

HERMANN ABERT



**ROBERT
SCHUMANN**

Hermann Abert

Robert Schumann

Bereicherte Ausgabe.

Einführung, Studien und Kommentare von Richard Rupp

EAN 8596547078975

Bearbeitet und veröffentlicht von DigiCat, 2022



Inhaltsverzeichnis

[Einführung](#)

[Synopsis](#)

[Historischer Kontext](#)

[Robert Schumann](#)

[Analyse](#)

[Reflexion](#)

[Unvergessliche Zitate](#)

[Notizen](#)

Einführung

[Inhaltsverzeichnis](#)

Zwischen innerer Vision romantischer Subjektivität und den sichtbaren Regeln einer sich professionalisierenden bürgerlichen Musikkultur entfaltet Hermann Abert in seinem Buch über Robert Schumann das Spannungsfeld, in dem ein Komponist, Kritiker und Denker sein künstlerisches Selbst entwirft, rückfragt und beständig neu formuliert, sodass nicht nur Werk und Biographie, sondern auch die Begriffe von Originalität, Öffentlichkeit und Urteilskraft aufeinander bezogen werden und sich daraus ein Bild ergibt, das Schumann als exemplarische Gestalt einer Epoche zeigt, in der poetische Imagination, analytischer Scharfsinn und institutionelle Realität einander produktiv wie widersprüchlich begegnen und das zugleich die Frage stellt, wie musikalische Formen Erfahrung tragen und in Sprache übersetzbar werden.

Das Werk ist eine musikbiografische Studie, die Schumanns Lebens- und Ideenwelt mit seinem kompositorischen Schaffen verschränkt und damit sowohl Porträt als auch analytische Annäherung bietet. Ihr Schauplatz ist die deutschsprachige Musiklandschaft des 19. Jahrhunderts mit ihren Verlagen, Salons, Konzertbühnen und Diskursräumen, in denen sich künstlerische Karrieren, ästhetische Debatten und Hörgewohnheiten ausbilden. Abert schreibt aus der Perspektive eines ausgewiesenen Musikforschers und verortet Schumann im kulturellen Gefüge seiner Zeit, ohne den Blick auf die Nachwirkung zu

verlieren. So entsteht ein Rahmen, der Lebensumstände, ästhetische Programme und die soziale Infrastruktur des Musiklebens miteinander ins Gespräch bringt.

Als Ausgangspunkt setzt Abert bei der Selbstverortung Schumanns im geistigen Horizont der Romantik an und verfolgt, wie aus literarischer Empfänglichkeit, kritischer Praxis und pianistischem Gestaltungswillen ein künstlerischer Anspruch herauswächst. Ohne biografische Stationen auszubreiten, skizziert er das Umfeld, in dem ästhetische Haltungen erprobt werden: das Gespräch über Kunst, die Reibung an Vorbildern, der Drang nach einer eigenen Form. Die Studie öffnet so den Blick für einen Werdegang, der weniger chronologisch als problemorientiert gedacht ist und zugleich die offene Frage stellt, wie sich künstlerische Identität unter den Bedingungen eines vielstimmigen Musiklebens konsolidiert.

Das Leseerlebnis ist von einer sachlich abgewogenen, dennoch engagierten Stimme geprägt. Abert formuliert präzise, meidet Pathos und hält Distanz, ohne die innere Dynamik von Ideen und Werken zu glätten. Stilistisch verbindet er begriffsgenaue Analyse mit anschaulichen Beobachtungen, die musikalische Charaktere, Gattungsfragen und ästhetische Spannungen greifbar machen. Der Ton bleibt dabei ruhig und prüfend; Wertungen werden begründet, Alternativen bedacht, historische Konstellationen transparent gemacht. Man liest keine Hagiographie, sondern eine geleitete Erkundung, die Leserinnen und Leser an die Hand nimmt, Orientierung bietet und zum eigenen Hören und Mitdenken einlädt. Beispiele dienen der Klärung, nicht der Zierde.

Zu den zentralen Themen gehören das Verhältnis von Kunst und Kritik, die Wechselwirkung von literarischer Vorstellungskraft und musikalischer Form sowie die Frage nach der Einheit eines Œuvres, das aus Miniatur und Zyklus ebenso schöpft wie aus orchesterlicher Weite. Abert zeigt, wie sich Individualität in Dialogen mit Tradition, Publikum und den Medien der Zeit ausbildet, und wie künstlerischer Ernst mit spielerischer Erfindungskraft koexistiert. Indem er die ästhetische Selbstreflexion des 19. Jahrhunderts sichtbar macht, legt er zugleich frei, wie Schumanns Denken über Musik ein Denken in Figuren, Spannungen und Übergängen ist. Sein Blick bleibt offen.

Für heutige Leserinnen und Leser bleibt das Buch relevant, weil es Schumann nicht in eine Legendenform presst, sondern dessen Arbeit im Netzwerk sozialer, medialer und ästhetischer Bedingungen verständlich macht. Die Fragen nach Autorschaft, nach Verantwortlichkeit des Urteilens, nach der Rolle öffentlicher Debatten und nach der Nachhaltigkeit künstlerischer Entscheidungen sind aktuell geblieben. Abert bietet hierfür ein Instrumentarium nüchterner Begriffsbildung und historischer Einordnung, das die Gegenwart nicht belehrt, sondern schärft. Wer Musik hören, schreiben oder lehren will, findet eine Schule des genauen Hinsehens: eine Anleitung, wie Differenzierung Aufmerksamkeit erzeugt und Verständnis vertieft.

Diese Einleitung möchte den Blick auf ein Buch öffnen, das unterhaltsam ist, ohne nachzugeben, und anspruchsvoll, ohne abzuschrecken. Abert liefert keine fertigen Antworten, sondern einen verlässlichen Rahmen, um Schumanns Werk in seiner Vielfalt wahrzunehmen und

eigene Akzente zu setzen. Die Leserinnen und Leser dürfen eine klare Führung durch ein vielschichtiges Gelände erwarten, in dem historische Kontexte, ästhetische Argumente und Hörerfahrungen fortwährend miteinander sprechen. Wer sich darauf einlässt, wird nicht nur den Komponisten neu hören, sondern auch den Wert einer reflektierten, respektvollen Kritik erkennen. So wird aus Lektüre eine gedankliche Werkstatt, keine autoritäre Belehrung.

Synopsis

[Inhaltsverzeichnis](#)

Hermann Aberts Monographie über Robert Schumann zeichnet ein konzentriertes, sachliches Bild des Komponisten, das Biografie und Werkdeutung eng verschränkt. Chronologisch vorgehend, fragt Abert nach dem Verhältnis von dichterischer Idee und musikalischer Form, nach der Rolle des Künstlers als Kritiker sowie nach Spannungen zwischen romantischem Subjektivismus und klassischer Maßhaltung. Zu Beginn skizziert er den kulturgeschichtlichen Rahmen des frühen 19. Jahrhunderts und verortet Schumann im geistigen Feld der deutschen Romantik. Dabei kündigt er eine doppelte Perspektive an: die Entwicklung des Menschen und die Entfaltung des Stils. Dieses Programm strukturiert die folgenden Kapitel ebenso wie die Bewertung zentraler Wegmarken.

Die Darstellung der frühen Jahre folgt Schumanns Herkunft aus einem literarisch geprägten Milieu und seinen ersten musikalischen Versuchen. Abert betont die anfängliche Unschlüssigkeit zwischen bürgerlicher Laufbahn und künstlerischem Drang, die in den Studienjahren einem entschiedenen Schritt zur Musik weicht. Die Ausbildung bei maßgeblichen Lehrern, praktische Grenzen und eine zunehmende Faszination für eigenständige Ausdrucksformen lenken ihn von virtuoser Selbstdarstellung hin zu kompositorischer Arbeit. In den Charakterstücken der 1830er Jahre erkennt Abert eine Poetik des Fragmentarischen, in der Maskenspiel, Tanz und Tonrede

zusammenwirken und eine persönliche Mythologie des romantischen Ichs skizzieren. Die Auswahl der Stoffe spiegelt dabei literarische Interessen wider.

Im Abschnitt zu Schumanns kritischer Tätigkeit rückt Abert die Gründung und Programmatik der Neuen Zeitschrift für Musik in den Mittelpunkt. Der Autor zeichnet, gestützt auf zeitgenössische Beiträge, das Spannungsfeld zwischen poetischem Kunstideal und virtuoser Schaustellung nach. Schumanns literarische Masken dienen als diskursive Instrumente, um ästhetische Fronten zu markieren, jüngere Talente zu fördern und Geschmackswandel argumentativ zu begleiten. Abert würdigt die publizistische Arbeit als eigenständige künstlerische Leistung, die die Wahrnehmung der Zeitgenossen prägte und die kompositorische Entwicklung nicht nur kommentierte, sondern konzeptionell mittrug, indem sie Maßstäbe für Form, Charakter und musikalische Sprache setzte.

Die biografische Wende zu den Liedern interpretiert Abert als produktive Bündelung poetischer Energien und als Antwort auf einen erweiterten Begriff von Öffentlichkeit. Die intensive Beschäftigung mit Dichtung führt zu einer neuen Balance von Textnähe und musikalischer Suggestion, die sich in zyklischen Formen und motivischer Verdichtung niederschlägt. Persönliche Bindungen und künstlerische Partnerschaften bilden hierfür den Resonanzraum, ohne dass Abert die Privatgeschichte in den Vordergrund drängt. Entscheidend sei das Nachdenken über Stimme, Begleitung und dramaturgische Ökonomie, das Schumanns Tonsprache öffnet und zugleich Kriterien für spätere Gattungsversuche vorbereitet. Gleichzeitig beobachtet er, wie sich frühere

pianistische Denkweisen produktiv in die Vokalmusik fortschreiben.

Anschließend verfolgt Abert den Schritt in größere Formen und die Erprobung orchestraler und kammermusikalischer Mittel. Symphonische Konzeptionen, Bühnenentwürfe und späte Klavierwerke erscheinen als Versuch, das zuvor erarbeitete Idiom auf neue Räume zu übertragen. Der Umgang mit Formmodellen, motivischer Arbeit und klanglicher Architektur wird nüchtern abgewogen; ebenso die Bedingungen des öffentlichen Musiklebens, darunter Aufgaben in städtischen Institutionen und die daraus resultierenden Erwartungen. Abert beschreibt Erfolge, Reibungen und Lernprozesse, ohne sie zu dramatisieren, und verknüpft Rezeptionsaspekte mit Fragen der Werkökonomie, der Probenpraxis und der Klangbalance. Dabei macht er Entwicklungslinien sichtbar, statt Einzelergebnisse isoliert zu bewerten.

Für die späten Jahre betont Abert das Nebeneinander von Kontinuität und Suche. In den Werken zeigt er Tendenzen zur Verdichtung, zu experimentellen Formkürzeln und zu ungewöhnlichen Klangkombinationen, die sowohl als Erneuerung wie als Selbstprüfung gelesen werden können. Gleichzeitig registriert er Grenzen der Aufführungspraxis und Schwierigkeiten des zeitgenössischen Betriebs, die auf die Rezeption zurückwirken. Persönliche Belastungen werden erwähnt, ohne zum interpretativen Schlüssel erhoben zu werden. So entsteht ein Bild, das produktive Unsicherheit als Antrieb begreift und die Frage nach Maß, Klarheit und innerer Logik zum Leitmotiv der Bewertung

macht. Vergleiche mit Zeitgenossen bleiben dabei kontrolliert und dienstbar.

Am Schluss bündelt Abert seine Ergebnisse zu einer nüchternen Würdigung von Schumanns Doppelrolle als Komponist und als prägender Beobachter des Musiklebens. Die Studie versteht das Werk als konsequente Suche nach einer poetischen Modernität, die sich an Tradition schult, ohne in ihr aufzugehen. Aus der Verbindung von Lebensgang, Kritik und kompositorischem Experiment entsteht ein nachhaltiges Profil, das spätere Deutungen produktiv anregt. Ohne definitive Deutungshoheit zu beanspruchen, zeigt das Buch, wie Schumanns Fragen nach Ausdruck, Form und Öffentlichkeit weiterwirken – als Maßstab, Herausforderung und offener Auftrag an das Nachdenken über Romantik und Gegenwart.

Historischer Kontext

[Inhaltsverzeichnis](#)

Robert Schumann (1810–1856) entfaltete seine Laufbahn vor allem in Leipzig, Dresden und Düsseldorf, Zentren des deutschsprachigen Musiklebens im 19. Jahrhundert. Prägende Institutionen waren in Leipzig das Gewandhausorchester, das 1843 von Felix Mendelssohn gegründete Konservatorium und die von Schumann 1834 mitbegründete Neue Zeitschrift für Musik, ebenso die Verlage Breitkopf & Härtel und Friedrich Hofmeister. In Dresden wirkten Hofkapelle und Oper, in Düsseldorf das städtische Musikdirektorat mit Chor- und Orchestervereinen. Diese Orte und ihre bürgerlichen Konzertinstitutionen bestimmten Ausbildung, Aufführungspraxis und Kritik und bildeten den Rahmen, in dem Schumanns Werk entstand und rezipiert wurde.

Die 1830er Jahre standen im Zeichen der musikalischen Romantik und einer lebhaften Klavierkultur. Schumann, ursprünglich Pianist, wandte sich nach einer Handverletzung endgültig der Komposition und der Kritik zu. Seine frühen Zyklen für Klavier – darunter Carnival, Davidsbündlertänze und Kinderszenen – reflektieren literarische Anregungen durch Jean Paul und E. T. A. Hoffmann sowie die Idee des fiktiven Davidsbundes. Als Redakteur der Neuen Zeitschrift für Musik unterstützte er Komponisten wie Frédéric Chopin und Hector Berlioz und profilierte ein musikästhetisches Programm, das poetische Innigkeit und formbewusste Erneuerung gegen virtuosens Effekt setzte. Zugleich prägte

die kritische Öffentlichkeit der Musikpresse seine Positionierung im zeitgenössischen Diskurs.

Die Leipziger Jahre kulminierten 1840 im sogenannten Liederjahr, in dem Schumann über hundert Kunstlieder auf Texte u. a. von Heinrich Heine und Adelbert von Chamisso schrieb. Die Eheschließung mit der Pianistin Clara Wieck nach einem gerichtlichen Verfahren gegen ihren Vater prägt biografisch und künstlerisch diese Phase; Clara Schumann wurde wichtigste Interpretin seiner Werke. Mit Mendelssohns Netzwerk am Gewandhaus und am Konservatorium fanden Orchester- und Chorwerke ein professionelles Umfeld. Die Beziehungen zu Verlegern in Leipzig förderten die schnelle Verbreitung der neuen Gattungsvielfalt zwischen Lied, Klavierzyklus, Sinfonie und Kammermusik. Auch im Gewandhaus erklangen unter Mendelssohn frühe sinfonische Werke Schumanns.

1841 wandte sich Schumann der Sinfonik zu und komponierte u. a. die Erste (B-dur) und die später als Vierte gezählte d-moll-Sinfonie; 1842 folgte eine konzentrierte Kammermusikphase. 1843 wurde das weltliche Oratorium Das Paradies und die Peri in Leipzig aufgeführt. Ende 1844 zog die Familie nach Dresden, wo Schumann an größeren Bühnenformen arbeitete, darunter an der Oper Genoveva und an den Szenen aus Goethes Faust. Dresdens Hofkapelle und das Opernleben boten hierfür den institutionellen Resonanzraum, während die Stadt zugleich künstlerische Rückzüge und kompositorische Verdichtung begünstigte. In dieser Umgebung reifte auch sein Interesse an großformatigen Vokalwerken.

Die Revolutionen von 1848/49 veränderten Öffentlichkeit und Vereinswesen, was auch das Musikleben mit wachsenden Chorverbänden und Musikfesten prägte. 1850 übernahm Schumann in Düsseldorf das Amt des städtischen Musikdirektors; dort entstanden u. a. die sogenannte Rheinische Sinfonie in Es-dur. Die städtischen Laien- und Profi-Ensembles ermöglichten ambitionierte Programme, führten jedoch – nicht zuletzt wegen Schumanns begrenzter Dirigiererfahrung – zu Spannungen innerhalb des Betriebs. Gleichwohl spiegeln die Düsseldorfer Jahre die Professionalisierung kommunaler Musikkultur und den Versuch, romantische Ausdrucksästhetik in öffentlich-reankerten Konzertserien zu verankern. Mehrere Chorwerke und Gelegenheitsstücke entstanden im Zusammenhang mit lokalen Festen.

Im Herbst 1853 lernte Schumann in Düsseldorf den jungen Johannes Brahms kennen und würdigte ihn in dem programmatischen Aufsatz Neue Bahnen in der Neuen Zeitschrift für Musik. Dieses Netz aus Künstlerfreundschaften – mit Joseph Joachim, Albert Dietrich und anderen – markiert Schumanns spätes Wirken. 1854 kam es zu einem schweren Zusammenbruch; er begab sich in die Heilanstalt Endenich bei Bonn, wo er 1856 starb. Die Pflege des Werks lag fortan wesentlich in den Händen Clara Schumanns und enger Freunde, deren Editionen und Konzertpraxis die Rezeption entscheidend formten. Auch Widmungen und Erinnerungsaufsätze trugen dazu bei.

Die Rezeption im späten 19. Jahrhundert stand zwischen den Lagern der als „Zukunftsmusik“ firmierenden Wagner-Liszt-Strömung und der an klassizistischen Idealen

orientierten Brahms-Linie. Schumann wurde dabei als Dichter des Inneren, als Erneuerer von Lied und Klavierlyrik und als eigenständiger Sinfoniker positioniert. Um 1900 professionalisierte sich die Musikwissenschaft in Deutschland mit quellenkritischen Editionen und stilgeschichtlichen Synthesen. Vor diesem Hintergrund ordnet Hermann Abert Schumanns Werk historisch und ästhetisch, indem er Biografie, Gattungsgeschichte und zeitgenössische Kritik zusammenführt und so eine differenzierte Perspektive jenseits bloßer Schulenpolemik eröffnet. Dabei bleibt die Einbettung in Institutionen und Quellen zentral.

Als Kommentar zur Epoche zeigt Aberts Darstellung, wie eng Schumanns Werk mit bürgerlicher Öffentlichkeit, Verlagswesen, Konzertinstitutionen und journalistischer Debatte verschränkt ist. Sie macht sichtbar, dass romantische Subjektivität nicht im Gegensatz, sondern in Wechselwirkung mit neuen Organisationsformen des Musiklebens stand. Indem das Buch die Stationen Leipzig-Dresden-Düsseldorf, die Rolle der Neuen Zeitschrift für Musik und das Netzwerk der Interpreten und Verleger bündelt, liest es Schumann als Knotenpunkt der deutschen Romantik: als Künstler, dessen Werk ästhetische Erneuerung und gesellschaftliche Modernisierung gleichermaßen dokumentiert. So fungiert die Studie zugleich als Kulturgeschichte des Musiklebens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

ROBERT SCHUMANN

Hauptinhaltsverzeichnis

VORWORT.

Schumanns geschichtliche Stellung.

Jugendjahre.

Zwischen Kunst und Wissenschaft.

Dauidsbund. Der Kampf um Clara.

Die Reifezeit.

Düsseldorf. Das Ende.

Klavierkomponist und Schriftsteller.

Das Lied.

Chor- und geistliche Kompositionen.

Oratorien, Chorballaden und dramatische Musik.

Orchester- und Kammermusik.

ANHANG I.

Literatur.

ANHANG II.

Verzeichnis der Werke R. Schumanns nach der Opuszahl

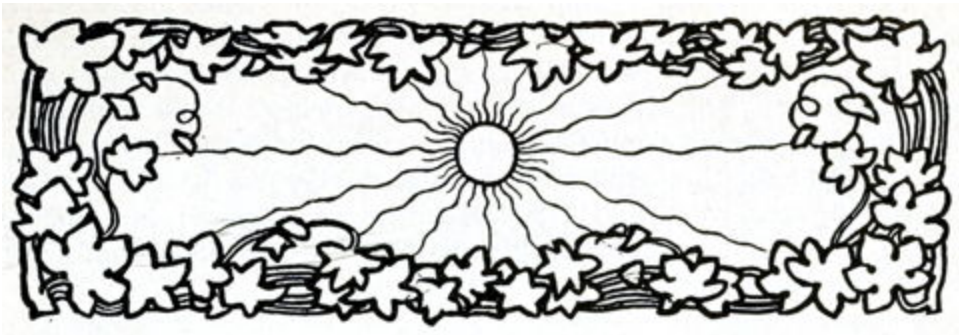
Werke ohne Opuszahl.

VORWORT.

[Inhaltsverzeichnis](#)

Die vorliegende Auflage zeigt ihrer Vorgängerin gegenüber ein ziemlich verändertes Gesicht. Haben doch gerade die letzten Jahre besonders wichtige neue Arbeiten über Schumann gebracht, die dem Bilde seines Lebens, sowohl als seines Schaffens neue Seiten abgewonnen haben. Auch dem Verfasser selbst sind in den letzten sechs Jahren so manche Lücken in den bisherigen Forschungen über Schumann zum Bewusstsein gekommen, die vor allem die historische und ästhetische Seite betreffen. Daraus ergab sich zunächst die Notwendigkeit eines Versuchs, einmal Schumanns gesamte historische Stellung, sein Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen, und zwar nicht allein den Musikern, sondern auch den Dichtern, im Zusammenhang darzustellen und so die gesamten kulturellen Grundlagen aufzudecken, denen diese einzigartige Kunst entstammt. Dieser erste Schritt aber zog alsbald weitere nach sich. Vor allem wurde der Abschnitt über die Klaviermusik einer vollständigen Neugestaltung unterworfen, aber auch die Abschnitte über das Lied, die Chor-, Kammer- und Orchestermusik haben mehr oder minder durchgreifende Aenderungen erfahren. Aeussere Anlage und Zweck des Büchleins sind dagegen dieselben geblieben. Auch in seiner neuen Gestalt will es sein Scherflein beitragen zum Verständnis Schumanns, des Menschen und des Musikers, und seines Zusammenhangs mit den Strömungen seiner Zeit.

Halle a. S., im August 1909.
H. Abert.



SCHUMANNS GESCHICHTLICHE STELLUNG.

Inhaltsverzeichnis

Die Vielgestaltigkeit von Robert Schumanns Kunst, auf der noch heute zum grossen Teile ihr unverwüstlicher Reiz beruht, hat ihre letzte Ursache in jener vollkommenen Einheit von Leben und Schaffen, die zwar allen echten Poetennaturen zu eigen ist, die aber in der neueren Musik nicht leicht mit solcher Klarheit zum Ausdruck kommt, wie bei ihm. Der Satz, den er seinen Zeitgenossen immer wieder vorhielt, dass jede gute Komposition das Produkt eines inneren Erlebnisses, ein Stück Herzensbeichte sein müsse, galt ihm für das eigene Schaffen zeitlebens als Richtschnur. Erleben und Schauen, das sind die beiden Pfade, auf denen er zu den Quellen steigt, auf denen er dem Endziel seiner geistigen Lebensarbeit, der „Erkenntnis der Wahrheit“, zustrebt. Man vergisst nur zu oft, dass hinter diesem Tonpoeten ein gutes Stück eines Philosophen steckt, ein scharfer kritischer Beobachter der Strömungen seiner Zeit, und dass der Dichter sehr häufig nur aussprach, was der Denker erlebt und geschaut hatte. Affizierte ihn doch nach seinem eigenen Bekenntnis „alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen. Ueber alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will“. So konnte zugleich nur ein Romantiker reden[19]. Denn Perioden, die mit diesem Namen bezeichnet werden, haben von jeher sämtliche Gebiete des geistigen Lebens in Mitleidenschaft gezogen, sie haben vor allem die verschiedenen Künste sowohl unter sich, als mit dem gesamten politischen und sozialen Leben

in enge Wechselbeziehungen gebracht. Gerade Schumann ist ein besonders lehrreiches Beispiel dafür.

Sein Leben fällt in die erregtesten Jahre der deutschen Einheitsbewegung. In seiner Jugendzeit noch von einem Hauche Fichtischen Geistes berührt, der dann freilich bald in der Deutschtümelei der Gefolgschaft Jahns[1] zur Fratze verzerrt wurde, erlebt er das rasche Abflauen der patriotischen Begeisterung und ihre Verdrängung durch ein mit der französischen Revolution liebäugelndes Weltbürgertum, er erlebt den dumpfen Druck der Metternichschen Aera mit dem leidenschaftlichen Groll, den sie gerade bei den Gebildeten hervorrief, er sieht das Elend des deutschen Bundes, wie die heftigen Verfassungskämpfe in den Einzelstaaten und die Katastrophe der Jahre 1848 und 1849. Sein eigener Standpunkt konnte bei seiner Abstammung aus einem gebildeten sächsischen Bürgerhause nicht zweifelhaft sein. Sachsen war ein wahres Musterbeispiel für die gründliche politische und soziale Zerfahrenheit des damaligen Deutschlands. Der Groll über das Adelsregiment, über die Missbräuche der städtischen Verwaltung, dazu antiklerikale, gegen den Hof gerichtete Tendenzen hatten in Sachsen eine tiefe radikale Verstimmung erzeugt und es eine Zeitlang zum klassischen Land der Strassenkrawalle gemacht. Gerade Schumanns Geburtsstadt Zwickau aber war ein Hauptsitz der Unzufriedenheit; hier nährte der Theologe Richter mit seiner „Biene[2]“ den Geist der Opposition, von dem auch der kluge Vater Schumanns lebhaft berührt war.

So stand Schumann schon von Hause aus in dem grossen Kampfe gegen ein altes morsches System und in dem

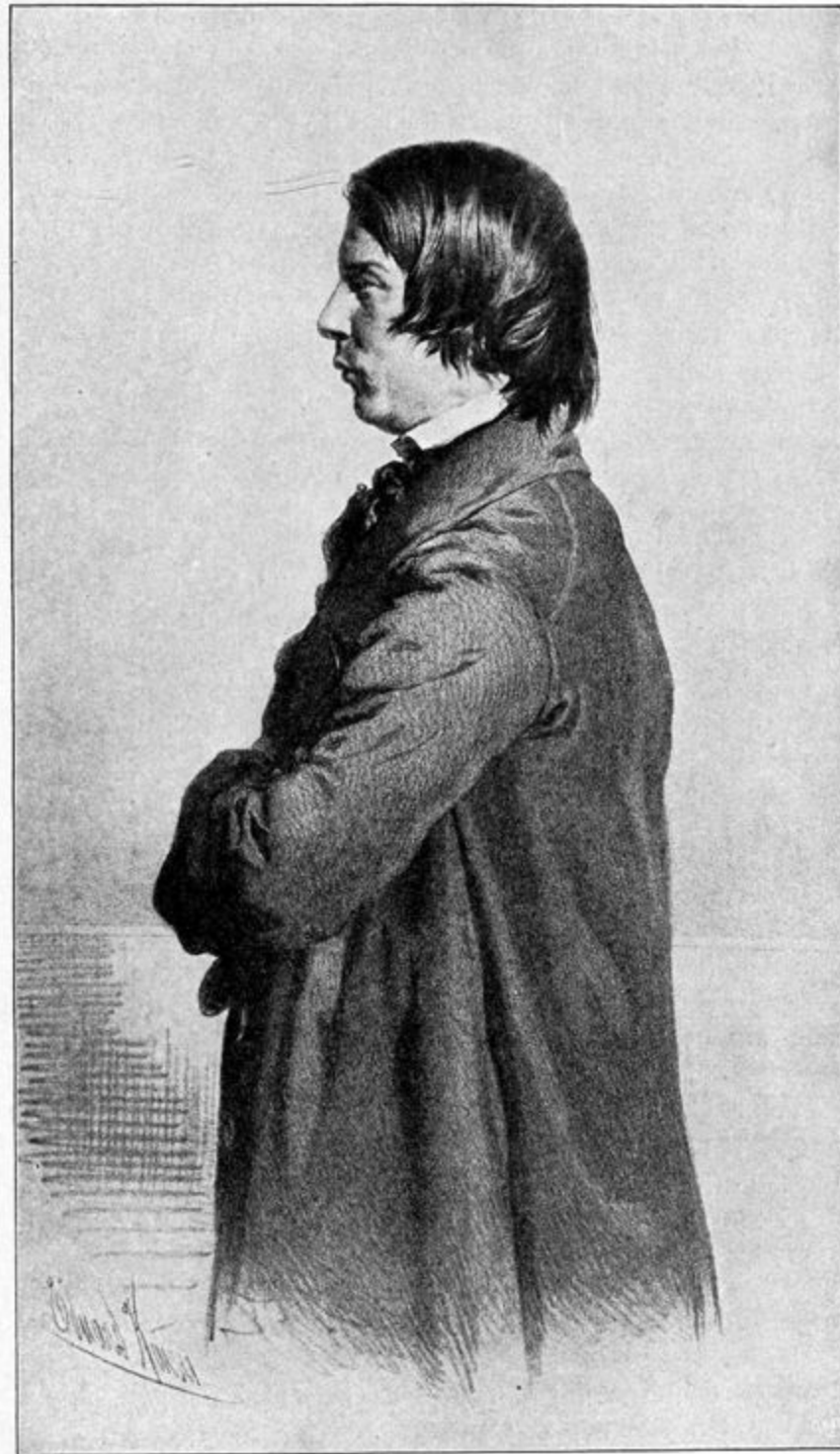
Ringen um neue politische Ideale in den Reihen des Fortschritts. Vor dem wüsten Radikalismus der damaligen Jugend bewahrte ihn indessen der Adel seiner Persönlichkeit in gleichem Masse wie sein scharfer Blick für die realen Verhältnisse. Das Gebaren der Burschenschaft in seinen jungen Jahren war ihm nicht minder widerwärtig, als der Fanatismus der radikalen Garde in den Revolutionsjahren. Seine Anteilnahme an der Politik beschränkte sich allerdings auf die Rolle des aufmerksamen und scharf kritisierenden Beobachters. Die Ereignisse von 1849, die Wagner auf die Barrikaden riefen, scheuchten Schumann in die stille Abgeschlossenheit des kleinen Dresdener Vororts zurück. Trotzdem aber wäre es verfehlt, die politischen Zustände bei der Betrachtung von Schumanns Kunst als unwesentlich auszuscheiden. Ihre Bedeutung liegt indessen nicht sowohl in den einzelnen Kompositionen mit politischem Hintergrund, als in den allgemeinen Zielen seines Schaffens. Wenn er in Lied- und Instrumentalmusik immer wieder die Herrlichkeiten deutscher Kunst gegen die modische Ausländerei hervorhebt, wenn er die feste Ueberzeugung ausspricht, dass die deutsche Kunst an ihrem Teil zur Wiedergeburt des Volkes beitragen müsse, so beweist dies, dass er das geistige Erbe von 1813 tiefer erfasst hat, als die Mehrzahl der Tagespolitiker, zugleich zeigt sich bereits hier eine deutliche Verwandtschaft mit der Ideenwelt Wagners. Demgegenüber kommt nicht in Betracht, dass Schumann von gewissen Kinderkrankheiten des damaligen Liberalismus, wie dem Kultus der Polen und Napoleons (wir verdanken ihm die „beiden Grenadiere“) nicht verschont

geblieben ist. Mit dem „lieben deutschen Kerl“, wie Wagner Schumann einmal nannte, hat es seine Richtigkeit.

Nicht minder buntscheckig, als in der politischen Welt jener Jahre, sah es in der literarischen aus. Sie ist für Schumann insofern von höchster Bedeutung, als in seiner Künstlerseele Dichter und Musiker dicht beisammen wohnten. War er doch längere Zeit mit sich im Unklaren darüber, zu welcher Kunst er eigentlich gehöre; als dann die Entscheidung für die Musik fällt, betrachtet er sie als „Tondichtkunst“, d. h. als einen Absenker der Poesie. Der Dichtergeist ist es, der sich für ihn in der zeitgenössischen Musik widerspiegelt.

Dass Schumann auf dem Gebiete der Literatur zu Hause war wie wenige deutsche Musiker, ist bekannt. Die Auswahl, die er hier traf, ist überaus charakteristisch, sie entspricht fast durchaus seiner dargelegten Stellung zum politischen Leben. Er beginnt mit Schiller, während Goethe erst dem angehenden Manne aufgeht, dann folgen die Romantiker, vor allem J. Paul und Rückert, weiterhin Heine, Eichendorff, Tieck, Immermann, mit dem er die Universalität der literarischen Bildung gemein hat, am Schlusse seines Lebens tritt er ganz unter den Bann der Grösse Hebbels. Dagegen legt für seinen sittlichen Adel wie für seinen Scharfblick der Umstand ein beredtes Zeugnis ab, dass er die etwa seit 1835 über unsere Literatur hereinbrechende trübe Flut des „Jungen Deutschlands“, die selbst Wagner eine Zeitlang mit sich forttrieb, vollständig ignoriert hat. Gleich Immermann und Tieck war ihm der erkünstelte Radikalismus dieser Richtung ebenso widerwärtig, wie der absprechende Ton, mit dem sie alle literarischen Ideale

abzutun pflegte. Der einzige Gewinn, den er sich von dieser Seite her aneignete, war das Studium ihres Lieblingspoeten Heinse, das dann dem Aesthetiker zugute kommen sollte.



Robert Schumann.

Nach einer im Verlage F. Paterno in Wien erschienenen Lithographie von Ed. Kaiser. Vorlage im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

11q "Nicht die Sinne will er ergötzen, sondern das Gemüt in seiner Tiefe packen."

12q "Der Märchenpoet Schumann in seiner ganzen Grösse!"

13q "„In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe“, meinte er einmal."

14q "Schumanns Wort: „Man schafft nie frischer, als wenn man eine"

15q "Das Schumannische Lied kennzeichnet sich als eine unter dem Einfluss"

16q "Schumanns nachgelassenes Projektenbuch enthält unter anderen Entwürfen"

17q "Ihre Grundidee ist ebenso einfach als menschlich ergreifend:"

18q "Orchester- und Kammermusik."

19q "Schumann ist auch in seinen Sinfonien durchaus Ton-„Dichter“ geblieben;"