



Martin Geck
Robert Schumann
Mensch und Musiker der Romantik
Siedler Verlag
München 2010
ISBN 978-3-88680-897-7

Textauszug
S. 7-14, 179-183, 235-241

Prolog

Vorzüglich stark ausgebildet die Organe der Vorsicht, - Aengstlichkeit, die sogar meinem Glück im Wege stünde, - der Musik, - der Dichterkraft - edlen Strebens - großen künstlerischen aber edlen Ehrgeizes - großer Wahrheitsliebe - großer Redlichkeit - großen Wohlwollens - »Gemüth durch und durch« - Formensinn - Bescheidenheit - Festigkeit - (Phrenologische Studien v. Noël an m[einem] Kopf- Maxen, d. 1 Juni)

Aus Robert Schumanns Tagebuch¹

Diese Tagebucheintragung Schumanns stammt vom 1. Juni 1846. Robert Schumann und seine Frau Clara sind auf dem Schloss und Ritter-gut Maxen bei Dresden zu Besuch, das dem ebenso wohlhabenden wie kunstsinnigen Major a. D. Friedrich Serre gehört. Man ist zu Tisch eingeladen; Schumann spielt hernach Whist und lernt »Capitän Noel« kennen, der am Abend an ihm eine »merkwürdige phrenologische Untersuchung« vornimmt, wie es auch im »Haushaltbuch« unter dem gleichen Datum heißt.²

Die Rede ist von dem englischen Phrenologen Robert R. Noel, der gerade in Dresden weilte, um sich mit dem Arzt, Maler und Naturforscher Carl Gustav Carus über das gemeinsame »Forschungs«-Gebiet auszutauschen und die zweite Auflage seiner *Phrenologie oder Anleitung zum Studium dieser Wissenschaft, mit Berücksichtigung der neueren Forschungen auf dem Gebiet der Physiologie und Psychologie* vorzubereiten; diese wird kurz darauf in der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig erscheinen.

Phrenologie - also der Versuch, von der Schädelform eines Menschen auf seine Charaktereigenschaften zu schließen - hat damals Hochkonjunktur. Und weil die dabei üblichen Messungen nicht zuletzt kriminologischen Interessen dienen, wird Schumann dem bekannten Mann seinen Kopf nicht ohne leichtes Gruseln hingehalten haben - freilich auch mit der seltsamen und doch gar nicht so seltenen Begierde, von einem anderen über das eigene Wesen aufgeklärt zu werden. Und er wird belohnt: Die ihm attestierte Ängstlichkeit, mit der er sich ja wirklich Tag für Tag herumschlägt, darf er künftig unter »schicksalhafter Anlage« buchen. Und alle anderen von Noel konstatierten Anlagen sind vortrefflich: edles Streben, edler künstlerischer Ehrgeiz, Wahrheitsliebe, aber auch Formensinn und Festigkeit.

Natürlich weiß der Phrenologe, wen er da am Abend des zweiten Pfingsttags 1846 vor sich hat; und sicherlich ist er weit- und berufserfahren genug, um nicht nur Schumanns Kopf zu inspizieren, sondern seinen prominenten Klienten auch mithilfe anderer Indizien so zu taxieren, dass dieser vermutlich zwar etwas aufgewühlt, aber doch erhobenen Hauptes wieder zu den Gästen zurückkehren kann. Und der Autor ist von dem Charakterbild, das hier gezeichnet wird, noch nach mehr als 150 Jahren berührt. Denn so vage es ist: Verwendete man es für ein Quiz, so würde ein leidlicher Kenner der Musikgeschichte in der Tat eher auf Schumann tippen denn auf Beethoven, Wagner oder Meyerbeer. Und da geht es vor allem um eine charakteristische Ambivalenz:

Auf der einen Seite die diagnostizierten Züge von Vorsicht und Ängstlichkeit, die Schumann beständig quälen, ihn immer wieder »nervenschwach« und partiell menschen scheu erscheinen lassen. Es sind Züge, die ihn im produktiven Sinn dazu veranlassen, lieber an der eigenen Persönlichkeit zu arbeiten, als andere durch Neid, Kritik oder Herablassung herauszufordern. Kaum je hat Schumann in seiner Neuen Zeitschrift für Musik einen Musikerkollegen in Grund und Boden kritisiert oder einen Zeitgenossen in privaten Äußerungen beleidigt. Er liebte weder den verbalen Zweikampf noch die besserwisserische Kritikergeste. Stattdessen hatte er Größe genug, um den jungen Johannes Brahms enthusiastisch als seinen Nachfolger im Geist zu feiern und einen Hector Berlioz mit seiner Symphonie fantastique, obwohl er diese im Innersten nicht mochte, als Genie des romantischen Realismus à la française zu würdigen.

Auf der anderen Seite ein bewundernswerter Mut, sich immer wieder der Welt zu stellen und ihr kämpferisch entgegenzutreten. Das beginnt mit dem jahrelangen Kampf um die Braut Clara, der schließlich durch einen Prozess zugunsten der Liebenden entschieden wird. Es setzt sich fort in Schumanns Sorge für die immer größer werdende Familie, für deren Zusammenhalt zwar vor allem die Gattin, jedoch zu nicht geringen Teilen auch er selbst verantwortlich ist. Mehr als das: All seine Ängste hindern ihn nicht, Clara auf Reisen zu begleiten, Gesellschaften zu besuchen, Chöre zu dirigieren, Orchester zu leiten. Dass er – äußerer Höhepunkt seiner Laufbahn – die verantwortliche Stellung eines Städtischen Musikdirektors in Düsseldorf antritt, mag dann freilich über seine Kräfte gegangen sein und seinen letztendlichen Zusammenbruch beschleunigt haben.

Doch zuvor fehlt es ihm nicht an beruflicher Tüchtigkeit: Er weiß mit Verlegern zu verhandeln; und die gleichsam freihändige Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik (siehe

Seite 59ff.) ist geradezu ein sowohl unternehmerischer als auch kulturpolitischer Geniestreich. Ganz zu schweigen von seinem Mut in künstlerischen Dingen. Der junge Schumann, weitgehend Autodidakt, ist klug genug, in seinem öffentlichen Wirken zunächst vor allem auf die Klaviermusik zu setzen: Das »Komponieren am Klavier« betrachtet er vorderhand als sein ureigenes Metier; außerdem lässt sich dieses Genre am leichtesten verlegen. Doch ab dem dreißigsten Lebensjahr wagt er sich weiter vor: Zunächst entstehen als Zeichen gewachsenen Selbstbewusstseins serienweise Klavierlieder; es folgen groß besetzte Instrumentalwerke, Kammermusik und schließlich Oratorien und eine Oper. Mit der Rheinischen Sinfonie gelingt Schumann in den letzten Lebensjahren ein Werk von solcher Gelöstheit und Lebensfreude, dass es auch sorgloseren Komponistengemütern, als Schumann eines war, zur Ehre gereicht hätte.

Also mehr als nur Ambivalenzen, nämlich extreme Spannungen, die Schumanns Umgebung, ja sogar Teile des großen Publikums mitbekamen – und in hohem Maß tolerierten. Man darf in dieser Hinsicht die gebildete Gesellschaft des 19. Jahrhunderts nicht unterschätzen: Wer würde heute einem Robert Schumann die Stelle eines Düsseldorfer Musikdirektors anbieten, anstatt von vornherein in Rechnung zu stellen, dass der wohl nicht der Richtige fürs Image der Stadt sein könnte. Der ungarische Schriftsteller Bela Hamvas schrieb um 1960 über das 19. Jahrhundert mit erkennbarer Sympathie: »Jahrhundert der Wahnsinnigen. Hölderlin, Schumann, Gogol, Baudelaire, Maupassant, van Gogh, Nietzsche. Heute sind wir nicht mehr fähig, wahnsinnig zu werden.«³ Und ebenso wenig sind wir fähig, Wahnsinnige, die sich nicht unserem eigenen Wahnsinn anpassen, zu ertragen, könnte man fortfahren.

Damit soll hier nicht die im 19. Jahrhundert beliebte These vom Zusammenhang von Genie und Wahnsinn verfolgt, jedoch der Blick auf ein Milieu gelenkt werden, in dem ein Künstler auch dann leidlich ungeschoren und ohne jedwede Anerkennung zu verlieren seinen Weg gehen konnte, wenn er nicht ins Schema passte. Das Unangepasste war damals noch nicht in die Subkultur abgewandert, verkörperte vielmehr das schlechte Gewissen des gut situierten Bürgers, der noch ahnte, was alles auf der Strecke blieb, wenn Gewinnmaximierung zur obersten Devise wurde.

So gesehen ist dieses Buch nicht nur aus Bewunderung für einen schwierigen, sich jedoch vor dem Zusammenbruch niemals aufgebenden Künstler und Musikintellektuellen geschrieben, sondern auch aus Respekt vor einer Gesellschaft, die eine solche Persönlichkeit zwar nicht auf

Händen trug, ihren Wert aber auch nicht wie selbstverständlich am Grad ihrer Vermarktbarkeit maß.

Wir könnten uns heute nicht an der Musik Schumanns freuen und uns von ihr anrühren lassen, wenn nicht seine Zeitgenossen jenem Überlieferungsstrom sein Bett gegraben hätten, von dem wir uns heute tragen lassen. Dass die Musik Arnold Schönbergs weniger populär als die von Robert Schumann ist, liegt vor allem daran, dass sie schwerer zu verstehen ist. Es hat seinen Grund aber auch darin, dass sich im Fall Schönbergs beide Partner gegeneinander abschotteten: der Komponist gegen ein Publikum, das in seinem elitären Kalkül von vornherein am Katzentisch saß; und das Publikum gegen einen Komponisten, der in seinen Augen a priori ein Spinner war.

Es ist ein Glücksfall der Geschichte, dass im Fall Schumanns gleichsam alles gut gegangen ist: Es gibt in seiner Musik genug Populäres, um sie in breite Kreise zu tragen; und es gibt genug Elitäres, um den Komponisten geradezu zum Vater einer reflexiv-gebrochenen und damit modernen Musik zu machen. Modern in dem Sinne, dass sie sich nicht mehr - wie noch die Musik des mittleren, des »heroischen« Beethoven - auf einen einzigen strukturellen und erzählerischen Nenner bringen lässt, sondern in vielen Kontexten schillert. Schumann selbst fordert geradezu den »nachschaaffenden« Hörer,⁴ also einen, der aus den Tönen, die in ihn eindringen, für sich selbst »Sinn« schafft - im Rahmen von Kontexten, die teils offen zutage liegen, in-dem sie etwa in Überschriften benannt werden, teils wie mit einer unsichtbaren Tinte geschrieben scheinen, die der Hörer selbst erst wieder sichtbar machen muss.

In Schumanns Humoreske für Klavier op. 20 gibt es 24 mit »hastig« überschriebene Takte, in denen auf einem dritten Notensystem - zwischen dem für die rechte und dem für die linke Hand - eine vom Komponisten so genannte »innere Stimme« notiert ist. Dass man diese nicht spielen soll, ist klar; das ist weder technisch möglich noch klanglich nötig, weil die Töne der »inneren Stimme« ohnehin - eine Oktave höher - in der rechten Hand erscheinen. Doch weshalb hat Schumann diese »innere Stimme« dann notiert, welche Signalwirkung soll von ihr ausgehen?

An diesem Punkt kommt man nur weiter, wenn man sich mit Schumanns ästhetischen Anschauungen und speziell mit seiner Bewunderung für den romantischen Dichter Jean Paul beschäftigt - und sich damit auch an den »Menschen« Schumann heranschleicht, der ja in vielen Phasen seines Lebens »innere Stimmen« hörte. Macht sich der Biograf eines

Sündenfalls schuldig, wenn er »Werk« und »Leben« nicht säuberlich trennt, sondern als unauflöslich ineinander verwoben darstellt? Das Ganze ist, wenn man es zu Ende denkt, keine Grundsatz-, sondern eine Stilfrage.

Es gibt den »hohen Stil« im Schreiben über Musik, in dem die »reine« Analyse triumphiert: Da sind alle »außermusikalischen« und biografischen Gesichtspunkte degoutant oder bestenfalls Fingerzeige auf dem Weg zum Kern der Musik. Man mag über solchen Rigorismus denken, was man will - im Falle Schumanns erscheint er allein deshalb beschränkt, weil der Komponist selbst nichts von diesem »hohen Stil« gehalten hat. Natürlich gehört auch für Schumann das Analysieren zum Handwerk; doch wo er es ausübt, schweift seine Fantasie beständig ab, um sich in Bildern, Metaphern und allgemeinen ästhetischen und historischen Exkursen zu ergehen. Er kennt beide Seiten der Medaille: Musik ist nur sie selbst und zugleich nur in den vielen Kontexten erlebbar, in denen sich unser Leben überhaupt abspielt. Demgemäß kann er am 5. Mai 1843 dem Kollegen Carl Koßmaly schreiben: »Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen.«⁵

Auf Schumanns Spuren verfolgt dieses Buch einen »mittleren Stil«, der die Beschäftigung mit dem Notentext ebenso wenig scheut wie den Blick auf erhellende Kontexte. (In »niederen« - deswegen keineswegs verachtenswertem - Stil wäre ein Roman wie Peter Härtlings Schumanns Schatten anzusiedeln.) »Mittlerer Stil« - das klingt nach Kompromiss, ist es jedoch nicht mehr als jedes andere Reden und Schreiben über Kunst: Ob man es mit subtilen Strukturanalysen oder mit der Vorstellung diverser Kontexte versucht - keine Art solcher Annäherungen kann die eigentliche Kunsterfahrung ersetzen.

Je mehr wir über einen Komponisten wissen, desto weniger können wir sein Leben ausklammern, auch wenn er uns vor allem wegen seines Werks lieb ist. Obwohl das »Leben« das »Werk« nicht erklärt, gibt es doch - wie es Roland Barthes ausgedrückt hat - einen »Mehrwert«, wenn wir das eine vor dem Hintergrund des anderen sehen. Und der französische Philosoph erklärt dies - am Beispiel von Marcel Prousts Romanzyklus Auf der Suche nach der verlorenen Zeit - auf folgende Weise: Zwar wäre es trügerisch zu glauben, indem man sich mit dem Milieu des Dichters beschäftige, habe man den Schlüssel zu seinem Werk in Händen; jedoch festigt die »Projektion des Lesers in das Werk«, das »Begehren nach Entschlüsselung«, die »imaginäre Bindung an das Werk«.⁶

Natürlich ist es kein Zufall, dass Roland Barthes seine Vorstellungen an einem modernen Roman entwickelt, und nicht etwa am Don Quixote von Cervantes: Je näher Leben und Werk eines Künstlers unserer eigenen Zeit sind, desto mehr Empathie vermögen wir aufzubringen - zumindest bilden wir uns dies ein. Vice versa gilt: Je mehr ein Künstler der Moderne angehört, desto fester ist er in der Regel davon überzeugt, sein persönliches Leben aus seiner Kunst nicht heraushalten zu können oder zu dürfen. Schumann ist in meinen Augen der erste Komponist, der Leben und Werk geradezu symbiotisch miteinander verschmolzen hat. Nicht zuletzt das hat mich veranlasst, meine Biografie nicht nur in einem »mittleren«, sondern auch in einem »gemischten Stil« abzufassen: Anders als in meinen Biografien über Bach und Mozart sind »Leben« und »Werk« dieses Mal nicht nacheinander behandelt, sondern in eng miteinander verzahnten Kapiteln.

Speziell im Fall Schumanns schien es mir geboten, an die skizzierten Gedankengänge von Barthes anzuknüpfen: Gewiss besagt die phrenologische »Erforschung« von Schumanns Charakter - um auf den Anfang dieses Kapitels zurückzukommen - nichts Verbindliches über den »Menschen« Schumann, so sehr sie ihn selbst faszinierte, und schon gar nichts über sein »Werk«. Doch sie weckt Anteilnahme und - zusammen mit vielen anderen Äußerungen - das »Begehren nach Entschlüsselung«. Es ist, wie von Barthes subtil angedeutet, das erotische Begehren des Autors, der sich seinem Liebesobjekt, der Musik, auch über die Person des Komponisten immer wieder zu nähern versucht, ohne es doch je zu erreichen. Wenn dabei das empirische Faktenmaterial, das in Sachen Schumann reichlich verfügbar ist, nicht verbogen oder verwischt, vielmehr geradezu als Antrieb zu weiter gehenden Reflexionen genutzt wird, ist der »gemischte Stil« nicht unseriöser als die reine Formanalyse, die ja ihrerseits auf vielen kaum hinterfragten Vorurteilen beruht.

Hans-Georg Gadamer hat ernsthaft darüber nachgedacht, ob das einzig Wissenschaftliche an den Geisteswissenschaften vielleicht nur das notwendige »psychologische Taktgefühl« sei, das sich seinerseits als »Funktion ästhetischer und historischer Bildung« darstelle.⁷ Das enttäuscht zwar die Erwartung, Kunst ließe sich erklären, es stellt jedoch an denjenigen, der über Kunst und Künstler schreibt, große Ansprüche. Es verpflichtet ihn nämlich einerseits auf das Motto, das Robert Schumann dem Jahrgang 1835 seiner Neuen Zeitschrift für Musik voranstellte: »Jeder Genius muß nach dem, was er selbst will, studiert werden.« Es lässt ihm andererseits gar keine andere Wahl, als sich auf die zahlreichen Kontexte einzulassen, aus denen erst verständlich wird, weshalb Schumann mit Recht ein »Universalgeist der

Romantik« genannt werden darf.⁸

INTERMEZZO V

Beziehungszauber

Ein kurzer Tuttischlag des Orchesters – Startschuss für die dreitaktige Forte-Klangkaskade des Klaviers, die den traditionellen Eröffnungsgestus einer barocken Ouvertüre aufgreift, andererseits mit der kleinen Sekunde ein Intervall ins Zentrum rückt, das von jeher für den Seufzer stand. Dann acht Takte des lyrischen Hauptgedankens – von Holzbläsern und Hörnern vorgetragen und anschließend vom Klavier solo in weiteren acht Takten zur 16-taktigen Periode vervollständigt. Danach keine Ruhepause, sondern eine Art Fortspinnung, in der das Baritonregister des Klaviers die Führung übernimmt, umspielt von den filigranen Quintolen der rechten Hand. Doch das ist nicht nur Fortspinnung, sondern auch »Antwort« mit eigener thematischer Bedeutsamkeit. Die »Antwort« weitet sich aus, erfolgt unter wachsender Beteiligung des Orchesters, dem das Klavier zeitweilig die Melodiestimme überlässt und stattdessen Bassfunktionen wahrnimmt. So geht es in inniger Verwobenheit bis zum befreienden Quartsextakkord über g, der dem Hauptthema die Plattform bietet, um nunmehr in C-Dur, also gleichsam vor aufgerissenem Himmel, zu agieren ...

Es ist unmöglich, auf knappem Raum die klanglichen und metrischen Feinheiten darzustellen, die den Satz erst zu dem machen, was er ist: ein klaviersinfonisches Wunderwerk zwischen Beethoven und Brahms, deren Konzerte vielleicht größere Festigkeit besitzen, dafür aber an Tonpoesie hinter Schumann zurückstehen. Sind schon bei der Betrachtung traditionsverhafteter Werke des 19. Jahrhunderts Termini wie »Eröffnungsritornell«, »Soloexposition«, »Hauptsatz«, »Überleitung«, »Seitensatz«, »Exposition«, »Durchführung«, »Reprise« problematisch, so wirken sie angesichts der Kompositionsweise Schumanns geradezu wie eine Ohrfeige: Das Wunder der Klavierfantasie in a-Moll – erst später wurde diese vom Komponisten zum ersten Satz des Klavierkonzerts op. 54 umfunktioniert – ist nämlich gerade, dass sie dem entsprechenden Regelwerk souverän entkommt. Ohne deshalb impressionistisch zu zerfließen, will diese »Fantasie« nicht in Kategorien musikalischer Architektur beurteilt werden, sondern in ihren narrativen Qualitäten.

Narrativität bedeutet nicht, dass eine Geschichte erzählt würde: Schumann hat von

Sinfonischen Dichtungen à la Liszt nichts gehalten. Es besagt vielmehr, dass der Strom der Musik einem Erzählfluss vergleichbar ist. Das hat nichts mit Gleichmaß zu tun: Auch ein realer Fluss ist nicht ohne den Wechsel von schwacher und starker Strömung, von mächtigen Wellen und kleinen Wirbeln, von ruhigen und aufgeregteren Passagen vorstellbar – von der sich wandelnden Uferlandschaft ganz abgesehen. Es erläutert jedoch das Verfahren des Komponisten, sich von einem Anfangsgedanken wie von einem Gesprächsthema über einen ganzen Satz hinwegtragen zu lassen – freilich nicht im Sinne planmäßiger motivischer Weiterentwicklung, sondern eines Sichtreiben-Lassens.

Dass dieses Sich-treiben-Lassen jedoch keineswegs planlos ist, wird spätestens dort deutlich, wo der Satz zu seinem langsamen Mittelteil – *Andante espressivo* – gelangt. Da haben wir die spirituelle Mitte der Komposition erreicht, so kurz sie auch sein mag: Wir befinden uns in *As-Dur*, also Lichtjahre von der Ausgangstonart entfernt; und der Hauptgedanke erscheint nunmehr im wiegenden 6/4-Takt, jedoch auf eineinhalb Takte verkürzt. Dieser bei Schumann so beliebte Wechsel des »Erzählmodus« – in der *C-Dur-Fantasie op. 17* heißt es an vergleichbarer Stelle »Im Legendenton« – kommt in der Originalfassung, die sich nach den Quellen allerdings nur teilweise rekonstruieren lässt, noch besser heraus. Dort fehlen nämlich 22 Takte schmetternder Überleitung, für die sich Schumann erst in der definitiven Fassung des dreisätzigen Klavierkonzerts entschieden hat – inzwischen stärker an »architektonischer« Stabilität interessiert.

Narrativität – das heißt für den unbefangenen Hörer, in einen fesselnden und nuancenreichen Vortrag einzutauchen, dessen Ideengang man nicht bis ins Letzte versteht, auch nicht verstehen muss, der vielmehr durch Charme und organischen Gedankenfluss überzeugt. Narrativität – mit diesem Begriff verbindet der Kenner angesichts der Klavierfantasie jedoch auch eine regelrechte »Geschichte«, nämlich diejenige von Clara und Robert. Man kann sie aufblättern wie ein Buch.

Es beginnt damit, dass Robert mit seiner *Fantasie in a-Moll* auf ein Klavierkonzert in derselben Tonart »antwortet«, das Clara zwischen ihrem drei-zehnten und sechzehnten Lebensjahr als ihr *op. 7* komponiert hat. Schumann, der seinerzeit bei der Instrumentation des Finales geholfen hat, übernimmt nunmehr ein Motiv aus Claras Klavierkonzert. Doch abgesehen von dieser Reminiszenz ist seine *Fantasie* eher eine Entgegnung auf dieses *op. 7*. Zwar verdient die Routine, mit der sich die junge Künstlerin ein Virtuosenkonzert nach dem

damals gängigen Muster zurechtschneidert, hohe Bewunderung. Doch verglichen mit dem spezifischen Zauber, der Roberts Komposition innewohnt, erscheint Claras Konzert wie eine bloße Kulisse, in der sie selbst auftritt.

Sie wäre die Letzte gewesen, die das anders gesehen hätte, hat auch ihr eigenes Klavierkonzert nach der Heirat nie mehr gespielt. Als Entschädigung wird sie nun in Schumanns Schöpfung geehrt: Das Motiv der fallenden Terz c-h-a-a, welches Roberts Fantasie von Anfang bis Ende durchzieht, ist eine Chiffre für Claras Davidsbündlernamen Chiara. Und mehr als das: Vor Kurzem ist ein Skizzenblatt Schumanns zu einem Duett auf ein Gedicht Rückerts aufgetaucht: »[Frau:] Ich bin dein Baum, o Gärtner, dessen Treue mich hält in Liebespfleg' und Zucht« – »[Mann:] Ich bin dein Gärtner, o du Baum der Treue, auf andres Glück fühl ich nicht Eifersucht«. ³⁰⁸ Dieses Duett war für den Liebesfrühling op. 37 und damit für ein Gemeinschaftswerk von Robert und Clara vorgesehen, blieb dort aber unberücksichtigt, weil sein Hauptgedanke inzwischen in der Klavierfantasie seinen Platz gefunden hatte – und zwar als Motiv der schon erwähnten spirituellen Mitte mit der Überschrift *Andante espressivo*: Diesem Motiv, das erst vom Klavier vorgetragen und dann von der Klarinette – in derselben Sekundversetzung wie im Duett – wiederholt wird, lassen sich mühelos die Worte »Ich bin dein Baum, o Gärtner, dessen Treue« unterlegen. Und beide – die ursprüngliche Liedskizze und das *Andante espressivo* der Klavierfantasie – stehen im Dreiertakt und in As-Dur. Es ist, als hätte Schumann diese Tonart als exterritoriales Heiligtum verstanden, um »darum herum ein Konzert in a-Moll zu komponieren«. ³⁰⁹

Doch damit nicht genug des »Beziehungszaubers«: Von dem musikalischen Zitat des »Du bist mein Baum« führt der Weg zurück zu einer As-Dur-Stelle aus Beethovens *Fidelio* – nämlich zur Eingangszeile von Florestans Arie »In des Lebens Frühlingstagen«, die in der Vision »ein Engel sich tröstend zur Seite mir stellt, Leonoren, der Gattin, so gleich« ihre Fortsetzung findet. In den schwierigen Jahren der Verlobungszeit hatten sich Robert und Clara in der Rolle von Florestan und *Fidelio/Leonore* erlebt: »Ich küße Dich in inniger Liebe. – Adieu, mein *Fidelio* in Gestalt v. Julius Kraus und bleib so treu wie Leonore ihrem Florestan« – das hatte Robert Clara am 29. November 1837 nach Wien geschrieben, ³¹⁰ wobei »Julius Kraus« der Deckname ist, unter dem sie ihre Post abholt – und sich damit ebenso zum Mann macht, wie es Leonore unter dem Namen *Fidelio* getan hatte.

Wenn Peter Gülke bemerkt, dass Schumann mit seiner Musik auf geradezu insistierende

Weise Clara meine,³¹¹ so gilt dies potenziert für die Klavierfantasie a-Moll, welche über die schon genannten Beispiele hinaus Anspielungen auf Claras *Soirees musicales* op. 6, ihre Romanze op. 11,2 und obendrein auf die *Grande Sonate* op. 3 des geliebten, früh verstorbenen Freundes Ludwig Schunke enthält.³¹² Hinzu kommt ein Spiel mit Zeitebenen. Wenn in der Mitte der Fantasie, also im *Andante espressivo*, die »Urgestalt« des Eingangsmotivs »enthüllt« wird, so entpuppt sich das, worauf hingearbeitet wurde, als das Vergangene: als Rekurs auf Beethoven und auf gemeinsame Schicksalsjahre.

Man muss all das nicht wissen, um Schumanns Klavierfantasie zu lieben, doch man kann sie mehr lieben, wenn man es weiß. Denn diese kleinen Geheimnisse sind dem Werk nicht äußerlich, sondern mit ihm so verwoben, dass sie geradezu einen Lebensfaden darstellen. Als Komponist von Klavierkonzerten lässt sich Schumann nicht mit Beethoven oder Brahms vergleichen, die von einer strukturellen Grundkonzeption ausgehen, der dann die einzelnen musikalischen Gedanken zugeordnet werden. Vielmehr teilt Schumann mit anderen Romantikern die Vorstellung, das nackte Material eines Kunstwerkes sei zu arm, um ihm die Erfüllung seiner Aufgabe zu ermöglichen - nämlich eine Vorstellung des Transzendentalen zu geben. Vor diesem Horizont reflektiert der romantische Künstler beständig über Möglichkeiten, die materielle Wirklichkeit und die eigene Zeitlichkeit zu transzendieren und über sich selbst hinauszugelangen.³¹³

Das aber gelingt nur, wenn er von seiner Existenz her denkt und von dieser aus den narrativen Fluss lenkt. Beethoven und Brahms wäre dergleichen hybrid erschienen. Für sie bestand das primäre Wesen eines Klavierkonzerts im Zusammenspiel von Orchester und Solisten, wobei das Orchester das »öffentliche«, der Solist das »private« Interesse vertrat und beide zusammen ein Stück gesellschaftlicher Ordnung abbildeten. Schumann unterläuft diese Vorstellung: Er denkt ganz vom Klavier her, welches sich das Orchester in solchem Maß einverleibt, dass daraus ein Klangkörper wird –sein Klangkörper.

Sollte das Franz Liszt zugeschriebene Bonmot, Schumann habe ein »Konzert ohne Klavier« geschrieben, zutreffen, so ließe sich dies – unabhängig von der offenkundigen Anspielung auf Schumanns »Concert sans orchestre« op.14 – durchaus als Kompliment verstehen: Dem Komponisten ist kein Konzert für Klavierlöwen gelungen, aber eins, in dem der allgegenwärtige Klavierklang mit dem des Orchesters zur Einheit verschmilzt – in demselben Sinne, in dem der Komponist mit »seiner« Interpretin verschmelzen möchte, die so-gar beim

Schreiben der Partitur mitgeholfen hatte.

Diese war ihrerseits nicht nur Virtuosa, sondern ein zutiefst künstlerischer Mensch. Daher wusste sie zu ermessen, was ihr Mann nach gründlichem Nachsinnen über die Gattung und verwickelter kompositorischer Arbeit geschaffen hatte – in beständigem Austausch mit ihr. Wer nicht nur Feministin, sondern auch Künstlerin ist, wird ermessen können, welches Glück sie angesichts des fertigen Werks gespürt haben mag – und jedesmal aufs Neue, wenn sie es spielte.

Kritiker rühmten damals »Energie und leidenschaftliche Kraft« der Musik, sprachen von »Innigkeit und Wahrheit des Gefühls«; und der bekannteste unter ihnen, Eduard Hanslick, verglich die As-Dur-Episode mit einem »kleinen, spiegelhellen See zwischen dunklen Felsen und Bäumen«. ³¹⁴ Solche Bilder erklären nichts, sind aber wie ein Liebesbrief, den man dem Werk schickt. Und was gäbe es Schöneres als einen Liebesbrief – je seltener wir ihn in der Realität schreiben, desto bereitwilliger richten wir ihn an die Musik.

KAPITEL 10

Musikdirektor in Düsseldorf

(1850-1854)

Zur Umsiedlung u. Reise.

Fracht sämtl. Sachen auf d. Eisenbahn von Dresden hieher 132.7. -

3 Leute zum Abpacken hier ä 20 Gr. 2.16. -

Im Gasthof zu Düsseldorf an Hrn. Disch. 55.15. -

Lohndiener. 1.15. -

Auslagen. - 28. -

Passagiergeld für 41/z Billets 58.15. -

Schumanns »Haushaltbuch« vom September 1850 nach dem Umzug nach Düsseldorf⁴¹⁰

700 Taler jährlich bringt Schumann die neue Stellung eines Städtischen Musikdirektors ein. Düsseldorf ist damals eine Stadt mit etwa 45000 Einwohnern, deren einer Teil auf die große

preußische Garnison, der andere auf die Kunstakademie stolz ist. Schumann wird sich selbstverständlich an die Kunstakademie halten und schon bald Mitglied der Künstlervereinigung Malkasten werden, zu der sich Akademiemitglieder und freie Künstler 1848 zusammengeschlossen haben. Was ursprünglich die republikanischen Bestrebungen der bürgerlichen Revolution von 1848/49 fördern sollte, erhält nach deren Scheitern eine neue Stoßrichtung: Man betrachtet sich nunmehr als künstlerische Avantgarde, die sowohl gegen einen überholten Romantizismus als auch gegen einen blutleeren Klassizismus angeht - dies alles im Zeichen des aufkommenden »Realismus«. Dieser kennt eine parteiliche Strömung, die im Sinne des französischen Malers Gustave Courbet soziale Ungleichheit anprangert, und eine eher unpolitische, die Natur und Mensch ohne falsches Pathos darstellen und dabei auch die vermeintlich unscheinbaren Dinge in den Blick bekommen will.

Im Laufe der Jahre wird Schumann viele Anregungen der Düsseldorfer Malerschule in sich aufnehmen. Zunächst ist er allerdings hauptsächlich mit einem musikalischen Alltag konfrontiert, der ihm in Dresden weitgehend erspart geblieben war: Er hat wöchentlich die Chorvereinigung zu leiten und pro Jahr zehn Konzerte mit dem Städtischen Orchester sowie vier kirchenmusikalische Großereignisse in den Hauptkirchen Sankt Lambertus und Sankt Maximilian durchzuführen. Der etwa 120 Mitglieder zählende, zu speziellen Anlässen jedoch oft stärker besetzte Chor besteht aus Laiensängern; der circa 30 Musiker umfassende Streichkörper des Orchesters ist aus Berufs- und Laienmusikern zusammengewürfelt; die Blasinstrumente sind zum größeren Teil mit Garnisonsmusikern, zum kleineren mit Liebhabern besetzt. An der zweiten Oboe sitzt beispielsweise der Beige-ordnete und spätere Bürgermeister Wilhelm Wortmann.

Das sind die damals üblichen Verhältnisse; lediglich in Leipzig trifft man bessere an. Es ist Aufgabe des jeweiligen Musikdirektors, den bunten Haufen nach Kräften zusammenzuhalten und aus der Situation möglichst viel zu machen. Immerhin findet Schumann in Düsseldorf eine musikalische Landschaft vor, die von seinen Vorgängern Felix Mendelssohn Bartholdy, Julius Rietz und Ferdinand Hiller recht erfolgreich gepflegt worden ist.

Als Hiller nach Köln wechselt, empfiehlt er dem Allgemeinen Musikverein, der die musikalischen Geschicke Düsseldorfs in Händen hat, mit Nachdruck Schumann als seinen Nachfolger. Der zögert zu-nächst, weil er sich von der vagen Hoffnung, Wagners Nachfolger an der Dresdner Hofoper zu werden, nicht von heute auf morgen verabschieden mag. Doch

irgendwann sieht er in Dresden nur noch eine Stadt, deren Staub man gern von den Füßen schüttelt, und in Düsseldorf die neue Verheißung: Mit vierzig Jahren ist er zum ersten Mal in seiner Karriere Chef einer städtischen Musik, erstmalig auch fest besoldet. Letzteres bedeutet auch für Clara, die am 1. Dezember 1851 mit Eugenie eine weitere Tochter zur Welt bringen wird, Sicherheit.

Und siehe da: Während die Übersiedelung der Schumanns nach Dresden einstens sang- und klanglos vonstattengegangen war, steht an der Düsseldorfer Bahnstraße ein ansehnliches Begrüßungskomitee bereit, als die Familie dort am z. September 1850, abends 7 Uhr, mit der neuen Köln-Mindener Eisenbahn eintrifft. Hernach bringt die Liedertafel den Schumanns ein Ständchen im vornehmen Hotel Breidenbach, und fünf Tage später findet im Geislerschen Saal das offizielle Begrüßungskonzert statt, bei dem an die 370 Sängerinnen und Sänger mitwirken - falls dem noch heute erhaltenen Notenmaterial in diesem Punkt zu trauen ist. Man überrascht den Komponisten mit der Genoveva-Ouvertüre und dem zweiten Teil der Peri. Beim anschließenden Souper gibt es laut Claras Tagebuch lange und viele Reden, aber wenig zu essen.

Schon am nächsten Tage beginnen die Sorgen - nicht zuletzt angesichts akuter Finanznöte: Der Umzug war teuer, und die aktuelle Hotelrechnung ist so hoch, dass man schleunigst eine Wohnung bei einem Fräulein Schön in der Allee-, Ecke Grabenstraße bezieht - was sich alsbald als Fehlentscheidung herausstellt: Robert gerät »durch das fortwährende Geräusch auf der Straße, Leierkasten, schreiende Buben, Wagen usw. in eine höchst nervöse, gereizte, aufgeregte Stimmung«. Clara kann »nicht spielen vor allerlei häuslichen Beschäftigungen; ferner kann ich mich durchaus nicht in die untere Klasse von Leuten hier finden, die fast alle durchgängig grob, übermütig und präntiös« sind. Fazit: »Den ganzen Tag möchte ich weinen!«⁴¹¹

Gottlob erweisen sich die Damen der Gesellschaft als freundlich und hilfsbereit, wiewohl ihre ungezwungene und fröhliche Art Clara »zuweilen die Grenzen der Weiblichkeit und des Anstandes zu überschreiten« scheint: »Das eheliche Leben soll hier mehr französischer, leichter Art sein«, weiß sie im Tagebuch zu berichten.⁴¹² Da hält sie sich an den Arzt, Dichter und Musikschriftsteller Wolfgang Müller von Königswinter und seine Frau, die dem Vernehmen nach eine rühmliche Ausnahme bilden. Engeren Kontakt pflegt man auch mit dem schöngestigen Arzt Richard Hasenclever und dem Maler Theodor Hildebrandt, Eugenie's

Taufpaten. Zum Künstlerkränzchen gehören ferner die Maler Carl Sohn, Christian Köhler und Carl Friedrich Lessing. Auch Wilhelm von Schadow, Direktor der Kunstakademie und ehemals schon mit Mendelssohn befreundet, sowie der musikbegeisterte Notar Joseph Euler zählen zu den näheren Bekannten. Am 15. September trifft außerdem der junge Geiger (und spätere Schumann-Biograf) Wilhelm Joseph von Wasielewski aus Leipzig ein, um im Orchester als rechte Hand Schumanns den Platz des Konzertmeisters einzunehmen und die Solovorträge zu bestreiten.

Schumanns erster Auftritt als Dirigent im Abonnementskonzert vom 24. Oktober 1850 ist ein voller Erfolg, zu dem Clara das Ihre beiträgt, indem sie mit Mendelssohns Klavierkonzert g-Moll brilliert und zum ersten Mal seit vielen Jahren wieder auswendig spielt. Als man ihr statt eines Honorars ein Blumenkörbchen ins Haus bringt, schreibt sie freilich indigniert an Hiller: »Es ist doch ganz unbegreiflich, wie die Herren denken können, daß ich zum ersten Male hier gratis in ihren Concerten spielen werde, noch dazu kann ich die Undelicatesse nicht begreifen, so etwas nur zu verlangen! Halten sie uns denn für reiche Leute?«⁴¹³

Dass die zehn Abonnementskonzerte der ersten Saison im Wesentlichen erfolgreich sind, liegt nicht zuletzt an Schumanns ambitionierter Programmwahl: Es erklingen unter anderem Händels Israel in Ägypten und Bachs Johannespassion, zahlreiche Orchesterwerke von Beethoven und natürlich viel Musik von Schumann - last, not least seine Rheinische Sinfonie, die nach ihrer glanzvollen Uraufführung am 6. Februar 1851 alsbald wiederholt wird.

Demgegenüber bleibt das im Oktober 1850 komponierte Cellokonzert a-Moll op. 1 29 zunächst unaufgeführt, da der Solist Robert Emil Bockmühl, für den vor allem es konzipiert ist, an seiner Solopartie - anhaltend und ziemlich kleinkariert - Kritik übt.

Dass das achte Konzert der ersten Saison, dessen Programm fast ausschließlich Kompositionen Schumanns enthält, trotz der Mitwirkung Claras und der beliebten Sängerin Sophie Schloß vom Publikum sehr kühl aufgenommen wird, ist freilich ein erstes Symptom für Misshelligkeiten, unter denen die Schumanns schon bald zu leiden beginnen. Robert fühlt sich verfolgt, und Clara teilt seine Sicht weitgehend. Wie immer hat auch diese Situation zwei Seiten: Man muss zur Kenntnis nehmen, dass Schumann als Dirigent wenig Erfahrung und vor allem keine glückliche Hand hat. Ist ihm - wie bei Gastdirigaten - das Einstudieren der Werke abgenommen worden, so steht er durchaus seinen Mann. Muss er jedoch selbst für straffe Probendisziplin sorgen und ein womöglich lustloses Ensemble motivieren, so zieht er

sich eher zurück, als dass er befeuernd wirkt. Seine eigenen Kompositionen scheint er beim Dirigieren gelegentlich mehr mit dem inneren Ohr zu hören, als zu verfolgen, wie sie im jeweiligen Augenblick tatsächlich klingen.

Schon kurz nach Schumanns Amtsantritt weiß die Sängerin Friederike Altgelt zu berichten: »Er ist ein Original, aber gutmüthig, stumm, oft weiß man nicht, ob man über ihn lachen, oder sich ärgern soll. Sie ein Engel, reizend, liebenswürdig, kindlich vergnügt [...] Er ist exacter Director, feine Ohren hat er, aber den Tactstock schwingt er etwas unregelmäßig. Sie dirigirt das Ganze, wo du hinsiehst, ist sie. Sie giebt die Töne an, hilft, wo einer stecken bleibt, spielt im Verein stets Klavier«.⁴¹⁴

Schumann resigniert schnell, wenn nicht alles nach Wunsch läuft, ist auch nicht willens oder nicht in der Lage, bei den vielen Querelen, mit denen es ein Leiter großer und bunt gemischter Ensembles fast immer zu tun hat, durchzugreifen und doch verbindlich zu bleiben.

Demgemäß klagt die Pianistin und Komponistin Louise Japha schon nach dem zweiten Konzert des Winters 1851/52: »Schade, daß ein großer Teil des hiesigen Publikums gegen Sch. ist, und schon gleich mit bösem Vorurtheil jedes seiner Werke anhört; man kann wirklich oft die Geduld verlieren, wenn man hört, wie viele, sonst ganz gebildete Leute gar keinen Begriff von Sch. haben, und sich immer ihren früheren Musikdirektor Hiller zurückwünschen, „der viel besser dirigirt und viel liebenswürdiger ist, ein rechter Salonmensch“«⁴¹⁵

Dabei macht Schumann die Düsseldorfer in der zweiten Saison unter anderem mit Händels Jephtha und Bachs Matthäuspassion, mit Schuberts Großer C-Dur-Sinfonie, Niels W. Gades B-Dur- und Mendelssohns A-Dur-Sinfonie sowie Chopins Klavierkonzert in f-Moll bekannt. Er selbst steuert die Erstaufführungen des Oratoriums Der Rose Pilgerfahrt op. 11 z und der Chorballade Der Königssohn op. 116 bei. Über den Erfolg der Chorballade schreibt Clara Schumann der Dresdner Freundin Marie von Lindemann im Mai 1852: »Das Publikum war sehr enthusiastisch, wie sie es hier überhaupt im Stande sind zu werden, denn kaum mag man wohl ein kälteres Publikum in Deutschland finden; sie wissen überhaupt nicht, was sie an meinem Manne haben, und haben es von früheren Dirigenten, Mendelssohn, Rietz, Hiller eben so wenig gewußt. Die erste Gelegenheit, die sich uns bietet, und wir verlassen Düsseldorf.«⁴¹⁶

Ende des Jahres 1852 fordern drei Mitglieder der Direktion des Allgemeinen Musikvereins

Schumann fast unverblümt auf, seine Dirigententätigkeit einzuschränken oder ganz zu beenden. Während der daraus entstehende Konflikt durch das Einschreiten zahlreicher Vereinsmitglieder zugunsten Schumanns entschieden wird, ist die Erosion in der nachfolgenden Saison 1852/53 nicht aufzuhalten, ob-wohl es wiederum bedeutende Uraufführungen zu feiern gäbe: Dies-mal geht es um so eindrucksvolle Werke wie die große Chorballeade Des Sängers Fluch op. 139, einen Zyklus von vier kürzeren Balladen mit dem Titel Vom Pagen und der Königstochter op. 140, zwei Sätze der Messe O. 147 sowie die Neubearbeitung der d-Moll-Sinfonie op. 120.

Der definitive Eklat erfolgt zu Beginn der Saison 1853/54 anlässlich einer desaströsen Aufführung der g-Moll-Messe von Moritz Hauptmann im Rahmen des Patronatsfests der Maxkirche. Schumanns Assistent Julius Tausch hat das Werk einstudiert und auch die Generalprobe geleitet; gleichwohl beansprucht Schumann - offenbar euphorisiert durch Besuche von Johannes Brahms, Joseph Joachim und Bettina von Arnim - die Leitung der öffentlichen Aufführung. Als diese gründlich schiefgeht, weigert sich der Chor, im nachfolgenden ersten Abonnementskonzert Mendelssohns Erste Walpurgisnacht unter Schumanns Leitung zu singen. Tatsächlich wird dieses Werk am 27. Oktober 1853 von Tausch dirigiert, während Schumann im gleichen Konzert immerhin die Erstaufführung seiner Violinfantasie op. 131 mit Joachim als Solisten leitet. Doch selbst das entspricht nicht seinen Wünschen: Die Violinfantasie ist nämlich nur Ersatz für sein neues Violinkonzert, dessen Uraufführung ihm die Direktion des Allgemeinen Musikvereins gradewegs untersagt hat. Die Situation ist ausweglos: Als vonseiten der Vereinsführung der Vorschlag kommt, Schumann möge künftig nur noch seine eigenen Werke dirigieren, alles andere hingegen Tausch überlassen, lehnt er empört ab. Die entsprechenden »Ultimatumbriefe«⁴¹⁷ kommen einer informellen Abdankung gleich, der seitens des Verwaltungsausschusses niemand widerspricht. Der Vertrag wird immerhin erst zum 1. Oktober 1854 gelöst, das Gehalt bis dahin gezahlt.

Neuerlich erörtern Robert und Clara ältere Pläne zur Übersiedelung nach Wien oder Berlin. Doch dann kehren sie dem inzwischen ungeliebten Düsseldorf nur für die Vorweihnachtszeit 1853 den Rücken: Eine vierwöchige Reise nach Holland soll für Ablenkung und der befreundete Verhulst, Hofmusikdirektor in Den Haag, für Erfolgserlebnisse sorgen. Diese stellen sich in der Tat ein: »Schumann fand überall die Concerte vorbereitet und brauchte sich nur an das Pult zu stellen, um zu dirigieren«,⁴¹⁸ heißt es in den Signalen für die musikalische

Welt über meistens erfolgreiche Abende in Utrecht, Den Haag, Rotterdam und Amsterdam.

In Rotterdam, wo Robert seine Rheinische Sinfonie dirigiert und Clara sein Klavierkonzert spielt, versammelt sich nach dem Konzert vor dem Hotel eine große Menschenmenge; hundert mit Fackeln versehene Sänger und ein Blasorchester intonieren unter der Leitung von Verhulst trotz klirrender Kälte den »Waldchor« aus Der Rose Pilgerfahrt und den »Geburtstagsmarsch« - vermutlich ein Arrangement von Op. 85,1. Zwar muss Robert es erleben, dass nach Claras Musikvortrag bei HofPrinzgemahl Friedrich die offenbar obligatorische Frage stellt: »Sind Sie auch musikalisch?«⁴¹⁹ Jedoch wird er ansonsten nicht nur als Komponist, sondern auch als Dirigent vielfach geehrt und kann des-halb von dem »eigensinnigen Ungeheuer«, wie er die Institution Orchester einmal genannt hat,⁴²⁰ mit einiger Genugtuung Abschied nehmen - für immer, wie sich herausstellen wird.