

# Genie oder kein Genie, ist nicht die Frage

## Perspektiven auf Clara Wieck Schumanns Kompetenzerwerb<sup>1</sup>

Janina Klassen

Gustav Schilling charakterisierte Clara Wieck Schumann 1838 als geniale Virtuosin ebenso wie als geniale Komponistin, während sie selbst keinen Geniestatus für sich beanspruchte. Durch die im medizinisch-anthropologischen Diskurs im 19. Jahrhundert behauptete ›natürliche Ungleichheit‹ von Frauen und Männern wurde die Idee eines heldenhaften Genies, das unangestrengt und voraussetzungslos originelle Ideen produziert, verstärkt. Demgegenüber dokumentierte die Künstlerin, dass Komponieren harte Arbeit sein könne und sie das Handwerk systematisch gelernt habe. Heute hat sich der Fokus von der Diskussion des Genies auf die Erforschung von Kreativität verlagert. Einige zentrale Fragen, wie die nach den Akteur\*innen, dem Publikum, den Aktionen, den Artefakten sowie den soziokulturellen und materiellen Entstehungsbedingungen musikalischer Werke können mit Kategorien der Genderforschung verbunden werden. Aus dieser Perspektive betrachte ich die Entstehung von Clara Wieck Schumanns *Scherzo* op. 10 und der *Romanze* op. 11/2. Die Kenntnis, wie und was unter Genie zu verschiedenen Zeiten verstanden wurde, konfrontiert uns damit, über eigene explizite wie implizite Überzeugungen nachzudenken und neue Zugänge zu ›post-genialistischen‹ Kunstwerken zu erarbeiten.

In 1838 Gustav Schilling characterized Clara Wieck Schumann as a virtuoso and composer of genius; however, she never claimed genius for herself. The assumed naturalness of female inequality in medical and anthropological discourses of the nineteenth century reinforced the idea of a natural-born heroic genius who produces original ideas without effort and preconditions. In contrast, Clara Wieck Schumann documented that composing could be hard work and that she had received a systematic musical education. Today, the discussion of genius has given way to research on creativity. Some key questions of this research such as the actors, audiences, actions, artifacts, and sociocultural and material affordances of musical works can be connected to categories of gender studies. From this perspective I reflect on the compositional process of Clara Wieck Schumann's *Scherzo* op. 10 and *Romanze* op. 11, no. 2. Understanding the concept of genius in different historical periods prompts us to re-think our own explicit and implicit assumptions and to find new approaches to "post-genius" art works.

Schlagworte/Keywords: acquisition of competencies; Bewertungskriterien; creativity; Doing Gender; Genie; genius; Kompetenzerwerb; Kreativität; Musik abseits des Geniediskurses; post-genius artifacts; value criteria

I

»Wieck (oder Wieck), Clara, [ist] unter den jetzt lebenden Claviervirtuosinnen unbedingt die größte, überhaupt aber eine geniale Künstlerin«, so beginnt Gustav Schillings Personenartikel über die damals Neunzehnjährige im *Universal-Lexicon der Tonkunst* von 1838.<sup>2</sup> Ihr Spiel sei »belebt von einer hinreißenden Genialität [...]. Auch als Componistin hat sich dieselbe bereits auf eine eben so geniale Weise denn als Virtuosin hervor-

1 Der Artikel schreibt den Radioessay »Clara Wieck Schumann hören: Genie oder kein Genie ist hier nicht die Frage«, gesendet im SWR 2 am 1.7.2019, fort.

2 Schilling 1838, 861.

gethan.«<sup>3</sup> Schillings Wortwahl enthält eine schon im 18. Jahrhundert formulierte Verknüpfung von ›genial‹ und ›Genialität‹ in Verbindung mit Virtuosität, wie Angaben im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm zum überaus breiten Begriffsfeld von ›Genie‹ belegen.<sup>4</sup> ›Genial‹ deckt noch im heutigen umgangssprachlichen Gebrauch eine nicht analysierbare Überwältigungserfahrung ab.<sup>5</sup> In ein Konzept von Virtuosität, das nicht so sehr »mit dem tadelnden Nebensinn des äusserlichen Könnens«<sup>6</sup> verknüpft war, sondern die *virtù*, Kraft und Tugend, einbegreift, hat Ernst Ludwig Gerber 1790 auch Virtuosinnen als biografiewürdig einbezogen, wie Melanie Unseld in ihrer instruktiven Untersuchung über Genie und Geschlecht darlegt.<sup>7</sup> Gerbers Entscheidung spiegelt zugleich einen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein kontrovers geführten Diskurs über das Verhältnis von kompositorischem Einfall und klingender Realisierung als zwei untrennbaren Bedingungen von Musik wider, zu dem auch Schillings Artikel zählt. Gerbers Offenheit gegenüber einem auf kulturelles Handeln erweiterten Ansatz von Biografiewürdigkeit sei »unter der Heroengeschichtsschreibung und dem Genie-Diskurs des 19. und 20. Jahrhunderts verloren gegangen«,<sup>8</sup> so Unseld. Eine »Schlüsselrolle« bei der Konstituierung eines neuen Geniekonzepts mit heroischen Zügen kommt dabei Beethoven »als Person und seinen Werken« zu.<sup>9</sup> Daran richtet sich fortan die dominierende musikalische Geniezuschreibung aus, verbunden mit einem ästhetischen Autonomiekonzept, in dem das Neue, Zukunftsweisende ein zentraler Faktor ist.

Die Fokussierung auf ein männliches Genie, das »gleichsam ohne Studium und Regel [...] Vollkommenheit erlangt«,<sup>10</sup> wie Heinrich Christoph Koch 1802 formuliert, korrelierte um 1800 mit einer Neukonzeptualisierung der Geschlechterhierarchie im medizinisch-anthropologischen Diskurs auf naturwissenschaftlicher Grundlage. Daraus resultierte eine als naturgegeben apostrophierte weibliche »Sonderanthropologie«.<sup>11</sup> Durch sie sollten Frauen von der allgemeinen Wissenschaft vom Menschen auf der Grundlage biologischer Kriterien abgespalten und als gesonderte Spezies kategorisiert werden. »[D]ie beiden Begriffe, ›Mann und Weib‹, führen uns auf den Punkt, wo die Gesellschaftskunde in die Anthropologie hinübergreift, wo der natürliche Gegensatz der menschlichen Geschlechter ein naturwissenschaftlicher wird, wo der Anatom für uns den Beweis antritt, daß die Ungleichheit der ursprünglichsten und buchstäblich ›organischen‹ Gliederung des Menschengeschlechtes eine unvertilgbare sey«,<sup>12</sup> behauptete Wilhelm Heinrich Riehl 1855. Auf diese Weise naturalisierte Riehl »die Ungleichheit der menschlichen Berufe und damit auch die sociale Ungleichheit« zwischen den Geschlechtern.<sup>13</sup> Mit dem kon-

3 Ebd., 862.

4 »[...] bemerkenswert ist ital. virtù neben genie [...], daher virtuos, [...] der virtuose, eigentlich genialer Künstler als mensch in höchster vollendung [...].« (Grimm 1897, 3411)

5 Vgl. Ortland 2010, 662 und Bullerjahn 2004, 125.

6 Grimm 1951, 374.

7 Vgl. Gerber 1790, VII f.; Unseld 2013, 29 f.

8 Ebd., 30.

9 Ebd., 35.

10 Koch 1802, 659.

11 Honegger 1996, 182.

12 Riehl 1855, 4 f.

13 Ebd., 5.

kreten *Doing Gender*<sup>14</sup> und – aus heutiger Sicht – fragwürdigen pseudowissenschaftlichen Argumenten wurde über Jahrzehnte hinweg beharrlich die Fähigkeit der Frauen zur Generierung von Kunst- oder Geistesprodukten wegdiskutiert, wie Claudia Honegger nachzeichnet.<sup>15</sup> Die immer wieder behauptete naturgegebene Geschlechterdifferenz ist weitgehend unreflektiert in das lebensweltliche Alltagswissen eingegangen und legitimiert bis heute einen *Gender Bias* in der Kunst.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts flacht das Interesse an den »glorified images of the genius«<sup>16</sup> deutlich ab. Vielmehr richtet sich der Forschungsfokus einer seit den 1950er Jahren etablierten allgemeinen Kreativitätsforschung auf die schöpferischen Prozesse bei der Produktion und bei operativen oder performativen Problemlösungen, ihre Entstehungsbedingungen sowie die Untersuchung der Anteile von Veranlagung (»nature«) und Umfeld (»nurture«).<sup>17</sup> Musikbezogen findet Kreativitätsforschung hauptsächlich im Bereich von Musikpsychologie und -pädagogik statt. Es lohnt sich, Erkenntnisinteressen und kulturwissenschaftliche Fragestellungen der Genderforschung mit den systematischen Kategorien der Kreativitätsforschung zu kombinieren, weil damit Fragen nach dem besonderen Umfeld und dem kulturellen Handeln verfolgt werden können. Dabei greife ich methodisch zwei Anregungen auf, um sie am Einzelfall zu erproben, zum einen Claudia Bullerjahn's Beitrag zum kreativen Genie und zum musikalischen Kompetenzerwerb,<sup>18</sup> zum anderen das Setting von Vlad P. Glăveanu. In diesem werden fünf Untersuchungsparameter vorgeschlagen, nämlich: »Actors, Audiences, Actions, Artifacts, and Affordances«.<sup>19</sup> Dazu wird gefragt, in welcher Beziehung die Parameter zueinander stehen: »How do actors relate to their audiences in creativity? How does creative action make use of sociocultural and material affordance? And do creative actors use existing artifacts in producing new ones?«<sup>20</sup> Bereits bekannte Fakten zu Clara Wieck Schumanns Komponieren werden (im Bewusstsein um das Problem einer in die Vergangenheit zurückprojizierten gegenwärtigen Theorie) im Folgenden aus dieser erweiterten Perspektive diskutiert.

## II

Vor dem Hintergrund der Heroisierung des männlichen »schöpferischen Genies«<sup>21</sup> überrascht es nicht, wie selbstverständlich Robert Schumann Anfang der 1830er Jahre mit einem essentialistischen Geniekult kokettiert. »Könnst' ich nur ein Genie seyn«,<sup>22</sup> lautet ein selbstironischer Stoßseufzer im Tagebuch von 1831. In *Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein* greift Schumann in einem Hase-und-Igel-Aphorismus ebenfalls das populäre Bild des unangestregten genialen Schöpfers auf: »Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend als das Genie,

14 Vgl. zur Kategorie des Geschlechterwissens Wetterer 2008, 13–35; eine Einführung zur Geschlechtergeschichte bieten Heinsohn/Kemper 2012.

15 Honegger 1996, 182–192.

16 Glăveanu/Kaufman 2019, 14.

17 Ebd., 16.

18 Bullerjahn 2004.

19 Glăveanu 2013; vgl. Kaufman/Glăveanu 2019, 28.

20 Ebd.

21 Grimm 1897, 3411.

22 R. Schumann 1971, 331.

kein Ziel erreicht, während das Genie längt auf der Spitze des Ideals schwebt und sich lachend umsieht!«<sup>23</sup> – ein Zustand, der, so Bernhard R. Appel,<sup>24</sup> für Robert Schumanns eigenes Komponieren mehr Wunsch als Realität war. Auch Clara Wieck Schumann spricht von ihrem Bräutigam als ›Genie‹. An die Bitte, etwas Geeignetes für ihre Auftritte zu komponieren, »was für das Publikum ist«, fügt sie den Kommentar: »Für ein Genie ist das freilich erniedrigend, doch die Politik verlangt es nun einmal.«<sup>25</sup> Dagegen hat die Künstlerin zwar Zuschreibungen wie die von Schilling hingenommen, aber weder als Virtuosin noch als Komponistin Genialität oder gar einen Geniestatus auf sich selbst bezogen, soweit die umfangreichen bislang veröffentlichten Ego-Dokumente erkennen lassen, – und hat dabei trotzdem komponiert.

Dem Narrativ eines voraussetzungslosen in Einsamkeit gleichsam autopoetisch entstandenen Œuvres stehen Clara Wieck Schumanns Zeugnisse gegenüber. Aus ihnen geht hervor, dass es auch mühsam sein kann, die noch vagen inneren Klangvorstellungen zu einem konsistenten Konzept zu entwickeln. Sie in Notation zu transformieren, gelingt nicht immer spontan. Während des Schaffensprozesses nutzte die Künstlerin bisweilen verschiedene Netzwerke. So wurde in Privatzirkeln die Wirkung von Repertoirestücken erprobt, bevor sie auf öffentlicher Bühne präsentiert wurden. Bei ihren Kompositionen tauschte die Künstlerin auch mit Fachkolleg\*innen Erfahrungen aus, um Qualität und Wirkung im Probelauf zu testen, Korrekturen oder Varianten auszuloten. Damit schaffte sie sich eigene künstlerische Kommunikationsforen. Sie riskierte kritische Kommentare, mit denen sie sich auseinandersetzte, auch, indem sie sie zurückwies.<sup>26</sup> Die Hörer\*innenposition war wichtig. Zudem sammelte sie schon früh Erfahrungen mit Gemeinschaftsproduktionen. Im Februar 1836 begann sie mit dem Dresdner Kapellmeister und Komponisten Franz Schubert ein Duett über ein Thema aus Daniel-François-Esprit Aubers Oper *Le Cheval de Bronze* (1835) zu komponieren. Belegt ist auch die Arbeit an Bravourvariationen über ihre eigene G-Dur-Mazurka op. 6/5 mit Carl Banck.<sup>27</sup> Allerdings bleibt offen, ob diese Vorhaben beendet wurden. Einige ebenfalls nicht erhaltene, mit oder unter der Aufsicht ihres Vaters erarbeitete frühe Stücke entstanden im Rahmen der Ausbildung.<sup>28</sup>

Clara Wieck Schumann machte kein Geheimnis daraus, dass sie Komponieren durch systematische Schulung erlernt hatte. In den semiöffentlichen, d. h. für einen begrenzten Familien- und Freundeskreis einsehbaren *Jugendtagebüchern* ist ihre Erziehung dokumentiert, da Friedrich Wieck diese Quelle ursprünglich als Beleg (s)einer neuen musikdidaktischen Methode nutzen wollte. Das Mädchen erhielt eine handwerklich orientierte musikalische Kompaktausbildung. Neben Klavier-, Gesangs- und Violinstunden lernte sie allgemeine Grundlagen der Instrumentation bei Carl Reissiger (1834). Während der Instrumentalausbildung absolvierte sie außerdem verschiedene Kurse in Grundlagen der Satztechnik bei Theodor Weinlig (1830), Carl Gustav Kupsch (1831), Heinrich Dorn

23 R. Schumann 1854, Bd. 1, 33.

24 Vgl. zu R. Schumanns Schaffensweise die grundlegende Darstellung in Appel 2006, 140–165.

25 C. und R. Schumann 1987, 469.

26 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Thomas Wozonig in dieser Ausgabe, <https://doi.org/10.31751/1030> (15.6.2020).

27 C. Schumann 2019, 211 und 234.

28 Das Lied *Der Wanderer* WoO (1830–31) wurde 1875 posthum unter Friedrich Wiecks Namen publiziert. Eine im *Brahms-Institut Lübeck* befindliche Kopistenabschrift nennt dagegen Clara Wieck als Komponistin; vgl. Gerd Nauhaus in C. Schumann 2019, 401.

(1832) und Siegfried Dehn (1837). Das Gesamtpaket aus Klavierspiel, Repertoirebildung, Analyse und Tonsatz diente dem Ziel einer Profilierung des ›Wunderkinds‹ zur Komponistenperformerin und war zugleich Teil einer Marketingstrategie zum Karriereaufbau. »Daß sie komponieren könnte, wollte aber niemand glauben [...]. Als sie aber über ein aufgegebenes Thema phantasiert hatte, so war alles außer sich«,<sup>29</sup> so Friedrich Wieck 1830. Die Kreativitätsschulung erfolgte in Reflex auf das Publikum und das Feedback der Präsentationen motivierte umgekehrt die junge Künstlerin zu neuen Plänen. Zwischen Improvisieren über und dem Variieren von Themen ist der Übergang fließend. Der Weg vom momentanen Einfall zum planvoll strukturierten Ablauf enthält indes einen Qualifizierungsschritt, der sich in der *Romance variée* op. 3 über ein eigenes Thema von 1833 hörend nachvollziehen lässt. Das Abwandeln von Tanzvorlagen, wie in den Polonaisen op. 1, den *Caprices en forme de valse* op. 2 und den *Valses romantiques* op. 4 (1834), war eine schon im 18. Jahrhundert bewährte Methode und erfolgte auf der Basis erlernter Tonsatzregeln. Dem gegenüber kann der in diesen Stücken zu beobachtende lustvolle Regelverstoß als ein Ausscheren zu mehr Eigenständigkeit und Originalität gewertet werden.<sup>30</sup>

Weitere Entwicklungsstufen stellten die freie Umsetzung von Höreindrücken romantischer Schaueropern in planvolle Formkonzepte in den *Quatre pièces caractéristiques* op. 5 (1833–36) und die kreative Auseinandersetzung mit neuesten Klaviergattungen Chopins<sup>31</sup> in den *Soirées musicales* op. 6 (1834–36) dar. Hier unterstützten die erlernten Kontrapunkttechniken die Möglichkeiten klanglicher Verdichtung durch den partiellen Einbezug linearer Zusatz- und Gegenstimmen. Virtuoser Übermut kennzeichnet das fantasieartige Konzept des Klavierkonzerts op. 7 (1833–36). Klaviertechnisch wird alles eingebracht, was die junge Virtuosin aufzubieten wusste. Der langsame Satz, Romanze, endet in einem intimen Zwiegespräch zwischen Klavier und Solocello. Es gelingt der Sechzehnjährigen, einen Nachklang des »Zaubercello[s]«<sup>32</sup> von Theodor Müller, mit dem sie eine kurze Verliebtheit verband, musikalisch umzusetzen. Explizites wie implizites, kognitives wie körperliches musikalisches Wissen, gespeist aus Instruktion, Partiturstudien, Arrangements fremder Werke sowie den musikalischen Erfahrungen mit ihrem breitgefächerten Auftritts- und Studienrepertoire zwischen Bach, Scarlatti, Beethoven, Herz, Moscheles, Henselt, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Thalberg und Schumann, beeinflusste ihre eigene Produktion.

Zum Zeitpunkt ihres internationalen ›Durchbruchs‹ (1838) verfügte die Komponistin über genügend handwerkliche Souveränität, um das, was sie musikalisch mitteilen wollte, umsetzen zu können. Dazu zählte auch die Fähigkeit, ihre Stücke wirkungsvoll auf unterschiedliche musikalische Kontexte und Zielgruppen auszurichten. In den ›Bellini-Variationen‹ op. 8 (1837) wird eine beliebte Cavatine aus Vincenzo Bellinis Oper *Il Pirata* (1827) mit einem Feuerwerk extremer klaviertechnischer Raffinessen durchdekliniert. Die

29 Wieck 1968, 27.

30 Clara Wieck Schumanns Werdegang stimmt weitgehend mit den bei Bullerjahn (2004, 133–136) zitierten Beispielen heutiger systematischer Untersuchungen zur musikalischen Entwicklung überein.

31 Bei einem privaten Besuch von Chopin in Leipzig am 27.9.1835 spielte die Komponistin ihm u. a. das Finale aus ihrem noch nicht uraufgeführten Klavierkonzert op. 7 vor, Chopin präsentierte »ein Notturmo von sich«. (C. Schumann 2019, 195)

32 »Eben komme ich aus [...] der Zauberflöte, doch sie entzückte mich nicht, denn ich dachte, so schön wie es klingt, so gleicht es doch nicht dem Zaubercello des Theodor« (Clara an Clementine Wieck, Möller 2011, 67). Gemeint ist der Cellist des Braunschweiger Müller-Quartetts.

›Bellini-Variationen‹ bieten ein ausgezeichnetes Beispiel für Glăveanus Kategorie der »sociocultural and material affordance«. <sup>33</sup> Gemeint ist das Zusammenwirken von Publikuserwartung und der kreativen Ausreizung einer hochspezialisierten Spieltechnik. Das Stück sollte ein opernbegeistertes Publikum berauschen, eine Wirkung, die Wieck Schumann an der Reaktion ablesen konnte. »Spontini war nach dem Spiel meiner Variationen sehr entzückt [...]. Großartigkeit, die liebt er. Hervorstechende Melodie und doch Bewegung dabei«, <sup>34</sup> notierte die Komponistin im Tagebuch. Ein in die dritte Variation eingeschobenes berückendes »Adagio quasi Fantasia« (T. 168–174) mit harfenartigen, durch die aufgehobene Dämpfung verhallenden Arpeggien, in denen Töne des Themas wie Irrlichter schweben, wirkt wie ein Tombeau auf den mit knapp 34 Jahren verstorbenen Komponisten, für den Clara Wieck Schumann (und mit ihr eine ganze Generation) besonders schwärmte.

### III

Die Beispiele zweier so unterschiedlicher Stücke wie das 1838 komponierte brillante Scherzo d-Moll op. 10 und die etwa zur selben Zeit begonnene innige Romanze g-Moll op. 11/2 für Klavier zeigen, wie vielschichtig und wechselhaft die kreativen Prozesse der Komponistin verliefen. Ihre Beschreibung fordert vor allem dazu heraus, über die mit den musikästhetischen Kategorien ›autonom‹ oder ›heteronom‹ und den musikpsychologischen ›intrinsisch‹ oder ›extrinsisch‹ verbundenen Bewertungen nachzudenken. Autonome Konzepte und intrinsische Motivation werden höher bewertet als heteronome und extrinsische. Indes lassen sich bei beiden Stücken selbstbestimmte und werkautonom gedachte Konzepte und heteronome aus äußeren Anlässen angestoßene Schaffensimpulse nicht durchweg klar einschätzen, zumal sich anfängliche Motivationen im Laufe des Kompositionsvorgangs änderten. Diese Beobachtung betrifft auch Fragen nach den Gattungstraditionen und – damit verbunden – nach den Titeln.

Robert Schumann hat seinen bemerkenswerten Wunsch, »Du mußt mir etwas komponieren für die Zeitung sonst laß ich mich von Dir scheiden«, <sup>35</sup> mehrfach geäußert. Die hier zitierte Bitte, ein offener Kompositionsauftrag, stammt vom Februar 1838. Nach den erhaltenen Briefen zu schließen, reagierte die Künstlerin erst Monate später darauf. Sie habe ein Scherzo vollendet, berichtete sie im Juli 1838 aus Dresden, es eigne sich allerdings nicht als Beilage der *Neuen Zeitschrift für Musik*. »Für Dich habe ich schon seit langer Zeit eine Romanze angefangen, und es singt ganz gewaltig in mir, kanns aber nicht zu Papier bringen.« <sup>36</sup> Erhalten ist ein Dresdner Albumblatt vom November 1838 mit dem Incipit der späteren g-Moll-Romanze. <sup>37</sup> Den Entwurf des Scherzos führte die Künstlerin noch im Juli verschiedenen Interessierten und Experten vor, darunter den Komponisten Moritz Hauptmann, Louis Huth und Carl Krägen. »Krägen kommt an's misterioso [op. 10, T. 333] [...]. Er meckert! Ich mit ihm«, <sup>38</sup> so fasste sie die Auseinandersetzung zusammen, deren weiterer Inhalt im Brief nicht mitgeteilt wird. Ihrem Vater überließ sie das Stück mit

33 Kaufman/Glăveanu 2019, 28. Vgl. Glăveanu 2013, 71–73.

34 C. Schumann 2019, 243.

35 C. und R. Schumann 1984, 100.

36 Ebd., 193.

37 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. autograph Clara Schumann 11.

38 Möller 2011, 107 f.

dem Kommentar: »Ich liebe es sehr, es ist sehr leidenschaftlich [...], schick es Schumann, vielleicht findet er doch noch etwas an der Composition auszusetzen [...]. Das ›misterioso‹ *streich mir aber ja nicht weg*, denn das ist das Schönste im ganzen Dinge.«<sup>39</sup>

Beim Scherzo op. 10 ist schwer zu entscheiden, was die Motivation zur Komposition auslöste. Es ist ohne speziellen Anlass komponiert. Eine öffentliche Aufführung wurde gleichwohl mitgedacht. In ihrem Brief an den Vater zog die Komponistin einen Rahmen, in dem sie sich künstlerisch positionierte, nämlich »neben Thalberg und Liszt«<sup>40</sup> zu bestehen. Bei der Konzeption des Stücks wirkten indes die Auseinandersetzung mit der durch Chopin etablierten Gattung des Scherzos als Klaviersolostück und spezifische Klangvorstellungen zusammen. Daher kommt der virtuosen Aufführung eine zentrale Rolle zu. »Freilich thut's mir leid, daß Ihr's nicht von mir hören könnt, da klingt es doch ein bischen anders, als wenn der alte Schulmeister [Friedrich Wieck] da anfängt mit der None!«<sup>41</sup> Clara Wieck Schumann nahm das Stück mit auf ihre Tournee nach Paris, zu der sie im Januar 1839 aufbrach. Ein als Uraufführung geltendes Datum ist nicht festlegbar. Beim Entwurf des Scherzos mischen sich intrinsische und extrinsische Anteile.

Erst in Paris, mehr als ein Jahr nach dem Kompositionsauftrag, kam die Künstlerin auf Robert Schumanns Nachfrage zurück. Es gelang ihr, sich mental in einen Erinnerungsraum zu versetzen, der die emotional hoch aufgeladene künstlerische Atmosphäre rund um Robert Schumann evozierte. Im Kontext ihres Pariser Alltags wandelte sich der Kompositionsanlass, Schumanns Auftrag, zu einer eigenen inneren und innerlichen Angelegenheit. Die Romanze g-Moll op. 11/2 wurde nun ausgearbeitet. Das in der Tiefe liegende, metrisch versetzte Hauptthema schlägt einen verhalten intimen Ton an, der Robert Schumann unmittelbar ansprach. »Wunderbar, wann hast Du das Stück in G moll geschrieben? Im März«, so Schumanns Antwort auf die Zusendung des Stücks im Juli 1839, »hatte ich einen ganz ähnlichen Gedanken; Du wirst ihn in der Humoreske finden.«<sup>42</sup> Unter dem Titel »Andante und Allegro« erschien die Romanze im September 1839 als Beilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik*. Das Stück evozierte bekanntlich Schumanns tief emotionale Versicherung: »Du vervollständigst mich als Componisten, wie ich Dich. Jeder Deiner Gedanken kömmt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe.«<sup>43</sup> Gemeinsame Kompositionen von Clara und Robert Schumann sind erst nach der Verheiratung 1840 belegt.

Da Maurice Schlesinger im Frühjahr 1839 ebenfalls einen Beitrag von der Komponistin wünschte, lässt sich die Geschichte auch anders erzählen. In Paris gab es einen Absatzmarkt für Romanzen, an dem Schlesinger mit seinen Publikationsmedien und Salons wesentlich beteiligt war. Der Anstoß, die schon in Dresden begonnene Komposition für Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* weiter zu führen, könnte auch durch Schlesingers Interesse aktualisiert worden sein. Im April stellte die Künstlerin George Onslow »eine noch nicht vollendete Romanze« vor, »und er sagte mir auch Einiges darüber.«<sup>44</sup> Zwei Tage später entstand »ein kleines dramatisches Andante [...].«<sup>45</sup> Vermutlich ist es dieses

39 Ebd., 106 f. Hervorhebung im Original.

40 Ebd., 104.

41 Ebd.

42 C. und R. Schumann 1987, 640.

43 Ebd., 629.

44 C. Schumann 2019, 326.

45 Ebd., 327.

Stück, die spätere Romanze in As-Dur op. 11/3, von dem sie Schumann schrieb, dass Schlesinger es für die *Revue et Gazette Musicale de Paris* haben und sie es ihm nicht überlassen wolle. Sie wisse keinen Titel und bat Schumann um Hilfe, »einen für die Franzosen verständlichen« zu suchen.<sup>46</sup> Darüber entspann sich ein längerer schriftlicher Disput, nicht allein aufgrund der wechselseitig abgelehnten Vorschläge zwischen »Idylle«, »Notturmo«, »Walzer«, »Phantasiestück« oder »Mädchens Heimweh«, sondern auch über Schumanns Korrekturvorschläge. »Den Schluß, mir fast das Liebste, hast Du ganz und gar geändert [...]. Das Thema scheint mir gleich zu Anfang zu gelehrt, etwas zu wenig einfach und klar, freilich kunstreicher gesetzt.«<sup>47</sup> Da von den Romanzen op. 11 keine Skizzen erhalten sind, können die verschiedenen Korrekturvorschläge und ihre Abweisung oder Annahme nicht überprüft werden. Schlesinger erhielt am Ende nichts. Ergänzt durch ein drittes Stück, die Romanze in es-Moll op. 11/1, wurden die *Trois Romances pour Piano* op. 11 als Einzelheft im Wiener Verlag Mechetti ediert. Auch im Fall der g-Moll-Romanze scheinen also die Motivationen während der Entstehungszeit zu wechseln.

Kaum eindeutiger als die Motivationen sind aus meiner Sicht Fragen nach ästhetisch autonomen oder heteronomen Impulsen zu beantworten.<sup>48</sup> Beim Blick auf die Faktur der Stücke fällt auf, dass beide, das Scherzo op. 10 und die Romanze op. 11/2, so verschieden sie in Anlass, Charakter und im Tonfall auch sind, Gemeinsamkeiten haben. In beiden Fällen setzt sich Clara Wieck Schumann mit neuer Musik und den Gattungen ihrer Zeit produktiv auseinander. Bei der Übersendung des Scherzos erwähnt sie als Vergleichsgrößen zwar Liszt und Thalberg. Diese Bemerkung betrifft jedoch nicht die Komposition, sondern zielt auf ihr öffentliches Renommee als Komponistenvirtuosin. Vielmehr bilden im Scherzo op. 10 Chopins Scherzo in h-Moll op. 20 und vor allem das Scherzo b-Moll op. 31 die Modelle. Bei den Romanzen op. 11 gilt es dagegen, der Ende der 1830er Jahre ästhetisch fragwürdig gewordenen Gattung anspruchsvollere Entwürfe entgegenzusetzen. Vor diesem Hintergrund ist auch die Titelsuche einzuordnen. Beide Stücke haben vor allem eines gemeinsam: In beiden arbeitet die Komponistin an einer Individualisierung des den Stücken jeweils zugrunde liegenden Formmodells. Im Scherzo geht es um die traditionelle Anlage von Scherzo-Rahmenteil und zwei Trios, in der Romanze um die Liedform. Ein gemeinsames Strukturmerkmal beider Kompositionen ist die Vermittlung kontrastiver Formteile durch sorgfältiges motivisches Ein- und Ausfädeln, sodass die Stücke jeweils wie aus einem Guss gebildet wirken.

Im Scherzo op. 10 werden die Trios (Trio 1, T. 135–162; Trio 2, T. 207–274)<sup>49</sup> durch Über- und Rückleitungen sowie motivische Verknüpfungen in den Gesamtverlauf integriert. Darüber hinaus baut die Komponistin mit der gleichwertigen Verwendung des ersten durch die Trillerfigur eher amorphen thematischen Elements (T. 1–14) und des zweiten in der Gestaltung konsistenteren Gedankens (T. 15–30) ein Überraschungsmoment ein (Bsp. 1 / Audiobsp. 1). Die Verknüpfung der Formteile durch sorgfältige Über- und Rückleitungen mit Motivmaterial und Temporelationen aus beiden Formteilen ist auch ein Charakteristikum der dreiteiligen g-Moll-Romanze op. 11/2, sodass Hörende in die zum Kontrastteil (T. 51–84) hinführende Be- und die rückführende Entschleunigung ein-

46 C. und R. Schumann 1987, 500.

47 Ebd., 577.

48 Julian Caskel stellt dagegen die These von einem »heteronome[n] Zweck der Hervorkehrung äußerlicher Virtuosität« (2010, 551) seiner knappen und informativen Werkbeschreibung des Scherzos voran.

49 Vgl. die Übersicht ebd., 551–553.

bezogen werden. Zum Eindruck eines gleichsam gewachsenen Gebildes trägt darüber hinaus die Abwandlung der melodischen Zeilen in den Wiederholungen bei. Als weitere Besonderheit bietet das Stück ein Verwischen der Funktion von Melodie und Begleitung. So beginnt das Stück mit der Melodie in Tenorlage in der linken Hand, in die in gleicher Lage Begleitakkorde ›hineingetupft‹ sind, sodass beides zusammen als eine Art Klangband wahrgenommen werden kann. Dieser Eindruck verstärkt sich bei der Themenwiederholung (T. 9), wo eine zusätzliche Basstimme hinzutritt und den Satz verdichtet (Bsp. 2 / Audiobsp. 2).

Scherzo con passione  
Presto ♩. = 80

Beispiel 1: Clara Wieck Schumann, Scherzo d-Moll op. 10, T. 1–30

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/1036/Klassen\\_Schumann\\_Audio01.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/1036/Klassen_Schumann_Audio01.mp3)

Audiobeispiel 1: Clara Wieck Schumann, Scherzo d-Moll op. 10, T. 1–30; Dinorah Varsi, Legacy (Genuin GEN 15353), © 2015, DVD 4, Track 5, 0:06–0:31 [1997]

Andante

*p*

Pedal

5

10

14

Beispiel 2: Clara Wieck Schumann, Romanze g-Moll op. 11/2, T. 1–17.1

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/1036/Klassen\\_Schumann\\_Audio02.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/1036/Klassen_Schumann_Audio02.mp3)

Audiobeispiel 2: Clara Wieck Schumann, Romanze g-Moll op. 11/2, T. 1–17;  
 Jozef De Beenhouwer, *Clara Schumann. Complete Piano Works* (cpo 999758-2),  
 © 2001, CD 2, Track 6, 0:00–0:38

Vor dem Hintergrund aktuellen Komponierens kann gefragt werden, warum ich mich überhaupt noch mit dem Geniediskurs befasse. Eine erste schnelle Antwort lautet: weil im Beethoven-Jahr 2020 heroische Genievorstellungen ungebrochen reaktiviert werden. »Man schaut dort nicht richtig hin, wo der Fokus auf dem aus sich selbst schöpfenden Genie keine lebensweltliche Basis braucht: Ein Genie hat keine Herkunft, keine Ausbildung, keine Sozialisation.«<sup>50</sup> Etwas nachhaltiger sind die Überlegungen, die zu der Frage herausfordern, wie ich mich selbst dazu verhalten will. Allein die im *Deutschen Wörterbuch* gesammelten Beispiele konfrontieren mich mit einer Fülle von Vorstellungen und Konzepten. Sie laufen teilweise parallel und widersprechen sich durchaus. Die Auseinandersetzung mit dem unterschiedlichen Verständnis von Genie und Kreativität zu verschiedenen Zeiten lehrt mich indes, die Entwicklung von Bewertungskriterien in der Vergangenheit und ihre Nachwirkungen bis in die Gegenwart zu verstehen.<sup>51</sup> Die Vielfalt bietet eine Chance, differenzierter mit der Geniezuschreibung zu Akteur\*innen umzugehen und die damit bezeichneten Einzelfälle von Komponistinnen wie Komponisten ge-

50 Lemke-Matwei 2020.

51 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Nina Noeske in dieser Ausgabe, <https://doi.org/10.31751/1028> (15.6.2020).

nauer zu untersuchen. Die »rezeptive Genialität«,<sup>52</sup> die Hans von Bülow 1864 vom Publikum forderte, ist ein weiteres noch wenig thematisiertes Beispiel für den variablen Gebrauch.

Dass das *Doing Gender* im Geniediskurs kommentierungsbedürftig ist, darf als Allgemeinplatz gelten. Bei der Suche nach Alternativen bietet sich die Kreativitätsforschung an. Allein, sie behebt das Dilemma, sich den eigenen Maßstäben zu stellen, nicht. Wenn ich Kriterien wie musikalische Diskursanbindung, Individualität und musikalische Detailarbeit an den Stücken Clara Wieck Schumanns hervorhebe, so deswegen, weil sie in meinem eigenen Wertesystem einen hohen Rang genießen. Damit werden jedoch performative klingende Phänomene analytisch noch nicht erfasst. Die Erarbeitung von Beschreibungskriterien für eine post-genialistische oder abseits des Genienarrativs sich ereignende Kunstproduktion hat erst in jüngerer Zeit begonnen. Kollektive Autorschaft, ästhetische Heteronomie, die Nutzung von Netzwerken und ein lebensweltlicher Einbezug sind aus heutiger Sicht positiv besetzte Aspekte. Nutzte der Nachweis einer gründlichen musikalischen Schulung, die ich als Qualitätsmerkmal einschätze, Clara Wieck Schumann im zeitgenössischen Kontext? Wie Komponieren im Schatten des oder der zeitgenössischen Genderdiskurse tatsächlich funktionierte, bleibt für mich eine offene Frage.

## Literatur

- Appel, Bernhard R. (2006), »Poesie und Handwerk. Robert Schumanns Schaffensweise«, in: *Schumann-Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 140–193.
- Bullerjahn, Claudia (2004), »Der Mythos um das kreative Genie: Einfall und schöpferischer Drang«, in: *Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, hg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler, Hildesheim: Olms, 125–161.
- Bülow, Marie von (1925), *Hans von Bülow in Leben und Wort*, Stuttgart: Engelhorn.
- Caskel, Julian (2010), *Entwickelnde Repetition. Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850*, Kassel: Bosse.
- Gerber, Ernst Ludwig (1790), »Vorerinnerungen«, in: *Historisch-Biografisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1, I–XIV.
- Glăveanu, Vlad P. (2013), »Re-Writing the Language of Creativity. The Five A's Framework«, *Review of General Psychology* 17/1, 69–81. <https://doi.org/10.1037%2Fa0029528> (6.5.2020)
- Glăveanu, Vlad P. / James C. Kaufman (2019), »Creativity. A Historical Perspective«, in: *The Cambridge Handbook of Creativity*, 2. Auflage, hg. von James C. Kaufman und Robert J. Sternberg, Cambridge: Cambridge University Press, 9–26.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (Hg.) (1897), »genie«, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5, Leipzig: Hirzel, 3396–3450. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=genie> (6.5.2020)
- Grimm, Jacob und Wilhelm (Hg.) (1951), »virtuose«, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 26, Leipzig: Hirzel, 372–374. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=virtuos> (6.5.2020)

52 Bülow 1925, 230.

- Heinsohn, Kirsten / Claudia Kemper (2012), »Geschlechtergeschichte«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte* <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.254.v1> (6.5.2020)
- Honegger, Claudia (1996), *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750–1850*, München: dtv.
- Kaufman, James C. / Glăveanu, Vlad P. (2019), »A Review of Creativity Theories. What Questions Are We Trying to Answer?«, in: *The Cambridge Handbook of Creativity*, 2. Auflage, hg. von James C. Kaufman und Robert J. Sternberg, Cambridge: Cambridge University Press, 27–43.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Reprint Hildesheim: Olms 1985.
- Möller, Eberhard (Hg.) (2011), *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck* (= Schumann-Briefedition, Serie I, Bd. 2), Köln: Dohr.
- Lemke-Matwei, Christine (2020), »Er war kein Heros! Die Mythen der Nachwelt: Christine Lemke-Matwei im Gespräch mit Melanie Unseld und Birgit Lodes«, *Die Zeit* Nr. 2 (3.1.2020). <https://www.zeit.de/2020/02/ludwig-van-beethoven-komponist-mythen-birgit-lodes-melanie-unseld> (6.5.2020)
- Ortland, Eberhard (2010), »Genie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart: Metzler, 661–709.
- Riehl, Wilhelm Heinrich (1855), *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*, Bd. 3: *Die Familie*, Stuttgart: Cotta.
- Schilling, Gustav (1838), »Wieck (oder Wieck), Clara«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, hg. von Gustav Schilling, Stuttgart: Köhler, 861 f.
- Schumann, Clara (2019), *Jugendtagebücher 1827–1840*, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich, Hildesheim: Olms.
- Schumann, Clara und Robert (1984, 1987, 2001), *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, 3 Bde., hg. von Eva Weissweiler, Bd. 1 (1984), Bd. 2 (1987), Bd. 3 (2001), Basel: Stroemfeld.
- Schumann, Robert (1854), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 Bde., Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985.
- Schumann, Robert (1971), *Tagebücher*, Bd. 1: *1827–1838*, hg. von Georg Eismann, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Schumann, Robert (1987), *Tagebücher*, Bd. 2: *1836–1854*, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Unseld, Melanie (2013), »Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung«, in: *Autorschaft, Genie, Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln: Böhlau, 23–45.
- Wetterer, Angelika (2008), »Geschlechterwissen: Zur Geschichte eines neuen Begriffs«, in: *Geschlechterwissen und soziale Praxis*, Bd. 1: *Theoretische Zugänge – empirische Erträge*, hg. von Angelika Wetterer, Königstein: Helmer, 13–35.
- Wieck, Friedrich (1968), *Briefe aus den Jahren 1830–1838*, hg. von Käthe Walch-Schumann, Köln: Volk.

Klassen, Janina (2020): Genie oder kein Genie, ist nicht die Frage. Perspektiven auf Clara Wieck Schumanns Kompetenzerwerb [Genius, or not Genius – This is Not the Question. Perspectives on Clara Wieck Schumann's Acquisition of Competencies]. ZGMTH 17/1, 103–115.  
<https://doi.org/10.31751/1036>

© 2020 Janina Klassen (jklassen@mailbox.org)  
Hochschule für Musik Freiburg [University of Music Freiburg]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 23/02/2020  
angenommen / accepted: 01/04/2020  
veröffentlicht / first published: 15/06/2020  
zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020