

I. Einleitung

“Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens – des Künstlers Beruf!”¹

Robert Alexander Schumann war einer der bedeutendsten Komponisten, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Seine Werke sind von wahren Schaffensrausch und Erfindungsreichtum geprägt. Sein musikalisches Vermächtnis trägt biographische Züge, zeigt die Widerspiegelungen seines bewegten Lebens, denn er verstand es, die Kunst mit diesem zu verbinden. Besonders in seinen 138 Liedern gelang es ihm, psychologische Nuancen herauszuarbeiten, indem er Klavier, Gesang und Poesie eine gleichrangige Stellung einräumte. Die Rolle des Klaviers als Begleitinstrument legte er ab und gab der Stimme den gleichen Raum wie der Singstimme, um die Stimmung des Gedichtes in allen Facetten darzustellen.

Aber er war auch einer der fortschrittlichsten Musikschriftsteller, der bedeutendsten Kritiker seiner Zeit, da er den Musikjournalismus enorm weiterentwickelte. So erhielt er 1840 von der Philosophischen Fakultät der Universität Jena den Dokortitel für seine Verdienste in der Musikkultur. Zehn Jahre seines Lebens widmete er intensiv dieser Tätigkeit. Mit der unter seiner Leitung herausgegebenen *“Neue[n] Zeitschrift für Musik”*, die die lang entbehnte Verbindung von Musik und Poesie brachte, setzte er sich unermüdlich für die Erneuerung und Weiterentwicklung der Musikkultur ein. Er griff somit aktiv in die damaligen Verhältnisse ein und kämpfte gegen stagnierende Musikanschauungen an. Er begriff diese Arbeit immer als Reflex, als Vor- und Nachbereitung zu seiner eigenen Tätigkeit als Komponist. Seine Werke, die musikalischen, sowie die poetischen stellen die unlösbare Einheit der Musik mit der Poesie dar, die Melodien seiner Lieder sind der Lyrik abgelauscht, seine Schriften über Musik glänzen von Poesie.

Mit seinen Kompositionen und seiner komplexen Biographie werde ich mich in dieser Arbeit nur ansatzweise beschäftigen. Vielmehr werde ich seine Tätigkeit als Musikschriftsteller aufzeigen, sowie die Beweggründe seines schriftstellerischen Schaffens näher beleuchten. Vor diesem Hintergrund werde ich die geschichtliche Situation, sowie das künstlerische Bewusstsein der damaligen Zeit, seine Vor- und Leitbilder betrachten, um auch Ansichten Schumanns besser verdeutlichen zu können.

II. Geschichtlicher Hintergrund

“...Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht: Politik, Literatur, Menschen;...”²

Schumann wurde in eine Zeit voller Spannungen und großer politischer Unruhen hinein geboren. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war das Echo der französischen Revolution noch deutlich zu spüren. Städtische Krawalle und Bauernunruhen prägten das Bild im Kurfürstentum Sachsen. Das Volk erhob sich, um mit Waffengewalt gegen seine Abhängigkeit und Rechtlosigkeit vorzugehen. Man sympathisierte mit verschiedenen politischen

¹ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort. Manesse Verlag Zürich 1967., S. 290

² Laux, Karl.: Robert Schumann. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1972 S. 6

Grundideen, wie dem Liberalismus oder der Nationalen Bewegung. Freiheitliche, demokratische Ideen bestimmten das Denken des fortschrittlichen Bürgertums. Es versuchte sich zu emanzipieren, forderte die Aufhebung der feudalen Knechtschaft und der Sonderrechte des Adels. Immer lauter wurden die Rufe nach einer demokratischen Rechtsordnung. Das politische Bewusstsein begann zu erwachen. Auch in der Literatur und in der Kunst fruchteten diese Ideen. Es begann sich langsam ein Nationalbewusstsein zu entwickeln, das durch antifeudale bürgerliche Kräfte in Gang gesetzt wurde.

III. Problem der Beziehung zwischen Wissenschaft, Kunst und Leben um 1830

“Schmerzen im Leben sind wie Dissonanzen in der Musik; sie haben großen Reiz; aber man verlangt doch nach Auflösung.”³

Das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft wurde um 1830 zu einer viel diskutierten Problematik, denn es schien sich ein Gegensatz zwischen diesen beiden Bereichen aufzutun. Schon G. W. F. Hegel hatte in seinen Vorlesungen über Ästhetik in Berlin zwischen 1820-1829 behauptet, dass man *“...über die Stufe hinaus [sei], auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewusst zu werden...”*⁴, dass es inzwischen die Aufgabe der Wissenschaft werde, die Begrenzung zwischen dem isolierten Weltlichen und unbegrenzt Ewigen, also dem Absoluten, dem Universellen aufzuheben. Die Wissenschaft, die nach Hegel die *“...höchste Weise sei, sich des Absoluten bewusst zu werden...”*⁵ bedrohe somit die Stellung der Kunst, deren Bestreben es bisher war, diese Verbindung zu ermöglichen. Er hatte demnach diese Diskrepanz erkannt, jedoch einer falschen Definition unterworfen.

Die Situation um 1830, sowie der darauffolgenden Jahre war dadurch gekennzeichnet, dass die Wissenschaft ein immer stärker dominierendes Instrument zur Kontrolle der Natur darstellte. Dies implizierte wiederum, dass das Streben des Menschen nach dem Absoluten, die Aufhebung der Begrenzung des Irdischen und Ewigen nicht mehr dem Gebiet der wissenschaftlichen Rationalität zuzuschreiben war. Durch die Industrialisierung, die schnelle Entwicklung der Lebensverhältnisse aufgrund einer immer enormer werdenden Forschung auf der einen Seite, sowie die Hingabe der Individuen zum Universellen tat sich ein Gegensatz auf. Leben und Kunst begannen sich voneinander zu entfernen, die Relationen verschoben sich und es drohte die völlige Differenzierung.

Deshalb versuchte man die Beziehung der beiden Gebiete neu zu definieren, sah sie als Anlass, eine neue Periode einzuläuten. Schon Heinrich Heine erkannte, dass auf dem Gebiet der Literatur *“...mit dem Tode Goethes[1832] .. in Deutschland eine neue literarische Periode [beginne]...”*⁶

Vor allem in Teilen der jüngeren Generation formierten sich politisch- kulturelle Freiheitsbewegungen, wie das “Junge[s] Deutschland”, Gruppen von Publizisten und Dichtern, die liberale und nationale Ideen vertraten, denen die unabwendbare Veränderung bewusst wurde und die ihre Aufgabe in der Bestimmung dieses neuen

³ Edler, Arnfried.: Robert Schumann und seine Zeit. Laaber - Verlag 1982 S. 73

⁴ Edler, Arnfried.: Robert Schumann und seine Zeit., a.a.O., S. 64

⁵ Edler, Arnfried.: Robert Schumann und seine Zeit., a.a.O., S. 68

Verhältnisses von Kunst und Leben sahen. Sie stellten sich die Aufgabe, die reale Existenz mit der Kunst zu verbinden, waren von der Untrennbarkeit der Einheit von Kunst und Gesellschaft überzeugt.

Auch der Schriftsteller Jean Paul (1763-1825) hatte den sich entwickelnden Gegensatz erkannt. Er glaubte ihn durch Ironie, Witz und Humor überwinden zu können, durch Zerstörung *“...des Endlichen durch den Kontrast mit der Idee...”*⁷ Romane wie *“Flegeljahre”*, *“Vorschule der Ästhetik”*, *“Titan”* oder *“Hesperus”* zeichnen sich durch eine bizarre Komik aus. Ungewöhnliche Wortspielereien, Phantastisches, sowie Absonderliches kennzeichnen sein schriftstellerisches Schaffen. Auch setzte er sich mit revolutionären Ideen auseinander und diskutierte politische Zeitfragen; alles hinter dem Vorhang des Humors. Er verstand es, das gesellschaftliche Leben und die Kunst auf diese Weise miteinander in Einklang zu bringen. Jean Paul übte auch auf die Musiker sehr großen Einfluss aus. Er setzte sich für die Unterordnung der Form unter den Inhalt ein, plädierte für die Vernichtung der Form durch die Gefühlserregung des Künstlers im Augenblick des Schaffens. Vertreter des *“Junge[n] Deutschland[s]”*, sowie etliche Liberale und Restaurationsgegner waren Anhänger der Romane Jean Pauls, sahen ihn als Repräsentanten einer neuen *“Kunstperiode”*.

So erkannten die sogenannten *“Neuromantiker”* oder *“Beethovener”* in L. v. Beethoven auch auf musikalischem Gebiet den Wegbereiter einer neuen Zeit, der durch sein kompositorisches Grundgerüst diesen bei Jean Paul literarischen Witz, musikalisch verkörperte.

Auch Schumann hatte die Probleme seiner Zeit erkannt und nahm lebhaften Anteil an den Diskussionen dieser Epoche, war mit den Philosophen dazumal vertraut. Heine repräsentierte für ihn das damalige Gefühl der Verzweiflung. Sein Sarkasmus über die Widersprüche der Zeit faszinierte Schumann anfangs, denn er erkannte gleichermaßen die Uneinigkeit der Welt. Sein innerster Wunsch war es, das Leben und die Kunst wieder zu vereinen, denn ohne diese Verbindung des Lebens und Schaffens wurde ihm seine Existenz als Künstler undenkbar. So teilte er gleichermaßen die Auffassung der künstlerischen Protagonisten, der *“Neuromantiker”* und *“Beethovener”*, die die Anknüpfung an den Stil Beethovens forderten. Schumann war wie die künstlerischen Pioniere der Ansicht, dass schon der große Klassiker den Diskrepanzen überbrückenden Humor erkannt und musikalisch dargestellt hatte, denn *“...So ist die höchste Potenz der Genialität das ästhetisch-Schöne des Sentimentalen und Humoristischen, wie wir es so oft in Jean Paul..., meistens bei Beethoven und Schubert finden.”*⁸ Schumann teilte die Ansichten der künstlerischen Avantgarde. Die beiden großen Vorbilder der Zeit um 1830, Jean Paul und L. v. Beethoven, stellten auch für Schumann Leitbilder seines Lebens dar.

Der deutschen Freiheitsbewegung, den Burschenschaften hingegen, mit denen er anfangs sympathisierte, stand Schumann eher kritisch, sogar ablehnend gegenüber. Von ihnen hatte er anfangs Vaterlandsliebe und Demokratie erwartet, die, wie er in Leipzig erkannte, sich nur in unzähligen Saufgelagen erschöpfte. Später distanzierte sich Schumann auch von Heine und der jungen Künstlerbewegung.⁹ Er blieb jedoch stets ein Bewunderer der Lyrik Heines, die er später auch vertonte und ihm beispielsweise op. 24 widmete.

IV. Kindheit und Jugend 1810 – 1830

*“...Es gibt eine Zeit im Jünglingsleben, wo das Herz nicht finden kann, was es will, weil es vor Sehnsucht und Freudentränen nicht weiß, was es sucht...”*¹⁰

⁶ Edler, Arnfried.: Robert Schumann und seine Zeit., a.a.O., S. 65

⁷ Edler, Arnfried.: Robert Schumann und seine Zeit., a.a.O., S. 67

⁸ Edler, Arnfried.: Robert Schumann und seine Zeit., a.a.O., S. 70

⁹ Vgl. hierzu Gliederungspunkt V.

¹⁰ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 21

Robert Schumann wurde am 8. Juni 1810 in Zwickau geboren. Sein Vater besaß eine eigene Buchhandlung, aus welcher der Verlag der "Gebrüder Schumann" hervorging. Sie gaben unter anderem Klassiker der Weltliteratur in deutscher Sprache heraus, so dass der junge Schumann schon sehr früh mit Literatur in Berührung kam, die seine Phantasie anregte und ihn zeitlebens beeinflusste. Als seine literarischen Lieblinge wären Friedrich Schiller, Lord Byron, J. W. v. Goethe und Jean Paul¹¹ zu nennen, den er sein ganzes Leben verehrte. So schrieb er beispielsweise einmal an seinen Freund Rosen: *"Wenn die ganze Welt Jean Paul läse, so würde sie bestimmt besser, aber unglücklicher – er hat mich oft dem Wahnsinn nahe gebracht, aber der Regenbogen des Friedens und der menschliche Geist schwebt immer sanft über alle Tränen, und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt..."*¹² Auch Schumanns Lehrer, der Theologe Carl Ernst Richter hatte großen Einfluss auf den heranwachsenden jungen Mann. Er entdeckte Schumanns musikalische Begabung und *"Erkannte frühzeitig .. den Musiker [in ihm]..."*¹³ Der republikanische Standpunkt des Vaters, sowie die Einstellung Richters, der ein Anhänger der französischen Revolution war, übten vermehrten Einfluss auf Schumann aus, welcher sich in der Sympathie, die Schumann den Ideen des aufstrebenden Bürgertums, sowie den burschenschaftlichen Idealen entgegenbrachte, widerspiegelte. So gründete er, nachdem er 1820 in das Gymnasium eintrat, 1825 einen "Literarische[n] Verein". Hier versuchte man sich im Lesen großer Meisterwerke, wie zum Beispiel Dramen von Schiller, tauschte Gedanken aus und klärte unbekannte Ausdrücke. Diese Schülerverbindung musste jedoch im Geheimen bleiben, da nach Gründung der deutschen Burschenschaft 1815 und der Ermordung des Dichters Kotzebue 1819 durch einen Patrioten, der burschenschaftliche Ideen vertrat, solche Verbindungen von der Mainzer Zentraluntersuchungskommission als gefährlich betrachtet und geahndet wurden.

Schumann bewies schon früh ein außergewöhnliches Talent für die Sprache; erste dichterische Bemühungen zeigten sich in Romanen, Tragödien, Gedichten, Prosa, sowie Beiträgen, die er für die Sammelwerke des Vaters schrieb. Er führte alle Versuche sorgfältig in einem Protokoll auf. Auch seinem frühen Enthusiasmus für Jean Paul verlieh er in seinen Aufzeichnungen Gestalt, indem er in einem seiner Schreibweise ähnlichem Stil poetische Versuche unternahm. So drückt er beispielsweise 1826 in seinem Tagebuch Empfindungen aus, in denen es lautet: *"Es gibt Stunden, wo alle Saiten unseres menschlichen Fühlens zu einem solchen weichen Moll-Akkord gespannt, alle Gefühle bei allen verstockten Sündern - denn das sind wir alle – zu einer solchen Wehmut gestimmt werden, dass die rinnende Träne mehr die der Trauer als die der Freude anzudeuten scheint. Sinne oft nach, welches der rührendste Moment, wo sie verschiedenartigsten Gruppen der Freude und der Trauer; wo die göttlichsten Szenen des menschlichen Seins sich wahrhaft formen, wo alle mitfühlen müssen, weil sie alle beteiligt sind, wo sich die ganze Menschheit, Freudentränen im Auge, umarmt, wo jeder jenes große ‚Seid umschlungen, Millionen!‘ zu fühlen, zu empfinden glaubt – welches dieser Augenblick sei."*¹⁴

Obwohl sich seine Begabung für die Musik immer weiter herauszukristallisieren begann, sahen Freunde in ihm dennoch eher den Schriftsteller, als den Musiker. Neben dem Klavier lernte er bald Cello und Flöte spielen, gründete 1823 ein Jugendorchester mit dem er öffentlich auftrat und wandte sich ersten Kompositionen zu.

¹¹ Vgl. hierzu Gliederungspunkt III.

¹² Laux, Karl.: Robert Schumann., a.a.O., S. 20

¹³ Laux, Karl.: Robert Schumann., a.a.O., S. 13

¹⁴ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 19

Zudem galt er als begabter Pianist, verkehrte in angesehenen Bürgerhäusern, in denen man gerne seinen improvisatorischen Künsten lauschte. Hier lernte er neben Haydn, Mozart und Beethoven, Franz Schubert kennen, der ihm neben Paul und Beethoven zum Leitstern wurde. In einem Brief an Friedrich Wieck¹⁵ heißt es später einmal: *“...Schubert ist noch immer mein ‚einziger Schubert‘, zumal da er alles mit meinem ‚einzigen Jean Paul‘ gemein hat. Wenn ich Schubert spiele, so ist mir’s, als läse ich einen komponierten Roman Jean Pauls...”*¹⁶ Auch hier ist die von Schumann stetige Appellation der Verbindung von Musik und Prosa erkennbar, stetige Vergleiche der Musik mit Schriften Pauls zeigen dies.

Schumann wurde zum Opfer seiner eigenen Zerrissenheit, da er nicht wusste, welchem Genre er sich zuwenden wollte. Sein Tagebuch spiegelt dies sehr offensichtlich wieder: *“Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar. Phantasie, glaub ich, hab ich, und sie wird mir auch von keinem abgesprochen. Tiefer Denker bin ich nicht; ich kann niemals logisch an dem Faden fortgehen, den ich vielleicht angeknüpft habe. Ob ich Dichter bin – denn w e r d e n kann man es nie -, soll die Nachwelt entscheiden...”*¹⁷ Er schätzte die Musik, sowie die Poesie sehr hoch ein; keiner der beiden Begierden, *“...die ihr den Himmel entgöttert und die Erde zum Himmel hinauftragt...”*¹⁸ gab er nach, beide standen in seinem Leben an gleicher Stelle, nahmen die erhabensten Plätze über allem Anderen ein, denn *“...ich will nicht sagen, dass einer von euch beiden der Vorrang gebührt, ich will keine von den himmlischen Musen beleidigen...”*¹⁹

Vorerst überwog dann aber doch das Interesse an der Musik. Durch den Tod Carl Maria von Webers, sowie Schumanns Vaters 1826, entschloss er sich auf Bitten seiner Mutter hin gegen ein Studium der Musik und erklärte sich bereit an der Leipziger Universität Jura zu studieren. Zunächst unternahm er jedoch eine Reise nach Bayreuth auf Pauls Spuren, die ihn vorerst über Nürnberg, Augsburg nach München führten, wo er Heine kennenlernte.

In Leipzig widmete er sich ganz und gar nicht dem Studium der Rechte. Vielmehr besuchte er philosophische Vorlesungen, hielt sich in Kreisen junger Künstler und Wissenschaftler auf, in Kreisen Geistesverwandter, die gleichzeitig seine Liebe zu Jean Paul teilten. Auch in Heidelberg entdeckte Schumann das durch bürgerliche Gesellschaften angetriebene Musikleben. Er verkehrte hier in Kreisen des Rechtsgelehrten A. F. J. Thibaut, stand jedoch gleichermaßen in Opposition zu ihm, da jener ein Bewunderer der vergangenen Musik war. Für Thibaut stellte sie die einzig wahre Kunst dar, während Schumann schon immer ein Mann des Fortschritts war. Schumann verkehrte in Salons, in denen seine Improvisationskünste wahren Beifallsjubiläum auslösten. Über das Phantasierende war er sehr schnell zur Komposition gekommen. So entstanden unter anderem die *“Papillons”* op. 1, die er 1831 vollendete. Sie tragen seine wesenseigene Ausdrucksart. Nicht die Technik, die Form dominiert, sondern der Inhalt; die Poesie ist die eigentliche Essenz der Musik. Aus der Inspiration entwickelt sich das Kunstwerk, die Form ist nur en passant, dient der Ergänzung.

Schon bald wandte sich Schumann vom Jurastudium ab und vollends der musikalischen Ausbildung zu. Auf einer Italienreise hörte er ein Konzert Niccolò Paganinis. Er strebte diese Virtuosität, die Paganini auf der Violine bewies nun auf dem Klavier an. Schumann nahm seinen Klavierunterricht bei Friedrich Wieck, sowie

¹⁵ Klavierpädagoge, Vater Clara Wiecks

¹⁶ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 64

¹⁷ Laux, Karl.: Robert Schumann., a.a.O., S. 20

¹⁸ Laux, Karl.: Robert Schumann., a.a.O., S. 24

¹⁹ Laux, Karl.: Robert Schumann., a.a.O., S. 24

Kompositionsunterricht bei Heinrich Dorn²⁰ auf. Viel lieber studierte Schumann jedoch privat J. S. Bachs „Wohltemperierte[s] Klavier“. Den Unterricht in Komposition gab er nach 8 Monaten wieder auf, da Dorn die Poesie in der Musik nicht erkannte. Auch der Traum einer Virtuosenlaufbahn fand ein jähes Ende. Aufgrund eines Experimentes, mit dem er hoffte, die Unabhängigkeit der Finger beim Klavierspiel zu erlangen, zog sich Schumann die Lähmung eines Fingers zu.²¹ Das Misslingen seiner Karriere als virtuoser Pianist mag einer der Gründe sein, weswegen er sich daraufhin vorwiegend der Komposition und Schriftstellerei zuwandte.

V. Schumann und der Musikjournalismus

“...Hut ab, ihr Herrn, ein Genie‘ ...”²²

Robert Schumann trat 1831 als Journalist das erste Mal an die Öffentlichkeit, nachdem er mit ausdauernder Beharrlichkeit den Herausgeber der „Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“ davon überzeugt hatte, seinen Aufsatz mit dem Titel „Ein Werk II“ in seinem Blatt abzudrucken. Er bezog sich auf Frederik Chopins frühe Variationen zu „Là ci darem la mano“ aus Mozarts „Don Giovanni“: *“Eusebius trat neulich leise zur Türe herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich saß mit Florestan am Klavier. Florestan ist, wie du weißt, einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie vorausahnen. Heute stand ihm aber dennoch eine Überraschung bevor. Mit den Worten: ‚Hut ab, ihr Herrn, ein Genie‘, legte Eusebius ein Musikstück auf. Den Titel durften wir nicht sehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Überdies, scheint mir, hat jeder Komponist seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders auf dem Papier als Mozart, etwa wie Jean Paulsche Prosa anders als Goethsche. Hier aber war mir’s, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter – ich glaubte Mozarts ‚Là ci darem la mano‘ durch hundert Akkorde geschlungen zu sehen. Leporello schien mich ordentlich wie anzublitzeln, und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. ‚Nun spiel’s‘, meinte Florestan. – Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt, hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber; es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maß ihres Könnens hinaushebt. ... Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden, gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, ‚denn ich kenn‘ euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus – nun, bringt mir nur den Chopin einmal her‘. ... , die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen – der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das gibt sich jedoch von selbst in der zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber alles in der dritten! Lauter Mondschein und*

²⁰ Leiter des Leipziger Theaters

²¹ Um welchen Finger es sich genau handelte ist nicht erwiesen.

²² Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1959 S. 11

*Feenzauber sind darin; ...*²³ Mit diesem Artikel, der erstmalig in seiner Art war, führte er den polnischen Komponisten in die damalige Musikwelt ein und bewies schon hier welchen Spürsinn er für unbekannte Talente besaß. Er beschrieb die Musik aus dem Blickwinkel eines aufgeweckten Zuhörers, in einer dem Laien verständlichen poetischen und lebendigen Sprache, indem er mit assoziativen Bildern, metaphorischen Ausdrücken arbeitete, die es dem Leser auch ohne musikspezifische Kenntnisse erlauben, einen ersten Eindruck zu gewinnen.

Sicher haben auch die drei Figuren Meister Raro, Florestan und Eusebius ihren Anteil an der Lebendigkeit dieser ersten Arbeit Schumanns. Das Trio trat in diesem Bericht erstmals öffentlich in Erscheinung, fand jedoch schon vorher in Schumanns "Leipziger Lebensbuch" erste Erwähnung "*I. Juli 1831: Ganz neue Personen treten von heute ins Tagebuch: zwei meiner besten Freunde, die ich jedoch noch nie sah – das sind Florestan und Eusebius.*"²⁴ sowie in Schumanns Aphorismen²⁵. Diese beiden Geschöpfe sind dem Eintrag nach Phantasiegestalten. Er gab ihnen Leben, um die zwei Seiten seiner Persönlichkeit, seines Ichs näher zu beleuchten, um sich selbst besser verstehen zu können. "*...– Florestan und Eusebius ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte...*"²⁶ Die nachdenkliche, schwärmerische, sensible und verträumte Rolle schrieb er Eusebius zu, während Florestan den energischen, leidenschaftlichen, kämpferisch aktiven Part in Schumann beschreibt. Diese poetische Konzeption spielte hinüber in den Davidsbund. Er ließ die Gestalten als Davidsbündler auftreten. Dieser Bund war ein Effekt der kultur- politischen Jugendbewegung um 1830.²⁷ Der biblische Ausdruck des David bezeichnete einerseits das Kleinod der Nürnberger Meistersinger, andererseits stellt David in der studentischen Sprache den Gegenspieler aller Philistosität, des Bürgertums dar. Florestan (Gatte der Leonore in Beethovens "Fidelio") verkörpert also den Typ des "Beethovens" oder "Neuromantikers".²⁸ Die Erscheinung ist geprägt von eigensinnigem Humor, Energie, Fortschrittlichkeit und furchtloser Kampfbereitschaft, darauf bedacht, die Philister zu strafen. Eusebius stellt dagegen die Empfindung, das ursprünglich Sentimentale, die Besonnenheit dar. Auch Jean Paul arbeitete mit verschiedenen Doppelnaturen. Florestan und Eusebius spiegeln einen deutlichen Reflex auf das Brüderpaar Walt und Vult, Figuren aus den von Jean Paul verfassten "Flegeljahre".²⁹ Als ausgleichendes Element führt Schumann Meister Raro an, welcher Ansichten wiedergab, die Schumann weise und einsichtig erschienen, wie "*Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht. Meister Raro*"³⁰ Die Figur des Meister Raro entsprang jedoch nicht völlig seinem Vorstellungsvermögen, denn "*... Von heute an will ich meinen Freunden schönere, passendere Namen geben. Ich tauf' euch daher folgendermaßen: Wieck zum Meister Raro...*"³¹ Er gab demnach seiner ganzen Umwelt, seinen Freunden und Vertrauten Phantasienamen und ließ sie miteinander kommunizieren, so auch seinem Lehrer Friedrich Wieck den Namen Meister Raro.

²³ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 11 Leipzig 1959 S. 11

²⁴ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 85

²⁵ Schumann, Robert.: Aus Meisters Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein. Vgl. hierzu Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 118

²⁶ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 166

²⁷ Vgl. hierzu Gliederungspunkt III.

²⁸ Vgl. hierzu Gliederungspunkt III.

²⁹ Vgl. hierzu Gliederungspunkt III.

³⁰ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 121

³¹ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 85

Das Trio bildete somit den Kern des Davidsbundes. Er nahm den Kampf gegen die Philister auf und forderte die Poesie der Kunst. Dieser Bund existierte dabei nur in Schumanns Phantasie. Schumann war der Bund allein. Anfangs hatte er die Absicht *“... dem Davidsbund ein wirkliches Leben zu geben...”*³² Dieses Vorhaben realisierte er jedoch nie. Man kann eher von einer kleinen Freundesrunde junger Musiker und Schriftsteller sprechen, die sich gegen Ende des Jahres 1833 in Leipzig trafen, Gedanken austauschten und diskutierten. Einige Mitglieder wie J. P. Lyser³³, die Schriftsteller K. Herloßsohn, Ernst Ortlepp standen dem *“Junge[n] Deutschland”* nahe.³⁴ Der Umgang mit diesen jungen engagierten Männern bewog Schumann letztlich dazu eine Musikzeitschrift zu gründen, um seine fortschrittlichen Gedanken endlich in die Tat umzusetzen. Ziel und Hauptaufgabe dieser Interessengemeinschaft war also der Ausspruch: *“... greift an, dass die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme.”*³⁵ Erstmals äußerte er sich darüber in einem Brief an seine Mutter, in dem er dafür einstand, dass *“... dem alten Schlendrian ein Damm entgegengestellt werden [müsse]...”*³⁶ Der fortschrittlich Denkende war nun auf der Suche nach einem geeigneten Verleger.

Die damaligen Musikzeitschriften waren großen Verlagen angegliedert, welches zur Folge hatte, dass eine objektive Bewertung junger Künstler nie stattfand, sondern Musikalien durch günstige Besprechungen an das Publikum herangetragen wurden um den Absatz der immer stärker werdenden Noten- und Instrumentenverbreitung zu steigern und dem Geschmack des einstigen Musikpublikums gerecht zu werden. Es entstand sehr viel musikalischer Kitsch und der Konsum an Noten, sowie Instrumenten war so hoch wie nie zuvor. Diese Vergesellschaftung der Musik implizierte auch gleichzeitig, dass sich Intellektuelle, Künstler in enge Kreise zurückzogen, um in dieser Vermassung der Selbstisolierung vorzubeugen.

Schumann wollte seine Zeitschrift unabhängig von Verlagsinteressen gestalten, um so eine objektive Kritik garantieren zu können. Seine Devisen waren in erster Linie Fortschritt und Veränderung. Er beabsichtigte gegen die künstlerische Stagnation, gegen die Mittelmäßigkeit, gegen eine überalterte Kunst anzugehen, das Niveau anzuheben, um *“...; sodann die letzte Vergangenheit (die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging) als eine unkünstlerische zu bekämpfen; - endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten...”*³⁷ Ihm schwebte eine neue musikalische Zeit vor, er wollte richtungsweisend für die Zukunft sein, eine morbid gewordene Gesellschaft bekämpfen und Maßstäbe für das Musikleben seiner Zeit setzen. Stetig forderte er die Untrennbarkeit des künstlerischen und bürgerlichen Lebens.

Schließlich fand er den Leipziger Hartmann, der bereit war, die Zeitschrift in seinen Verlag aufzunehmen und so erschien am dritten April 1834 die erste Nummer der von Schumann gegründeten Musikzeitschrift noch unter dem Titel *“Neue Leipziger Zeitschrift für Musik”*. In dem von Schumann entworfenen Vorwort heißt es: *“Über die Stellung, die diese neue Zeitschrift unter den schon erscheinenden einzunehmen gedenkt, werden sich diese ersten Blätter tatsächlich am deutlichsten aussprechen. Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt. Es schien notwendig, auch ihm ein Organ zu verschaffen, das ihn anregte, außer durch seinen direkten Einfluss, noch durch Wort und Schrift zu wirken, einen öffentlichen Ort, in dem er das Beste von dem, was er selbst gesehen im eigenen Geist, niederlegen, eben eine Zeitschrift, in der er sich gegen einseitige oder*

³² Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 168

³³ Maler, Dramatiker und Erzähler

³⁴ Vgl. hierzu Gliederungspunkt III.

³⁵ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 8

³⁶ Laux, Karl.: Robert Schumann., a.a.O., S. 64

³⁷ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 129

*unwahre Kritik verteidigen könne...*³⁸ Verantwortlich waren neben Schumann, Wieck, Ortlepp, Julius Knorr³⁹ und Ludwig Schunke⁴⁰. Jedoch fand Robert Schumann nicht die Mitarbeiter, auf die er eigentlich gehofft hatte, so dass auch hier Gründe für die Phantasienamen, die er Menschen in seinem Umkreis gab, liegen. Schumann ließ viele Gestalten miteinander reden, um die Artikel frischer und lebendiger zu gestalten, um seine Meinungen farbig darstellen zu können. Die Erfindung dieser gegensätzlichen Künstlercharaktere diene dementsprechend als journalistischer Trick für seine musikalischen Darstellungen. Er hatte hier sicher auch Anregungen in E. T. A. Hoffmanns "Serapionsbrüder[n]" gefunden, in denen dieser Freunde von ihrem Erleben sprechen lässt. Der Name Knif diene als Bezeichnung für den Herausgeber Dr. G. W. Fink des Konkurrenzblattes der "Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung", Jeanquirit stand für den Pianisten und Klavierkomponisten Stephen Heller, Cilia, Chiara oder Chiarina für Clara Wieck⁴¹, Felix Meritis für Felix Mendelssohn Bartholdy oder Estrella für Ernestine von Fricken⁴², um nur einige zu nennen. Meister Raro stellte später eine weitere Seite Schumanns dar, verschwand jedoch 1836 völlig aus der Gemeinschaft, da sich aus anfänglicher Verehrung und späterer Enttäuschung eine nie wirklich endende Feindschaft zwischen Schumann und Wieck entwickelte.⁴³

Im Jahr 1835 war durch Unstimmigkeiten zwischen Schumann und dem Verleger einerseits, sowie zwischen Schumann und seinen Mitarbeitern andererseits der Punkt der Auflösung erreicht. Zudem verließen viele Kollegen die Stadt Leipzig, Ludwig Schunke starb, es fand ein Verlagswechsel statt und Julius Knorr hatte sich für den Posten des Chefredakteurs als Fehlbesetzung erwiesen. Schumann ließ sich jedoch nicht einschüchtern und übernahm die Zeitung in eigener Regie, führte sie 10 Jahre lang als Redakteur und Herausgeber. Er übernahm die Rolle des David, der allein gegen Goliath, die Philister antrat. Seine Zielscheibe waren ausdruckslose Pianisten und Komponisten von der Wesensart eines "*Herz und Hünten*"⁴⁴, die ein verflachtes Virtuositentum verkörperten, trockene Pedanten, die kein Gefühl zu haben schienen und Kritiker, die nur für den damaligen Zeitgeist eintraten, denn er war der Meinung, "*...dass der Kritiker mit Kraft und Umsicht in die neue Tätigkeit der neuen Geister eingreift, als dass er sich tändelnd mit den Reliquien alter Liebschaften beschäftigt. Das vornehme Zurückziehen oder das pedantische Festhalten am alten Zopf...taugt und nützt da nichts. Die Zeit geht fort, und man muss mit ihr fortgehen.*"⁴⁵ Er feuerte gegen die sich ausbreitende musikalische Geschmacklosigkeit und die Biedermeier- und Salonmusik, sowie gegen Giacomo Meyerbeer, den Machthaber der großen französischen Oper. Er strebte die Bekämpfung des Musikgeschmacks an, indem er das Publikum einbezog und es durch die Musik zur Musik erziehen wollte. "*Das gewöhnliche Publikum hat kein kritisches Urteil;...*"⁴⁶, denn "*Man spricht so oft von Verderbtheit des Publikums; wer hat es den verdorben? Ihr, die Komponisten- Virtuosen.*"⁴⁷ Er sprach dem Adel, als Träger des musikalischen Lebens seine Sonderstellung ab und wies sie den Künstlern zu.

Für wichtig hielt er auch die Einbeziehung der großen Komponisten wie Mozart, Beethoven Schubert oder Bach, damit die Künstler sich durch musikhistorische Bildung in das musikalisch Unendliche einordnen können, um der

³⁸ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 109

³⁹ Pianist und Pädagoge

⁴⁰ Komponist und Pianist

⁴¹ spätere Clara Schumann, Vgl. hierzu Gliederungspunkt VI.

⁴² kurzweilig Verlobte Schumanns

⁴³ Vgl. hierzu Gliederungspunkt VI.

⁴⁴ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 8

⁴⁵ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 116

⁴⁶ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 117

⁴⁷ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 286

Isolierung vorzubeugen, dem Widerspruch mit sich selbst und mit der Welt in der sie leben, um ihren Standort zu bestimmen und so ihren Platz in der großen Weite der Musik finden, denn *“Der kräftige Morgen gehört Bach und Händel an. Was sich vor ihnen geregt, waren nur Frühstimmen... – Da führten Mozart und Haydn den Tag heran und das helle lebendige Leben, das in der Sternennacht wiederum verstummte, welche Beethoven und Franz Schubert eröffneten... – In später Stunde arbeitet noch Chopin, wie in einer Nordscheinverklärung;...Der geschlossene Tag mit seinen vier kleinen Zeiten wird im großen Umkreise nur einer des Frühlings sein, der wieder erst ein Teil des Jahres ist. – Und dann zählt die Geschichte der Kunst nach Jahrhunderten, die wiederum in der Ewigkeit als Augenblicke auf- und niedergehen.”*⁴⁸ Er setzte sich also für musikalische Bildung, die Einbeziehung der Musik der früheren Zeit in ein sich ständig veränderndes Musikleben ein. So schrieb er 1840: *“Das Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat ihren Ursprung .. zumeist in Bach”*⁴⁹ Die Wichtigkeit des musikhistorischen Wissens hielt er auch in seinen *“Musikalische[n] Haus- und Lebensregeln”*⁵⁰ fest. So heißt es hier beispielsweise *“Du musst nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennenlernen”* oder *“Spiele fleißig Fugen von Joh. Seb. Bach. Das ‚Wohltemperierte Klavier‘ sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker.”*

Außerdem förderte er junge Talente durch Rezensionen über diese und verlangte eine organisierte Förderung durch Stipendien oder Preisausschreiben. Ferner betrieb er die Gründung einer *“Agentur für Herausgabe von Werken aller Komponisten”*, eiferte für die Verbesserung der Lage des Musikerstandes.

In den ersten Jahren galten seine Besprechungen in erster Linie der neu erscheinenden Klaviermusik, bei denen er Wert auf Ästhetik der Interpretation legte, während die Gesangsmusik dagegen zurücktrat. Erst ab 1840 nahm der Anteil der vokalen Musik in Schumanns Aufsätzen zu, welches sich durch das enthusiastische Komponieren seiner vielen Lieder erklärt. Die Darstellung von Werken in poetischen Bildern wurde durch spätere Zunahme kompositorischer Kenntnisse und Erfahrungen erweitert, indem Schumann ihm wichtig erscheinende Einzelheiten der Gestaltungsweise in seine Ausführungen mit einbezog, wie zum Beispiel Probleme der Tonarten und der Stimmführung oder Melodiebildung.

Die *“Neue Zeitschrift für Musik”* wurde mit großem Interesse aufgenommen, *“.. Einmal, weil man des Schneckenganges der alten musikalischen Kritik überdrüssig war, und weil wirklich neue Erscheinungen am Kunsthimmel aufstiegen ; dann, weil die Zeitschrift im Schoß von Deutschland, in einer von jeher berühmten Musikstadt entsprang und der Zufall gerade mehrere junge gleichgesinnte Künstler vereint hielt, so griff das Blatt auch rasch um sich und verbreitete sich nach allen Gegenden hin.”*⁵¹ Außerdem versuchte sie gleichermaßen Anschluss an aktuelle geistig- politische Strömungen zu gewinnen. Indes vertrat sie den Standpunkt *“... an dem einen [festzuhalten] : vor allem deutsche Kunst zu hegen und zu pflegen.”*⁵² Sie wurde von der jungen Künstlerbewegung mit Begeisterung aufgenommen und Schumann als Leitfigur für die Beförderung des Fortschritts in der Musik anerkannt. Durch die von Meyerbeer arrangierte Aufführung der *“Hugenotten”*, die Heinrich Heine und das *“Junge[s] Deutschland”* bewunderten, die Schumann aber in seiner 1837 erscheinenden Rezension zerriss, in der er verkündete, dass er *“... diesen Meyerbeerschen Ruhm aus dem Grunde [seines] Herzens [verachte]...”* und dass die *“... ‚Hugenotten‘ .. das Gesamtverzeichnis aller Mängel*

⁴⁸ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 127

⁴⁹ Edler, Arnfried.: Robert Schumann und seine Zeit., a.a.O., S. 90

⁵⁰ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 267

⁵¹ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 204

⁵² Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 225

und einiger weniger Vorzüge einer Zeit [seien].“⁵³ In Schumann keimte eine zunehmende Irritation gegen die künstlerische Avantgarde auf, die durch seine wachsende Sympathie für die große alte Musik gedieh, so dass er die Verbindungen zur Künstlerbewegung abbrach und schließlich den Sitz der Redaktion nach Wien verlegen wollte. Hier fand er jedoch nicht die Unterstützung und das Wohlwollen für seine fortschrittliche Zeitung so dass er nach Leipzig zurückkehren musste.

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ stellte ein Bild aller fortschrittlichen Ideen des Musiklebens um 1830 dar. Sie leistete Erstaunliches in der Verbreitung neu entstandener Musikwerke, aber auch in der Popularisierung von Werken vergangener Perioden. Die Zeitschrift führte die poetische Musikbetrachtung ein, brachte die lang entbehrte Verbindung zwischen Musik und Poesie. Sie warf zwar finanziell nicht sehr viel ab, stellte andererseits jedoch einen Gewinn für die Musikkritik der damaligen Zeit dar und sollte den Musikjournalismus auch noch weiter beeinflussen.

Die folgenden Beispiele einiger Rezensionen über Musiker bieten nur einen geringen Teil seines schriftstellerischen Schaffens dar, zeigen gleichwohl die gelungene Verbindung von Musik und Poesie.

Schumanns ausführlichster Aufsatz galt der 1830 erschienenen „Symphonie phantastique“ von Hector Berlioz, in der er in einer 1835 erschienen Rezension den neuartigen Rhythmus und die Reichhaltigkeit der Melodie erkannte. Sein Aufsatz galt unter anderem der systematischen Gliederung des Werkes durch vier Betrachtungsweisen, in dem er schrieb: *“Der vielfache Stoff, den diese Sinfonie zum Nachdenken bietet, könnte sich in der Folge leicht zu sehr verwickeln, daher ich es vorziehe, sie in einzelnen Teilen... durchzugehen, nämlich nach den vier Gesichtspunkten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann... der Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach der musikalischen Komposition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der besonderen Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geist, der über Form, Stoff und Idee waltet...”*⁵⁴ Hier setzt er sich für die Unterordnung der Form unter den Inhalt ein, appelliert wie Jean Paul für den Geist der Komposition.

Auch über Franz Liszt stellte er ausführliche Beobachtungen an. In einer formulierte er beispielsweise: *“... Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen, fallenzulassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein...”*⁵⁵ Von Berlioz und Liszt, für die er sich anfangs auf vielfache Weise einsetzte, distanzierte er sich später jedoch. Schumann war der Meinung, *“... das nihilistische Unwesen eines hinklecksenden Materialismus...”*⁵⁶ in deren Musik erkannt zu haben.

Über Schubert, der ihm sein ganzes Leben hindurch ein Vorbild war schrieb er unter anderem auch: *“...Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik;... Er war der Ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte.”*⁵⁷ Einen ganzen Aufsatz widmete er auch der C-Dur Sinfonie, die Schumann während seines Wienaufenthaltes im Hause Ferdinand Schuberts⁵⁸ entdeckte. Hier notierte er, dass *“... diese himmlische Länge der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean*

⁵³ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 146

⁵⁴ Laux, Karl.: Robert Schumann., a.a.O., S. 53

⁵⁵ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 213

⁵⁶ Renner, Hans.: Geschichte der Musik. Deutsche Verlags - Anstalt Stuttgart 1985., S. 444

⁵⁷ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 93

⁵⁸ Bruder Franz Schuberts

*Paul, der auch niemals endigen kann,...*⁵⁹ wirkt. Und an anderer Stelle deutet er weiter, dass Schubert *“... uns ein Werk in anmutvollster Form und trotzdem in neuerschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend [gibt]...”*⁶⁰

Schumann, ein ewiger Bewunderer Beethovens schrieb auch über diesen Musiker eine Vielfalt an Rezensionen. So heißt es in seinem 1840 erschienenen berühmten Aufsatz *“Die vier Ouvertüren zu ‚Fidelio‘: ‘...Dank euch, Wienern von 1805, dass euch die erste nicht ansprach, bis Beethoven in göttlichem Ingrimme eine nach der andern hervorwühlte. Ist er mir je gewaltig erschienen, so an jenem Abend, wo wir ihn besser als je in seiner Werkstatt – bildend, verwerfend, abändernd – immer glühend und heiß, bei seiner Arbeit belauschen konnten. Am riesigsten zeigte er sich wohl beim zweiten Anlauf.- Die erste Ouvertüre wollte nicht gefallen. ‚Halt!‘, dachte er, ‚bei der zweiten soll euch das Denken vergehen!‘,- und setzte sich von neuem an die Arbeit und ließ das erschütternden Drama an sich vorübergehen und sang die großen Leiden und die große Freude seiner Geliebten noch einmal. Sie ist dämonisch, diese zweite, im einzelnen wohl noch kühner als die dritte, die bekannte große in C-Dur.- Denn auch jene genügte ihm nicht, dass er sie wieder beiseite legte und nur einzelne Stücke beibehielt, aus denen er, beruhigter schon und künstlerischer, jene dritte formte.- Später folgte noch jene leichtere und populäre in E-Dur, die man gewöhnlich im Theater zur Eröffnung hört. Das ist das große Vier-Ouvertürenwerk! Ähnlich wie die Natur bildet, sehen wir in ihm zuerst das Wurzelgeflecht, aus dem sich in der zweiten der riesige Stamm erhebt, seine Arme links und rechts ausbreitet und zuletzt mit leichterem Blütengebüsche schließt.”*⁶¹

Schumann war auch ein großer Bewunderer Mendelssohns. Er schätzte ihn als Mensch wie als Musiker hoch ein und es verband sie eine lang anhaltende Freundschaft, nachdem sich die beiden 1835 bei Wieck kennenlernten und die bis zum Tode Mendelssohns 1847 anhielt. Es verband sie die gemeinsame Abneigung gegen das leere Virtuositentum und die Leidenschaft für Bach. Ihm übersandte Schumann auch die in Wien gefundene C-Dur Sinfonie Schuberts, die Mendelssohn 1839 zur Uraufführung brachte. In einem Ausspruch Schumanns über den Freund heißt es: *“Er ist der Mozart des neunzehnten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst verhöhnt.”*⁶² An anderer Stelle schrieb er über ihn: *“Sein Urteil in musikalischen Dingen, namentlich über Kompositionen: das Treffendste und den innersten Kern Erfassende, was man sich denken kann.- Den Fehler und seine Ursache und Wirkung erkannte er im Nu und überall.”*⁶³ Schumann bekundete auch seine Bewunderung durch *“Sein Lob galt mir immer das höchste,- die höchste letzte Instanz war er.”*⁶⁴

Auch mit Chopin hatte er viele Berührungspunkte, denn dieser verstand es, die Musik mit der Poesie zu verbinden. Er lernte ihn 1835 auf dessen Durchreise in Karlsbad kennen und die Musik Chopins stellte für Schumann eine Art seelische Verbindung zu Clara dar. Viele seiner musikalischen Berichte galten auch ihm. So lautet es in seiner Rezension über *“12 Etüden für Pianoforte von Friedrich Chopin”*: *“Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war’s*

⁵⁹ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 208

⁶⁰ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 209

⁶¹ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 226

⁶² Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 282

⁶³ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 299

⁶⁴ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 300

*dasselbe tiefdunkle Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, dass ihn hätte ein Kind herausfinden müssen...*⁶⁵

Richard Wagner lernte er in Dresden kennen, die Beziehung blieb jedoch unpersönlich, da er auch über dessen Musik nicht sehr positiv urteilte. So äußerte er sich in einem Brief an Mendelssohn über Wagners Partitur des „Tannhäuser[s]“, dass *“...die Musik .. um kein Haar besser [wäre] als Rienzi, eher matter, forcierter!”*⁶⁶ Nachdem er die Aufführung der Oper jedoch sah, revidierte er sein überschnelles Urteil: *“...von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von vielem ganz ergriffen gewesen.”*⁶⁷ 1847 äußerte er sich in einem Brief an Heinrich Dorn sogar darüber, dass der „Tannhäuser“ *“...Tiefes, Originelles, überhaupt hundertmal Besseres als seine früheren Opern [enthält],- freilich auch manches musikalisch Triviale: er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu.- Das Technische, die Instrumentierung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher...”*⁶⁸ Sein letztes Urteil 1853 lautete allerdings: *“Kein guter Musiker...die Musik abgezogen von der Darstellung ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig...”*⁶⁹

Im Jahre 1853 lernte Schumann Johannes Brahms kennen. Er war fasziniert von dem jungen Musiker, dass er ihn freundlich in seiner Familie aufnahm und Brahms jederzeit ein gern gesehener Gast im Hause der Schumanns war. Schon kurze Zeit später schrieb Schumann in einem Brief an Dr. Hartmann Härtel⁷⁰: *“... Es ist hier ein junger Mann erschienen, der uns mit seiner wunderbaren Musik auf das allertiefste ergriffen hat und, wie ich überzeugt bin, die größte Bewegung der musikalischen Welt hervorrufen wird...”*⁷¹ Schumann versuchte helfend einzugreifen, um diesem jungen Talent den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen. Im Jahre 1844 hatte er die Redaktion der Zeitschrift an Oswald Lorenz⁷² übergeben, die ein Jahr später auf Franz Brendel⁷³ überging. Leider war nach diesem Wechsel die Stimme des Fortschritts eher leiser geworden, denn Schumann zog sich von der schriftstellerischen Arbeit fast völlig zurück. Durch die Bekanntschaft mit dem jungen Brahms und dem in Schumann aufsteigenden Enthusiasmus für dieses neue Talent in der Musikwelt fand er erneut Kraft und Energie, so dass er nach langer Pause einen ergreifenden Aufsatz für die Musikzeitschrift schrieb. Hier formulierte er: *“Es sind Jahre verflossen – beinahe ebenso viele, als ich der Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn -, dass ich mich an diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen... Ich dachte, ... es würde und müsste ... einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, ... Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend ... gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst ... Am Klavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberische Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonien, deren Poesie man, ohne Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht – einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form –*

⁶⁵ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 125

⁶⁶ Renner, Hans.: Geschichte der Musik., a.a.O., S. 445

⁶⁷ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 289

⁶⁸ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 289

⁶⁹ Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort., a.a.O., S. 289

⁷⁰ damaliger Chef des Leipziger Verlagshauses

⁷¹ Laux, Karl.: Robert Schumann., a.a.O., S. 237

⁷² Organist in Leipzig

dann Sonaten für Violine und Klavier – Quartette für Saiteninstrumente - , und jedes so abweichend vom anderen, dass sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet...”⁷⁴

Schumann unterlag in seiner Zeitschrift jedoch auch einigen Fehleinschätzungen, da er junge Künstler, die er anfangs hochjubilend durch überstürzte Begeisterung in seiner Musikzeitschrift pries, die sich im nachhinein jedoch als gar nicht so talentiert erwiesen, wie zum Beispiel W. Sterndale Bennett, Ludwig Schunke oder Norbert Burgmüller, dessen Lieder er denen Schuberts gleichsetzte. Seine Rezensionen gab er 1854 unter dem Titel “Gesammelte Schriften über Musik und Musiker” heraus.

VI. Zusammenfassung/Kritik

Schumann war ein hochsensibler Künstler, dessen Schaffen und Leben durch die Verschmelzung von “Genie und Wahnsinn” gekennzeichnet war. Schon seit frühester Kindheit litt er unter einer Nervenkrankheit, die er sein ganzes Leben hindurch zu ertragen hatte und die ihn letztlich zu einem Selbstmordversuch 1854 trieb. Schumann starb am 19. Juli 1856 in der Irrenanstalt in Endenich.

Schumann war ein Enthusiast. Schnell hatte ihn etwas ergriffen, so dass er sich voller Eifer in immer neuere Materie vorwagte. Aber auch oft war er einer Sache wieder schnell überdrüssig. Häufig änderte er seine Meinungen, versuchte sich oft in neuen Dingen, verwarf viele aber genauso energisch. Seine immerwährende Zerrissenheit charakterisierte Schumanns Leben. Seine Doppelnatur wird neben seinen Rezensionen auch in seiner Musik deutlich. Er schrieb und komponierte unter den Initialen F. und E., die für die phantastischen Gestalten Florestan und Eusebius standen. Seine Kompositionen waren von einem immensen Schaffensdrang geprägt. Beharrlich versuchte er sich an neuen Formen. Das Jahr 1840 betrachtet man als das Jahr seiner Lieder, 1841 komponierte er in nur 8 Monaten 3 Sinfonien, während er sich 1842 in einer neuen Schaffensphase hinsichtlich der Kammermusik zuwendete, wobei diese Beispiele nur einen geringen Teil seines kompositorischen Schaffens umreißen.

Mendelssohn gründete das erste deutsche Konservatorium in Leipzig. Hierfür gewann er Schumann für eine Stelle als Musiklehrer. Dieser hielt den Anstrengungen des Lehrbetriebes jedoch nicht stand. Er versuchte sich in Düsseldorf als Dirigent, stand nur verträumt am Dirigentenpult, war für Chor und Orchester nicht autoritär genug. Bevor er zur Amtsniederlegung gezwungen wurde, trat er selbst zurück. Schumann hatte weder zum Dirigieren, noch zur Musikpädagogik Talent. Ihm fehlte Energie und Ausdauer für solche Posten, was sicher auch an seiner fortschreitenden Nervenkrankheit lag. Aber zumindest wirkten die Verantwortungen, die er sich aufbürdete, sein Enthusiasmus, der immer wieder entfacht wurde entgegen seiner Melancholien und Depressionen.

⁷³ Mitbegründer des ”Allgemeine[n] Deutsche[n] Musikverein[s]”

⁷⁴ Laux, Karl.: Robert Schumann., a.a.O., S. 238

Auch die Ehe mit Clara, geborene Wieck, war alles andere als glücklich. Sie warf ihm oft seine Homophilie vor, welche er auch nie abstritt. Er nahm andererseits ihre Kompositionen, sowie die Frau und die Künstlerin Clara Schumann nie wirklich ernst. So sagte er einmal zu ihr: *“Das erste Jahr unserer Ehe sollst Du die Künstlerin vergessen, ..., und warte nur, wie ich Dir die Künstlerin vergeßen machen will – nein das Weib steht doch höher als die Künstlerin, und erreiche ich nur das, dass Du gar nichts mehr mit der Oeffentlichkeit zu thun hättest, so wäre mein innigster Wunsch erreicht.”*⁷⁵ Diese Zeilen zeigen sehr deutlich, dass Schumann nicht nur ein hoffnungsvoller Romantiker war. Er verletzte Clara oft, so dass sie sich ungeliebt fühlte, war distanziert und gefühlsarm, suchte Streit mit ihr, war hochempfindlich ihrem Klavierspiel und ihren Übungen gegenüber. Für ihn kleidete sie sich zölibatär und sittsam. War Clara bei ihm, sah er dies als Grund an, nicht komponieren zu können. Vermutlich war es die Eifersucht auf Claras Pianisten- Karriere. Vielleicht lag es daran, dass nun sein Verlangen und seine Sehnsucht durch diese Ehe nach jahrelangen erbitterten Kämpfen und dem ihrerseits gewonnenen Prozess gegen Claras Vater, Friedrich Wieck ein Ende gefunden hatte. Vielleicht hatte nur die Gefahr, das Leid und die Distanz den Reiz der Liebe ausgemacht. Möglicherweise war diese Verbindung der Ehe nicht das, was sich Schumann erhofft hatte. Vermutlich träumte er noch immer von der idealen Liebe zweier Künstler über die Begrenzung des realen Lebens hinweg. Wahrscheinlich hatte Wieck diese Zukunft seiner Tochter vorhergesehen. Die Sorge um sie lag sicher einerseits daran, dass Schumann ein leichtes Leben lebte, verlobt war, dem Alkohol zusagte, um Geld spielte, mit seinen Kompositionen anfänglich wenig Wohlwollen der Kritiker erntete. Außerdem kämpfte er gegen das Establishment der damaligen Musikwelt. Wieck sah einerseits Claras Karriere gefährdet, auch um seinetwillen, sowie eine ärmliche Zukunft mit Schumann voraus.

Schumann trat immer für den Fortschritt ein. Die Virtuosität könnte man gleichwohl in gewisser Weise als eine Form der fortschreitenden Musik ansehen. Franz Liszt hat die Musik auch vorangetrieben, durch seine neue Art des Spielens, der Klangerreicherung, der technischen Probleme, die er aufgab. Dies ist auch eine Form der Kunst, die es galt mit dem Leben zu verbinden. Schumann war überdies anfangs mit Liszt befreundet, schrieb huldigende Rezensionen. Auch war er ein Bewunderer Chopinscher Musik, die man gleichwohl als virtuos empfindet und die jener auch in Salons dem Publikum vortrug. Selbst wollte Schumann eine Laufbahn in dieser Richtung einschlagen, spielte in Gesellschaftszimmern und rief durch sein Improvisationsspiel den Beifall des Publikums hervor. Später fand er der Kritik nicht genug, um den *“...Beifall des Modehaufens...”*⁷⁶ zu verhöhnen und die Salonmusik, sowie das Virtuosenentum zu verachten. Durch die Hochsensibilität seiner Nerven, sowie durch besagtes Experiment fand seine Virtuosenlaufbahn ein schnelles Ende, teilweise sicher auch durch seinen anfänglichen Enthusiasmus, der immer schnell in Mäßigkeit endete. Womöglich hätte er auf der anderen Seite der Kritiker gestanden.

⁷⁵ Weissweiler, Eva.: Clara Schumann, Eine Biographie. Hoffmann und Campe Verlag Hamburg 1991 S. 135

⁷⁶ Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker., a.a.O., S. 283

Literaturverzeichnis

Blume, Friedrich (Hrsg.): Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Deutscher Taschenbuch Verlag, München und Bärenreiter - Verlag, Kassel 1985

Eidler, Arnfried: Robert Schumann und seine Zeit. Laaber - Verlag 1982

Kendall, Alan/Raeburn, Michael (Hrsg.): Geschichte der Musik, Band 2. Kindler Verlag München 1993

Kinder, Hermann/Hilgemann, Werner: dtv - Atlas zur Weltgeschichte, Band 2. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1991

Laux, Karl: Robert Schumann. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1972

Michels, Ulrich: dtv - Atlas Musik, Band 2. Deutscher Taschenbuch Verlag, München und Bärenreiter - Verlag, Kassel 1997

Rauchfleisch, Udo: Robert Schumann, Leben und Werk, Eine Psychobiographie. Verlag W. Kohlhammer Stuttgart Berlin Köln 1990

Renner, Hans.: Geschichte der Musik. Deutsche Verlags - Anstalt Stuttgart 1985

Reich, Willi (Hrsg.): Robert Schumann, Im eigenen Wort. Manesse Verlag Zürich 1967

Schulze, Herbert (Hrsg.): Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1959

Weissweiler, Eva.: Clara Schumann, Eine Biographie. Hoffmann und Campe Verlag Hamburg 1991