

# Zum Wandel des Schumann Bildes

Von Ulrich Tadday

In: Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft, Juli 2010, Nr. 3, Jg. 4, S. 323 - 327

Als Robert Schumann mit Gründung der »Neuen Zeitschrift für Musik« die musikpublizistische Bühne betritt, sorgt er durch einen forschenden, energischen Auftritt für öffentliches Aufsehen. Er schlägt kritische Töne an, indem er den Lesern seiner Zeitschrift »Zur Eröffnung des Jahrgangs 1835« unmissverständlich erklärt: »Das Zeitalter der unnützen Complimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten... Wir kennen die Sprache wohl. Mit der man über unsere heilige Kunst reden müßte – es ist die des Wohlwollens; aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es kaum – wohlwollend. In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, – sodann die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt habe – endlich eine neue, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.«<sup>1</sup>

Schumann spricht hier zu seinen Lesern wie ein Dichter des Jungen Deutschland und er lässt die »Neue Zeitschrift für Musik« auf musikästhetischem Gebiet so engagiert erscheinen wie ein Organ des Vormärz, wenn er beispielsweise Johann Wenzel Kalliwodas (1801–1866) »Ouvertüren« in die politische Parteienlandschaft der Zeit einordnet: »Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisirt. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Legitime oder in Romantiker, Moderne und Classiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunktler, die Alter- und Volksthümer, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung und Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.«<sup>2</sup> Unterstellen zu wollen, Schumann habe als Musikkritiker insgeheim politische Absichten verfolgt, wäre verquer, verfehlt wäre es aber auch in den politischen Vokabeln, mit denen er seine musikästhetischen An- und Absichten von Mal zu Mal verkleidet und verkauft, nur eine stilistische Attitüde zu sehen. Denn Schumanns »Neue Zeitschrift für Musik« erhebt einen programmatischen Anspruch, der sich romantisch revolutionär zu verstehen gibt und das radikale Ziel verfolgt, den Zopf der alten Kritik, deren Organ die »Allgemeine Musikalische Zeitung« ist, abzuschneiden zu wollen, nicht zuletzt um auch Schumanns eigenen Klavierkompositionen öffentliche Geltung zu verschaffen.

1834/35, zu der Zeit als die Kritik über Kalliwodas »Ouvertüren« erscheint, ist Schumann mehr als Herausgeber der »Neuen Zeitschrift für Musik«, weniger – wenn überhaupt – als Komponist öffentlich bekannt. An gezählten Werken sind bis dato: die »Abegg-Variationen« op. 1, die »Papillons« op. 2, die »Studien nach Capricen von Paganini« op. 3, die »Intermezzi« op. 4, die »Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck« op. 5, die »Toccat« op. 7, das »Allegro« op. 8 und die »Sechs Konzert-Etuden« op. 10 erschienen. Noch nicht erschienen sind beispielsweise die »Davidsbündlertänze« op. 6, der »Carneval« op. 9, die »Fantasiestücke« op. 12, die »Kreisleriana« op. 16 oder die »Fantasie« op. 17. Am Ende der 1830er Jahre wird sich die musikalisch interessierte Öffentlichkeit aber ein Bild davon gemacht haben, dass nicht nur der Publizist, sondern auch der Komponist Schumann ein Davidsbündler ist, der gegen die Philister kämpft. Dieses Bild vom romantischen Revolutionär ist, trotz der Kritik, die der Klavierkomponist Schumann anfänglich von konservativer Seite erfahren hat, quasi zu einem Urbild der Schumann-Rezeption geworden.

Im Laufe der 1840er Jahre vollzieht sich der allmähliche Wandel dieses Bildes, der Anfang der 18er Jahre so gut wie abgeschlossen sein wird. Dieser Wandel hat innere und äußere Gründe, die die Wahrnehmung Schumanns bedingen und bestimmen. Die inneren Gründe liegen bei Schumann selbst,

---

<sup>1</sup> Robert Schumann, *Zur Eröffnung des Jahrganges 1835*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835) 1, S. 3.

<sup>2</sup> Robert Schumann, *Kalliwoda, 1. Ouverture à grand Orchestre. Oe. 38. 2. Ouvert. Oe 44. à 2 Rthlr. – Dieselben zu vier Händen à 16 gr. – Leipzig., Peters.* in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1834) 10, S. 38.

in seinem Leben und Werk, die äußeren in den politischen Verhältnissen der Zeit und in der versuchsweisen Veränderung des Systems Kunst, das nun unter anderen Vorzeichen den »Fortschritt« und die »Zukunft« in der Musik definiert.

Zu den inneren Gründen: Spätestens 1840 hat Schumann die wilden Jahre endgültig hinter sich gelassen, er wird bürgerlich, heiratet und gründet mit Clara Wieck eine Familie. Schumann ist der letzte Komponist des 19. Jahrhunderts, der es noch einmal wagen wird, es mit allen Gattungen der Musik gleichermaßen aufzunehmen. Er schreibt über 200 Lieder, vier Symphonien, etliche Kammermusiken, eine Oper und mehrere »oratorische« Werke, Chorwerke mit großer Orchesterbesetzung und ist damit nicht immer, aber oft erfolgreich. Einige Werke jedoch wie die »Genoveva« können sich gegen die Kritik nicht durchsetzen. Er entdeckt für sich eine neue Art des Komponierens, komponiert nicht mehr am und auch nicht mehr nur für das Klavier, sondern konzipiert Musik im Kopf.<sup>3</sup> In den »Musikalischen Haus- und Lebensregeln« heißt es später: »Fängst du an zu componieren, so manche Alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig [ausnotiert?] hast, probire es am Instrumente...«<sup>4</sup> 1844 erkrankt Schumann schwer. Er steckt in einer tiefen körperlichen und seelischen Krise, aus der er sich nur langsam befreien kann. In Folge übergibt er die Redaktion der »Neuen Zeitschrift für Musik« zunächst an Oswald Lorenz (1806–1889), dann im November 1844 verkauft er sie an Franz Brendel (1811–1868), der sie zum Organ der »Neudeutschen« machen wird. Im Dezember desselben Jahres ziehen die Schumanns um, von Leipzig nach Dresden. Felix Mendelssohn (1809–1847) ist und bleibt auch während der Dresdner Jahre, die keine unglücklichen zwar, doch zu mancher Zeit einsame sind, Schumanns großes Vorbild.<sup>5</sup> Deshalb ist Mendelssohns früher Tod für Schumann ein schmerzhafter Verlust. Auf einer Abendgesellschaft im eigenen Hause gerät Schumann am 9. Juni 1848 mit Franz Liszt (1811–1886) aneinander, der sich abschätzig über Mendelssohns »Leipziger Musik« äußert und dagegen Giacomo Meyerbeers (1791–1864) Verdienste als Opernkomponist hervorhebt. Vor dieser Folie ist insofern auch Liszts 1855 in der »Neuen Zeitschrift für Musik« erschienener Aufsatz über »Robert Schumann« zu verstehen, in dem Liszt Schumann wie immer mit Wohlwollen begegnet, dessen Nähe zu Mendelssohn jedoch nicht leugnet, wenn er schreibt, »daß Schumann mehr bemüht war seinen durchaus romantischen zwischen Freud und Leid schwebenden Sinn, seinen Hang zum Seltsamen und Phantastischen der in seinem Innern öfters dumpfe trübe Tonalitäten annahm, mit der classischen Form in Einklang zu bringen, statt zu suchen zu wagen, zu erobern, zu erfinden, während jene Form in ihrer Klarheit und Regelmäßigkeit seinen eigenthümlichen Stimmungen sich entzog.«<sup>6</sup> Liest man Liszts Aufsatz der ganzen Länge nach, auch zwischen den Zeilen, so kann kein Zweifel darüber bestehen, dass Schumanns Verdienste zwar gelobt, seine musikgeschichtliche Bedeutung aber in gewisser Weise herabgewürdigt werden, indem Liszt ihn zum Wegbereiter der Programmmusik erklärt. 1855, als Liszts Aufsatz erscheint, befindet sich Schumann bereits in der Nervenheilanstalt Etenich. Dorthin war er auf eigenes Verlangen 1854 eingeliefert worden, nachdem er seinen Selbstmordversuch unternommen hatte. Der Katastrophe vorausgegangen waren drei Jahre, in denen Schumann als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf tätig ist. Es sind kompositorisch fruchtbare und auch erfolgreiche Jahre, künstlerisch hingegen nicht ganz so glänzende, weil Schumann den beruflichen Anforderungen, die an den Dirigenten gestellt werden, nicht gewachsen ist. 1853 stellt sich der junge Johannes Brahms (1833–1897) in der Düsseldorfer Bilker Straße vor. Schumann widmet ihm seinen letzten Artikel »Neue Bahnen«, der in der »Neuen Zeitschrift für Musik« veröffentlicht, keine Aufnahme in die von ihm 1854 herausgegebenen »Gesammelten Schriften über Musik und Musiker« findet. Deren Erwähnung darf in dem Bild, das die Öffentlichkeit sich von Schumann gemacht hat, keinesfalls fehlen.

---

<sup>3</sup> Robert Schumann, TB II, S. 402.

<sup>4</sup> Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, zit. nach Bernhard R. Appel: Robert Schumann *Album für die Jugend*, Einführung und Kommentar, Zürich [u.a.], 1998, S. 298.

<sup>5</sup> Siehe z. B. Robert Schumann, Brief an Mendelssohn, 22. Oktober 1845, in: *Robert Schumanns Briefe*, Neue Folge, hg. von F. Gustav Jansen, Leipzig <sup>2</sup>1904, S. 251f.

<sup>6</sup> Franz Liszt: *Robert Schumann*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), S. 136.

Zu den äußeren Gründen: Der Wortwitz Felix Draeseke (1835–1913), Schumann habe als Genie angefangen, als Talent geendet,<sup>7</sup> bringt insofern etwas Wahres zum Ausdruck, als er einen oder vielleicht den blinden Fleck im überkommenen Schumann-Bild bezeichnet: Der Wertschätzung des frühen Klavierkomponisten Schumann steht eine gewisse Geringschätzung des späteren Komponisten gegenüber.

Das Urteil über den späten Schumann, das in der öffentlichen Meinung immer noch als ästhetisches Vor- und Fehlurteil vorherrschend zu sein scheint, hat rezeptionsgeschichtliche Gründe, die streng genommen ideologische sind. Die Werke Schumanns, die in Leipzig, Dresden und Düsseldorf, also in der Zeit zwischen 1840 bis 1854 entstehen, werden in einer Zeit privater Veränderung, vor allem aber politischer Unruhe geschaffen, in der Zeit des Vormärzes, der industriellen und politischen Revolution. Die Erwartung, die in die 1848er Revolution gesetzt wurde, und die Enttäuschung, die ihr Scheitern hervorrief, machen sie zum Scheitelpunkt der deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts. Sie markiert aber nicht nur einen historisch politischen, sondern auch den ästhetischen Scheitelpunkt der Schumann-Rezeption, weil Schumann nach dem Scheitern der 1848er Revolution als Repräsentant der Romantik verschärft ins Visier der Kritik genommen wird.

»Der politische Ernst der Gegenwart«, schreibt der ehemalige Schumannianer August Kahlert (1807–1864) im Mai 1848 in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, »hat die romantische Weltansicht zu Boden geschlagen. Es ist nicht mehr Zeit, sich in Träume zu verlieren, denn Gesetz und Ordnung zur vollen Giltigkeit überall zu bringen, das ist die Losung, nachdem seit zehn Jahren Männer wie Gervinus und Ruge den Beweis geführt, dass die Romantik die politische Kraft der deutschen Nation gebrochen habe. Jetzt begreift jeder Zeitungsleser, dass Ordnung ohne Freiheit in Despotismus, und Freiheit ohne Ordnung Anarchie hervorbringt. Kunstwerke können bis zum toten Mechanismus oder zum Ausdrucke der Verrücktheit herabsinken, dies ist dasselbe [...]. Wenn das gesammte gesellschaftliche Leben der Menschen einen Aufschwung erreicht haben wird, dann läßt sich ein gesünderer Zustand des Gemüthes in dem Einzelnen erwarten, der auch der Kunst zu Gute kommen wird [...].«<sup>8</sup>

Kahlerts Kritik im Allgemeinen enthält im Grunde genommen die drei Kernpunkte der Kritik an Schumann im Besonderen: Erstens hält Kahlert der alten Romantik einen neuen Realismus entgegen, der sich der politischen Wirklichkeit stellt, anstatt sich in der poetischen Phantasie zu Verflüchtigen. Zweitens wird in Folge der in den 1850er Jahren einsetzenden Realismus-Debatte seitens der Kritik zwar nicht übersehen, dass auch Schumanns Werke wie zum Beispiel die »Dritte Symphonie« einem sich wandelnden ästhetischen Verständnis der Zeit Rechnung tragen, dennoch wird immer wieder die angeblich durchschlagende Subjektivität des Komponisten beklagt, die der Objektivität diametral entgegengesetzt sein. Auf dem Fundament der radikalen Romantik-Kritik Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770–1831) aufbauend erblickt Franz Brendel 1852 in der »Geschichte der Musik« vor allem in den Werken Schumanns eine »auf die Spitze gestellte Subjectivität« als »Princip der Gegenwart«.<sup>9</sup> Diese äußere sich im Falle Schumanns im Vorwalten eines Humors, der der nihilistischen Tendenz des Zeitalters entspreche. Objektivität wird dagegen den Neudeutschen zugeschrieben, wenn sie nicht – wie im Falle Wagners – mit historischer Notwendigkeit selbst eingeklagt wird. Indem die Neudeutschen mit Franz List an ihrer Spitze beanspruchen zu bestimmen, was musikalischer »Fortschritt« sei, verkehren sich die ästhetischen Verhältnisse. Hatte Schumann in den 1830er Jahren für eine »neue, dichterische Zukunft« gekämpft und sich selbst in vorderster Front eingesetzt, gerät er nach 1848/49 ins Hintertreffen und muss sich des Vorurteils erwehren, »rückschrittlich« gescholten zu werden. Vor dieser Folie ist auch Schumanns Replik auf Richard Pohl zu verstehen: »Was Sie für Zukunftsmusiker [Liszt und Wagner] halten, das halt' ich für Gegenwartsmusiker, und was Sie für

---

<sup>7</sup> Hans von Bülow: *Ein Schüler Robert Schumann's. Karl Ritter*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 48 (1858), S. 102: »Franz Schubert ebensowol, als auch Robert Schumann, – wohlgemerkt, in seiner ersten Periode, wo er, um ein Wort Felix Dräseke's zu citiren, sich noch nicht vom Genie zum Talent heruntergearbeitet hatte –, weisen die begründeten Rechtstitel auf, als glänzende Mitglieder dieser Wiener Schule gefeiert zu werden.«

<sup>8</sup> August Kahlert: *Ueber den Begriff von klassischer und romantischer Musik*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 50 (1849), Sp. 295.

<sup>9</sup> Franz Brendel: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart, Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Leipzig 1852, S. 340 und 515.

Vergangenheitsmusiker (Bach, Händel, Beethoven), das scheinen mir die besten Zukunftsmusiker.«<sup>10</sup> Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass Schumann bei der Redaktion seiner »Gesammelten Schriften über Musik und Musiker« in den eingangs zitierten Text eingegriffen hat. Wollte er 1835 noch »eine neue, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen [...] helfen«,<sup>11</sup> so sieht er sich 1854 gezwungen, den Wortlaut der Passage an entscheidender Stelle zu verändern: »eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen«,<sup>12</sup> heißt es jetzt. Die »Zukunft« scheint für Schumann nicht verloren, das Wort und die Rede davon aber schon. Drittens deutet sich bei Kahlert der für Schumann so verhängnisvolle Fehlschluss an, über den Begriff der »Krankheit« die Kunst der Romantik und das Leben Schumanns in eins zu setzen. Ausgehend von Goethes geflügeltem Wort: »Classisch ist das Gesunde, Romantisch das Kranke«,<sup>13</sup> klingt Kahlerts Klage über »viele krankhafte Kunsterscheinungen« indirekt wie die Erhebung der Anklage gegen Schumann, dessen gesundheitlicher Krisen schon zu Lebzeiten bekannt gewesen sind und dessen Geisteserkrankung und Tod zur Stigmatisierung des Spätwerkes führte, woran die Nachlasszensur Clara Schumanns, die die Veröffentlichung des »Violinkonzertes« verweigerte, nicht ganz unschuldig gewesen ist. Seitdem gilt die Gleichung, dass ein Romantiker kranke Musik komponieren oder umgekehrt ein Kranker romantische Musik komponieren müsse. Selbst Friedrich Nietzsche war vor diesem Fehlschluss nicht gefeit, im Gegenteil, er hat gerade in Bezug auf Schumann bewusst davon Gebrauch gemacht. Innere und äußere Gründe zusammen genommen, ergeben ungefähr das Schumann-Bild, das die öffentliche Wahrnehmung seit ewigen Zeiten bestimmt. In diesem Bild steht Schumann der Romantiker im hellen oder grellen Vordergrund, als Dichterkomponist zwischen Literatur und Musik hin und her schwankend, dessen kompositorische Klasse sich in der frühen Klaviermusik zeigt, dessen Leidenschaft zu Clara Wieck in Liedern ihren Widerhall findet. Im dunklen Hintergrund des Bildes erscheint ein Schumann, der seinen jugendlichen Elan zu früh verloren hat, der mit Krankheiten kämpft und nicht genügend Kraft hat, um es am Ende mit den wahren Größen der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vor allem mit Richard Wagner, aufnehmen zu können. Bekannt und anerkannt ist seit langem das frühe Klavierwerk, das Gros der mittleren und späteren Werke findet, mit Ausnahme der Symphonien, seltener Eingang in die Konzertsäle. Diese Rezeption ist paradox, weil sie die Verbreitung der frühen Klavierwerke im Grunde genommen mit demselben Argument gefördert hat, wie sie diejenige der späten Werke mehr oder weniger verhinderte, mit dem Unterschied, dass es sich beim Frühwerk um eine gute, beim Spätwerk um eine schlechte Romantik handeln soll. Erstere gilt gemeinhin als revolutionär, letztere als reaktionär, quasi klassizistisch kontaminiert, obwohl der analytische Befund der Werke größtenteils gleich ausfällt: Späte Werke erscheinen bei objektiverer Betrachtung oft nicht weniger fantastisch oder brüchig als frühe. Das Romantische einer vielfältig verschleierte Harmonik und fragilen Form finden wir sowohl in frühen als auch in späten Werken. Unser Schumann-Bild hängt also nicht von der Romantik Schumanns ab, sondern davon, wie wir Schumanns Romantik bewerten – mit zweierlei Maß. Dass dieses Schumann-Bild schief hängt, wissen wir schon seit geraumer Zeit. Die Schumann-Forschung hat das schwierige Spätwerk in den letzten Jahrzehnten mehrfach thematisiert. Wissenschaftlich ist es längst gerettet, aufführungspraktisch aber nicht: Die Liste derjenigen Werke Schumanns, die in unseren Konzertsälen sehr selten oder so gut wie nie erklingen, ist leider lang. Zu wissen, dass ein Bild schief hängt, warum und wie es schief hängt, ist eben eine Sache, es gerade zu hängen, eine andere – vor allem dann, wenn man weiß, dass es immer um das ganze Bild geht und nicht nur um einen Teil. So gesehen, steht der eigentliche Wandel des Schumann-Bildes noch bevor.

---

<sup>10</sup> Robert Schumann: Brief an Richard Pohl vom 6. Februar 1854, in: F. Gustav Jansen: *Ein unbekannter Brief von Robert Schumann*, in: *Die Musik* 5 (1905/1906), S. 111.

<sup>11</sup> Robert Schumann: *Zur Eröffnung des Jahrganges 1835*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835), S. 3.

<sup>12</sup> Robert Schumann: *Zur Eröffnung des Jahrganges 1835*, in: ders. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, hg. von Gerd Nauhaus, 2 Bde. Bd. 1, Wiesbaden 1985, S. 60.

<sup>13</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meister Wanderjahre, Maximen und Reflexionen*, hg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhardt Baumann und Johannes John, München 1991, S. 893.