

P



Martin Geck  
**Robert Schumann**  
Mensch und Musiker der Romantik  
BIOGRAFIE

Pantheon

Frontispiz: Robert Schumann, Lithografie von Gustav Feckert  
(nach einer Zeichnung von Adolph von Menzel)



Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-100  
Das für dieses Buch verwendete FSC®-zertifizierte  
Papier *Lux Cream* liefert Stora Enso, Finnland.

Der Pantheon Verlag ist ein Unternehmen der  
Verlagsgruppe Random House GmbH.

Erste Auflage  
Pantheon-Ausgabe Juni 2012

Copyright © 2010 by Siedler Verlag, München,  
in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Umschlaggestaltung: Jorge Schmidt, München  
Lektorat: Fritz Jensch, München

Notensatz: Georg Allescher, München

Satz: Ditta Ahmadi, Berlin

Druck und Bindung: CPI – Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-570-55158-5

[www.pantheon-verlag.de](http://www.pantheon-verlag.de)

# Inhalt

Prolog	7
KAPITEL 1	
Jugend (1810 – 1828)	17
INTERMEZZO I	
Flegeljahre	35
KAPITEL 2	
Studentenjahre (1828 – 1834)	39
INTERMEZZO II	
Hirn-Gespinnste	54
KAPITEL 3	
Neue Zeitschrift für Musik	59
KAPITEL 4	
Das frühe Klavierwerk	79
INTERMEZZO III	
»Nein, was ich höre, sind Schläge«	105
KAPITEL 5	
Leipziger Jahre der Bewährung (1835 – 1840)	115
KAPITEL 6	
Das »Liederjahr« 1840	135
INTERMEZZO IV	
Zwielicht	154
KAPITEL 7	
Leipziger Ehejahre, Russlandreise (1840 – 1844)	161
INTERMEZZO V	
Beziehungszauber	179

KAPITEL 8	
Der »öffentliche« Schumann in den Jahren des Vormärz	185
INTERMEZZO VI	
In modo d'una Marcia	198
KAPITEL 9	
Die Dresdner Jahre (1845–1850)	207
INTERMEZZO VII	
<i>Genoveva ist nicht Lohengrin</i>	226
KAPITEL 10	
Musikdirektor in Düsseldorf (1850–1854)	235
INTERMEZZO VIII	
Der Weg ins Freie	251
KAPITEL 11	
Spätes Schaffen	259
INTERMEZZO IX	
Ein »süßlicher Sachse«?	277
KAPITEL 12	
Endenich (1854–1856)	285
Epilog	297
Anmerkungen	299
Bibliografie	306
Werkregister	313
Personenregister	315
Bildnachweis	320

# 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 Wahr-  
heitsliebe – 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 Tagebuch<sup>1</sup>

Diese Tagebucheintragung Schumanns stammt vom 1. Juni 1846. Robert Schumann und seine Frau Clara sind auf dem Schloss und Rittergut 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 Noël« kennen, der am Abend an ihm eine »merkwürdige phrenologische Untersuchung« vornimmt, wie es auch im »Haushaltbuch« unter dem gleichen Datum heißt.<sup>2</sup>

Die Rede ist von dem englischen Phrenologen Robert R. Noël, 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

bekanntem 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 Noël 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 welt- 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 Béla 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.«<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> also einen, der aus den Tönen, die in ihn eindringen, für sich selbst »Sinn« schafft – im Rahmen von Kontexten, die teils offen zutage liegen, indem 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?

Hastig. ♩ = 126.

The image shows a musical score for Schumann's *Humoreske*, Op. 20, marked "Hastig" with a tempo of ♩ = 126. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of three staves. The top staff is the right hand, the middle staff is labeled "(Innere Stimme)" and contains notes an octave higher than the right hand, and the bottom staff is the left hand. The right hand and the "innere Stimme" staff both begin with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a more complex rhythmic pattern with rests and notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing slurs and accents.

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.«<sup>5</sup>

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 beschäftigt, 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«.<sup>6</sup>

Natürlich ist es kein Zufall, dass Roland Barthes seine Vorstellungen an einem modernen Roman entwickelt, und nicht etwa am *Don Quijote* 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 unsehrer 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

Mache doch die Intermezzi fertig, daß die Kritiker beschwichtigt werden.

Tagebucheintrag Robert Schumanns  
vom 1. Juni 1832

Zwischen die zwölf Hauptkapitel dieses Buches sind neun »Intermezzi« eingestreut. Der Terminus mag nicht nur an Schumanns op. 4, sondern auch an jene Opern-Intermezzi des 18. Jahrhunderts erinnern, welche die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Schauspielerepaar lenkten, das seine Späße außerhalb der Haupthandlung auf der Vorbühne trieb. Die Intermezzi dieses Buches sind zwar weder scherzhaft gemeint noch vom Haupttext losgelöst; doch auch sie richten das Spotlight auf jeweils nur ein Schaffensmoment oder nur einen Satz aus Schumanns Œuvre. Der Leser kann sie überschlagen – freilich auf die Gefahr hin, dass ihm, wie seinerzeit den Opernbesuchern, das Beste entgeht.



Diese farbige Miniatur auf Pappe stellt das einzige erhaltene Jugendbildnis Schumanns dar. Es zeigt den 15- bis 16-jährigen im modischen blauen Frack, mit Ring und Uhrkette – ein hübscher Spross aus gutbürgerlicher Familie, dem man seine künstlerischen Ambitionen ebenso abnimmt wie seine Erfolge bei jungen Damen. Die von einem unbekanntem Künstler stammende Arbeit ist aus dem Nachlass von Schumanns Tochter Marie in das Robert-Schumann-Haus Zwickau gelangt.



KAPITEL 1  
**Jugend**  
(1810 – 1828)

Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar: Phantasie,  
glaub' ich, hab' ich: und sie wird mir auch von keinem abgesprochen:  
tiefer Denker bin ich nicht: ich kann niemals logisch an den Faden fortgehen,  
den ich vielleicht gut angeknüpft habe. Ob ich Dichter bin – denn werden  
kann man es nie – soll die Nachwelt entscheiden.

Der siebzehnjährige  
Schumann in seinem Tagebuch:  
*Tage des Jüngling-Lebens*<sup>9</sup>

Als Beethoven in den Jahren 1809 bis 1813 zu höchstem internationalem Ruhm aufsteigt, erwachsen ihm, ohne dass er etwas davon ahnen könnte, drei gewichtige Erben: Felix Mendelssohn Bartholdy (\*1809), Robert Schumann (\*1810) und Richard Wagner (\*1813) – ein starkes Trio mit Schumann in der Mitte. Dieser betrachtet sich zwar nicht wie Wagner als Inkarnation Beethovens, will aber auch nicht nur, wie Mendelssohn, vor allem dessen Erbe in Ehren halten. Vielmehr sieht Schumann in Beethovens Werk eine Vorahnung jener »jungen, dichterischen Zukunft«, die er aktiv mitgestalten möchte.<sup>10</sup>

Das klingt optimistisch und ist auch so gemeint. Gleichwohl ist es nicht der Optimismus eines Beethoven. Dieser betrachtete sich als Zeitgenosse auf Augenhöhe mit Napoleon, der seiner Überzeugung nach eine neue weltgeschichtliche Ära eingeleitet hatte. Gleich Hegel, Hölderlin und Goethe sah der »heroische« Beethoven in diesem – ungeachtet aller usurpatorischen Gesten – den Prometheus seiner Zeit. Und was man von Napoleon als Staatenlenker erwartete, das schrieb sich Beethoven als Künstler auf seine Fahnen: »allein Freyheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck.«<sup>11</sup>

Dieses Statement mutet freilich schon wie ein trotziges Rückzugsgefecht an; denn es stammt aus dem Spätsommer 1819, als sich der reale Napoleon längst in der Verbannung auf Sankt Helena befindet und der Prometheus in Napoleon-Gestalt somit nur noch in einigen Köpfen spukt. In der politischen Wirklichkeit hingegen hat eine Ära begonnen, die man unter Stichworten wie Restauration, Demagogieverfolgung und »juste milieu« (in freier Übersetzung: Einrichtung im schlechten Bestehenden) zu fassen versucht – aber auch unter dem Begriff des Vormärz. Damit sind die Jahrzehnte vor der Märzrevolution des Jahres 1848 gemeint, von der Schumann einmal sagen wird: »Auf mich hat die ganze Zeit anregend im höchsten Grad gewirkt. Nie war ich thätiger, nie glücklicher in der Kunst.«<sup>12</sup>

Man muss, wenn man über Schumanns Jugend ohne Scheuklappen berichten will, diesen politischen und allgemeingesellschaftlichen Kontext – nicht anders als etwa bei E. T. A. Hoffmann oder Heinrich Heine – von vornherein mitbedenken. »Junge, dichterische Zukunft« – das ist ein ambivalenter Begriff: Einerseits soll es gegen die »Philister« gehen – gegen die stocksteifen und staubtrockenen Vertreter des »juste milieu«; und das hat eine deutlich politische Dimension. Andererseits wird – jedenfalls von Schumann – der Kampf nicht primär mit dem Ziel einer politischen Umwälzung geführt, sondern im Sinne einer Selbstbehauptung des künstlerischen Subjekts gegenüber der Unterdrückung durch den Zeitgeist.

Auch wenn es wie ein Widerspruch wirkt: Der junge Schumann ist ein Mensch, der zwar – im Gegensatz zu Mendelssohn, in Übereinstimmung mit Wagner – ein Widerstandspotenzial im politischen Sinn in sich trägt, dieses zunächst aber »nur« in seinem künstlerischen Credo wirksam werden lässt. Was dies konkret bedeutet, zeigt ein Passus, mit dem Schumann – in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* – eine Sammelrezension mit dem Titel »Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte« eröffnet:

»Wie politische Umwälzungen dringen musikalische bis in das kleinste Dach und Fach. In der Musik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo sie am sinnlichsten und größten mit dem Leben vermählt

ist, im Tanze. Mit dem allmählichen Verschwinden der contrapunktischen Alleinherrschaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten etc., Reifrock und Schönpflästerchen kamen aus der Mode und die Zöpfe hingen um vieles kürzer. Da rauschten die Menuetten Mozarts und Haydns mit langen Schleppekleidern daher, wo man sich schweigend und bürgerlich sittsam gegenüberstand, sich viel verneigte und zuletzt abtrat; hier und da sah man wohl noch eine gravitätische Perrücke, aber die vorher steif zusammengeschnürten Leiber bewegten sich schon um vieles elastischer und graziöser. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, athemlos, verlegen und verstört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Brust und Stirne frei wie Hamlet und man verwunderte sich sehr über den Sonderling; aber im Ballsaal war es ihm zu eng und langweilig, und er stürzte lieber in's Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und schnob gegen die Mode und das Ceremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um sie nicht zu zertreten.«<sup>13</sup>

Als Schumann dies schreibt, ist er zwar schon fünfundzwanzig; doch er kann sich überhaupt nur so äußern, weil eine Knaben- und Jünglingszeit vorausgegangen ist, aus der als zentrales Agens der Erwerb von Bildung hervorsticht – traditionell humanistischer, aber auch aktuell literarisch-politischer Bildung. Dass Haydn, Mozart, Beethoven oder Schubert solche Texte niemals hätten schreiben können, ist nicht nur damit zu begründen, dass sie nicht Schumanns literarisches Talent hatten; es liegt auch daran, dass sie nicht annähernd über Schumanns Bildung verfügten. Die fast gleichaltrigen Komponisten Mendelssohn und Schumann sind die beiden ersten Bildungsmusiker. Auch das dürfte ein Grund dafür gewesen sein, dass sie sich in ihrer gemeinsamen Leipziger Zeit gut verstanden. Zugleich frappiert freilich, welchen unterschiedlichen Gebrauch sie von dieser Bildung gemacht haben. Doch fangen wir, was Schumann betrifft, vorn an – nämlich in seinem Elternhaus.

Das stand im sächsischen Zwickau – circa 80 Kilometer südlich von Leipzig gelegen – am schmucken Hauptmarkt, Ecke Münzstraße. 1955/56 wegen Baufälligkeit abgerissen und anschließend mit einer nach dem Original rekonstruierten Fassade als Robert-

Schumann-Haus wieder aufgebaut, beherbergt es heute die weltweit größte Sammlung von Handschriften Robert und Clara Schumanns und dient zudem als Erinnerungsstätte, Museum und Ort der Musikpflege. Bereits als Vierzehn- oder Fünfzehnjähriger verfasste Schumann seinen ersten Lebenslauf – in erstaunlich erwachsen wirkender Schrift:

»Meine Biographie oder Hauptereignisse meines Lebens. Ich bin zu Zwickau geboren am 8ten Juny, 1810. Dunkel schweben mir nur noch die Jahre meiner Kindheit vor den Augen; bis zum dritten Jahre war ich ein Kind, wie ein anderes: da wurde ich denn, weil meine Mutter das Nervenfieber bekam und man sich für Ansteckung fürchtete, erstlich nur auf 6 Wochen bey der jetzigen Burgemeister[in] Ruppig gethan. – Leicht verflossen mir diese Wochen hin, denn zu ihrem Ruhm muß man es sagen, daß sie es in Erziehung der Kinder weit gebracht hat: ich liebte sie, sie ward meine zweite Mutter, kurz ich blieb zwey u. ein halb Jahr unter ihrer wahrhaft mütterlichen Aufsicht: ich ging jeden Tag einmal bey meinen Eltern u. sonst bekümmerte ich mich nicht weiter um sie [...] Ich war fromm, kindisch und hübsch, lernte fleißig u. ward in meinem 6 1/2 Jahre in die Privatschule des jezlichen Amptprediger in Freyberg, des H: Döhner, der damals hier Archidiakonus war, eines sehr gebildeten und geachteten Mannes geschickt: im siebenten Jahre lernte ich lateinisch, im achten französisch und griechisch und im 9 1/2 kam ich in die vierte Classe unseres Lycaeumes«. <sup>14</sup>

Und weiter: »schon im 8ten Jahre – sollte man es denken – lernte ich Amors Kunst kennen: ich liebte wahrhaft unschuldig die Tochter des Superintendent Lorenz, Emilie mit Namen: u. niemals werde ich es vergessen, daß ich ihr einstens, als wir aus der französischen Stunde gingen, einen ganz abgebrochnen verzweifelten Liebesbrief ueberreichte, in welchem – ein Pfennig (wahrscheinlich um sich ein Kleid zu kaufen) eingewickelt war. O, süße Einfalt!!« <sup>15</sup>

Schon der etwa Achtjährige liebt es, so geht es in der »Selbstbiografie« weiter, »ganz allein« spazieren zu gehen und sein Herz vor der Natur auszuschütten. »Außerdem hatte ich, mein Bruder u. noch einige Schulcammeraden, ein recht hübsches Theater, auf welchem

wir, obgleich in ganz Zwickau bekannt und sogar berühmt, (denn wir nahmen manchmal 2–3 rthl: ein) ganz ex tempore spielten u. fürchterlichen Witz rißen u. bey den Haaren herbeyzogen. Um diese Zeit herum verliebte ich mich in Ida Stölzel; auf der ich, erst 9 1/2 Jahre alt, mehrere Gedichte machte [...] wir liebten uns beiderseitig zwey Jahre recht innig, kindisch und mißbrauchten die Liebe auf keine schlechte Weise: wir küßten uns stets: ich kaufte ihr jedesmal für meine Sonntags vier Groschen Bonbon – kurz ich war glük-«. <sup>16</sup>

Die nächsten Manuskriptseiten sind verloren gegangen. Die dann wieder überlieferte Seite 7 bringt ein Gedicht, mit dem der damals etwa Zwölfjährige von einer Verehrerin Abschied nimmt, deren »Laune« er »müde« ist:

Einst war die Zeit der süßen Gegenliebe,  
Die sie mir, lang' u. lang' geschenkt,  
Doch Nattern nähr'n jez't andre Triebe,  
Und anders hat's ein Geist gelenkt:  
Sie war, die Zeit: dahin ist sie geflohen,  
In Trauerflor ist sie gehüllt:  
Doch nun mein Geist, dank ihm, dort oben,  
Daß er den Wunsch dir nie erfüllt. <sup>17</sup>

Ehe das Manuskript auf Seite 10 endgültig abbricht, kommt auch die Mutter, Tochter eines Zeitzer Ratschirurgen, ins Blickfeld:

»bald hätte ich vergessen, meine kleinen Reisen zu beschreiben. Im J. 1818, vor nun mehr also 7 Jahren, machte ich mit meiner Mutter eine Reise ins Karlsbad, letztere um das Bad zu gebrauchen, ich zu ihrer Erheiterung und Unterhaltung: wir blieben 5 Wochen da, die uns, vorzüglich mir, eher als eine Woche verfloßen. Ich stand um 1/2 8 Uhr auf, manchmal auch um 4–5 Uhr, um auf die Promenade zu gehen, ging dann mit der Mutter bis 1/2 11 Uhr spatzieren, u. schrieb oder las bis um 12 Uhr, da aßen wir denn, ich lustwandelte bis um 3 Uhr, allein in der Stadt oder im Freyen – kurz, es war ein herrliches Leben, u. bestimmt meine schönste Zeit. Keine Sorge

umdüsterte mich, keine Laune zog die Stirne mir in Falten zusammen – ach! mit süßer Wehmut gedenke ich manchmal jener Stunden, und vorzüglich eines Lieblingsplatzes von mir – dieser war ein Felsen, auf dem ein Crucifix steht, nicht weit von Marianenruhe [...] Ich sah hier sehr viel berühmte Menschen, unter anderen, Jérôme, Napoleons Bruder, den ehemaligen König von Westphalen, Elise, ebendesselben Schwester, die an einen Fürsten Bachchochi [recte: Baccocchi] verheirathet war, u. Napoleon sehr ähnlich war, den Fürsten Blücher, mit dem meine Mutter gesprochen hat: er war ein äußerst humaner Mann u. sprach mit jeden [...]«.18

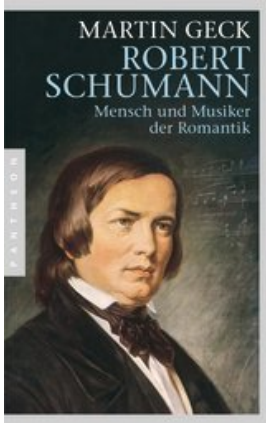
Im Laufe seines Lebens wird sich der Komponist in einer Fülle weiterer biografischer Darstellungen, in Notizen, Tagebüchern, »Haushaltbüchern« und Korrespondenzbüchern – von seinen zahllosen Briefen ganz zu schweigen –, gleichsam selbst konstituieren oder gar konstruieren: Das geschriebene Wort bedeutet für den im persönlichen Umgang eher verschlossenen Künstler eine unbedingt notwendige Selbstvergewisserung. Die meist ironisch verstandene Redensart »Wer schreibt, der bleibt« gilt für ihn in einem geradezu existenziellen Sinne – jedoch nicht nur bezogen auf die literarische Tätigkeit, sondern auch auf das Alltagsgeschehen. In seinen Tagebüchern hält Schumann ausführlich, oftmals minutiös fest, was ihm begegnet. Das ist nicht nur als biografische, sondern auch als zeit- und kulturgeschichtliche Quelle von unersetzlichem Wert.

In den Jahren 1840 bis 1844 werden die Tagebücher weitgehend durch »Ehetagebücher« ersetzt, in denen die Partner wechselseitig zu Wort kommen und oftmals direkt aufeinander reagieren. Demgemäß lassen sich aus dem »Dialog« von Robert und Clara mit einiger Vorsicht »Szenen einer Ehe« rekonstruieren, in denen die unterschiedlichen Temperamente oft genug aufeinanderprallen. Und soviel auch immer wieder stilisiert und beschönigt worden sein mag – mit Sicherheit sind die drei »Ehetagebücher« der Schumanns ein Stück ehrlicher als die Tagebücher Cosima Wagners, welche diese ganz bewusst als Vermächtnis für ihre Kinder niedergeschrieben hat – in der Absicht, den Gatten der Nachwelt wenn auch nicht als Idealgestalt, so doch in verklärendem Licht zu präsentieren.

Die seit 1837 kontinuierlich geführten »Haushaltbücher« Schumanns sind in der Registrierung von Einnahmen und Ausgaben von beeindruckender Akribie. Das legt zumindest der Augenschein nahe; denn es lässt sich natürlich nicht rekonstruieren, ob einzelne Geldbewegungen möglicherweise verschwiegen oder auch nur vergessen wurden. Da sich die teilweise parallel zu den Tagebüchern geführten »Haushaltbücher« durch weitere Notizen streckenweise zu kleinen Diarien auswachsen, dokumentieren sie außerdem auf ihre Weise das beständige Bemühen des Komponisten, dem Flüchtigen des Lebens, anstatt in ihm gleichsam zu vergehen, Dauer und damit sich selbst Halt zu geben. Seit dem April 1846 hält er in seinen »Haushaltbüchern« auch eheliche Interna fest: Eine Art F-Zeichen, das sich dort zum ersten Mal unter dem 13. April findet, steht augenscheinlich für ehelichen Verkehr und taucht beispielsweise bis zum Ende dieses Monats noch viermal auf.

Doch zurück zur Lebensbeschreibung des jugendlichen Schumann. Man muss sie als biografische Quelle ernst nehmen: Denn auch wenn die moderne Forschung im Nachhinein einzelne Angaben korrigieren könnte, würde sie damit kein authentischeres Bild geben können als das, welches Schumann selbst von sich zeichnet. Vor allem aber stellt diese frühe Lebensbeschreibung einen wichtigen Beleg für seine Selbstwahrnehmung dar: Er ist – auch den erhaltenen frühen Bildnissen zufolge – ein hübscher Bursche, der sich früh zum anderen Geschlecht hingezogen fühlt und bei ihm Erfolg hat; er lässt sich willig auf den Weg humanistischer Bildung schicken – und dies gemäß der Praxis des damaligen Bildungsbürgertums schon sehr früh; er sieht sich als angehenden Künstler, der Gedichte schreibt, frühreif oder altklug über sein Leben reflektiert und das Theaterspiel vermutlich nicht nur als Jux pflegt. Seinem Alter und Umfeld entsprechend lebt er in einer sentimentalischen Welt, in der ein gewisses Maß an Absonderung von den anderen als erstes Zeichen von Genialität gedeutet wird – wer weiß, welche aktuellen Bücher zu diesem Thema er damals schon den reichen Beständen der Bibliothek seines Vaters entnommen und verschlungen hat?

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



Martin Geck

**Robert Schumann**

Mensch und Musiker der Romantik

Paperback, Klappenbroschur, 320 Seiten, 12,5 x 20,0 cm

ISBN: 978-3-570-55158-5

Pantheon

Erscheinungstermin: Juni 2012

Leidenschaftlich und kühn – der bedeutendste Komponist der Romantik

Er war ein leidenschaftlicher Tonpoet und kühner musikalischer Vordenker, der in seinem Schaffen Sinnlichkeit und Intellektualität, Realismus und Traumverlorenheit genial zu vereinen wusste: Robert Schumann (1810–1856), vor über zweihundert Jahren geboren, ist bis heute in allen Konzertprogrammen der Welt präsent.