf Zählzeit zwei setzt dann die linke Hand mit einem gebrochenen G-Dur-Septakkord ein, dem gegenüber das punktierte  $a'$  der rechten Hand einen Sekundvorhalt bildet, so dass die eigentliche Bewegung in Richtung des Volltakts zunächst auf die Auflösung des Vorhalts auf der letzten 16tel des Takts umgelenkt wird. Mit dieser Auflösung ist dann erst einmal nichts anderes gewonnen als die lediglich um eine Viertel vorangeschrittene Situation des Anfangs. Allerdings wird jetzt von hier aus mit einem kadenzierenden Quartsprung der Grundton der Tonika C-Dur im ersten Volltakt erreicht, womit die ineinander verschachtelte Kette von Auftakten ein vorläufiges Ziel findet. Es zeigt sich, dass den Anfang des Stücks eine ornamental tändelnde Rahmung des harmonisch trivialen Geschehens (auftaktige Kadenz zur volltaktigen Tonika) bildet, bei der kein Ton der Oberstimme für sich selbst steht, sondern nur als Auftakt, Vorschlag oder Vorhalt zum jeweils nächsten dient. Jeder Ton weist als eine Art Rahmen über sich hinaus auf den Folgenden, der dann aber nicht einlöst, was der vorangegangene versprach, sondern seinerseits ebenfalls nur als Rahmen auf den nächsten weiterverweist. In Analogie zu Schlegels Idee einer „Fantasie über Nichts“ handelt es sich gewissermaßen um einen fortgesetzten „Auftakt zu Nichts“ bzw. eine „Melodie über Nichts“. Der ohnehin leicht tändelnden Oberstimmenmelodie wird auf diese Weise jedes Gewicht genommen, wobei Schumanns Satzbezeichnung „Leicht und zart“ weniger als Spielanweisung für den Interpreten zu verstehen ist, denn als Charakterbeschreibung der spielerischen Aufhebung des einen durch weitere vorangestellte Auftakte.

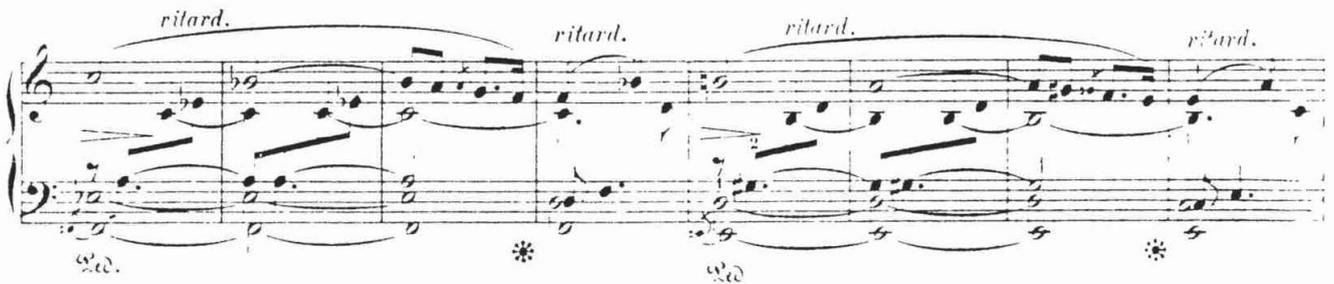
Dieses Auftaktmotiv dient nun als Nukleus des gesamten Stücks, wodurch die Rahmenstruktur des Anfangs ins Innere des Stücks projiziert wird. Tatsächlich wird die gesamte Figur sofort anschließend wiederholt und also der glücklich erreichte Volltakt lediglich zu einer Wiederholung des Auftakts. So entsteht der Eindruck, als würde das Stück immer noch erst beginnen wollen, obwohl es längst angefangen hat. Ähnliches ereignet sich im „Sehr rasch und leicht“ überschriebenen zweiten Stück der *Humoreske*, auf deren begriffliche Verwandtschaft zur „Arabeske“ bei Schlegel bereits hingewiesen wurde. Gemessen an der sonst üblichen quadratischen Periodenbildung tritt hier eine eintaktige Initialfigur ganz irregulär in den Takten 1, 4/5, 8/9 und 13 auf. Takt 13 führt dann als erste Klammer in die Wiederholung des Abschnitts zurück, woraus eine direkte Aufeinanderfolge der Initialmotive der Takte 13 und 1 resultiert. Auf diese Weise wird die zunächst verborgene, weil gegen die übliche Geradtaktigkeit um einen Takt verschobene viertaktige Phrasenbildung des Abschnitts mit einem jeweils zwei Mal direkt hintereinander auftretenden Initialmotiv und zwei nachfolgenden Takten – wie zu Beginn der *Arabeske* – nachträglich hergestellt. Die üblicherweise gleich zu Anfang exponierte reguläre Phrase stellt sich also erst her, nachdem das Stück längst begonnen hat.

In der *Arabeske* setzt sich die Offenheit des Anfangs im weiteren Verlauf fort. Mit der mehrmals höher sequenzierten Fortspinnung des punktierten Motivs (jetzt ohne Vorschlag) wird plötzlich in die Tripeldominante A-Dur ausgegriffen und zweimal nach  $d$ -Moll kadenziert. Bei aller auftaktischen Gerichtetheit wirkt die bloß sequenzierte Aufeinanderfolge des Motivs jedoch traumhaft ziellos und vagierend. Ein zweiter Viertakter (Takt 4–8) – eine Sekundtransposition des ersten – ist mit den harmonischen

Verhältnissen der Sequenzreihe des ersten nahtlos verflochten und besteht ebenfalls aus einer Wiederholung des Auftaktmotivs, dessen Vorhalt jetzt zur kleinen None verschärft ist. In Takt 7 wird durch chromatische Fortschreitung *f*–*fis* über die Doppeldominante zur Dominante *G*-Dur moduliert und eine erste achttaktige Phrase markiert. Es zeigt sich, dass diese Phrase ähnlich verschachtelt ist, wie die Eröffnung. Sie besteht aus zwei harmonisch offenen Viertaktern, die sich aus Zweitaktern zusammensetzen, welche wiederum auf die omnipräsente Auftaktfigur zurückgeführt werden können. Ein zweiter Achttakter (Takt 8–16) beginnt zunächst wie eine Wiederholung des ersten, wandelt sich jedoch in eine schlicht kadenzierende viertaktige Schlussbildung, die wiederholt wird. Ein dritter Achttakter (Takt 16–24) besteht wieder aus Fortspinnungen des Auftaktmotivs, die jetzt über eine weit ausgreifende Quintfallsequenz von *H*- nach *G*-Dur modulieren. Die Kette ineinandergreifender Kadenzen ist ähnlich ziellos wie die perpetuierte Auftaktrahmung des Anfangsmotivs und seine anschließenden Sequenzierungen, denn jede Kadenz führt zu weiteren abkadenzierten Dominanten, und selbst das abschließend erreichte *G*-Dur, auf dem mit einem *Ritardando* als vermeintlichem Schlusspunkt insistiert wird, fungiert letztlich nur als weitere Dominante, die eine exakte Wiederholung der ersten beiden Achttakter in der Grundtonart vorbereitet. Dem ersten Formteil des Stücks, also dem Ritornell des Rondos, scheint demnach ein ABA-Schema zugrunde zu liegen. Wegen der Omnipräsenz des Auftaktmotivs weist der Mittelteil aber zu wenig kontrastierende Momente auf, als dass tatsächlich von Dreiteiligkeit die Rede sein könnte. Ebenso wenig zwingend wäre es, die beiden ersten und abschließend wiederholten Achttakter auf den klassischen Periodenbau zurückzuführen. Obwohl mit der Aufwärtstendenz des ersten und der kadenzierenden Abwärtsbewegung des zweiten durchaus Affinitäten zum Vorder-Nachsatz-Modell bestehen, liegt sonst keinerlei Kontrast vor. Außerdem wird die dominantische Öffnung des ersten im zweiten nicht gehalten, sondern verfrüht zur Tonika zurückgelenkt. Statt einer distinkten klassischen Themen- und Formbildung zu entsprechen, schlingen sich alle fünf Achttakter durch ihre motivische Gemeinschaft und harmonische Verknüpfung nahtlos zu einer einzigen, ohne signifikante Zäsuren fortlaufenden Linie zusammen.

Durch Pause und Fermate abgehoben schließt als erstes Couplet ein „*Minore I*“ (Takt 41–105) an, das gegenüber der ununterbrochenen Punktierung des durchweg im *pp* gehaltenen ersten Teils durch sukzessiv vom *p* ins *ff* gesteigerte Dynamik, etwas langsames, stärker modifiziertes Tempo und ganz regelmäßige Achtel-Viertelbewegung absticht. Nicht zuletzt durch arpeggierte Akkorde wird hier ein schlichter, etwas altertümelnder Ton im Charakter einer Lautenbegleitung angeschlagen. Trotz des Kontrastes ist dieses Couplet mit dem Ritornell eng verknüpft. Wie der Mittelabschnitt des Ritornells steht es zunächst in der Subdominantparallele *e*-Moll. Darüber hinaus ist es von ähnlicher Bauart, bestehend aus sich zu Achttaktern formierenden Zwei- und Viertaktern, die ebenfalls, wie modifiziert auch immer, sämtlich auf dem einzigen, um sich selbst kreisenden Motiv einer Wechsellnote mit aufsteigendem Quintintervall und absteigender Quintskala basieren. Außerdem fällt im ersten Achttakter die Schlussöffnung zur Dominante auf, die im zweiten Achttakter (Takt 49–56) zur Tonika zurückführt und eine Wiederkehr des ersten vorbereitet (Takt 57–64). Formal entspricht das „*Minore I*“ damit zunächst dem dreiteiligen Schema des Ritornells. Es wird

anschließend jedoch um zwei weitere Achttakter (Takt 65–80), eine abermalige Wiederkehr des ersten Achttakters (Takt 81–88) und zwei abschließende Achttakter (Takt 89–103) erweitert. Der letzte Abschnitt, eine Art Coda, verstärkt einerseits den „Minore“-Charakter („Noch langsamer, sehr gesangvoll“) und knüpft andererseits motivisch an das Ritornell an. Er polarisiert und verbindet die Formteile zugleich. Während die für das „Minore I“ typische Achtelbewegung in den Mittelstimmen als Dreiklangsbrechung fortläuft (allerdings mit seltsam stockend wirkenden Lücken auf der ersten Zählzeit, weil einige Anschläge über die Taktwechsel hinweg gehalten werden), verweisen kurze Vorschläge im Bass und die Oberstimmenführung in den Takten 91 und 95 (als Umkehrung auch im Bass Takte 99 und 103) auf die arabeske Auftaktfigur des Ritornells (vgl. Notenbeispiel 2). Hier wird nach einem Vorschlag vor Zählzeit zwei ein Nonvorhalt auf einer punktierten Achtel erreicht, der sich mit der letzten 16tel des Takts zum Dominantgrundton auflöst. Im nachfolgenden Volltakt wird dieser Grundton zur Tonikaquinte umfunktioniert, von der aus dann mit einem quasi kadenzierenden Quartsprung der Tonikagrundton nachgeliefert wird.



Notenbeispiel 2, Schumann, *Arabeske*, T. 89–96

Die Parallelen zur Auftaktfigur vom Anfang des Stücks sind evident. Durch diese motivische Anknüpfung und die harmonische Rückmodulation nach G-Dur wird das zunächst kontrastierend wirkende „Minore“ gegen Schluss immer enger an das Ritornell angebunden, das anschließend tatsächlich in exakter Wiederholung wiederkehrt (Takte 104–143). Die zunächst getrennt verlaufenden motivischen Lineamente von Episode und Refrains werden auf diese Weise zu einer eng zusammenhängenden Folge verflochten.

Wie sehr die Idee des „kunstvollen Chaos“ bzw. der heimlichen Verknüpfung scheinbar willkürlicher Reihungen, wie sie Schlegels „Arabesken“-Begriff impliziert, in op. 18 wirksam ist, zeigt sich besonders deutlich am lediglich aus drei Achttaktern bestehenden „Minore II“ (Takte 144–168), das bei allem Kontrast ebenfalls eng mit den Refrains und außerdem mit dem „Minore I“ verflochten ist. Dieses zweite Couplet beginnt mit einer Variante des Auftaktmotivs, das jetzt – nach *e*-Moll gewendet, in Oktavparallelen und im Forte vorgetragen – plötzlich plump-energisch wirkt und den vormals leichten Auftaktcharakter ironisch ins Gegenteil zu wenden scheint, obwohl es ausgerechnet hier tatsächlich als Auftakt fungiert. Es initiiert eine in steten Vierteln auf- und in synkopisch übergebundenen Vierteln absteigende Oberstimme mit obligaten Achtelpunktierungen in den Mittelstimmen. Die durch Überbindungen liegend eingeführten Vorhalte verleihen der Episode einen leicht archaisierenden Charakter, der durch den zweiten Achttakter noch verstärkt wird (vgl. Notenbeispiel 3). Hier folgt auf das energisch vorgetragene Auftaktmotiv ähnlich wie im ersten Achttakter eine kontra-

punktische Satzweise mit abwechselnd in Ober- und Mittelstimme auftretenden Quartvorhalten. Auf diese Weise entsteht – entgegen der sonst üblichen Kadenzrichtung des Quintenzirkels – eine von *F*-Dur über *C*-Dur, *g*-, *d*-, *a*- und *e*-Moll schrittweise nach *H*-Dur führende plagale Quartfallsequenz.



Notenbeispiel 3, Schumann, *Arabeske*, T. 152–160

Durch den archaisierenden Tonfall wird das „Minore II“ einerseits zu einem musikalischen „Bild aus der Vergangenheit“, das mit seiner neuen Erzählebene – analog zur „Legendenton“-Passage in op. 17 – die stets gleichbleibenden Ritornellrahmungen unterbricht. Andererseits macht es wegen der doppelten Verknüpfung, erstens mit dem „Minore I“ durch langsameres Tempo, gemeinsame *e*-Moll-Tonika, regelmäßige Viertelbewegung, Vorschlagnoten im Bass und zahlreiche Vorhalte, zweitens mit den Ritornellen durch direkte Aufnahme des Auftaktmotivs und fortlaufende Achtelpunktierung, weniger den Eindruck eines neuen Formteils, als vielmehr den einer variativen Fortsetzung der bereits gegen Schluss des ersten Couplets angedeuteten Verflechtung der zuvor streng sukzessive verlaufenden Teile. Es scheint, als würden die getrennten „Fäden“ der Episoden und Ritornelle zu einem einzigen „mehrfarbigem“ Garn verwoben. Schumann selbst sprach im bereits zitierten Brief an Clara Wieck davon, „es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander“<sup>21</sup>. Die Metapher von der „Verschlingung“ des Getrennten zu einem zusammenhängenden Ganzen verweist auf das arabeske Verfahren, durch welches inkonsistente Teile zu einem konsistenten Ganzen verbunden werden, ganz so wie es E. T. A. Hoffmann mit der wechselseitigen Interruption zweier Erzählstränge in seinem *Kater Murr* paradigmatisch vorgeführt und Schumann in seiner *Kreisleriana* entsprechend kompositorisch umgesetzt hatte.<sup>22</sup> Über die werkinterne Verschlingung von Episoden und Ritornellen hinaus partizipiert die *Arabeske* auch an der für Schumanns frühe Klaviermusik insgesamt so bezeichnenden „Verschlingung“ der einzelnen opera durch Fremd- und Eigenzitate, indem das omnipräsente Auftaktmotiv auf die *Humoreske* op. 20 übergreift, wo es gelegentlich in den „Zum Beschluss“ überschriebenen Teil geflochten ist.

Entsprechend der engen motivischen Verschlingung in der *Arabeske* erfolgt nach der zweiten Episode der Einsatz eines dritten Ritornells (Takte 168–208) harmonisch-motivisch nahezu unmerklich. Beendet wird das Stück durch eine Coda (Takte 209–224), in der abermals Elemente von Couplets und Refrains ineinander verflochten sind

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Vgl. Erwin Rotermund, „Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann“, in: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 281. Auf Schlegels Begriff der arabesken Verschlingung dürfte der Umstand nicht ohne Einfluss geblieben sein, dass er seinerseits erst durch romantische Verschlingung der Künste Malerei und Poesie gewonnen wurde.

(lang übergebundene Bassanschläge, Vorhalte, ruhig in Halben bzw. Halbe-Synkopen verlaufende Oberstimme, durch Überbindungen Lücken aufweisende Achtel-Pulsation der Mittelstimme). Die große Ähnlichkeit von Coda und Couplets erweckt zunächst den Eindruck, es handle sich um eine weitere Rondoepisode, zumal am Schluss das zum Volltakt crescendierende Auftaktmotiv wieder aufgenommen wird. Während dieses bei den vorangegangenen Episoden jeweils eine neuerliche Wiederkehr des Ritornells bedingte, führt es jetzt jedoch zum C-Dur-Schlussklang, der als gebrochener Akkord über drei Oktaven langsam zum *c* absinkt. Das Auftaktmotiv erhält also erst rückwirkend die Bedeutung einer letzten erinnernden Rekapitulation. Die Ambivalenz der Coda als drittes Couplet bzw. Epilog wird außerdem durch die abrupte Rückmodulation zur Grundtonart C-Dur verstärkt, denn diese hat gegenüber dem die Coda bestimmenden F-Dur dominantische Funktion und lässt deswegen ebenfalls den Fortgang des Stücks vermuten. Die Offenheit des Schlusses weist eine Analogie zum Anfang des Stücks auf. Während dort durch die mikrologische Verschachtelung von Auftakten zu einem seinerseits nur fortgesponnenen Auftaktmotiv der Eindruck entstand, das Stück fange erst noch an, obwohl es längst begonnen hat, entsteht am Schluss der Eindruck, es gehe noch weiter, obwohl es längst zu Ende ist. Auch die per se offene Rondoform hat mit ihrem beliebig häufigen und langen Aneinanderknüpfen von Ritornellen und Couplets eine besondere Affinität zur romantischen Konzeption des wegen seines episodisch-transitorischen Charakters und seiner notwendigen Beschränktheit über sich hinaus auf das Unendliche verweisenden Musikwerks.

Die Rondoanlage dient in Schumanns *Arabeske* überdies der arabischen Verschachtelung verschiedener Rahmenformen ineinander. Erstens lassen sich die Ritornelle als einheitliche Rahmenteile beschreiben, welche die satztechnisch und charakterlich divergierenden Episoden umschließen und doch gleichzeitig vermittels des motivischen Materials in die Couplets selbst eingehen und so für eine arabeske Verschlingung von Rahmen und Gerahmtem sorgen. Zweitens bestehen die Ritornelle aus einer simplen ABA-Form, also aus der Grundgestalt einer jeden erweiterten Rondoform, und ist das „Minore I“ zwar nach außen hin ein Couplet der übergeordneten Rondoform aber intern ebenfalls ein Rondo mit abschließender Coda. Die dabei auftretenden thematischen Entsprechungen zwischen Groß- und darin verschachtelter Kleinform unterstreichen zusätzlich den doppelten Rahmen eines Rondos im Rondo. Auf diese Weise wird das scheinbar konventionelle Formmodell zum Ausdruck einer arabesque in das Werk verlagerten, in sich selbst verschlungenen Rahmenstruktur.

Ähnliche motivische Verschlingungen und Verschachtelungen der Formteile mit- bzw. ineinander liegen in Schumanns *Blumenstück* vor. Das rondoartige Formschema A-B-C-B-D-E-B'-D-B des Stücks zeigt, dass zur Irritation des Hörers am Anfang statt des Ritornells B ein erstes Couplet A steht, das im Folgenden nicht mehr wiederkehrt, gleichwohl aber tonartlich (*Des*-Dur) und motivisch mit allen anderen Teilen verflochten ist. Die Fülle der unterschiedlichen Melodien wird dadurch zu einem bunten, aber nichtsdestotrotz fein aufeinander abgestimmten „Blumenstrauß“ zusammengebunden. Motivisch verschlungen sind beispielsweise die Teile A und B durch 16tel-Läufe, B und C durch chromatisierte Bassgänge, Synkopierungen und die Wiederaufnahme des Hauptthemas von B in C. Außerdem ist A mit D und E verbunden durch Wiederkehr

des A-Themas als Bassmelodie in D und variierte Oberstimme in E. Die arabeske Verschachtelung klein- und großformaler Rondorahmen zeigt sich – ähnlich wie in der *Arabeske* – im dreiteiligen Schema der Couplets und dem erweiterten Rondonmodell des Ritornells, das jedoch nur beim ersten Mal vollständig auftritt, bei seinen Wiederholungen jedoch verkürzt und einmal zu einem „Minore“ in *b*-Moll gewendet wird.

### III

In Schumanns *Arabeske* sind mit der motivischen Verschlingung der Teile zu einem durchgängigen Ganzen und der Verschachtelung von Auftakten, Klein- und Großformen, die sich allesamt zueinander wie Rahmen und Gerahmtes verhalten, die zwei wichtigsten Aspekte der gleichnamigen schlegelschen Kategorie angedeutet. Ein bereits angedeuteter dritter Aspekt hängt damit eng zusammen. Er betrifft die Frage, inwiefern sich das Stück in Analogie zu Schlegels arabesken „Novellen aus Nichts“ als – wie Schumann schrieb – „Nichts“ bzw. als „Variationen, aber über *kein* Thema“ verstehen lässt. Zunächst einmal ist das Stück offensichtlich kein Variationszyklus, sondern ein auf den ersten Blick tatsächlich ganz gewöhnliches Rondo, dessen Ritornelle im Gegensatz zum *Blumenstück* geradezu akribisch ohne jede Variation wiederkehren. Gleichwohl bestehen diese Ritornelle nicht aus einem fest umrissenen Thema im Sinne der klassischen Periodenbildung, sondern ausschließlich auf variativen Fortspinnungen eines einzigen Motivs, das die zunächst thematisch eigenständigen Couplets von Mal zu Mal stärker durchdringt, bis diese mit den Ritornellen motivisch nahtlos verflochten sind. Obgleich also von Variationen in formaler Hinsicht nicht die Rede sein kann, sind sämtliche Formteile variativ angelegt. Was allerdings variiert wird, ist tatsächlich „*kein* Thema“, sondern lediglich ein Motiv, das ohne geschlossenen, unverrückbaren „Kern“ lediglich – wie bei einer russischen Puppe – aus ineinander verschachtelten Auftakten besteht, die sich sämtlich durch Verweis auf den jeweils nächst folgenden Auftakt aufheben. Variationen über diese in sich verschachtelten Auftakte, die allenfalls eine simple Dominant-Tonika-Kadenz als ornamental umspielten „Kern“ aufweisen, sind letztlich aber so gut wie „Nichts“, mit Sicherheit jedoch „Variationen, aber über *kein* Thema“. Weil ein Auftakt normalerweise immer Auftakt zu einem Volltakt ist, dieser aufgrund der variativen Fortspinnung des Auftaktmotivs aber seinerseits selbst wieder nur ein weiterer Auftakt ist, erweist sich der Gesamtverlauf des Stücks als Entfaltung eines mikrostrukturellen „Nichts“ zu einer ebenso kernlosen Makrostruktur. Die ineinander verschachtelte Kette kernloser Auftakt-Rahmungen wird so gewissermaßen zur „Welt idealer (Quasi-)Kerne“. Oder anders gewendet: Als unendliche Iteration von Auftakten werden die variativen Fortspinnungen des seinerseits aus ineinandergreifenden Auftakten bestehenden Motivs gleichsam zu einem nach außen gestülpten, in die Zeit entfalteteten „Nichts“.

Schumann wäre aber nicht der Romantiker, der er ist, würde er sich mit einer solchen „Nullbilanzierung“ zufrieden geben. Tatsächlich vollzieht sich bei ihm wie bei den literarischen Romantikern im Nichts ein Umschlag ins Absolute, denn nichts ist zugleich unfasslicher und beredter als das Nichts. Aufgrund des arabesken und kombinatorischen Witzes eignet Schlegels „Novellen aus Nichts“ paradoxerweise gleich-

zeitig eine ahnungsweise Indikation auf unendliche Fülle. Das ebenso digressive wie witzige Sprechen über „Nichts“, das, wie die von Schlegel angeführten literarischen Beispiele nahelegen, im Grunde weitschweifiges Sprechen über „Alles und Jedes“ ist, wird wegen der romantischen Kongruenz von „Nichts“ und „Absolutem“ letztlich zum Tasten nach eben diesem nicht Aussprechlichen. Tatsächlich wird durch Schlegels Identifikation des Ursprünglichen mit dem Echten, Natürlichen und Absoluten die „Arabeske“ als ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie gewissermaßen zur Fantasie über das Absolute<sup>23</sup>. Eine letzte Wertsteigerung zur Idealform der romantischen Dichtung und den „einzigsten romantischen Naturprodukten unseres Zeitalters“<sup>24</sup> erfahren die „wahren Arabesken“, weil sie alle Forderungen nach dem Roman des Romans erfüllen, mithin also die Theorie des Romans mit dem romantischen Roman vereinigen und so zur Poesie der Poesie werden.<sup>25</sup> Hinzu kommt, dass die romantische „Arabeske“ in ihrer Bedeutung als allegorische Rätselschrift oder Hieroglyphe in einem unendlichen Verweisungszusammenhang steht<sup>26</sup>. Auf Schumanns kleines Stückchen angewendet bedeutet das, dass es gerade mit seiner thematischen bzw. – kantisch gesprochen – begrifflichen Leere eine unendliche Fülle an Gestaltungsmöglichkeiten signalisiert. Die Idee der „Variationen, aber über *kein* Thema“ mag dabei einerseits der Versuch sein, vor der übermächtigen Hinterlassenschaft von Beethovens großartigen Variationszyklen ehrfurchtsvoll zurückzuweichen, zeigt andererseits aber mit der Omnipräsenz und Variabilität eines ausgesprochen simplen Auftaktmotivs auch eine gewisse Affinität zu Beethovens späten Streichquartetten, die aus einem dichten variativen Flechtwerk ähnlich „nichtiger“ Dreitonmotive gebildet sind. Wie bei der von Tieck propagierten Inhaltslosigkeit der Dichtung, die gerade als inhaltslose Poesie autonome Poesie der Poesie ist, spricht das Stück im leichten *Parlando* über thematisches Nichts sein Alles aus, nämlich seine romantische Inklinaton auf die Idee von Musik überhaupt bzw. die einer Musik der Musik. Als musikalische Miniatur, deren Innenleben aus einer monadologisch in sich verschraubten Nichtigkeit besteht, spiegelt es so gleichwohl den Kosmos der Musik wider. Der leicht schwebende, traumhaft und ohne Ziel schweifende Charakter dieses gefälligen „*petit rien*“ verweist auf die Idee einer absoluten, freien und im Sinne Schumanns und der frühromantischen Dichtungstheorie „poetischen“ Musik, die thematischen Fixpunkten, Zentren, Zielen und den klassischen Schemata, Themen- und Formbildungen gerade deswegen enthoben ist, weil sie diese in eine arabesk ineinander verschachtelte Rahmenstruktur zu setzen, somit ironisch aufzuheben und über sich hinausweisen zu lassen versteht.

<sup>23</sup> Vgl. Polheim (wie Anm. 3), S. 130 f.

<sup>24</sup> Schlegel, „Gespräch“ (wie Anm. 6), S. 337.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Vgl. Lothar Schmidt, „Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff“, in: *AfMw* 46 (1989), S. 100.