

Formale Eigentümlichkeiten in Robert Schumanns Klaviermusik.

Von

Richard Hohenemser, Berlin-Halensee.

Es herrscht kein Zweifel darüber, daß mit den Klavierwerken, welche Robert Schumann von seinem 20. bis zu seinem 30. Lebensjahre schuf und veröffentlichte, eine entschieden neue Erscheinung in die Kunstwelt trat. Weder ihre Polyphonie und Polyrhythmie, welche von der Kontrapunktik Bachs wesentlich verschieden sind, noch die Art ihrer kühnen Harmonieverbindungen und Modulationen war vorher dagewesen, ganz zu schweigen von der melodischen Erfindung selbst, welche mit den eben genannten Momenten eng zusammenhängt. Auch darüber ist man sich klar, daß Schumann in der Formgebung von seinen Vorgängern abweicht, indem er, wie alle Romantiker seiner Zeit, die kleinen Formen, also das einsätzliche Klavierstück bevorzugt, und indem er sich selbst da, wo er größere Gebilde schafft, vom Bau der klassischen Sonate mehr oder weniger abseits hält. H. Abert meint, im Grunde seien alle seine Klavierwerke von Opus 1 bis 23, unter welchen sich, wohl gemerkt, auch seine drei Sonaten befinden, Phantasiestücke (H. Abert, Robert Schumann, 2. Auflage, Harmonieverlag, Berlin 1910), und bei Ph. Spitta heißt es: „Am Beginn seiner Komponistenlaufbahn bediente sich Schumann mit Vorliebe der knappen Tanz- oder Liedform und setzte längere Stücke aus solchen kleinen Formen mosaikartig zusammen, anstatt einen Inhalt in großem Zuge zu entwickeln.“ (Ph. Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumanns, Leipzig, Breitkopf & Härtel). In beiden Äußerungen liegt, was die großen Formen betrifft, ein Tadel, und Spitta führt ausdrücklich aus, die formalen Mängel würden durch die Schönheit und den Phantasieichtum des Einzelnen aufgewogen. Mir scheint nun, daß gerade die Neuerungsversuche Schumanns auf dem Gebiet der großen