

4. Robert Schumann - „Davidsbündler“, „Beethovener“ und das „Juste milieu“

4.1 Positionsbestimmungen

Seit Franz Schubert begann sich also die Erkenntnis durchzusetzen, daß mit Beethoven nicht nur eine überragende Musikerpersönlichkeit in die Welt gekommen war, sondern daß mit ihm auch ein neues Zeitalter der Musik begonnen hatte. Und dies ist ja auch aus den Erfahrungen nunmehr zweier Jahrhunderte längst zur unbestrittenen Tatsache geworden, die nicht zuletzt in zahlreichen Aussagen ein Echo gefunden hat. So antwortete Gustav Mahler einem Journalisten, der in einem Text über ihn das (gut gemeinte) Lob: „Beethoven schrieb nur eine einzige Neunte, meine Sinfonien hingegen sind sämtlich ‚Neunte‘“ als vermeintlich Mahlers eigene Worte verwendet hatte: „Soll ich wirklich in irgend einer Zeit diesen nicht nur unerhört geschmacklosen – sondern auch meiner eigenen Empfindung so widersprechenden Ausspruch getan haben? – Glauben Sie mir, daß mein inneres Verhältnis zu B. mir einen solchen anmaßlichen Unsinn selbst in betrunkenem Zustande nicht gestatten würde und daß mein Stolz vollkommen befriedigt sein wird, wenn man mich einst als einen legitimen Ansiedler im Neulande, das uns B. entdeckt, ansehen wird.“¹ Arnold Schönberg bekannte noch im Alter, daß er für „die große Ausdehnung“ seines *I. Streichquartetts* (1905) „Nutzen zog aus den ungeheuer vielen Ratschlägen, die mir ein zu diesem Zweck gewähltes Vorbild gab: der erste Satz der Eroica [...] Natürlich wurde das Vorbild nicht mechanisch kopiert, sondern seine geistige Essenz entsprechend angewandt.“² Adornos bereits zitierter Satz, daß man zwar heute nicht mehr so komponieren könne wie Beethoven, aber so denken müsse, wie er

¹ Gustav Mahler, *Unbekannte Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf. Wien 1983, S. 146. Der Mahler irrtümlich oder fälschlich zugeschriebene Ausspruch ist im Original französisch.

² Arnold Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, in: Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften* 1, hrsg. von Ivan Vojtech, S.Fischer 1976, S. 411.

komponiert hat,³ darf über Handschriften, Stile und alle Modeerscheinungen hinweg als dauerhafte Verallgemeinerung dieser künstlerischen Orientierung verstanden werden.

Die Aussagen Mahlers und Schönbergs zeugen von einer Wertschätzung, bei der ein verunsicherndes Gebanntsein durch ein als „übergroß“ empfundenes Vorbild keine oder im Fall Mahlers zumindest keine wesentliche Rolle mehr spielt. Solches Gebanntsein hatte allerdings seine Spuren noch bis zu Johannes Brahms hinterlassen – um nur den bedeutendsten Komponisten des späteren 19. Jahrhunderts im Gattungsbereich der Sinfonie zu nennen (für den gleichbedeutenden Anton Bruckner war der Bezug auf Beethoven von vornherein weniger belastend – aus Gründen, die mit Bruckners anderer mentaler, sozialer und künstlerischer Prägung zu tun haben und unsere Themenstellung weniger berühren). Die lange, über rund zwei Jahrzehnte sich hinziehende Entstehungszeit von Brahms' *1. Sinfonie* war nicht zuletzt den Verpflichtungen geschuldet, die der Komponist glaubte eingehen zu müssen, um nach und neben den Sinfonien Beethovens bestehen zu können. Nimmt man Felix Mendelssohn-Bartholdy und Richard Wagner einmal aus (aus Gründen, auf die in einem späteren Kapitel noch zurückzukommen ist), so brauchte es also fast ein Jahrhundert, um aus Sicht der Komponisten zu Beethoven ein „normales“, bei allem fortwirkend geforderten Angespanntsein ein rein schöpferisches Verhältnis zu finden. Einer der wichtigsten Mittler auf diesem Weg war Robert Schumann.

1810 geboren, gehörte Schumann mit Mendelssohn, Chopin, Liszt und Wagner zu jenen Komponisten, die im Jahrzehnt nach Beethovens Tod wie nach einem Kampf antrat, in welchem man sich einem Überlegenen nunmehr fast kritiklos, wenn auch in einem anhaltend irritierenden Gefühlsgemenge aus Faszination, Verpflichtung und Belastung beugen mußte. Nun galt es, die Kräfte zu sammeln, um aus diesem Gemenge heraus neue Ansätze zu finden.

³ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann (Nachgelassene Schriften, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Abteilung I, Fragment gebliebene Schriften Bd. I), Frankfurt/Main 1993, S. 231.

In Schumanns künstlerischer Lebensleistung bilden die Kompositionen und die poetischen wie kritischen literarischen Äußerungen eine untrennbare Einheit. Er verkörperte den Typus des nicht mehr nur metierbezogen „gelehrten“, sondern vielseitig „gebildeten“ und auch tätigen Musikers, der sich anfänglich etwa in Johann Friedrich Reichardt oder E.T.A. Hoffmann abzeichnete und dann mit Hector Berlioz, Richard Wagner oder Franz Liszt seine fortwirkende Ausprägung erlangte. Es ist der Typus einer neuen Zeit, die zur Reflexion nicht mehr nur durch reine Kunstbegeisterung oder positionsbewußte Polemik anhielt. Es wurde immer dringender die Notwendigkeit empfunden, die nicht selten schockierend wirkenden und dementsprechend Widerstand auslösenden künstlerischen Neuerungen zu erklären und damit zu rechtfertigen. Und daneben galt es nicht zuletzt auch die wachsenden Verrätselungen kompositorischer Gestaltung und deren Ausdruckserweiterungen, die durch die aktuellen Entwicklungen nun auch in der Kunst der jüngeren Vergangenheit vernommen wurden, zu erfassen und zu deuten. Was sollte man „empfinden“, was sollte man „denken“ bei der Wahrnehmung der geheimnisvollen Klangwelten des reifen Mozart und dann vor allem des überwältigenden Beethoven? Bei Schumann ist das Denken, das Nach-Denken über Musik aus Vergangenheit und Gegenwart, nicht selten auch in die Zukunft sich richtend, zum integrierten Teil seiner künstlerischen Produktion geworden – mit der Konsequenz, daß es selbst professionellen Charakter annahm. Wichtigstes und auch bekanntestes Dokument dessen wurde die *Neue Zeitschrift für Musik*, die er 1834 mitbegründete und ab Januar 1835 fast ein Jahrzehnt lang allein herausgab.

Bereits der achtzehnjährige Schumann notiert in sein Tagebuch, „daß es naturwidrig ist mit der Fortbildung der Musik seit zwey Jahrhunderten; die hohen Alten (Händel, Gluck, Lotti, Durante, Mozart u. Haydn) herrschten über die Leidenschaften u. zerquetschten u. zermalmten sie in der Riesenseele; die neue Schule (Beethoven, Schubert, Spohr) wird von den Leidenschaften hingerißen, so daß man jene mit einem hohen, tiefgegründeten Jüngling vergleichen müßte,

diese mit einem ruhenden Manne, was nicht besonders logisch u. natürlich ist. Und welches Ende wird die ganze Geschichte noch nehmen.“⁴

Hier begegnen wir einer wundervollen Ausdrucksverwirrung, die nicht deutlicher und wohl auch nicht schöner – da ihr Urheber selbst sie sogleich wahrnimmt – intellektuelle Ratlosigkeit vermitteln könnte. Der suchende, über seine künftige Bestimmung noch völlig unsichere Schumann sehnt sich – in welchem Metier es sich auch zeigen sollte – nach geisterfühltem Ebenmaß, das ihm bislang so wenig zugänglich erschien. Vielleicht erklärt sich hieraus zum Teil wenigstens auch die leidenschaftliche und anhaltende Trauer um den so jung gestorbenen, kompositorisch vielversprechenden Ludwig Schunke wie später die euphorische Begrüßung des jugendlichen Johannes Brahms.

Schumann verfügte über ein in seiner Zeit bemerkenswertes historisches Interesse und Verständnis, das zugleich verbunden war mit einem nicht minder bemerkenswerten, da anspruchsvollen Perspektivbewußtsein. Seine Hoffnungen in der Gegenwart und für die Zukunft, die stets auch temperamentvoll als Forderungen an Mit- und Nachwelt vorgetragen wurden, beinhalteten ohne metaphorischen Spielraum nichts geringeres als die Wiederkunft eines Komponisten vom Range Beethovens. Unmißverständlich formulierte dies Schumann 1840 in seiner Rezension des *d-Moll-Klaviertrios* von Mendelssohn: „Es ist das Meistertrio der Gegenwart, wie es in ihrer Zeit die von Beethoven in B [*Erzherzog-Trio* op. 97] und D [*Geister-Trio* op. 70 Nr. 2], das von Franz Schubert in Es waren [op. 100]; eine gar schöne Composition, die nach Jahren noch Enkel und Urenkel erfreuen wird. Der Sturm der letzten Jahre fängt allmählich sich zu legen an, und, gestehen wir es, hat schon manche Perle an's Ufer geworfen. Mendelssohn, obschon weniger als Andere von ihm gepackt, bleibt doch immer auch ein Sohn der Zeit, hat auch ringen müssen, hat es auch oft anhören müssen, das Geschwätz einiger bornierter Schriftsteller: ‚die eigentliche Blüthezeit der Musik sei hinter uns‘, und hat sich emporgerungen, daß wir es wohl sagen dürfen: er ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprü-

⁴ Robert Schumann, *Tagebücher* Bd. I 1827-1838, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 218.

che der Zeit am klarsten durchschaut, und zuerst versöhnt. Und er wird auch nicht der letzte Künstler sein. Nach Mozart kam ein Beethoven; dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er ist vielleicht schon geboren.“⁵

Wäre es nicht möglich, daß sich Schumann Jahre später, im Oktober 1853 in seinem letzten Beitrag für die *Neue Zeitschrift für Musik*, an diese Zeilen erinnerte – als er unter dem Titel *Neue Bahnen* den zwanzigjährigen Johannes Brahms in die Musikwelt einführte und mit den Worten schloß: „Wenn er [Brahms] seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist [...] Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.“⁶

Doch auch wenn Schumann unter dem außerordentlich starken Eindruck, den die Klavier- und Kammermusik und die Lieder des jungen Brahms hinterließen, eine bislang so konkret wie nie empfundene Hoffnung auf den „neuen Beethoven“ erfaßte, so mußte diese Hoffnung doch sogleich mit einer anderen Orientierung in seinem Geschichtsbild kollidieren. Mit jener nämlich, die in Beethoven den absoluten Gipfel zu erkennen glaubte und die zwangsläufig zur Folge hatte, daß alles „nach Beethoven“ nur noch (schwächere) Wiederholung oder (trügerische) Übersteigerung – mithin also in jedem Falle Abstieg bedeuten könne. In diesem Zwiespalt, den Schumann niemals zu schlichten vermochte, wurzeln seine widersprüchlichen Urteile über kompositorische Traditionen wie über Komponisten. Man kann es so sagen: Schumann vermag ein positives Verständnis von geschichtlicher Entwicklung nur zu entfalten, wenn diese Entwicklung gewissermaßen „auf dem Weg zu Beethoven“ verläuft. Dabei wird der zeit-

⁵ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1985, S. 272.

⁶ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, Bd. 3, Leipzig o.J., S. 176 f.

liche Aspekt – ob sie zu Beethoven hin oder von ihm aus verläuft – vernachlässigt oder auch ganz ausgeklammert.

Nur so läßt sich vielleicht erklären, warum Schumann das eine Mal die künstlerische Situation zu seiner Zeit schonungslos pessimistisch beurteilt („Ein Glück ist es, daß unsere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte historische Concerte veranstalten konnten; die Hand auf's Herz – wir würden schlecht bestehen“⁷), bei anderer Gelegenheit mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit auf die Wiederkehr eines „neuen Beethoven“ vertraut („er ist vielleicht schon geboren“⁸). Steht also für Schumann Beethoven im Mittelpunkt aller aktuellen Belange des Komponierens, so relativiert sich eben alles auf diesen Punkt hin – und es bleibt nur die Sehnsucht nach und die Hoffnung auf einen „neuen“ Beethoven. D.h. aber auch, daß „Geschichte“, der Kreislauf des Lebens von Stufe zu Stufe mit den „Absprengungen“ absoluter Größe nur bedingt mit den Eigenheiten und Bedingungen ästhetischer Größe zu tun haben. Ihre Akteure (bislang Beethoven und Schubert, darüber „schwebend“ Bach) entwickelten sich nur insofern, als ihr Werk das Echo von „Vorgängern“ vernehmen ließ, das dann allerdings im reifen Werk vollständig aufging. Dieses Werk fällt quasi aus der Geschichte heraus und wird normativ, wird zum unverrückbaren Richtmaß für alle Nachgeborenen. Zugleich gründet hierin aber auch das zwiespältige Urteil Schumanns über Komponisten wie vor allem Joseph Haydn, der durch die Ausnahmestellung Beethovens und Schuberts als Vorbilder nur noch in einer zu Ende gegangenen „Vorläufer“-Rolle wahrgenommen wird. So war es gerade Schumann, der noble, kenntnisreiche Musiker und Publizist, der Haydn in die fatale Ecke des „Papa Haydn“ abstellte: „Haydnsche Musik ist hier [in Leipzig] immer viel gespielt worden; man kann nichts neues mehr von ihm erfahren; er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr.“⁹

⁷ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften...*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1985, Bd. 3, S. 45.

⁸ A.a.O., S 273.

⁹ A.a.O., Bd. 4, S. 95.

Aus den facettenreichen, nicht selten widersprüchlichen Aussagen Schumanns seien hier noch einige weitere herausgegriffen, die sein ebenso komplexes wie kompliziertes Verhältnis zu Tradition und Gegenwart des Komponierens unter dem Aspekt der Beethoven-Fixierung erkennen lassen. Im Januar 1841 wurde in Leipzig Louis Spohrs *Historische Sinfonie* aufgeführt. Das Werk, ein Jahr zuvor in London uraufgeführt, umfaßt vier Sätze, die vier Stilperioden zugeordnet sind: „Erster Satz: Bach-Händel’sche Periode, 1720. Adagio: Haydn-Mozart’sche, 1780. Scherzo: Beethoven’sche, 1810. Finale: allerneueste Periode, 1840 [...] Man kann nichts dagegen haben; die Versuche mögen als Studien gelten, wie ja die Zeit neuerdings ein Wohlgefallen am Rococo-Geschmack gezeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige abgeschlossene Meister, Spohr, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigenen Herzen entsprungen, und der immer beim ersten Klange schon zu erkennen, – dies muß wohl allen interessant erscheinen. So hat er denn auch seine Aufgabe gelöst, wie wir es beinahe erwarteten; er hat sich in das Äußere, die Formen verschiedener Stile zu fügen angeschickt [...] Am besten verstellt er sich noch in der Mozart-Haydnschen Maske; der Bach-Händelschen fehlte dagegen viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgesichter; der Beethovenschen aber wohl alles.“¹⁰

Hier wird die Differenz deutlich, die Schumann zwischen Beethoven und seinen „Vorläufern“ festhält: Haydn und Mozart gehören inzwischen zum Traditionsrepertoire, sind deshalb auch gewissermaßen mit Anstand kopierbar – was gegenüber Beethoven sich nicht nur verbietet, sondern auch als aussichtslos erweist. Um einiges kritischer äußerte sich Schumann in einer Rezension von *Neuen Sonaten für das Pianoforte*, die ebenfalls 1841 erschien: „Es gibt eine Classe von Sonaten, über die sich am schwierigsten reden läßt; es sind jene richtig-gesetzten, ehrlichen, wohlgemeinten, wie sie die Mozart-Haydn’sche Schule zu hundert hervorrief, von denen noch jetzt hier und da Exemplare zum Vorschein kommen. Tadelte man sie, so müßte man den gesunden Menschenverstand ta-

¹⁰ A.a.O., S. 88 ff.

deln, der sie gemacht; sie haben natürlichen Zusammenhang, wohlanständige Haltung [...] Aber freilich, heutigen Tages aufzufallen, ja nur zu gefallen, dazu gehört mehr als bloß ehrlich sein. Und hätte denn Beethoven so umsonst gelebt? Wer lesen kann, der hält sich nicht mehr bei dem Buchstabieren auf; wer Shakespeare versteht, ist über den Robinson hinaus; kurz der Sonatenstyl von 1790 ist nicht der von 1840; die Ansprüche an Form und Inhalt sind überall gestiegen. Das Lob des Fleißes, des Strebens nach Gutem bleibt aber dem Componisten auch dieser Sonate [Friedrich Wilhelm Klingenberg's „Phantasiesonate“] trotzdem unverkümmert, und so erfülle sie ihre Bestimmung, im großen Zeitenstrom eine Minute lang aufgetaucht zu sein und auch wieder zu verschwinden.“¹¹ Die zeitenthobene Stellung Beethovens in der Musikgeschichte kann wohl nichts nachdrücklicher und auch schöner hervorkehren als die ebenso beiläufige wie entschiedene Übergehung der zeitlichen Reihenfolge von Shakespeare als absoluter Größe und Stevensons *Robinson Crusoe*, in dem Schumann offensichtlich nur ein Abenteuerbuch für die Jugend sieht. Im Grunde hat Schumann in aller nicht-beethovenschen Musik (Bach immer ausgenommen) etwas Abenteuernd-Zeitbedingtes vernommen, das freilich wie eine Art Humus die Voraussetzungen dafür bot, daß sich das Bleibende, Zeitenthobene herausbilden konnte. So heißt es etwa in einer Rezension: „Wir lieben das Ringen der Jungen nach neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Atemzuge rang, steht uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozarts und Haydn's stehen auch schwerbeladene Bäume, über die sich nicht so leicht hinweg sehen läßt, oder man überhebt sich eines veredelnden Genusses zu seinem Schaden so lange, bis man, nach anderen umsonst in der Welt umherschweifend, endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu spät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verstehen.“¹²

Was sich in diesen tastenden, abwägenden Differenzierungen andeutet, hat offensichtlich damit zu tun, daß Schumann in seiner Fixierung auf Beethoven immer

¹¹ A.a.O., S. 18 f.

¹² A.a.O. S. 132 f

wieder von einer Art schlechtem Gewissen befallen wird. Es regt sich angesichts der unberechenbaren, gleichermaßen faszinierenden wie bestürzenden Konsequenzen, die Beethovens Werk ausgelöst hat und weiterhin auslöst – Schumann hat es mit den Kompositionen etwa von Chopin (z.B. die 2. *Klavier-sonate op. 35*) oder Berlioz (*Symphonie fantastique*) überdeutlich, zuweilen grell vor Ohren. So sehr der „davidsbündlerische Beethovener“ Schumann nach dem Außerordentlichen, Verwegenen und Erschütternden strebte (er selbst hat es in vielen Klavierstücken auf faszinierende Art verwirklicht), so sehr sehnte er sich doch auch immer wieder nach dem „erfüllten Ebenmaß“, das er faktisch im Ideal der „Serenitas“ des 18. Jahrhunderts zu finden glaubte – in jener „höheren Heiterkeit“, die „unterhielt“ und zugleich gedankenvoll war oder es zumindest sein wollte.

In der Rezension eines Klaviertrios von Friedrich Wilhelm Jähns heißt es: „Und so blickt uns denn aus allen Seiten dieses Heftes ein wohlwollender heiterer Charakter, der sich in Erinnerungen an die Mozart-Haydn'sche Periode ergeht.“¹³ Und an anderer Stelle gibt Schumann dieser Sichtweise sogar eine historische Perspektive: „Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunstwerke, sind auch die der Mozart'schen Schule. Wie der Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze [...] Sollte diese helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunst wirft, so mögen dennoch jene schönen Kunstalter nicht vergessen werden, die Mozart regierte und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem un-bequemen classisch romantischen Halbschlaf.“¹⁴

¹³ A.a.O. Bd. 1, S. 290.

¹⁴ A.a.O. Bd. 1, S. 12 f.

Hier macht sich wiederum eine der zwiespältigen Bewußtseinslagen, in die Schumann im Lauf seines Lebens geriet, deutlich bemerkbar: der unauflösbare Konflikt, sich als „Beethovener“ definieren zu müssen, um den für ihn geltenden Anforderungen an eine wahrhaft zeitgenössische und somit auch zukunfts-fähige Musik entsprechen zu können, dabei aber eben in Zweifel zu geraten, ob mit diesen Anforderungen auch weiterhin der nicht minder dringlich empfundene, ja immer nachdrücklicher geforderte Wunsch nach Schlichtheit als Echtheit zu erfüllen sei: „Eine neue Generation wächst indeß heran; aus spielenden Kindern sind Jünglinge und Jungfrauen geworden, so schwärmerisch und scheu, daß sie sich kaum anzusehen wagen. Hier sitzt einer, mit Vornamen John, am Flügel und die Mondstrahlen liegen breit darauf und küssen die Töne: ein anderer schläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererstandenen Vaterland: an Mittheilung, Geselligkeit, Zusammenleben denkt niemand mehr, jeder geht einzeln und sinnt und wirkt für sich: und der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im lustigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern scheinen nur eine Minute lang über-täubt und wie wird alles enden und wo gerath' ich hin?“¹⁵

4.2 Frühe Aufbrüche im Zeichen von Literatur und Musik

Auch wenn Schumann immer wieder solche Anwandlungen von Skepsis, Zweifel und Entmutigung erfaßten, fand er doch stets wieder zurück zu schöpferischer Zuversicht und Selbstvertrauen. Den Rückhalt hierfür gaben ihm trotz aller Vorbild-Belastungen „seine“ großen Komponisten, aber auch die von ihm geschätzten Dichter – zumal Schumann selbst nicht nur über ein musikalisches, sondern auch über ein ausgeprägtes dichterisches Ausdrucks- und Gestaltungs-vermögen verfügte. In seinen Jugendjahren war er sich geraume Zeit lang keineswegs im klaren darüber, welchen Weg er als Künstler einschlagen sollte: „Wäre mein Talent zur Dichtkunst und Musik in einem Punkte konzentriert, so

¹⁵ A.a.O. Bd 3, 277 ff. Mit „John“ ist John Field gemeint, der unbenannte Komponist dürfte Chopin sein.

wäre das Licht nicht so gebrochen, und ich getraute mir viel“, schrieb der Zwanzigjährige an seine Mutter.¹⁶ Ja, der Beruf eines Dichters schien ihm zunächst durchaus näher zu liegen als der eines Musikers. Vermeldete Schumann doch nach dem Erscheinen seiner ersten Komposition, der *Abegg-Variationen op. 1*, wiederum seiner Mutter: „Wüßtest Du nur, was das für Freuden sind, die ersten Schriftstellerfreuden [...] so stolz wie der Doge von Venedig mit dem Meere vermähle ich mich nun zum erstenmal mit der großen Welt.“¹⁷

Bekanntlich war es vor allem der berühmte, seinerzeit durchaus neben Goethe und Schiller gestellte und diese an Popularität sogar noch überflügelnde Johann Paul Friedrich Richter, der Schumann lebenslang beschäftigte und ihm umfassende geistige Anregungen bot. Jean Paul, wie er sich, seinem Idol „Jean Jacques“ (Rousseau) folgend, als Autor nannte, war mehr als ein Schriftsteller – er war eine, vielleicht sogar die Symbolfigur für eine bestimmte Haltung in der Romantik, in der sich Schumann gleichsam wiedererkannte und der er in seiner Musik entsprechenden Ausdruck zu geben suchte.¹⁸ Ausgangspunkt ist erneut jene Zäsur „um 1830“, mit der Heinrich Heine das Ende der *Kunstperiode* gekommen sah. Jean Paul, der 1825 gestorben war, hatte in seinen zahl- und umfangreichen Romanen (*Hesperus*, 1795; *Titan*, 1800-03; *Flegeljahre*, 1804/05 u.v.a.) wie in seinen nicht minder bedeutenden ästhetischen und pädagogischen Schriften ein literarisch-philosophisches Denken ins Spiel gebracht, das von nahezu allen verbreiteten, doch auch erst im Entstehen begriffenen intellektuellen Strömungen abwich, ja diesen je länger, je nachdrücklicher opponierte. Es richtete sich gegen die klassizistische Wende in der deutschen Klassik (insbesondere gegen Goethe, der seinerseits mehr als gereizt auf Jean Pauls Publikationen reagierte), gegen die rückwärts gewandten oder auch gemäßigt progressiv ge-

¹⁶ *Aus Robert Schumanns Briefen und Schriften*, ausgewählt und mit Anmerkungen versehen von Richard Münnich, Weimar 1956, S. 77.

¹⁷ A.a.O., S. 82.

¹⁸ Es geht in den folgenden Ausführung stets vorrangig um die Beziehung Schumanns zu Beethoven (und Schubert) in der Konstellation mit Jean Paul, so daß das Gesamtproblem Schumann-Jean Paul hier keineswegs umfassend dargestellt werden kann und soll. Eine solche umfassende Darstellung bietet in glänzender Weise Arnfried Edler in seinem Buch *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, an die mein Text weitgehend anschließt.

stimmten Tendenzen in der deutschen Romantik der älteren wie der jüngeren Generation wie auch – faktisch – gegen die revolutionäre Emphase des französischen „romanticisme“ (Hugo, Stendhal, Berlioz, Delacroix, denen Heine nahestand). Jean Pauls Haltung und die aus ihr sich entfaltende Schreibweise werden geleitet von einer radikal humoristisch gestimmten Weltsicht, deren Ausgangspunkt die In-Frage-Stellung alles Überlieferten, Herrschenden und öffentlich Verkündeten bildet. Solcher Humor richtet sich gleichermaßen gegen das brüchig werdende Pathos des Klassizismus wie gegen einen romantischen Ironie-Begriff, dem jeder aggressiv-kritische Impuls abhanden gekommen war und sich nun in beschaulichen „Witz“ verwandelt, wenn nicht gar in Resignation und Frömmelei geflüchtet hatte. Im Gegenzug zeichnete Jean Paul unerschrockene Neugier auf Neues aus, eine Weltoffenheit, die vor den „prosaische“ Folgen der bereits zu seiner Zeit spürbaren Auswirkungen der industriellen Revolution nicht nur nicht zurückschreckte, sondern als Herausforderung verstand, Mittel und Wege zu finden, diese Folgen durch Errichtung „poetischer Verhältnisse“ zu bekämpfen, im Idealfall zu überwinden. Wenn sich letzteres auch als Illusion erweisen wird, trug solches Bestreben nicht unerheblich dazu bei, daß in den dreißiger und vierziger Jahren ein beeindruckender *Aufschwung* des Lebensgefühls einsetzte – und Robert Schumann war, darin ein Sympathisant der Dichter des „Jungen Deutschland“ und des „Vormärz“, einer seiner leidenschaftlichsten Verfechter, der genau dieses Wort als Titel für eines seiner stürmischsten, explosivsten Klavierstücke wählte (Nr. 2 der *Phantasiestücke op. 12*, 1837).

Schumann gehörte aber auch – und als Herausgeber und Autor einer Musikzeitschrift an exponierter Stelle – zu denen, die als den wichtigsten Urheber solchen „Tons“, solchen aggressiven, sardonischen, letztlich auch triumphierenden Humors in der Musik Ludwig van Beethoven ausmachten. Dabei verkehrte sich manche der ignoranten Kritiken, die Zeitgenossen Beethovens über dessen Kompositionen verfaßt hatten, nun geradezu in definitionsnahe Umschreibungen von musikalischen Charakteren, die der neuartigen Auffassung und Bestimmung von Humor eigen sind. Im Mai 1832 hält Schumann im Tagebuch

Passagen aus Kritiken fest, die im 1. Jahrgang (1798) der „mus. Zeitung“¹⁹ erschienen sind: „Wenn H. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen u. den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente u. Fleiße“ usw. Etwas später notiert er aus einer Besprechung von Variationen Beethovens: „Wie sind sie steif u. gesucht u. welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufenden halben Tönen gegen den Baß ein häßliches Verhältniß machen u. umgekehrt. H. v. B. mag phantasieren können, aber gut zu variiren versteht er nicht.“²⁰

Schumann kommentierte dies in geschliffenster Weise, wobei hier durchaus auch ein Ton von Selbstverteidigung mitschwingt: „[...] die Rezensenten bleiben ewig die alten! [...] Ist's denn einerlei, ob etwas im höchsten Lebensdrang, in der Leidenschaft des Augenblicks, oder mit dem Lineal oder am Theetische geboren wird? Himmel! soll denn der Mensch im Künstler untergehn? habt ihr jemals gefragt, ob in einer Musik Wahrheit, innere Wahrheit Nothwendigkeit, u. Genius war! Haben Eure Alten, die ihr so anglotzt, erfunden, warum schätzt ihr an den Neuern keine Erfindung! Habt ihr jemals den zukünftigen Meister erkannt – Ihr Ochsen![?] was sagt ihr über Beethoven! – wie sie j[e]tzt zittern, wenn sie so etwas aehnliches durch[a]ßen müßten – Auch das mit ‚dem Geniezug‘ war zum Todtlachen. O könnt' ich Euch in eine Kanone laden, daß ihr Euch an falsche Quinten gewöhntet.“²¹

Das ist „Originalton“ Schumann in den „Vormärz“-Jahren, der Ton derer, die sich als „Beethovener“ verstanden und Mitglieder des Geheimbundes der „Davidsbündler“ waren. Der war freilich so geheim, daß er nur in der Fantasie Schumanns existierte, und sein „Gründer“ und Inspirator war auch als Mitglied gleich mehrfach, entsprechend seinen gegensätzlichen, aber stets einander ergänzenden Charakteren, vertreten – als „Florestan“ und „Eusebius“, zu denen noch der zwischen diesen beiden vermittelnde „Meister Raro“ kam, den Schu-

¹⁹ Gemeint ist die *Allgemeine musikalische Zeitung*, gegründet von Friedrich Rochlitz in Leipzig.

²⁰ Zit. nach: Robert Schumann, *Tagebücher*...Bd. 1, a.a.O., S. 391 f.

²¹ A.a.O., S. 391.

mann anfangs auf Claras Vater Friedrich Wieck bezogen hatte, doch dann ebenfalls zum eigenen „Sprachrohr“ machte (Clara erschien als „Cilia“ neben weiteren Mitgliedern des ursprünglichen Redaktionskollegiums der *Neuen Zeitschrift für Musik*). In echt Jean Paulscher Weise kleidete Schumann eine Art Programm seines „Bundes“ in die Beschreibung einer Szene, in der auf ihn ein „Papierge-schnitzel“ herabfiel, das ein Blatt enthielt, auf dem geschrieben stand: „Finder! Zu Gutem und Großem bist du erkoren! Davidsbündler sollst du werden, die Geheimnisse des Bundes der Welt übersetzen, d. i. des Bundes, der da totschi-lagen soll die Philister, musikalische und sonstige! Hier weißt du alles – handle nun! Ordne jedoch keineswegs kleinstädtisch, sondern gibts recht kraus und ver-rückt!“²²

Schumann bezog nun in seine „Idealkonstellation“ Jean Paul und Beethoven nahezu von Beginn an auch Franz Schubert ein – als Folge der bereits erwähn-ten Überzeugung, daß allein dieser jüngere Zeitgenosse des Meisters der Meis-ter diesem an Originalität und Gedankenreichtum gleichgekommen sei. Ob-gleich die Parallelsetzungen beider Komponisten mit Jean Paul zuweilen auch weitere Dichter einbezieht, vermitteln sie dennoch eine bestimmte Grundüber-zeugung, indem alle Vergleiche sich auf oberstem literarischem Niveau bewe- gen:

„Wenn ich Beethovensche Musik höre, so ists, als läse mir jemand Jean Paul vor; Schubert gleicht mehr Novalis.“²³

„Schubert ist Jean Paul, Novalis u. Hoffmann in Tönen ausgedrückt“²⁴

„Je specieller eine Musik ist, je mehr einzelne Bilder im Ganzen sie vor dem Hörer ausbreitet, desto mehr erfasst sie, u. desto ewiger wird sie seyn u. neu für alle Zeiten. Solche specielle Züge sind namentlich Beethoven u. Franz Schubert gemein.“²⁵

²² *Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe*, hrsg. von Alfred Schumann, Leipzig 1910, S. 9.

²³ Robert Schumann, *Tagebücher...* Bd. 1, a.a.O., S. 97.

²⁴ A.a.O., S. 111.

²⁵ A.a.O., S. 410.

„So ist die höchste Potenz der Genialität das ästhetisch-Schöne des Sentimentalen und Humoristischen, wie wir es oft in Jean Paul. . ., meistens bei Beethoven und Schubert finden.“²⁶

„Schubert ist noch immer mein ‚einzigster Schubert‘, zumal, da er alles mit meinem ‚einzigsten Jean Paul‘ gemein hat; wenn ich Sch. spiele, so ist mir’s, als läs’ ich einen komponierten Roman Jean Pauls [...] Es gibt überhaupt außer der Schubertschen keine Musik, die so psychologisch merkwürdig wäre in Ideengang und -verbindung und in den scheinbar logischen Sprüngen.“²⁷

Mit der Wendung „als läs’ ich einen komponierten Roman Jean Pauls“ zitiert Schumann fast wörtlich sich selbst aus der berühmten Rezension der Großen C-Dur-Sinfonie Franz Schuberts. Schumann hatte eine Abschrift des Werkes neben einer Reihe weiterer Kompositionen 1838 während seines Aufenthaltes in Wien in Schuberts Nachlaß, der sich im Besitz von dessen Bruder Ferdinand befand, entdeckt und nach Leipzig mitgenommen. Am 31. März 1839 fand hier im Gewandhaus unter der Leitung Mendelssohns die Uraufführung statt. Nach weiteren Aufführungen und dem Druck einer Stimmen-Ausgabe veröffentlichte Schumann ein knappes Jahr später eine Besprechung, die wohl seine umfangreichste sein dürfte, die er jemals einem einzelnen Werk widmete. Doch die Ausführlichkeit ist nur oder auch vor allem Ausdruck der Tatsache, daß Schumann mit Schuberts Sinfonie einer Komposition begegnete, die ihm in all ihren Qualitäten und Eigenheiten gewissermaßen den Weg wies, wie nach Beethoven doch noch eine authentische Sinfonie komponiert werden kann. Allein dieser Umstand und Zusammenhang rechtfertigen es wohl, den bekannten Text erneut etwas ausführlicher zu vergegenwärtigen.²⁸

Schumann tritt in diesem Text als ein Musiker auf, der vorhat, die Sehenswürdigkeiten Wiens zu besichtigen, sich sogleich jedoch des „unweit der Stadt“ liegenden Kirchhofs erinnert, „wo zwei der Herrlichsten seiner Kunst nur wenige

²⁶ Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 70.

²⁷ *Aus Robert Schumanns Briefen und Schriften*, a.a.O., S. 63.

²⁸ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften...* Bd. 3, Leipzig 1985, S. 195-203. Alle Zitate hieraus bis S. 18.

Schritte voneinander ruhen“ – Beethoven und der zunächst nicht mit Namen genannte Franz Schubert. „War es mir nicht vergönnt, jene beiden Künstler im Leben begrüßen zu dürfen, die ich am höchsten verehere unter den neueren Künstlern, so hätte ich nach jenem Gräberbesuch so gern wenigstens jemanden zur Seite gehabt, der einem von ihnen nähergestanden, und am liebsten, dachte ich mir, einen ihrer Brüder.“ Da erinnert sich der Besucher, daß ja Schuberts Bruder Ferdinand noch lebe – womit erstmals im Text der Name des zweiten der beiden „am höchsten verehr[t]en“ Komponisten erscheint. Es folgt die Beschreibung der Begegnung mit dem Bruder und der Durchsicht des Nachlasses („der Reichtum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd; wo zuerst hingreifen, wo aufhören!“) mit dem erwähnten Ergebnis. Dann erst, nach dieser literarisch gestimmten Eröffnung, kommt die Sinfonie selbst zur Sprache: „Sag’ ich es gleich offen: Wer diese Sinfonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunst geschenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angesehen werden.“

Doch noch einmal wendet sich der Rezensent vom Werk ab, um ihm einen historischen Ort, gleichsam eine Tiefenperspektive zu geben: „Es ist so oft und zum Verdruß der Komponisten gesagt worden, ‚nach Beethoven abzustehen von sinfonischen Plänen‘, und zum Teil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orchesterwerken, die aber Einfluß auf das Fortschreiten der Gattung nicht übten, das meiste andere nur mattes Spiegelgebild Beethovenscher Weisen war, jener lahmen langweiligen Sinfoniemacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart passabel nachzuschatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe.“

Hier darf daran erinnert werden, daß Schumann selbst und mehrfach seine Zweifel geäußert hatte an einer dem Vorbild standhaltenden Fortführung der sinfonischen Tradition. Nun aber heißt es zuversichtlich: „Wie ich gehant und gehofft hatte und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfest, phantasie reich und vielseitig sich schon in so vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Sinfonie von seiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch sie der Masse beizukommen, ist nun in herrlichster Weise eingetrof-

fen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die IX. Sinfonie von Beethoven fortsetzen zu wollen, sondern, ein fleißiger Künstler, schuf er unausgesetzt aus sich heraus eine Sinfonie nach der andern, und daß jetzt dir Welt gleich seine siebente²⁹ zu sehen bekömmt, ohne der Entwicklung zugesehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, ist vielleicht das einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid tun könnte.“

Auch wenn zu erwarten wäre, daß Schumann nun auf das Werk detaillierter einging, schweift er nochmals ab, wendet er sich der Stadt zu, ihren „schönen Frauen“ und der nicht minder schönen Umgebung – dieses Wien „mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein.“ So geht es noch eine ganze Weile weiter. Doch dann bricht die poetische Stadtlandschaftsbeschreibung unvermittelt ab: „Ich will nicht versuchen, der Sinfonie eine Folie zu geben; die verschiedenen Lebensalter wählen zu verschieden in ihren Text- und Bildunterlagen [...] Aber daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Sinfonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja, daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre [original gesperrt] man solche Sinfonie.“ Mit diesen Sätzen ist gewissermaßen der Damm gebrochen, und Schumann löst sich aus der bislang anhaltenden wortreichen Fassungslosigkeit angesichts des inzwischen doch mehrfach gehörten und anhand der Partitur eingehend studierten Werkes: „Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Komposition, noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann, und aus den besten

²⁹ Schumann geht bei dieser Zählung von seiner Kenntnis der frühen Sinfonien 1-6 aus.

Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen.“ Nach weiteren eingehenden Beschreibungen von Eigenheiten des Werkes betont Schumann dann auch seine einzigartige, recht eigentlich nicht mehr für möglich gehaltene Stellung zu Beethoven: „Die völlige Unabhängigkeit, in der die Sinfonie zu denen Beethovens steht, ist ein anderes Zeichen ihres männlichen Ursprungs [...] Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethovens spätem Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtsein seiner bescheideneren Kräfte; er gibt uns ein Werk in anmutvollster Form und trotzdem in neuerschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend.“

Obwohl noch eine Reihe weiterer einsichtsvoller Beobachtung folgt, wollen wir es mit letzterer Aussage genug sein lassen. Denn sie berührt unsere Themenstellung unmittelbar. Entscheidend sind die Wendungen „in anmutvollster Form“ und „in neuerschlungener Weise“. Erstere, „in anmutvollster Form“, könnte als positives Gegenstück zu Beethovens rätselvollem Spätstil verstanden werden, der den meisten Zeitgenossen, aber auch noch lange Zeit den Nachfahren, eingeschlossenen Musiker und Kritiker, als fremd, unheimlich, ja als abartig erschien. Einer der gewichtigsten Gewährsmänner dessen ist kein geringerer als Johannes Brahms, der unausgesprochen und bei allem unerschütterlichen Respekt in unüberhörbarer Weise fast zum gesamten Spätwerk Beethovens Distanz hielt und dafür um so intensiver die Bindung an dessen „mittlere“ Phase der episch-dramatischen Sinfonien, Quartette und Sonaten suchte.

Schumann hingegen war auch in dieser Frage gespalten. Einerseits vernahm er in den „grotesken Formen“ und „kühnen Verhältnissen“ ein Echo des selbstbewußt voranstürmenden, tief sinnigen „Humors“ Jean Paulscher Prägung, andererseits fürchtete er den Verlust von Balance und eben von „Anmut“, den solche „Verhältnisse“ mit sich brächten. Schubert nun gelang es, so wäre aus Schumanns Worten zu schließen, die beiden Seiten – Humor und Anmut – wieder zusammenzubringen, zu „versöhnen“. Und dies vor allem durch das, was die andere Wendung benennt: „in neuerschlungener Weise“ – womit die Fähigkeit Schuberts gemeint sein dürfte, hochkomplexen musikalischen Strukturen die

Anmut des Ausdrucks zu erhalten, mehr noch: die eine Gestaltungsebene zum Steigerungsfaktor der anderen zu machen.

Damit aber erkennt Schumann in Schubert gewissermaßen eine Beethoven-Nachfolge ohne Schwund des kompositorischen Anspruchs und seiner Realisierung. Er vernimmt also Musik auf höchstem, das ist: Beethovens Niveau. Doch er vernimmt ja noch mehr – eine Musik nämlich, die „Anmut“ wiedererlangt hat! Dies könnte die Schlußfolgerung nahelegen, daß Schubert mit einem Werk wie die C-Dur-Sinfonie Beethoven geradezu „überwunden“ habe. Schumann würde solches Gedankenspiel wohl von sich gewiesen haben – wie Gustav Mahler einst die Unterstellung, gesagt zu haben, daß alle seine Sinfonien „Neunte“ seien. Wie dem auch sei: ein Körnchen Wahrheit dürfte für Schumann in dieser Feststellung stecken – und wenn es nur daran hinge, daß er zu Schubert, im Gegensatz zu Beethoven, niemals in irgendein zwiespältiges Verhältnis geriet.

Ein Zwischenfazit an dieser Stelle könnte vielleicht so lauten: um 1830, angesichts der allgemeinen Situation in Politik und Gesellschaft und der besonderen in Musik und Literatur, wird die Konstellation „Beethoven-Jean Paul“ zur Grundlage des eigenen Schaffens, des Komponisten wie des Publizisten Schumann. Zugleich, bereits seit Ende der zwanziger Jahre, wird ihm die Bedeutung des in der Öffentlichkeit (vor allem außerhalb Wiens) noch weitgehend unbekannt und mit seinen bekannten Werken, voran Lieder und Klavierstücke, nicht selten mißverstandenen Franz Schubert immer bewußter. Dies führte dazu, daß Schumann seine Grundkonstellation „Beethoven-Jean Paul“ faktisch, wenn auch niemals in eigener Wortwahl, zum Dreieck „Beethoven-Jean Paul-Schubert“ erweiterte. Und die Entdeckung der Großen C-Dur-Sinfonie (1838) hat Schumann schließlich als ebenso überraschende wie willkommene Bestätigung dieser seiner Konstellation verstanden. Vorausgreifend ist allerdings noch anzufügen, daß die Konstellation im Lauf der vierziger Jahre brüchig zu werden scheint. Schumann erschließt sich in wachsendem Maße Orientierungen, die mit Begriffen wie Repräsentation und Pädagogik angedeutet werden können und die in Teilen eine Distanzierung zur subjektiven Emphase der dreißiger Jahre er-

kennen lassen. Freilich heißt dies nicht, daß der frühere Elan nicht immer wieder durchbricht (z.B. in den beiden *Violinsonaten*, im *Cello-* und *Violinkonzert* oder im *3. Klaviertrio*). Was immer ihn auch an Zweifel überkam: Schumann blieb sein Leben lang „Beethovener“ und „Davidsbündler“.

4.3 Sonate und Klavierstück - eine ebenso heikle wie faszinierende Verbindung

Gehen wir unserem Thema nun wieder weiter nach anhand konkreter Musikbeispiele. Zunächst wenden wir uns dem jungen Schumann zu, der als Verächter des „Juste milieu“ und eben als „Beethovener“ dessen kompositorischen Faden aufzunehmen und fortzuspinnen suchte, um später dann Orientierungen zu folgen, die eine Bändigung jugendlicher Emphase zugunsten eines verbindlicheren, ausgewogeneren und somit „eingängigeren“ Ausdrucks bewirken sollten. Bekanntlich hat Schumann in den dreißiger Jahren ausschließlich Klavierwerke, darunter mehrheitlich Zyklen von Klavierstücken zur Vollendung gebracht. Es war dies sein „Klavierjahrzehnt“ vom op. 1 (*Abegg-Variationen*) bis 23 (*Nachtstücke*), denen nach den ersten Liederzyklen *Liederkreis op. 24* und *Myrthen op. 25* sogleich noch der *Faschingsschwank aus Wien op. 26* und die *Romanzen op. 28* folgten. Das Grundmotiv für diese Konzentration lag zweifellos in der schöpferischen Disposition Schumanns, der bei aller Vielfalt seiner künstlerischen Interessen und Fähigkeiten dennoch zunächst ein genuiner Klavierspieler war – ein „Klavierdenker“ sozusagen, der, ähnlich Chopin, den Klang des Instruments zum „Sprechen und Singen“ zu bringen vermochte. Ein weiteres Motiv dürfte allerdings darin bestanden haben, mit dem Klavierstück, ähnlich wie zuvor der „Lieddenker“ Schubert mit dem Lied, ein Terrain zu betreten, auf dem man zumindest weniger der Gewalt des Vorbilds ausgesetzt war als auf allen instrumentalischen, die mit der Sonatenform zu tun hatten. Doch dies schloß sogleich auch einen weiteren Querstand ein: es gab für Schumann trotz alledem keinen Zweifel daran, daß die Gattung Sonate weiterhin das entscheidende Feld der Auseinandersetzung, d.h. aller Annäherungs- und Absetzungsbestrebungen ge-

genüber Beethoven bildete – und „Sonate“ war für ihn stets gleichbedeutend mit „Sonate nach Beethoven“. Sie bleibt nach wie vor das „wertheste[n] Kunstgenre der Pianofortemusik.“³⁰ Zählt man die hochbedeutenden sonatenhaften Kammermusikwerke mit Klavierbeteiligung noch hinzu (die beiden *Violinsonaten op. 105* und *121*, das *3. Klaviertrio op. 110*), so hielt Schumann auch bis in die letzten Jahre seines schöpferischen Daseins hinein an dieser Überzeugung fest. Die nicht zuletzt wegen ihres nur schwer nachvollziehbaren Irritierungspotentials wohl einmalig zu nennende Qualität dieser Beziehung erhält übrigens noch eine besondere Akzentuierung, als in sie zugleich die Auseinandersetzung mit dem nicht minder eigenständigen, seinerseits an und – wie erwähnt – gegen Beethoven entwickelten Sonatentypus Franz Schuberts hineinspielt; eine „Querverbindung“, die in seiner Zeit wohl einzig Schumann durch seine Werkkenntnis geknüpft haben dürfte.³¹ Wie diese „Dreieckskonstellation“ im einzelnen beschaffen war, fand bislang allerdings wenig Beachtung. Erst die Jahrzehnte später in den Sinfonien Anton Bruckners und Gustav Mahlers hörbar werdende Anknüpfung an Gestaltungsprinzipien Schuberts, die dann sogar zur Konstatierung eines „österreichischen Sinfonie-Typus“ führte (neben dem von Johannes Brahms geprägten deutschen und der von Franz Liszt ausgehenden Sinfonischen Dichtung), machten Ausmaß und Intensität des Schubertschen Einflusses allmählich bewußt.

Es gibt von Schumann vollendete Klaviersonaten (a), einzelne Sätze in Sonatenform (b), Stück-Zyklen, die eine Nähe zum Sonatensatz-Zyklus aufweisen (c) und Sonaten mit pädagogischer Bestimmung (d):

- a) - *Sonate fis-Moll op. 11*, 1832-35
 - *Sonate g-Moll op. 22*, 1833, 1835 und 1838

³⁰ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften...Bd. 1*, Leipzig 1985, S. 202.

³¹ Es ist bemerkenswert, daß Mendelssohn hingegen trotz eingehender Kenntnis etwa der großen C-Dur-Sinfonie kaum vergleichbares Interesse für die Klaviersonaten als einer ebenfalls im Zentrum stehenden Werkgruppe Schuberts aufbrachte - im Unterschied zu den Sonaten Beethovens, die in ihm eine jugendliche, ja geradezu kindliche Begeisterung auslösten und sogar merkwürdige Stilkopien (z.B. „Sonate B-Dur op. 106“) nach sich zogen.

- *Sonate f-Moll op. 14 (Konzert ohne Orchester)*, 1835/36 Erstfassung,
1850-52 Zweitfassung

- b) - *Toccata C-Dur op. 7*, 1829/30 und 1833
- *Allegro h-Moll op. 8*, 1831/32, ursprünglich für eine zyklische
Sonate bestimmt
- c) - *Fantasie C-Dur op. 17*, 1836 und 1838
- *Faschingsschwank aus Wien B-Dur op.26*, 1839/40
- d) - 3 Sonaten für die Jugend op. 118, 1853

Die wohl stärkste Affinität zu Beethoven, darin zugleich jedoch auch ein Höchstmaß an Distanzierungsvermögen, entwickelt Schumann in der *fis-Moll-Sonate* op. 11. Es gibt praktisch kein Detail in dieser Musik, das eine Beziehung zu Beethoven vernehmen läßt, ohne daß dem Detail nicht auch ein von dieser Beziehung abweichendes Moment anhaftete. Diese Feststellung dürfte auch durch die Tatsache kaum eingeschränkt werden, daß Schumann vor und während der Kompositionszeit seines op. 11 sich intensiv mit Sonaten von Ignaz Moscheles und Johann Nepomuk Hummel auseinandersetzte. Zumal des Letzteren Sonate in *fis-Moll* (!) op. 81 von 1819 verweist in manchen Details auf das Werk des Jüngeren. Doch alle zweifellos vorhandene Einflußnahme reicht nicht heran an die tiefergehende Ausdrucksintensität und den geradezu überquellenden Gestaltenreichtum von Schumanns Komponieren, worin sich seine bereits hier ausgeprägte Fähigkeit zeigt, jene von Wagner an fast allen komponierenden Zeitgenossen kritisierten und auch bei Moscheles und Hummel nicht zu überhörenden „quadratischen“ Werkanlagen auszuschließen. Schumann gibt sich gerade mit seinem untrüglichen Formgefühl, durch das jedes Detail charakteristische individuelle Züge erhält, zugleich aber stets integriertes Element im Werkzusammenhang ist, als unverwechselbarer „Beethovener“ zu erkennen. Und darin erweist er sich als ein „Meister des (kleinsten) Übergangs“. Richard Wagner hat

viele Jahre später diese magische Formel im Umfeld seiner „Tristan“-Komposition geprägt - die freilich und letztlich im Kern eine Erkenntnis enthält, die aus dem Umgang mit Beethovens Musik erwachsen ist und also auch bei gegebener Wahrnehmungsmöglichkeit die des „Beethoveners“ Robert Schumann hätte einschließen können. Denn das Geflecht der „Leitmotive“, auf das sich Wagner vordergründig bezieht, ist ja nur eine Variante des grundlegenden Überleitungsprinzips, von der die gedanken- oder auch diskursähnliche Integration des musikalischen Materials ausgeht. Sie ermöglicht die Wahrnehmung von hieraus geschaffener Musik als ein „Verstehen“, in dem emotionale und rationale Komponenten ineinander fließen.

Die Sonate op. 11 wird von einer „Introduzione“ (Un poco Adagio) eröffnet, die einer weit ausholenden, einladenden Geste ähnelt und den Hörer sogleich auch einstimmt auf ein Werk, das ihn auf verschlungenen Wegen zu unbekanntem Orten führt. Denn diese „Einleitung“ ist kein bloßes, zu einem Hauptereignis führendes Vorspiel, sondern erhebt mit dem ersten Takt einen eigenen, geradezu appellatorischen Anspruch: „Hört zu!“:

Bsp. T 1-6

Schumann könnte sich für diesen Beginn gleich an zwei Sonateneinsätze Beethovens erinnert haben - an die der cis-Moll-Sonate op. 27 Nr. 2 und der letzten Sonate op. 111. Deren Echo scheint in Schumanns „Introduzione“ wie übergeblendet hinein zu tönen, sowohl in die aufrüttelnde Dynamik wie durch motivische Vorprägungen, die dann auf das ganze Werk ausstrahlen. Andererseits setzt sie sich von Beethovens Gestaltung aber auch deutlich ab, und zwar vor allem durch ihren gänzlich andersartigen „Ton“. Die klassizistisch-überpersönlich wirkende Strenge in Beethovens Werkeröffnungen weicht bei Schumann einer subjektiv gestimmten Ansprache, die bald auch zu ausschwingender Kantabilität findet. Ihr quasi rhetorischer Impuls steigert sich zum Fortissimo, worauf erneut der appellatorische Anruf erscheint, der nun in eine aufwirbelnde Beschleunigung mündet. Ihren Endpunkt findet sie in einem schroffen dynamischen

schen Bruch (ff -> pp), der zugleich einen Doppelpunkt setzt als Signal zur unmittelbaren Fortsetzung des Geschehens (in der Baßstimme ertönt ein glockenähnlicher Quintfall, der längst schon mit motivischer Bedeutung aufgeladen worden ist:

Bsp. T 51/52

Das hohe Maß an Gestalten und Stimmungen in dieser „Einleitung“ könnte Anlaß geben, in ihr ein größeres Eigengewicht zu vernehmen als es die Knappheit der Form nahelegt. Der Grund für diese Ambivalenz hat wohl damit zu tun, daß hier das „Einleitende“ bereits den Raum und die Intensität einer eigenen „Erzählung“ beansprucht. Es bleibt nicht beim „Hört zu“, sondern es war bereits ein „Habt ihr verstanden!“ zu vernehmen, ein „1. Kapitel“ sozusagen, das für das Verständnis des Folgenden unerlässlich ist. Damit aber wird ein Werkverlauf signalisiert, der andere Wege einschlägt, als Schumanns formale Gattungswahl „Sonate“ erwarten läßt oder auch durch die fast parallel zur Komposition des op. 11 erfolgende theoretische Kanonisierung der „Sonatenhauptsatzform“ durch den Beethoven-Biographen und Kompositionslehre-Autor Adolf Bernhard Marx eingefordert werden könnte.³² Doch schließlich hat er selbst darauf hingewiesen, daß nunmehr auf diesem Feld mit Überraschungen zu rechnen ist: „Im Übrigen aber, scheint es, hat die Form (der Sonate; M.H.) ihren Lebenskreis durchlaufen und dies ist ja in der Ordnung der Dinge und wir sollen nicht Jahrhunderte lang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten, oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erfleht von eurem guten Genius.“³³ Und gerade darum geht es Schumann: ob „Sonate“ oder „Phantasie“ - wenn ein „guter Genius“ waltet, spielen formale Vorgaben keine Rolle. Und das war und

³² Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–1847) faßt erstmals die nach dem Tod Beethovens (1827) intensivierten Klärungsversuche von kompositionstechnischen Fragen und Problemen zusammen, die durch dessen Werke, zumal denen des „späten Beethoven“ (ca. 1818-27), aufgeworfen worden sind und ihren Kernpunkt in der Sonate gefunden haben.

³³ Ges. Schriften 3, 80

ist es, was er vor allem von Beethoven gelernt hat und immer wieder lernt - und nicht von Hummel oder Moscheles, so sehr er diesen zeitweilig glaubt verpflichtet zu sein. Und von Beethoven hat Schumann damit nicht zuletzt auch gelernt, daß man nicht nur folgen, sondern weitergehen und dabei auch die Gefahr des Scheiterns in Kauf nehmen muß. Ein schönes Zeugnis für die Bereitschaft zu solchem Wagnis und auch für die Konstellation Schumanns in Bezug auf Beethoven wie auf Moscheles ist in einer Rezension zu sehen, die Schumann zu seiner Sonate von eben diesem Moscheles erbat, auch erhielt und in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichte. Es heißt da: „Die Kunst bleibt nie stehn, sagen diese, und so glauben sich ihre jüngsten Priester berufen, die Grenzen ihres Reiches noch zu erweitern, und da noch *fortzuschreiten*, wo Beethoven schon *überschritten* hatte.“³⁴

Man beachte, daß Schumann bereit war, im eigenen Publikationsorgan ein Urteil wiederzugeben, dem er kaum zugestimmt haben dürfte. Es war ihm aber wohl wichtiger, von einer (damaligen) Autorität wie Ignaz Moscheles als „*fortgeschritten*“ bezeichnet zu werden als dieser die irrige Behauptung vorzuwerfen, daß Beethoven irgendwo und irgendwann etwas „*überschritten*“ habe. Genau an dem Punkt und in dem Sinne aber setzt Schumann sein Werk fort. Es folgt

(Ist fortzusetzen.)

³⁴ NZfM 25.10.1836