

Reinhard Kapp

Schumann für die Mit- und Nachwelt¹

Gerd Nauhaus zum Sechzigsten

Was einzelne Komponisten und Kritiker, aber auch ganze Kulturkreise und Zeitalter auf eine bestimmte musikalische Erscheinung unterschiedlich reagieren läßt, welche teils bewußten, teils unbewußten Verengungen und Erweiterungen, Mißverständnisse und Umdeutungen dabei jeweils im Spiel sind, so daß selbst Versuche direkter Nachahmung sich unversehens in etwas Anderes verwandeln, ist hier nicht zu diskutieren. Woraus, auf welchen Ebenen sich die Differenzen zwischen Komponist und Rezipient oder zwischen den Rezipienten erklären, ob spezifisch kompositionstechnisch oder allgemein geistesgeschichtlich, ist nicht immer bündig zu entscheiden; ebensowenig, wie aus einem Statement ein Eindruck wird, aus Einfluß Verarbeitung. Der Komponist offeriert Neuerungen, Möglichkeiten, Lösungen, Plausibilität, Prägnanz, griffige Formeln, attraktive Formulierungen, aber auch Herausforderungen, Reibungsflächen und Blößen; er überwältigt und prägt, oder stößt ab und langweilt. Andererseits trifft seine Musik beim Rezipienten auf günstige oder ungünstige psychische Disposition, Interesse, Faszination, Bedürfnisse, technische Verlegenheiten und Lücken im System, oder Beschränktheit, Vorurteile und konträre Standpunkte.

I Das Schumann-Bild formt sich

Die Nachrichten über Reaktionen der unmittelbaren Umgebung auf die musikalischen Taten des jungen Schumann: die allerersten Kompositionsversuche, Musizieren im Familienkreis, Mitwirkung bei Konzerten, Auftritte im Rahmen der Schule, Trio- und Quartett“unterhaltungen“ – ergeben kein hinreichend konkretes Bild, weder von den musikalischen Leistungen noch von den Beteiligten. Auch über Fortschritte und Rückschläge in den pianistischen Studien, wie auch über die (semiprofessionellen) solistischen Auftritte in Zwickau, Schneeberg und selbst Heidelberg sind wir eher durch Schumann selbst unterrichtet – der immerhin die Heidelberger Stimmen gesammelt und in seinem Tagebuch eine einzigartige Liste von (vielleicht redigierten und retuschierten, aber offenbar auch typisierten) Äußerungen zusammengestellt hat. Ansonsten gibt es vereinzelte Beurteilungen des angehenden Pianisten erst aus späterer Rückschau. Diese Erzählungen enthalten wenig spezifisch Musikalisches, sondern zeigen Schumann in seinen sozialen Kontakten. Die gelegentlichen Aufführungen Schumannscher Musik in privatem oder halböffentlichem Rahmen seit den Kindertagen, alle unter seiner persönlichen Leitung und Mitwirkung, fanden kein weiteres Echo; aber auch ohne daß sich etwas wie eine Karriere daraus ergeben hätte, konnte Schumann selbst aus dieser bescheidenen Wirkung Nutzen ziehen. Immerhin zeigt sich bei solchen Gelegenheiten, daß Schumann in einem Klima nicht nur der gemeinschaftlichen Musikschwärmerei, sondern auch der Diskussion groß geworden ist.

¹ zuerst in englischer Übersetzung erschienen unter dem Titel: Schumann in his time and since, in: Beate Perrey (Hsg.), The Cambridge Companion to Schumann, Cambridge pp. 2007, S.223-251. Veröffentlichung des deutschen Originals mit Genehmigung von Cambridge University Press.

Dieser Versuch ist zahlreichen Vorarbeiten verpflichtet; ich nenne hier stellvertretend nur das Receptions-Kapitel in Arnfried Edlers Schumann-Buch und die Berichte über die Zwickauer Arbeitstagen.

Nach erster Unterweisung bei dem provinziellen, aber keineswegs kenntnis- oder verständnislosen Kuntsch wandte sich Schumann auf der Suche nach einem geregelten Studium an verschiedene Fachleute von überregionaler Bedeutung. Carl Maria von Weber beantwortete freundlich zustimmend die Anfrage des Vaters, konnte den Unterricht jedoch nicht mehr aufnehmen; Schumann mußte es erleben, daß ihm die potentiellen Väter (Weber 1826, Beethoven 1827, Schubert 1828) ebenso wie der leibliche (1826) nacheinander wegstarben. Gutachten der Lehrer, die er dann wählte, oder halbherzig in Erwägung zog, fielen so unspezifisch aus wie die vorgelegten Kompositionsversuche. Das Urteil des Liederkomponisten Gottlieb Wiedebein hat Schumann später als ein wohlwogenes akzeptiert und publiziert. Hummel konnte aus dem eingesandten (hummelianisierenden) Klavierkonzertfragment keinen rechten Eindruck gewinnen. Einzig mit Wieck, einem systematischen, aber auch sprunghaften Lehrer, gelangte die Entwicklung 1830 in ein sozusagen spruchreifes Stadium; er begleitete neben der pianistischen Entwicklung auch die kompositorischen Anläufe zur großen Form (c-Moll-Klavierquartett, *Toccata*, g-Moll-Symphonie).

Mit seinen ersten Publikationen etabliert sich Schumann ungefähr gleichzeitig als Musikschriftsteller und Komponist von Klaviermusik – beide Äußerungsformen substituieren zunächst das für später geplante größerdimensionierte kompositorische Œuvre. Der Journalist wird rascher bekannt. Dabei hat er es zwar mit einem weiteren Leserkreis, aber zunächst schwer abschätzbaren Reaktionen zu tun – Reaktionen eher auf das Publikationsorgan bzw. die dadurch repräsentierte ‘Bewegung’ oder auf die vermittelten Informationen und Botschaften, als auf die Individualität des Redakteurs und (unter der verwirrenden Fülle von Pseudonymen und Chiffren nur schwer identifizierbaren) Autors. Die neue Form der Rezensionen, die halbfikionalen Davidsbündler riefen Neugier und Interesse hervor; es gelang Schumann, einen Kreis von Mitarbeitern zu gewinnen und zu bilden. Auf diesem Wege hat sich etwas vom ‘Geist’ des Unternehmens verbreitet und sogar Nachahmer hervorgerufen² – ein möglicher Weg, „die Poesie der Kunst wieder zu Ehren“ zu bringen³.

Der (Klavier-)Komponist Schumann dringt vorerst nur schwer durch, teils wegen des Ungewöhnlichen der Werke (in denen man nicht ganz zu Unrecht primär Anweisungen auf die Zukunft sieht), teils weil er sie nicht mehr als Virtuose bekanntmachen und keine Aufführungstradition für sie begründen kann, sie auch im eigenen Blatt kaum in nennenswertem Umfang propagieren will – man mache sich klar, wie ungewöhnlich diese ausschließlich durch Druckausgaben, den Einsatz befreundeter Pianisten und überwiegend private Vorführungen beförderte Karriere war. Auch als Intellektueller, als unglamouröse und nicht öffentliche, gleichsam Nicht-Figur, andererseits als Faktor im Musikbetrieb steht der Redakteur dem Komponisten im Wege. Schumann nennt sich in der Zeitschrift als Komponisten selbst extravagant – sicher eine *captatio benevolentiae* aufgrund erfahrener Verständnislosigkeit. Der große Ausnahmefall der Klavierperiode: die Sätze der Symphonie g-Moll, die in Zwickau, Schneeberg und Leipzig öffentlich erklangen (gleichfalls nicht mehr vom Autor einstudiert oder dirigiert) – bleibt gleichfalls ohne größeres Echo.

Seit er sich an die Öffentlichkeit gewandt hat, wirkt der Musiker Schumann also, wenn überhaupt, dann in dreifacher Weise indirekt: indem er theoretisiert, bei den gelegentlichen

² Sh. Bonnie Lomnäs u.a., Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund, Saarbrücken 1999

³ „Einleitendes“ zu den *Gesammelten Schriften*.

Aufführungen seiner Werke nicht mehr selbst aktiv beteiligt ist, schließlich Werke schafft, die in gewissem Sinne nicht für sich selbst stehen – das alles bestimmt nachhaltig die Rezeption. Allerdings macht dieses geheimnisvolle Incognito den jeglicher 'Praxis' prinzipiell enthobenen Komponisten von vornherein zum Teil der romantischen Bewegung, als deren Sprecher der Redakteur verstanden wird.

Einzelne Musiker in nächster Nähe lernen die frühen Werke schon bald nach dem Entstehen kennen: Clara Wieck (und hinter dieser zunächst auch ihr Vater) ist Teil der Schumannschen Biographie und ein entscheidender Faktor in der Schumannschen Entwicklung – zuerst als bewunderndes, dabei zugleich bewundertes und bevormundetes Kind, dann als Freundin und Verlobte, als Pianistin und Kollegin, als Ehefrau, als Kritikerin (oder auch unkritisch loyale Parteigängerin), Promoterin, schließlich Nachlaßverwalterin und Herausgeberin. Sie hat Schumann ihre Zurückhaltung bei der Aufnahme seiner Musik in ihr Repertoire erläutert und ihm Werke für die größere Öffentlichkeit entlockt – in der Auseinandersetzung mit Reaktionen solcher Art bildete sich die Ästhetik Schumanns. Sie hat anfangs Schumanns Musik in privaten Zirkeln gespielt, in der Öffentlichkeit zunächst die *Toccata*, dann bis zum Klavierquintett nur kleine Stücke bzw. Auswahlen, aber keines der großen Klavierwerke (die sie z.T. überhaupt erst spät öffentlich vorzutragen wagte); gleichwohl sollte sie Schumanns Musik in halb Europa durchsetzen und noch bis gegen das Jahrhundertende die Rezeption lenken. – Der mit Schumann gleichaltrige Louis Schuncke spielte ebenfalls die *Toccata*, freilich nicht mehr auf Konzertreisen; sein früher Tod verhinderte eine weitere Auseinandersetzung mit Schumanns Musik, aber auch die Verbreitung durch einen wohlwollenden Virtuosen. Das Verhältnis zu Clara Wieck und Schuncke ist unter jene *Situationen* zu rechnen, in denen Schumann immer wieder in eine enge produktive Beziehung zu seinen Zeitgenossen tritt. Solche Situationen, die noch nicht einmal in Ansätzen analysiert sind, sollten sich weiterhin ergeben mit Bennett, Berlioz, Brahms, Gade, Heller, Henselt, Hirschbach, Joachim, Liszt, Mendelssohn, Wagner. In allen Fällen kommt es zu wechselseitiger Beeinflussung. Es dürfte kaum einen zweiten Komponisten geben, der in diesem Ausmaß interaktiv orientiert gewesen wäre.

Auch jetzt schon erschienen verständnisvolle Rezensionen immerhin von Moscheles und Liszt, die freilich beide den Redakteur Schumann, und die Kollegin Clara Wieck kannten. Über die generelle Verbreitung der frühen Klavierwerke unter den Zeitgenossen ist (noch) wenig bekannt. Schumann hat offenbar schon früh es verstanden, Einzelne für sich und seine Bestrebungen zu gewinnen. Weil die beabsichtigte Poetisierung der Musik mit der Interessenlage bei den Zeitgenossen übereinstimmt, fanden sich Angeregte, Mitstreiter und Distributoren – ohne daß sich schon das breite Publikum interessieren ließ. Dem Verdeckten der Werke selbst entspricht also die Aufnahme durch konspirative Zirkel. Eher selten dagegen sind Zeugnisse von Außenstehenden, die die Werke ausschließlich durch den Druck kennenlernen (Rellstab, von Seyfried, Gottfried Weber). Diese Rezensionen sind in ihrer Ausrichtung nicht eindeutig. Das Originelle wird durchaus gewürdigt. Schumann wird als aufstrebender, wenn auch ein wenig überspannter Kunstjünger akzeptiert. Erscheinen die Stücke noch ungeklärt, verworren, so läßt sich das zunächst den sympathieerregenden Begleiterscheinungen des Jünglingsalters zurechnen – diese Einschätzung wird Schumann freilich noch länger begleiten. Aber die weitere Entwicklung zeigt, daß er davon nicht unbeeinflusst bleibt. Die stets wache Selbstkritik, z.T. in Form von Rezensionen der Musik Anderer publiziert, muß die fehlende öffentliche Resonanz ersetzen, aber die tatsächlich mündlich oder gedruckt vorgebrachte Kritik an den eigenen Werken wird sorgfältig beachtet

und bedacht, die Rezeption wirkt zurück auf die Produktion. In dieser Phase, in der Schumann noch ganz offen, seine Position noch nicht gefestigt ist, steht er im Zentrum eines weitgefächerten Theoriebildungsprozesses, den er teils selbst initiiert, in den er andernteils verwickelt wird, und von dem auch die Werke ein Moment sind.

Allmählich dringt etwas durch. Johann Peter Lysers Aufsatz „Robert Schumann und die romantische Schule in Leipzig“⁴ sucht 1838 in Wien den Boden zu bereiten. Julius Beckers Musikalischer Roman *Der Neuromantiker* (Leipzig 1840) enthält ein Kapitel „Über Compositionen von Florestan und Eusebius“. Schumann muß sich bereits zu dieser Zeit gegen eine ästhetische Vereinnahmung als „Romantiker“ verwahren. Georg Kastners noble Biographie (*Revue et Gazette Musicale* 1840⁵) spricht bereits von zunehmenden Einfluß, und verweist Schumann auf die Orchesterkomposition als sein eigentliches Feld. Mit der Ablösung von der reinen Klaviermusik, mit dem Wechsel zu offiziell anerkannteren und objektiveren Gattungen (Lied, Symphonie, Kammermusik, Oratorium) werden tatsächlich breitere Kreise auf Schumann als Komponisten aufmerksam. Erst damit beginnt eine eigentliche Rezeptionsgeschichte, als Geschichte der Reaktion auf ein sich stabilisierendes kompositorisches Projekt. Die frühen Klavierwerke hatten sich dem schnellen Verständnis widersetzt: halb absichtsvoll rätselhaft, halb unausgegoren. Der Klärung des musikalischen Denkens und direkten Verständlichkeit der musikalischen Mitteilungen folgt die Anerkennung auf dem Fuß. Dann allerdings ist die Wahrnehmung wohl bereits gefärbt durch die romanhaft-romantische Geschichte des Kampfes um Clara Wieck, die Verlängerung des poetischen Davidsbündlerlebens in die Wirklichkeit. Diese Art Poetisierung kommt nun der Akzeptanz auch der Klavierwerke zugute. Das Verständnis wächst wohl auch deshalb, weil man angesichts der zunehmenden Vielfalt des Schaffens sich der Erscheinung nunmehr sicher sein kann. Vielleicht wird erst dann, wenn Schumann bei dem angekommen ist, was er sich vorgenommen hat, wenn also die Musikwelt etwas mit sich Identisches erhält, der Sinn für das eigentümlich Indirekte, Vielschichtige, Spielerische der frühen Klaviermusik geweckt; was man für unreif gehalten hatte, erscheint jetzt als modern, interessant, geistreich. Die Lieder dürften eine neue Stufe in der Anerkennung Schumanns bezeichnen. Auch wenn sie (der Natur der Sache entsprechend) zunächst Eingang in die Hausmusik finden und nur vereinzelt öffentlich zum Vortrag gelangen – immerhin erregen sie das Interesse von Interpreten wie Wilhelmine Schröder-Devrient und Jenny Lind –, ist mit ihnen gleichsam das (er)klärende Wort gefunden, braucht es den Rezipienten nicht mehr die Sprache zu verschlagen. Doch fällt auch der erste kommerzielle Erfolg in diese Phase, getragen von einer förmlichen Massenbewegung: Schumanns, die xte Vertonung des Beckerschen *Rheinliedes*. Die 1. Symphonie aber macht nach ihrer Uraufführung im Leipziger Gewandhaus relativ schnell die Runde durch die Konzertsäle. Konnten Wieck und seine Tochter (ja selbst Liszt) als private Beziehung gewertet werden, so setzen sich Mendelssohn und Ferdinand David bereits als etablierte Kollegen für Schumanns Musik ein. Mochte die Symphonie noch als überraschender Zufallstreffer gelten – mit den ersten Kammermusikwerken und vor allem mit *Das Paradies und die Peri* erwirbt sich Schumann auch den Respekt derjenigen, die bis dahin geneigt waren, ihn als Komponisten nicht ganz ernst zu nehmen. Angesichts der zunehmenden technischen Meisterschaft und inneren Gelöstheit seines Komponierens nehmen jetzt die Kollegen Schumann ins Repertoire auf: Gade, Hiller, Liszt (als Weimarer Kapellmeister), Rietz, Spohr.

⁴ in *Saphirs Humorist* Nr.171, 20.10.1838

⁵ p.345ff.

Zur Verbreitung seines Namens trägt Schumann nunmehr auch selbst als Dirigent bei. Er leitet nicht nur seit *Peri* (wieder) eigene Werke, er studiert als Chordirigent in Dresden und Düsseldorf auch Musik anderer Komponisten ein. Damit tritt erstmals die Person Schumann an die Öffentlichkeit (er ist nicht mehr nur Gatte der berühmten Pianistin), so daß sich allmählich schon ein „Bild“ des Künstlers formt, merkwürdig gemischt aus Liebenswürdigkeit, Autorität und Skurillität.

Noch zu Lebzeiten dringt Schumanns Ruf auch als Komponist (der Redakteur war dort gleichfalls früher bekannt) ins Ausland. Man darf sich noch immer nicht eine gleichmäßige Verbreitung der Kenntnis und wachsenden Ruhm vorstellen, sondern es gibt ein Neben- und Miteinander von einer Art Underground-Karriere und gelegentlicher offizieller Anerkennung. Vielleicht war Frankreich dasjenige Land, in dem sich der Einfluß Schumanns am frühesten und dann am dauerhaftesten bemerkbar gemacht hat. Schon für die 30er Jahre spricht Kastner von „des partisans zélés parmi les artistes“ (Alkan, Charles Hallé, Heller⁶, Camille Stamaty u.a.). Durch Liszt, der sich nach vorsichtigen Tests in seinen Klavierabenden auf private und publizistische Initiativen beschränkte, erhielt etwa Berlioz Kenntnis von Schumanns Klavierwerken, durch Clara Wiecks Vorspielen Alkan. Die weitere Verbreitung der Musik wurde in den 40er Jahren z.T. durch persönliche Bekannte als Vorkämpfer befördert: Kirchner in der Schweiz⁷, Gade in Dänemark, Norman in Schweden, Anton Gehrke in St. Petersburg, möglicherweise auch Hiller in Italien⁸.

Verschiedene Auslandsreisen Schumanns tragen nicht nur die Bekanntschaft mit der Musik, sondern auch mit der Person hinaus. Der Besuch des Schumannschen Paares 1844 in Rußland zeitigte durchaus Wirkung; nicht nur erklangen etliche gewichtige Werke Schumanns, es ergaben sich auch Kontakte zu Repräsentanten des dortigen Musiklebens: Henselt, Lwow, Wielgorski; der 14jährige Anton Rubinstein, später einer der wichtigsten Schumann-Interpreten, hörte zufällig das *Quintett*. Die Reise nach Wien 1846 war insofern erfolglos, als Clara Schumann nicht an ihre ehemaligen Triumphe anknüpfen konnte – aber ähnlich, wie später Wagner in Paris Wirkung bei den Literaten zeitigte, gab es Reaktionen der Dichter Eichendorff und Stifter. Der Kontakt zu Hebbel, der später (trotz der katastrophalen Erfahrung mit *Genoveva*) an einer engeren Kooperation mit dem Komponisten interessiert sein sollte⁹, scheint bei dieser Gelegenheit noch nicht geknüpft worden zu sein. Tatsächlich drang die Schumannsche Musik in Wien erst seit den 50er Jahren allmählich durch. Dagegen fand Schumann 1847 in Berlin (wo er *Peri* dirigierte), in Prag (wo u.a. das Klavierkonzert erklang) und in Zwickau (bei einem förmlichen Schumann-Fest) bereits Gruppen von Schumannianern vor. Die lange geplante Konzertreise nach England kam nicht zustande – trotz Mendelssohns persönlicher Empfehlung der *Peri* und des Interesses von Königin Victoria an Schumanns Musik. Dagegen hatte Anfang 1854 in Holland, wo Verhulst wirkte, die breitere Rezeption offenbar bereits eingesetzt, und Schumann erschien es während seiner

⁶ von dem die Anregung zu Kastners Artikel ausging.

⁷ wo er an ersten Schumann-Aufführungen seit 1844 mitwirkte. Das Klavierquintett hatte sogleich Erfolg, und es folgten in kurzen Abständen weitere Hauptwerke. In der 2. Jahrhunderthälfte sollte Schumann im schweizerischen Konzertleben eine beherrschende Rolle spielen.

⁸ Die ersten Eindrücke von Schumannscher Musik dort spiegeln sich in Stefano Golinellis (*1818) Ferdinand Hiller gewidmeten *Dodici Studi* op.15 (1843).

⁹ Alois M. Nagler, Hebbel und die Musik, Köln 1928

triumphalen Tournee, als sei seine Musik dort „binahe heimischer [...], als im Vaterland“ (17.1.1854 an Strackerjan).

Als Indikator für die Anerkennung auf professioneller Ebene und für die Erweiterung des Radius ist die Widmung von Kompositionen an Schumann anzusehen – die mehr oder weniger auf Kenntnis von dessen Werk beruht, aber nicht unbedingt in jedem Fall von spezieller Hochschätzung zeugen muß. Clara hat Schumann insgesamt drei Werke (op.3, 11, 20) zugeeignet und privat noch einiges mehr. Auf Gegenseitigkeit – der Fall erinnert insbesondere an Clara Wiecks op.3 und Robert Schumanns op.5 – erfolgte auch die Widmung der *Grande Sonate* op.3 von Schuncke, etwa zeitgleich mit Schumanns *Toccata* op.7. Für Schumannsche Widmungen revanchierten sich ferner: Bennett (*Fantasia* op.16), Chopin (2. Ballade op.38), Gade (2. Violinsonate op.21), Henselt (Scherzo op.9), Liszt (h-Moll-Sonate), Moscheles (Violoncellosonate op.121), Reinecke (Klaviertrio op.38). Brahms, Widmungsträger des *Conzertallegro* op.134, hat seine Schumann-Variationen op.9 1854 als Freundschaftszeichen und zum Trost für Clara Schumann komponiert; während die Sonate op.2 Clara Schumann dediziert wird, erklärt er Robert Schumann brieflich (Mitte Januar 1855), er werde wohl so bald nicht wagen, dessen Namen über ein eigenes Werk zu setzen. Zahlreiche jüngere Komponisten, ob direkte Schüler oder nicht, widmen ihm Kompositionen zum Zeichen ihrer Verehrung: Bargiel (1. Klaviertrio op.6), Dietrich (1. Klaviertrio op.9), Heller (*Rondo-Scherzo* op.6), Carl Ritter (Sonate op.5 „dem Andenken seines verewigten Lehrers“), Smetana (*Stammbuch-Blatt* op.3,1), Verhulst (Streichquartett op.12 – vor dem ihm gewidmeten op.52 Schumanns), Julie von Webenau (*Phantasiestücke* op.25)¹⁰. Kirchner hat vielleicht bereits mit *Grüße an meine Freunde* op.5 (1855)¹¹, jedenfalls aber posthum mit einer ganzen Reihe von Titeln (*Neue Davidsbündlertänze* usf.) Schumann seine Reverenz erwiesen. Hinzu kommen private Albumblätter (etwa Sechter, *Fuga*, oder ein Konzert-Adagio von Wilhelm Immanuel Schüler). Die Widmungen sind (wie die von Dichtungen: Böttger, Hebbel u.a.) aussagekräftig, insbesondere daß es sich vornehmlich um Sonatenkompositionen handelt (incl. die Widmung des Erstdruck von Schuberts letzten Sonaten durch den Verleger Haslinger), dagegen um keinerlei Salon- oder Virtuosenmusik – dies beweist Bedeutung und Rang, die man Schumann zumaß, wie auch, daß man mittlerweile seine Ansichten kannte und respektierte.

Nun wird er als kompositorische Erscheinung zum Objekt der Musikschriftstellerei und der Lexikographie. Seit Mitte der 40er Jahre beginnt man ihn als Teil der geschichtlichen Entwicklung zu verstehen, besonders deutlich sichtbar in Franz Brendels Musikgeschichtsvorlesungen von 1850 (erschienen 1852). Nach Mendelssohns Tod ist er bereits eine nationale Institution: Die *Faust*-Schlußszene wird während der Goethe-Feiern 1849 in Weimar, Dresden und Leipzig aufgeführt – Schumann gilt zunächst in Deutschland, und bald auch im westlichen Ausland, unangefochten als der führende Repräsentant der 'reinen Musik', als der berufene Nachfolger Beethovens – diese Position wird ihm auch von der Wagner-Partei lange noch nicht streitig gemacht werden. Offizielle Ehrungen festigen die

¹⁰ Heinrich von Sahrs Klaviertrio c-Moll op.7, das Schumann 1852 vorgespielt wurde, wäre wohl in Frage gekommen, aber es erschien erst 1860.

¹¹ Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 21), Regensburg 1971, S.100f.

Stellung¹². Mit der wachsenden Prominenz wächst auch Schumanns Publikum, er selbst arbeitet aber auch zunehmend bewußt für die Öffentlichkeit und eine konkrete Hörschaft. Eine Reihe von Werken der 'angewandten' Kunst, politische und pädagogische Musik zeigen, daß er Wirkung und Erwartungen kalkuliert, aber auch, daß er seine Musik nunmehr soweit im Griff hat, daß er unterschiedliche Schwierigkeitsgrade, Anspruchsstufen, Mittel zu einem bestimmten Zweck wählen kann. Jetzt hat er mit Werken wie den *40 Clavierstücken* („Album“) *für die Jugend* (1848) oder den *Waldscenen* (1850) auch wirklichen Erfolg. Gleichzeitig aber verfolgt er das Programm, die 'große Form' (und wohl auch die 'große Musik') weiterzubringen – und darin ist ihm das große Publikum erst einmal weniger zu folgen geneigt. Wenn Schumann dann als Rezipient seiner selbst Veränderungen und instrumentale Erweiterungen, oder bei Neuauflagen früherer Werke Revisionen vornimmt, handelt es sich sowohl um Akkomodationen als um technische Verbesserungen.

Mit der Ergänzung des Œuvres durch immer neue Gattungen kann sich die Rezeption vervielfältigen und polarisieren: Entweder gelten die Klavierkompositionen als gleichwertig mit den Kammer- und Orchesterwerken, oder als vielversprechende Ausblicke, bisweilen verglichen mit dem augenscheinlichen Konservatismus der späteren Schöpfungen sogar als der eigentlich interessante Bereich. Während die einen eine Periode der Meisterschaft anbrechen sehen, werden anderswo die ästhetischen und technischen Grundlagen in Zweifel gezogen; während viele die Rücksicht auf praktische Erfordernisse begrüßen, passen die neuen Werke für manche nicht in den Betrieb. Die Neudeutschen sind, so wie sie imgrunde keine Schule bilden, in ihrer Stellung zu Schumann nicht einhellig; noch ist nicht geklärt, ob er zur Fortschrittspartei gerechnet werden soll. 'Seine' *Neue Zeitschrift für Musik* wird, mehr noch als das Feld der Komposition, zum Kampfplatz. Der späte Schumann sieht sich von drei Seiten angefeindet: noch immer von den Klassizisten (in Deutschland möglicherweise auch von der politischen Rechten), dann von jenen, die ihm den Rang des Ersten zeitgenössischen (deutschen) Meisters streitig machen, schließlich von den Kritikern, die seinen Weg mit Sympathie verfolgt haben, aber das Spätwerk nicht goutieren. Daß sich die Lage für Schumann so dargestellt hätte, daß gleichaltrige oder sogar jüngere Komponisten mit dem von ihm mitentwickelten Apparat und größerem Effekt gleich- und an ihm vorbeizögen, ist jedoch unwahrscheinlich. Bis 1854 findet eine Auseinandersetzung der Gefolgsleute einer aufkommenden Wagner-Liszt-Partei mit Schumann statt. Mit dem Aufruf zum Zusammenschluß „Neue Bahnen“ folgt noch einmal ein Paukenschlag, schließlich erscheinen die *Gesammelten Schriften* 1854, 2 Jahre vor Schumanns Tod, wie eine posthume Veröffentlichung. Der psychische Zusammenbruch fügt der Rezeption eine weitere Dimension hinzu – und wo nicht erneute Romantisierung noch den Wahnsinn hochhält, bleiben vorläufig alle Fragen offen.

II Hat Schumann eine Schule begründet?

Ganz allmählich erweitert sich der Kreis der Beeinfluften: Das als repräsentativ empfundene Programm, neuartige Wendungen in seiner Musik, die Qualität der Werke (das darf bei aller Beachtung soziologischer und psychologischer Motivationen nicht vergessen werden) bewirken, daß Schumann zum tonangebenden Komponisten, zum Pädagogen malgré lui, zum

¹² Sh. RK, Schumann nach der Revolution. Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materialien, Fragen, in: Bernhard B. Appel (Hsg.), Schumann-Forschungen Bd.3: Schumann in Düsseldorf. Werke - Texte - Interpretationen, Mainz pp. 1993, S.315ff.

Fokus für analoge Bestrebungen, zur Instanz wird. Früh schon aber hat sich ein Talent zur Freundschaft gezeigt, zur Sammlung Gleichgesinnter (trotz des Handicaps eines wenig extrovertierten Naturells): die Schulkameraden, die Kommilitonen, das Redaktionskollegium (die Zeitschrift als Netzwerk); der Freundeskreis um das Schumannsche Paar, das ein offenes Haus führt, von dem wiederum gemeinschaftliche Unternehmungen ausgehen; die von Schumann geleiteten Chöre und „Kränzchen“, die lokalen Künstlerkolonien, Schüler und Jünger in Leipzig, Dresden und Düsseldorf. Der Davidsbund war zum Teil Idealisierung eines faktisch bestehenden lockeren Kreises, er hat aber auch als Modell für reale Vereinigungen gedient, es fanden sich die Einzelnen im Zeichen Schumanns zu kleinen verschworenen Gemeinschaften zusammen: Schumann selbst erhielt noch Kenntnis von informellen Treffen in seinem Namen in Berlin, Hannover („Kaffernbund“), Paris und Prag. In Weimar wurde der Kampf der Davidsbündler wider die Philister als ehrenwerte Vorläuferschaft zu den Bestrebungen der Neudeutschen akzeptiert. Der Part der Philister war dabei einem ubiquitären „Mäßigkeitsverein“ zugeteilt. 1853 bildete sich ein förmlicher „Neu-Weimar-Verein“ mit den „Murls“ Cornelius, Joachim, Bülow, Raff; die Vorbildwirkung reicht bis zu den späteren Wagner-Vereinen.

Es wird bezweifelt, daß Schumann besondere pädagogische Gaben gehabt habe. Doch eignet ihm ein Talent zum Instruktiven, und Einfühlungsvermögen. Seiner institutionalisierten Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium (1843/44) scheint kein sonderlicher Erfolg beschieden gewesen zu sein, aber es gelang ihm zeitlebens, auf einen Kreis von zunächst Gleichaltrigen, später Jüngeren durch Anregung und Beispiel zu wirken – eine Schule, in der regulärer Unterricht die Ausnahme war, obwohl auch eine Reihe von Privatschülern regelmäßig zu ihm kam. Es gab Schüler, die sich später von ihm abwandten, aber auch solche, die treu zu ihm hielten; solche, bei denen sich der Schumannsche Einfluß mit anderen amalgamierte und solche, bei denen er andere abstieß und verhinderte, schließlich sogar solche, bei denen man nicht gleich einen Einfluß erkennen kann. Bei keinem von ihnen ließe sich behaupten, daß von der Schumannschen Lehre nichts haften geblieben sei.

Förmlichen Unterricht genossen: Dietrich, Ehlert, Kirchner, Meinardus, Reinecke, Karl Ritter. Kirchner scheint der persönliche Umgang (schon in seinem jugendlichen Alter) tief geprägt zu haben – in seinem Fall zu seinem Schaden. Beim Schumannfest 1860 in Zwickau erklärte er unwidersprochen, „daß ich unter allen Anwesenden Schumann am treuesten geliebt habe und ihm auch geistig am nächsten stehe“¹³. Aber die eigene Stimme all dieser Komponisten erscheint nicht allzu scharf ausgeprägt. Reinecke verfiel immer wieder in Schumannsche Wendungen und pflegte Schumannsche Favoritgattungen mit Vorliebe. Ritter geriet später unter den Bann Wagners und gab die Komposition zugunsten der Dichtung auf. Bei Meinardus kreuzten sich die Einflüsse, u.a. mit demjenigen Liszts. Clara Wieck-Schumann durchläuft verschiedene Stadien der Prägung – sie wird bei aller Selbständigkeit des Urteils bald so etwas wie eine Schülerin, und konserviert als Komponistin dieses Entwicklungsstadium. Von 1840 an ist ihr Einfluß von dem Schumanns nicht mehr strikt zu trennen. Möglich, daß Schüler von ihr gefesselt waren, aber durch die damit verbundene Nähe auch von ihm etliches mitbekamen.

Albert Dietrich bleibt Schumannianer, auch wo er mit Brahms mitzugehen meint. Enger, an Schülerschaft grenzender Kontakt bestand mit: Bargiel, Brahms, Eduard Franck, Grimm, Joachim, Louise Japha(-Langhans), Heinrich von Sahr. Die Gefolgschaft umfaßte jedoch

¹³ Sietz, Kirchner 137

noch eine ganze Reihe weiterer gleichaltriger und jüngerer Musikerkollegen. Selbst einzelne Begegnungen blieben zuweilen nicht ohne Folgen: Cornelius besuchte Schumann 1853 am FAE-Sonatenabend, traf also dort auch Joachim und Brahms. Louis Ehlert trat 1847 in Prag Schumann beretis als Schumannianer entgegen und fand seine Neigung bestätigt. Smetanas Begegnung bei der gleichen Gelegenheit verlief unbefriedigend – aber das Jugendwerk bis op.15 schließt vielfach an Schumann an. Der junge Anton Rubinstein wurde bereits erwähnt. Mit Heller, einem dezidierten Anhänger, kam es zu keinerlei persönlichem Kontakt, aber zeitweise wurde ein (zumindest von Hellers Seite) lebhafter Briefwechsel geführt.

Daß es eine Schumannsche Schule gab, davon waren zahlreiche Autoren seit den späten 30er Jahren im Guten wie im Schlechten überzeugt. „Schumannianer“ konnte in auszeichnendem wie herabsetzendem Sinne gebraucht werden. Die Mehrzahl unter den Anhängern Schumanns hat später, von den Neudeutschen in die Defensive gedrängt, das akademische Klima in Deutschland bestimmt. Ob sie von sich aus in dieser Ecke angelangt wären, ist ungewiß. Der Schumannschen Schule zugerechnet wurde noch lange (nicht nur veranlaßt durch „Neue Bahnen“) Johannes Brahms. Wenn dieser in einem seiner misanthropischen Anfälle, wohl auf eine dumme Frage, unwirsch erklärte, er habe von Schumann nichts als Schachspielen gelernt, so äußerte er Ähnliches gelegentlich auch in Bezug auf seinen verehrten Lehrer Marxsen. Brahms hielt lebenslang enge Verbindung zu Schumann und seiner Frau bzw. Witwe. Er blieb als Komponist, als Interpret und als Mitarbeiter an der Gesamtausgabe in ständigem Kontakt mit der Schumannschen Musik. Direkte Reminiszenzen werden später im allgemeinen sorgfältig vermieden, dennoch zeigt sich die Beziehung auf verschiedenen Ebenen in vielen Momenten. Das erste Stück von Schumanns *Märchenerzählungen* scheint Brahms zu präfigurieren – es wurde von Brahms öffentlich gespielt. Die beiden Serenaden enthalten noch deutliche Schumann-Spuren. Das d-Moll-Klavierkonzert ist vielfach auf Schumann bezogen; *Ein Deutsches Requiem* ist offenbar nicht nur dem Gedächtnis der Mutter, sondern auch den Manen Schumanns gewidmet.

III Die Zeitgenossen beziehen Stellung

Aufgrund ihrer Bewunderung für Schumann gesellten sich auch Komponisten hinzu, die nicht diese direkten Verbindungen aufwiesen. Die Zeitgenossen fanden in der Erscheinung Schumanns Stoff für Auseinandersetzung, für Anerkennung und Ablehnung. Aus der älteren Generation blieb Berlioz weitgehend desinteressiert – ungeachtet des gloriosen Aufsatzes über die *Symphonie fantastique*, einer offenbar flüchtigen Lektüre (ihm von Liszt ans Herz gelegter) Schumannscher Klavierwerke¹⁴, gelegentlichen Vorspielens durch Clara Wieck und Liszt, schließlich auch persönlicher Bekanntschaft. Meyerbeer konnte nach der *Hugenotten*-Rezension auf Schumann nicht unbefangen reagieren. Wieweit sein aufmerksames Studium der zeitgenössischen Erscheinungen sich auch auf Schumann bezog, bleibt noch zu untersuchen. Der Thomaskantor Moritz Hauptmann bekam Respekt abgenötigt durch die Streichquartette. Spohr dirigierte die 1. Sinfonie und zog eine Einstudierung der *Genoveva* zumindest in Erwägung, wenn er auch mit einigem Schrecken auf die Dissonanzhäufungen in Schumanns späteren Werken reagierte. Moscheles nahm als erklärter Verehrer Schumanns noch die Werke der 50er Jahre mit Interesse wahr.

¹⁴ Sh. das briefliche Kompliment vom 19.2.1837.

Natürlich beginnt auch in Schumanns eigener Generation die Diskussion zu seinen Lebzeiten. Norbert Burgmüller (*1810) starb zu früh, um noch von Schumanns Anfängen als Komponist Kenntnis nehmen zu können. Camille Stamatys (1811) Leipziger Aufenthalt 1836 (er war Schüler Mendelssohns, verkehrte aber auch mit Schumann) läßt sich in seinen Folgen spätestens bei seinem Schüler Saint-Saëns beobachten. Hermann Hirschbach (1812) arbeitete bereits an Schumanns Zeitschrift mit, und sollte als Komponist wie als Musikschriftsteller Schumann zu überbieten suchen. Chopin scheint weitgehend verständnislos reagiert zu haben, vielleicht durch eine „Pariser“ Ästhetik voreingenommen; es ist unklar, wieweit er den Musikschriftsteller oder den Komponisten überhaupt zur Kenntnis genommen hat¹⁵. Die erste Phase einer breiteren Schumann-Rezeption in Frankreich hat er nicht mehr erlebt. Mit Mendelssohn ist es ein prinzipiell anderer Fall. Mit ihm kam es trotz seiner Befangenheit dem Redakteur gegenüber doch zu so etwas wie Freundschaft, und er zählt mit anderen seiner Generation – Ferdinand David, Henselt, Hiller (der sich nicht nur des Freundes, sondern auch der Schumannschen Musik wärmstens annahm, nicht nur ihm Betätigungsfelder verschaffte, sondern auch die Uraufführung des Klavierkonzerts und später die erste Gesamtaufführung der *Faust*-Szenen dirigierte) zu den Propagatoren Schumanns. Der bereits arrivierte Mendelssohn hat von Schumann mehrere Orchesterwerke teils uraufgeführt, teils nachdirigiert, in den Variationen op.46 mitgewirkt, an *Peri*-Proben aktiv teilgenommen, auch das Klavierquintett privat gespielt – und wahrscheinlich noch mehr zur Kenntnis genommen. Er hat mit Schumann freundschaftlichen Umgang gepflegt, sich aber vielleicht eher in der Rolle des Mentors gefühlt, der dem ihm sicherlich etwas unpraktisch erscheinenden Schumann den einen oder anderen Rat gab (zu op.44, 46 und wohl auch den ersten Symphonien), die Widmung der Streichquartette gerne annahm und *Peri* nach England empfahl. Ob wie von der vielberufenen Beeinflussung durch Mendelssohn umgekehrt auch bei diesem von einem Aufnehmen der Schumannschen Musik und einer Umsetzung dieser Eindrücke im eigenen Schaffen die Rede sein kann, ist schwer zu sagen – auch diese „Situation“ harrt noch der genaueren Untersuchung. Zu erinnern ist beispielsweise an die Korrespondenz zwischen *Variations sérieuses* und *Études symphoniques*. Daß die Fertigstellung und Veröffentlichung der „Schottischen“ auf den Erfolg von Schumanns Erster zurückzuführen sei, hat sich Schumann nicht nur eingebildet. Der Moment „und ruhen nimmer“ in Nr. 6 der *Ödipus*-Schauspielmusik (1841) übernimmt eine soz. Schumannsche Wendung aus dessen (von Mendelssohn soeben dirigierter) 1. Symphonie. Womöglich ist auch die riesenhafte Szene „Baal, erhöre uns“ im *Elias* (1846) als Versuch einer Überbietung der kleinen Stelle im ersten Finale („Doch seine Ströme sind jetzt rot“) der *Peri* (1843) entstanden. Aber da die Krise, in die der Tod seiner Schwester ihn gestürzt hat, bei Mendelssohn kaum mehr kompositorisch zum Tragen kam, kann man nur spekulieren, wie nahe ihm das Schumannsche Komponieren ging und ob sich dafür noch ein Einsatzpunkt in seiner Musik gefunden hätte. Später, nachdem der Streit zwischen Schumannianern und Mendelssohnianern vor dem Eindruck Wagners dahinschmolz, verschmolzen zuzeiten auch die Einflüsse Schumanns und Mendelssohns.

Schumann hat Mendelssohn und Chopin um einige Jahre überlebt – lange genug, um noch den Eindruck zu vermitteln, daß er zur Moderne zu rechnen sein könnte. Dennoch scheint es posthum, als gehörten Wagner, Liszt und Verdi als die kaum Jüngeren einer späteren Generation an. Die breite Schumann-Rezeption setzt ein, wenn jene noch eine unabsehbare

¹⁵ Der bekannte Brief an Tytus Woyciechowski vom 12.12.1831 über eine Rezension seines op.2 bezieht sich nicht auf den Schumannschen Text, sondern einen wesentlich umfangreicheren von Friedrich Wieck.

Entwicklung nehmen, an der Schumann naturgemäß nicht mehr teilhaben kann. Die von Pfitzner imaginierte „Sternenfreundschaft“ zwischen Schumann und Wagner war nur sub specie aeternitatis realisierbar. Auf Erden stand am Anfang Wagners Versuch, aus der Bekanntschaft mit dem Redakteur Schumann Vorteil zu ziehen. Daraus entwickelte sich, soweit es die unterschiedlichen Temperamente zuließen, auch in diesem Fall eine Art Freundschaft. Von *Das Paradies und die Peri* war Wagner wohl wirklich beeindruckt – den Autor von *Holländer* und *Tannhäuser* scheint die Erlösungsgeschichte angesprochen zu haben, die Atmosphäre wie auch manches Technische. Dagegen muß der Dirigent Schumann, und wohl auch die Person, ihm widerstrebt haben. Je mehr sich jedoch die Wagnersche Position als geschichtliche festigte, desto mehr schloß sie gleichgerichtete Bestrebungen Anderer aus – das gilt ebenso von Liszt, Mendelssohn, Verdi; nur Chopin, der rechtzeitig gestorben war und sich auf Klaviermusik beschränkt hatte, ließ Wagner in Grenzen Gerechtigkeit widerfahren¹⁶. Immerhin finden sich im Sängerkrieg des *Tannhäuser* zwei Abschnitte, die man musikalisch auf Schumann beziehen kann – allerdings handelt es sich um die Beiträge Walters, dessen Liebesschwärmerei von Tannhäuser als saft- und kraftlos getadelt wird. Während Mendelssohns Schreibweise bereits konsolidiert war, als er Schumann wahrzunehmen begann, ist Wagners Stil in den 40er Jahren noch instabil. In den Skizzen zu *Siegfrieds Tod* scheint er sich Schumann musikalisch zu nähern, auch billigt er in einem kleinen Aufsatz über Wilhelm Baumgartners Lieder, wenn auch (lokal)politisch gegen Franz Abt gewendet, 1852 die (nicht explizit genannte) Schumannsche Richtung. Dagegen können Anklänge an den Davidsbund in den *Meistersingern*, vor allem König David als Patron, auch über die Meistersingermythologie in die Oper gekommen sein, nicht freilich die an die „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“. Die Schumannsche Orchestermusik (er besaß jedenfalls die 2. Symphonie) erklärte Wagner – anders als die Mendelssohnsche – für uninteressant, er mochte in ihr nichts sehen als sinnentleerte Beethoven-Nachfolge; mehrfach hat er sich gegen die Aufführung entschieden, definitiv 1855 im Zusammenhang mit den Londoner Konzerten, und sich durch keine Versuche der Schumannianer in seinem Bekanntenkreis (Cornelius, Kienzl, Kirchner, Liszt, Schemann) mehr von seiner Einstellung abbringen lassen.

Liszts Weitherzigkeit bildete das gerade Gegenteil der Wagnerschen Exklusivität. Sein Verständnis des neudeutschen Programms implizierte keine Parteinahme gegen Schumann. Bei allem belustigten Staunen über die Person war Liszt von der Bedeutung des Künstlers überzeugt. Hatte er in seiner pianistischen Glanzperiode auf Schumann als eine der ganz wenigen neuen Erscheinungen hingewiesen, die ihn interessierten, aber nur halbherzige Versuche unternommen, die Musik auch auf dem Podium durchzusetzen, so schien er das Versäumte später wiedergutmachen zu wollen. Als Weimarer Kapellmeister hat Liszt die großen Werke Schumanns dirigiert und sogar *Manfred* und *Genoveva* auf die Bühne gebracht. Er hat sich darüberhinaus als Schriftsteller (und Übersetzer der „Haus- und Lebensregeln“), als Bearbeiter und Pädagoge entschieden für die Schumannsche Musik eingesetzt.

IV Nach dem Tod des Komponisten

¹⁶ Sh. Werner Breig, Wagner und Chopin, in: Wulf Konold (Hsg.), *Deutsch-polnische Musikbeziehungen*, München-Salzburg 1987, S.54ff.

Die 50er Jahre sahen die allmähliche Verbreitung auch außerhalb des direkten Wirkungskreises. Durch das sukzessive Erscheinen einer Anzahl noch von ihm selbst zum Druck beförderter und (seit 1857) nachgelassener Werke, darunter bedeutender, scheint Schumann weiterhin im Spiel zu sein. Mit der Schumannschen Musik hält vielfach die musikalische Moderne Einzug – so wird er in Berlin zusammen mit anderer „Zukunftsmusik“ durch Julius Stern eingeführt¹⁷; so kann er entweder für die Neudeutsche Schule (die auch Brahms und Joachim noch auf ihre Seite zu ziehen versucht) vereinnahmt oder mit ihr zusammen verworfen werden¹⁸. Weiterhin bedarf es persönlicher Initiativen: Z.T. noch persönliche Freunde Schumanns, z.T. neugewonnene seiner Musik sind in halb Europa als Propagandisten tätig (und zeigen sich in ihrem eigenen Schaffen beeinflusst): nach den bereits Genannten in Berlin auch Louis Ehlert, Erkel in Budapest, Herbeck in Wien, Eduard Langer in Moskau, Lwoff (und Anton Rubinstein) in St. Petersburg, Smetana in Göteborg, ferner international operierende Interpreten: Hiller, Joachim, Lind, Rubinstein, Stockhausen – als Journalisten Ambros, Bagge, Hanslick. Jetzt verbreiten sich auch Nachrichten über Leben und Schaffen Schumanns. Auf die unzureichende Biographie, die Lobe zum Abschied von der AMZ hatte erscheinen lassen, folgen Riccius 1850, Neumann 1855, Müller von Königswinter 1856, Wasielewski 1858 – und die ersten großen Gesamtwürdigungen (Liszt 1855, Ambros, Bagge, Debroy van Bruyck 1858), sogar am Ende des Jahrzehnts die ersten selbständigen Werkmonographien über *Peri* und *Faust*, u.a. von Graf Laurencin, der 1859 in einer gegen Hanslick gerichteten Schrift Schumann unter die großen Meister der Neuzeit aufnimmt, nicht ohne zu verstehen zu geben, daß der Widerstand der Wiener Musiker gegen ihn noch beträchtlich sei. Im selben Jahr freilich beobachtet Bagge, Schumann stehe in Wien gerade „im Vollglanze seiner Beliebtheit“¹⁹. In den 50er Jahren machen sich dort die ersten Einflüsse bei Robert Volkmann (*1814) bemerkbar – der während seines Studiums in Leipzig sich dagegen zu verwahren gewußt hatte. Kurz darauf finden sich auch anderswo die ersten deutlichen Spuren im Schaffen der Zeitgenossen: Kirchner, Baumgartner und Joseph Carl Eschmann in der Schweiz, ebenso bei Alkan, Gounod, Lalo, Saint-Saëns in Frankreich. An dem Wunderkind (und Stamaty-Schüler) Saint-Saëns (*1835) kann man sehr deutlich beobachten, daß sich in der Ontogenese eine Rekapitulation der geschichtlichen Stufen vollzieht – in seinen frühen Symphonien von Mozart über Beethoven zu Schumann. Bei der Dritten wird er schließlich bei Liszt angelangt sein. In den 50er Jahren entdeckt auch der Knabe Jules Massenet (*1842) durch Zufall einige Schumannsche Klavierwerke, mit deren Vortrag er aber bei seinen Zuhörern auf Befremden stößt. Bei Gounod muß sich der Einfluß der Schumannschen Musik erst durch Mendelssohn durcharbeiten – in *Faust* (1852-59) und *Roméo et Juliette* (1867) ist er jedenfalls deutlich spürbar. Noch um 1860 aber war Schumann beim breiten Publikum nicht „durchgesetzt“ (während 1861 Clara staunte, wie bekannt seine Werke unter den Pariser Musikern seien, wurde bei einer Aufführung der 3. Symphonie noch gezischt²⁰) – das sollte im folgenden Jahrzehnt geschehen.

Eine ganze Gruppe aus der Brahms-Generation zeigt sich mehr oder weniger von Schumannscher Musik ergriffen. Hans von Bülow (*1830), als junger Mann mit Schumann bekannt, hat später wie viele andere die Wagnersche Kritik nachgebetet; er hat seine

¹⁷ Erinnerungsblätter an Julius Stern. Seinen Freunden und Kunstgenossen gewidmet von Richard Stern, Lpz. 1886, S.158ff., 181ff.

¹⁸ Franz Brendel; Alfred von Wolzogen, Musikalische Leiden der Gegenwart, Augsburg Allgemeine Zeitung 1857

¹⁹ Reinhold Sietz, Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel, (Beiträge für rheinische Musikgeschichte 28), S. 143

²⁰ l.c. 176

jugendliche Schumann-Schwärmerei nach und nach eingegrenzt, aber niemals restlos abgelegt. Sein Münchner *Königsmarsch* (1880) etwa ist trotz einiger Zutaten à la Liszt ein später Beweis für seine Schumannschen Grundlagen. Die Wendung zu Brahms ist bei aller theoretischen Herablassung eine zurück zu Schumann. Bei Ludvig Norman (*1831), der ebenfalls Schumann noch persönlich gekannt hatte und von ihm gefördert worden war, begegnen Reminiszenzen schon seit 1850, der Zeit seines Studiums in Leipzig. Der Brahms-Vorkämpfer Bernhard Scholz (*1835), Autor einer Oper *Golo* (über den Genoveva-Stoff), war in Frankfurt auch für Schumann tätig – er sollte Clara ans Hochsches Konservatorium holen. Der von ihm 1862 gegründete „Orden der schwarzen Katze“ steht in der Tradition der Davidsbündler. Adolf Jensen (1837), der zunächst vorhatte, Schüler Schumanns zu werden, beginnt erst Mitte der 50er Jahre, steht aber lebenslang im Banne der Schumannschen Musik. Max Bruch (1838) war zu jung, um noch von Schumanns Person zu profitieren – vielleicht hat er ihn als Knabe in Köln, wo er 1852 selbst eine Symphonie aufführen ließ, noch erlebt; er gehört wie Reinecke zu den Eklektizisten, die auf der Basis Mendelssohn-Schumann verbleiben. Schumann bildete eine der Säulen seines Repertoires als Dirigent, und in seinen Werken begegnen allenthalben Reminiszenzen.

Am Ende des Jahrzehnts ist die Grenze zwischen Neudeutschen und Schumannianern hochgezogen. Schumann selbst hatte erwogen, den Davidsbund offiziell zu konstituieren, ohne noch 'Partei' beziehen zu wollen; „Neue Bahnen“ war bereits defensiv gegen die Präpotenz der neudeutschen Publizistik gerichtet, begriff sich aber weiterhin als parteiübergreifenden Aufruf. Die „Erklärung“ 1860 der vier Erz-Schumannianer Brahms, Grimm, Joachim, Scholz von 1860 hätte einen größeren Kreis von Unterzeichnern umfassen sollen (Ehlert, Radecke), z.T. Mitglieder der bereits genannten Vereine, und hätte vielleicht eine öffentliche Diskussion hervorrufen können, stand aber nach ihrem vorzeitigen Bekanntwerden sofort im Geruch reaktionärer Umtriebe. Wagner, der sich im Kampf um den Platz des einzigen Originalgenies seiner Zeit sah, wurden die Debatten mit den Anhängern Schumanns zunehmend lästig. Er findet in seinen Schriften einige gewundene und säuerliche anerkennende Worte für dessen Begabung, übernimmt aber die Überzeugung einzelner Schumannianer vom ungünstigen Einfluß Mendelssohns auf ihren Abgott und gibt im weiteren mündlich und schriftlich die Formeln vor, die sich seine Gefolgsleute zu eigen machen sollten: die „banale Rhythmik“ (in op.38) – eine Reaktion darauf, daß Schumann tatsächlich ein älteres rhythmisches Verständnis ohne agogische und Tempo-Modifikationen vertritt; „überschraubtes Talent“ (zum Andante von op.97) – das ist das Cliché vom Meister der kleinen Form, einem genuinen Klavier- und Liederkomponisten, der seine angestammten Grenzen nicht respektieren will. Draesekes bekanntes Diktum vom Genie, das als Talent geendet habe, besagt nichts anderes. Schließlich kam die definitive Erledigung durch Wagners Schützling Nikolaus Rubinstein, dessen pseudoanalytische Bemerkungen „Über die Schumannsche Musik“ in *den Bayreuther Blättern* 1879 für Verstimmung selbst im eigenen Lager sorgten. Schemann wurde wegen seiner unerschütterlichen Zuneigung zu dieser Musik mit einem Scherz über *Parsifal* geneckt: „Sie werden sehen, es ist im reinsten Schumannschen Stil komponiert“ – die Anspielung betrifft den archaisierend kirchlichen Stil des Bühnenweihfestspiels, quasi eine moderne Kunst des reinen Satzes, himmelweit entfernt von der imitativen Pseudomeisterschaft Schumanns. Humperdinck²¹ überliefert eine resumierende Äußerung Wagners über dessen persönliches Verhältnis zu Schumann aus dem

²¹ dessen Hexe in *Die Königskinder* gegen Ende des 1. Akts an das „Du läßt die arme Frau allein“ der Hexe Margaretha im 1. Finale von Schumanns *Genoveva* denken läßt.

Jahre 1882: „Gerechtigkeit unmöglich, widerwärtiger stockmusikant“²² – womit jede Gemeinsamkeit mit dem veralteten Konzept der „absoluten Musik“ definitiv bestritten wird.

Außerhalb des Geltungsbereichs der wachsenden persönlichen Autorität Wagners waren das kleinliche Streitereien ohne allgemeine Bedeutung. In den 60er Jahren belegen die aus dem Boden schießenden Schumann-Bücher – Reißmann, Reimann, Wasielewski (2. Auflage der Biographie, „Schumanniana“) – das gestiegene allgemeine Interesse. Tatsächlich verbreiteten sich die Werke Schumanns zunächst in ganz Europa durch eine Welle von Editionen, Titelaufgaben und Lizenzausgaben (inclusive die ersten „kritischen“ von DAS =Dr. Adolf Schubring), auch von Bearbeitungen: Schumann wird Repertoire. Vom Klassiker ist er noch weit entfernt, aber das Œuvre konsolidiert sich, man kann sich ein Gesamtbild entwerfen und herausbrechen, was einem frommt; man fängt an, Unterscheidungen zu treffen, Einteilungen vorzunehmen – und auch schon die einzelnen Bereiche gegeneinander auszuspielen. Entgegen der bekannten späteren Einschätzung Nietzsches war Schumann spätestens jetzt ein „europäisches Ereignis“. Nietzsches musikalischer Horizont war trotz *Carmen*-Schwärmerei kein europäischer. Vorerst ist er Schumann noch so verfallen wie später Wagner. Der älter gewordene Nietzsche glaubte mit der Trennung von Schumann auch reifer zu werden, sich von seinem kleinen deutschen Bewußtsein abzustößeln. Es gab jedoch Autoren (Ehler, Tschaikowsky), die überzeugt waren, es sei Schumann gewesen, der seiner Epoche oder sogar der zweiten Jahrhunderthälfte die Signatur aufgedrückt habe. Jedenfalls dürfen die 60er Jahre als das Zeitalter Schumanns bezeichnet werden, so wie die 70er als dasjenige Wagners.

Jenen, die Schumann verkleinerten und für vernachlässigbar hielten, stehen dezidierte Schumannianer gegenüber, deren Schumann sich in dieser Frontstellung freilich verändert, etwas Genügsames und Altmodisches bekommt. An dieser sich verändernden Wahrnehmung haben Wagner und Liszt als Komponisten und Musiktheoretiker, absichtlich und unfreiwillig, ihren Anteil. Der romantische Aufbruch erscheint jetzt als Klassizismus, in direkten musikalischen Anklängen als nicht mehr aktuell.²³ Vielleicht darf die These gewagt werden, daß diese Entwicklung im Ausfall Schumanns begründet ist, während die Neudeutschen lebendige und sich weiterentwickelnde Schulhäupter hatten. Brahms, selbst in gewissem Sinn im Schumannianertum gefangen (und daher von vielen als besserer Schumann-Ersatz goutiert), war als Schulhaupt ungeeignet. Jedenfalls spaltet sich die Schumann-Rezeption spätestens jetzt in eine ‘Schumannsche Rechte’ und ‘Linke’ auf, die eine auf der Linie Reinecke – Brahms – Bruch – Pfitzner – Schoeck, die andere, die ein entschieden nichtimitatives Verhältnis zu Schumann unterhält, umfaßt etwa Moussorgsky, Debussy, Mahler und Berg. Damit sind keine Richtungen oder Parteien bezeichnet. „Leipzigerisch“ lieferte (schon zu Schumanns Lebzeiten) einen Kampfbegriff, als neudeutsches Synonym für Borniertheit – und vielleicht ist dort auch je länger je mehr eine strikt konservative Position vertreten worden. Aber Leipzig war seit den 40er Jahren der Ort, wo man die Musik Mendelssohns, Schumanns, Gades hören konnte, und da seit 1843 das Konservatorium die Anlaufstelle für Musikstudenten aus aller Herren Ländern war (darunter die späteren Begründer nationaler Traditionen: Grieg, Janáček u.v.a.), war Leipzig ein Verteiler erster Ordnung. Als Platzhalter hat Schumann so bis zum Aufkommen Wagners in diesen Ländern die Moderne repräsentiert, teilweise auch noch lange zusammen mit Wagner. Insgesamt aber

²² Irmen, E.H. Briefe... II 118

²³ Das gilt generell vom Klassizismus der Unterhaltungsmusik, der Operette usw.

ging die Musik Schumanns allmählich in den Gesamtbestand der musikalischen Sprache und des Formvorrats, in die 'lingua franca' des 19. Jh. ein.

Die Aufnahme bei den Komponisten ist jetzt eine grundsätzlich indirekte. Die Schumannsche Musik begegnet einem nicht mehr als Novität, um die man sich als Zeitgenosse zu kümmern hat, ebensowenig gibt es noch länger eine direkte Überlieferung; die Rezeption beruht auf freier Wahl. Cornelius (*1824) war ohne Bezug zu den Schumannschen Traditionen ausgebildet worden, beschäftigte sich jedoch dann lebenslang mit der Musik, selbst *Genoveva* konnte er etwas abgewinnen. Im Wagner-Kreis mußte er lavieren; Schumann war der Grund, warum er sich Wagner nicht mit Haut und Haaren auslieferte. Die erste Szene Nureddins im *Barbier von Bagdad* ist reiner Schumann. Der gleichaltrige Bruckner führte als Chorleiter in Linz verschiedene Stücke auf. Er hat im Studium bei Kitzler Schumann zusammen mit der Moderne Mendelssohns und Wagners rezipiert; in seinen Vorlesungen erwähnt er „Kind im Einschlummern“ wegen der Nichtauflösung am Schluß – vom 146. Psalm über die f-Moll-Symphonie und g-Moll-Ouvertüre bis zum Finale der 7. Symphonie begegnen immer wieder einzelne Stellen, die sich auf Schumann zurückführen lassen. Wenn Bruckner die Schumann-Sinfonien „Sinfonietten“ nennt und einen richtigen Adagiocharakter in ihnen vermißt, so geht diese Einschätzung sicher auf Wagner und seine Gefolgsleute zurück. Gleichwohl hat er die Schumannschen Lösungen für das Finalproblem studiert. Ein richtiger Schumannianer ist wiederum Hermann Goetz (*1840), deutlich zu sehen im Klaviertrio op.1 von 1863.

In Frankreich, wo Louise Japha-Langhans in den 60er Jahren die Kammermusik vorführt, Clara Schumann noch einmal konzertiert und der Dirigent Padeloup Schumann auf seine Programme setzt, setzt jetzt eine breite Auseinandersetzung mit dieser Musik ein, getreulich gespiegelt in der Presse (Scudo, Kufferath). Auch etliche Komponisten sind von jetzt an als Schumann-Herausgeber und -Bearbeiter tätig (Bizet, Chevillard, Debussy, Dubois, Fauré, Gevaert, Godard, Saint-Saëns). Zahlreiche Stücke „alla Schumann“ beginnen zu entstehen, bei Bizet, Fauré, Widor und vielen anderen sind Spuren allenthalben zu bemerken, auch bei César Franck (*1822) – allerdings entstehen dessen Hauptwerke, in denen explizit schumannisiert wird, erst in den 80er Jahren. Schumann spielte eine prominente Rolle im Franckschen Kompositionsunterricht, und noch unter den Franck-Schülern, also in der Brahms-Generation, finden sich Schumannianer: de Castillon (1838), Lacombe (1837). Dichter, Musikliebhaber und Musiker vereinigen sich im „culte schumannien“. Selbst die Wagner-Rezeption stand in Frankreich bis in die 80er Jahre hinein noch im Zeichen Schumanns²⁴.

Das andere Hauptland der Schumann-Rezeption ist Rußland. In den 60er Jahren, dem Jahrzehnt der ersten russischen Symphonien, wuchs auch hier das Interesse. Die beiden Westler Anton Rubinstein (1829) und Tschaikowsky (1840) zeigen in ihren Kompositionen die Folgen einer intensiven Beschäftigung mit Schumannscher Musik. Tschaikowsky hat sich außerdem als Musikschriftsteller wiederholt mit Schumann befaßt und die „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ (nach Stassow zum zweiten Mal) ins Russische übersetzt, ferner zwei *Symphonische Etüden* sowie die Ballade vom Heideknaben op.122,1 orchestriert. Aber auch die Novatoren hatten ihren Bezug zu Schumann. Keine der nationalen Schulen ist ohne solchen Bezug zur deutschen Musiktradition zu denken; was sie als Eigenes reklamierten, war

²⁴ In Adolphe Jullien, Richard Wagner. Sa vie et ses oeuvres, Paris 1886, p.304 findet sich die Formulierung „Schumann, que tout le monde musical reconnaît actuellement comme le plus grand musicien symphoniste après Beethoven“.

etwas, das man in Deutschland (insbesondere in Leipzig) kennengelernt hatte. Schumann selbst hatte den Aufstieg junger Musiker in ganz Europa registriert und das Studium der Volksmelodien empfohlen. Das „mächtige Häuflein“ wurde von Stassow als „russische Davidsbündler“ apostrophiert. Rimsky-Korsakow erinnert sich: „Der musikalisch-künstlerische Geschmack des Kreises um Balakirew tendierte zu Glinka, Schumann und den letzten Beethoven-Quartetten [...] Über Wagner wurde kaum gesprochen“ – allenfalls noch über Liszt. Und so zeigen sich die Schumann-Einflüsse vielfach bei Borodin, Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow. Ende der 60er Jahre erschien eine von Balakirew und Nikolaus Rubinstein redigierte Ausgabe der Klavierwerke Schumanns, bei deren Besprechung German Laroche auch für Rußland von einem „Schumann-Kult“ spricht. Erst später gibt es eine Wagner-Rezeption und eine ästhetische Spaltung – aber Schumann wird bei vielen russischen Komponisten noch jahrzehntlang eine bedeutende Rolle spielen.

Von anderen Ländern (es wären weiterhin Böhmen, Ungarn, Dänemark, Norwegen, Schweden, Schweiz, Spanien zu nennen) seien nur noch zwei hervorgehoben: Nach der nicht recht greifbaren Vorreiterrolle Hillers erfolgt seit den 60er Jahren die Vermittlung der deutschen Instrumentalmusik nach Italien durch das Wirken Antonio Bazzinis (*1818), der Schumann in Leipzig kennengelernt hatte. Verdi besaß in gewissem Umfang Kenntnisse der Musik der deutschen Romantiker – zum Beispiel scheint sich Einzelnes in *Aida* und *Don Carlos* von Schumann herzuleiten. Die Wiedergeburt der italienischen Instrumentalmusik geschah natürlich an Wagner vorbei und ging mit vielen Schumannismen einher (Martucci, Sgambati, früher Busoni). – England stellt vielleicht insofern einen Sonderfall dar, als der tiefeingewurzelte Mendelssohn-Kult der Einbürgerung Schumanns im Wege stand; jedenfalls sind die Einflüsse hier besonders schwer zu sondern. Bennetts (Schumann gewidmete) *Fantasy* op.16 kann als Versuch betrachtet werden, die Mendelssohnsche Basis durch Schumannsche Elemente zu ergänzen – ein Schumannianer wurde er darum nicht. Clara besuchte England seit 1856 regelmäßig und setzte Schumann dort durch; 1865 fand sie bereits eine breite Anhängerschaft vor. Sullivan (*1842) gehört zu jenen Komponisten, die in Leipzig studierten, was ebenso seinen „ernsten“ Werken wie seinen Farcen anzuhören ist. Mackenzie (1847) wurde während seines Deutschlandaufenthalts als Orchestermusiker zum „ardent Schumannianer“. Parry (1848) absolvierte ein Studium bei dem Exil-Engländer Henry Hugo Pierson in Stuttgart, der ihn von Mendelssohn ab- und zu Schumann und Berlioz brachte – durch seinen Mentor Edward Dannreuther geriet er hörbar unter den ‘deutschen’ Einfluß Wagners und Schumanns. Stanford (1852) studierte in Leipzig und Berlin und gehörte dem Brahms-Kreis an. Er war etwa als Dirigent für zwei englische *Genoveva*-Aufführungen verantwortlich.

In den 70er und 80er Jahren, in gewissem zeitlichen Abstand, wird Schumann bei den Musikern, selbst Instrumentalkomponisten und auch in Rußland, durch Wagner ersetzt. In dem Maße, in dem die Wagnerschen Ansichten durchdringen, verdrängen sie Schumann; erst nach Wagners Tod beginnen vorsichtige Versuche, Schumann wiederum sei es mit den Neudeutschen zu versöhnen, sei es für die Neudeutschen zu reklamieren, und gegen die Jahrhundertwende hat sich „das Schumann-Problem“ (Arthur Seidl) erledigt. Die Musik aber wurde weiter gespielt, die „Gesammelten Schriften“ weiter aufgelegt. Die Sache blieb also in Diskussion, und bot verschiedenen Seiten ein Interesse. Schumann behielt noch lange gemeinsam mit Mendelssohn als Gegenspieler Wagners eine Anhängerschaft. Stephen Hellers Schumann-Variationen von 1877 wirken bereits vermächtnishaft und nostalgisch. Aber dann folgen die instrumentalen Hauptwerke César Francks und seiner Schüler.

Daneben gibt es immer noch Länder, in denen Schumann erst jetzt nach und nach bekannt wird, etwa Brasilien (seit den 80er Jahren) oder die USA – trotz zweier *Peri*-Aufführungen in New York 1848. Gottschalk (*1829) studierte zwar bei Stamaty in Paris, wurde dort jedoch auch von Berlioz und Meyerbeer stark beeinflusst. Dagegen ist das Studium auch vieler amerikanischer Komponisten in Deutschland zu halten. Chadwick, MacDowell, Paine sind allesamt Schumann verpflichtet, und noch 1942 konstatierte Virgil Thomson vielleicht schon etwas abschätzig zur Lage im akademischen Komponieren: „Their musical language was the basic musical language of educated Americans, roughly [...] European Romanticism from Schumann to Tschaiowsky. There was little of Wagnerian insistence or of Brahmsian introversion.“²⁵

Sieht man jedoch von den Epigonen und Eklektizisten ab, so beginnt die Generation der in den 60er Jahren Geborenen (vielleicht mit Ausnahme von Sibelius) als letzte fast geschlossen mit Schumann, ehe sie zu Gründerzeitmoderne, Im-, Expressionismus, „Neuer Klassizität“ fortschreitet und Schumann z.T. überwunden glaubt. Die Spuren der frühen Beschäftigung finden sich allenthalben. Erst diese Generation erlebt die allmähliche Verwandlung Schumanns in einen ‘Klassiker’, dessen Kanonisierung in einer Gesamtausgabe und die definitive Aufhebung des Gegensatzes zwischen Neudeutschen und ‘absoluten’ Musikern. Spätestens jetzt spielt die Schumannsche Musik allgemein die Rolle eines ontogenetisch zu durchlaufenden Stadiums der Kompositionsgeschichte oder einer Stilstufe, von der sich alles Neue und auch nur Spezifische abhebt. Historisch geworden wirkt sie, etwa in den Jugendwerken von Strauss, bereits wie ein Klassizismus. Aber die Abkehr davon war keine definitive mehr – irgendwann erwies sich auch die neudeutsche Position selbst als ausgelagert. Mahler hat als Pianist mit Schumann debütiert, auch die Kammermusik in privatem Rahmen gespielt, und noch als reifer Mann kehrte er immer wieder zu ihm zurück. Auf seine Überarbeitung der Orchestration aller vier Symphonien und der *Manfred*-Ouvertüre hielt er große Stücke, und in seinen eigenen Werken seit den frühen Liedern finden sich immer wieder Anspielungen und Reminiszenzen²⁶. Auch Wolfs Jugendlieder stehen in direkter Schumann-Nachfolge, er erbt Schumanns literarische Empfindlichkeit und vertont dieselben Dichter, z.T. in bewußter Konkurrenz. Pfitzners Leidenschaft für Schumann zeigt sich nicht nur in zahlreichen Anklängen (der Anfang der Oper *Die Rose vom Liebesgarten* erinnert an den Anfang von *Der Rose Pilgerfahrt*), er war auch ein (auf Schallplatten dokumentierter) Schumann-Dirigent ersten Ranges. Zwar hat er auf Retuschen verzichtet, dafür aber eine Orchesterbegleitung (incl. Zwischenspiele) zu Schumannschen Frauenchören geschaffen. Die dramaturgische und musikalische Bearbeitung, die er einer Reihe von romantischen Opern hat angedeihen lassen, schien ihm für *Genoveva* nach reiflichem Nachdenken nicht möglich. – Satie steht in der Tradition der Schumannschen Titelgebung; ohne sich direkte Anklänge zu gestatten, operiert er doch mit Reizklängen, die Erinnerungen an Schumann wachrufen. Bei Debussy ist an das frühe Klaviertrio und die Arrangements der Kanon-*Studien* op.56 und von „Am Springbrunnen“ aus op.85 für 2 Klaviere zu denken, vielleicht auch an die Rußlandbegeisterung als indirekten Kontakt zur Schumannschen Musik. Bei Anton Arensky findet sich z.B. ein mit Schumann-Reminiszenzen gespicktes Klaviertrio op.32 (1894). Die Schumann-Rezeption Glasunows liefert einen Beleg, daß Schumann Bezugsgröße der Klassizisten geworden ist. Bis zur 5. Symphonie begeben Schumann-Reminiszenzen. Er hat

²⁵ The Musical Scene, NY 1945, p.134

²⁶ R. Kapp, Schumann-Reminiszenzen bei Mahler, in Musik-Konzepte Sonderband Gustav Mahler, S.325ff.

den *Carnaval* teilweise orchestriert und eine Reorchestrierung der Schumann-Symphonien erwogen. Isaac Albéniz hat das Schumann-Konzert viel gespielt; Schumann-Spuren finden sich etwa in seinem 1. Klavierkonzert. Der junge Busoni arrangiert Schumanns *Concertallegro* op.134 für 2 Klaviere, das „Abendlied“ aus op.85 (wohl im Auftrag seines Klarinette spielenden Vaters) für Klarinettenquintett und zeigt sich von den kontrapunktischen Werken Schumanns beeindruckt.

Erst im 20. Jahrhundert sterben die allerletzten Schumannianer aus der Zeit der Jahrhundertmitte aus (Bruch, Reinecke). Während gewisse Stücke längst dem Hausschatz einverleibt sind oder in die Niederungen des Unterhaltungsgewerbes absinken, verschwindet Schumann allmählich aus dem Gesichtskreis der produktiven Geister. Für Reger (*1873) bedeutet Schumann eine selbstverständliche Voraussetzung – auch wenn er von vornherein schon von Brahms ausgeht. „Der Himmel hat eine Träne geweint“ op.35/2 zeichnet den Grundriß eines Schumannliedes nach (und zwar nicht desjenigen auf den gleichen Text aus dem Heine-*Liederkreis*). Als Dirigent hat er (wie viele Kapellmeister) seine eigenen Retuschen an Schumanns Symphonien angebracht. – Für die Wiener Schule gehört Schumann nicht zum Kanon wie etwa Schubert oder Brahms, da er weder wie Schubert in seiner Sprache noch in seiner Technik wie Brahms Anknüpfungspunkte bot.²⁷ Alexander Zemlinsky (1871) hat einen 4händigen Klavierauszug der *Peri* angefertigt und in Prag die *Faust*-Szenen aufgeführt. An der Einstudierung war Webern beteiligt. Dieser wiederum hat Schumann in Mahlers Retuschen dirigiert. Schönberg (1874) hingegen polemisiert weniger gegen Schumanns schlechte Instrumentation als gegen das gängige, ungeprüfte Vorurteil darüber²⁸. In seinen frühen Liedern spukt Schumann manchmal vernehmlich (Nachspiel von op.1,2 nach dem Modell des Nachspiels der *Dichterliebe*, „Erwartung“ aus op.2 als Nachklang von „Vogel als Prophet“. Der Lehrer Schönberg nimmt in Anspruch, Berg aus seiner Befangenheit in einem instrumentverhafteten Denken erlöst zu haben, und führt das Beispiel Schumanns an, dessen Kompositionen immer liedhaft blieben (an Emil Hertzka 5.1.1919) – vielleicht ein autobiographischer Hinweis. Tatsächlich ist Berg der Schumannianer unter den Schulmitgliedern: Aus der Jugendzeit sind zwei fragmentarische Schumann-Variationensyklen erhalten, bei der Echo-Reprise des Kärntner Volkslieds im Violinkonzert klingt das zweite „Wie aus der Ferne“ im Finalsatz der *Davidsbündlertänze* an. Vielleicht hat Berg deswegen die schumannianisierende 1. Symphonie von Borodin geschätzt. In der Kontroverse mit Pfitzner, dem anderen Schumannianer unter den zeitgenössischen Komponisten, vertritt Berg eine dezidiert fortschrittliche Position gegenüber dem abgelebten Romantizismus Pfitzners. Sein Schüler Adorno hat Stücke aus dem Jugendalbum orchestriert (*Kinderjahr* 1941, ein charakteristisches Exilprodukt), und noch 1960 eine Ausgabe des Eichendorff-*Liederkreises* im Insel-Verlag mit einem Nachwort begleitet. Edward Steuermann hat in seinem Todesjahr 1964 mit der Komposition von Schumann-Variationen für 2 Klaviere begonnen. Die *Kreisleriana* hat er nach Adornos Zeugnis besonders geschätzt. Von Rudolf Kolisch sind immerhin Äußerungen zu instrumentalen Besonderheiten (Spiel am Steg) in Schumanns Kammermusik und eine Polemik gegen entstellende Ausgaben der Violinsonaten erhalten.

²⁷ Wohl aber hat der der Wiener Schule zeitweilig recht nahe stehende Pianist und Musikschriftsteller Rudolf Réti im ersten Jahrgang der „Musikblätter des Anbruch“ (1919) eine Serie von Glossen unter dem Titel „Neue Davidsbündler“ veröffentlicht.

²⁸ *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, in: *Style and Idea. Selected Writings* (ed. by L. Stein), London/Boston 1984, p.113ff.

Der Schönberg-Generationsgenosse Novák (*1870) hat mit Schumanniana begonnen (Schumann-Variationen, *Ballade nach Byrons „Manfred“* für Klavier op.2). Déodat de Séverac (1873) eröffnet seine retrospektive Sammlung von „petites pièces romantiques“ *En vacances* von 1912 mit einer beschwörenden „Invocation à Schumann“. Ravel (1875) orchestriert jedenfalls noch Teile des *Carnaval* und mit Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung* immerhin ein Stück der dezidierten Schumann-Nachfolge; Schumann-Variationen finden sich auch unter seinen ersten kompositorischen Versuchen. Des komponierenden Avantgardisten Artur Schnabel (1882) ausufernde Vortragsbezeichnungen gehören doch immerhin dem Schumannschen Typus an. Othmar Schoeck (1886) ist als „Spätromantiker“ nochmals ein richtiger Schumannianer, dessen Lieder z.T. direkte Anklänge aufweisen – was zeigt, daß es sich um keine wirklich aktualisierbare Tonsprache mehr handelt. Demgegenüber beweisen Vertreter der Moderne (Bartók, Hába, Prokofjew) bei ihren direkten Bezugnahmen auf Schumann eine Kraft der Transformation. – Jedenfalls zeigen sich in Böhmen wie in Frankreich²⁹, in der Schweiz wie in Ungarn, in Rußland wie in Italien die Folgen bis weit ins 20. Jahrhundert.

Daß Schumann unvergessen blieb, davon zeugen die Bedeutung der Musik in Konzertleben, Hausmusik und Pädagogik, die zeitweilige Allgegenwart von Stücken wie der „Träumerei“, aber auch Publizistik und Belletristik, schließlich Schumann-Gesellschaften (selbst eine amerikanische), Gedenkstätten und Denkmäler. Dies alles freilich war pietätvolle Traditionspflege. Erstausgaben nachgelassener Werke über die Gesamtausgabe hinaus historisieren ihn vollends. Der Anti-Romantizismus der 20er Jahre hat einen Bruch in der Rezeption herbeigeführt. Im Roll-back der 30er wird er plötzlich zum nationalen Heros ausgerufen und der Romantiker exhumiert – beides Etiketten, unter denen nun allerlei Schwindel getrieben werden konnte: Das Deutsch-Sinnige wurde ins Wesenhafte erhoben, die Meyerbeer-Kritik rückte in den Vordergrund, die engen Kontakte zu Mendelssohn wurden teils bagatellisiert, teils verfälscht. Umarbeitungen und Umdeutungen so wie bei der Arisierung von Händel-Oratorien, so auch bei der Entchristlichung der *Peri*, die man statt mit dem reuigen Sünder mit des Jünglings Blutopfer für die nationale Freiheit enden ließ. Den Höhepunkt dieser Umtriebe bildete die offiziöse Berliner Uraufführung des Violinkonzerts 1937; sie diente der Abkoppelung Schumanns von Mendelssohn, indem das Stück als Ersatz für das verpönte resp. verbotene Mendelssohn-Konzert erhalten mußte.

V Schumanns Aktualität

Der Mißbrauch Schumanns unterm Nationalsozialismus hat nach dem Krieg zumindest in Deutschland eine gewisse Zurückhaltung nahegelegt. Die Rezeption hat sich auf den verschiedenen Gebieten vorsichtig entwickelt. Wissenschaftlich hat es jahrzehntelanger Arbeit bedurft, die Hypothek der moralischen und philologischen Katastrophe, die mit dem Namen Wolfgang Boettichers verbunden bleibt, abzutragen. Die Reihe der Erstveröffentlichungen wurde fortgesetzt, gelegentlich der behutsame Versuch einer unbefangenen Sicht auf Schumann unternommen³⁰. Die Jubiläen (insbesondere 1956) haben die Beschäftigung neu belebt, wobei die Schumannforschung in Ost- und Westdeutschland naturgemäß besondere Akzente setzte. Seit den 70er Jahren ist ein Aufschwung, der sich mit

²⁹ Hier bleibt Schumann eines der Modelle, an denen junge Musiker sich zu orientieren lernen: O. Messiaen, 20 *leçons d'harmonie*, Paris 1939.

³⁰ Karl Heinrich Wörner, Robert Schumann, Zürich 1949

einer Neubewertung verbindet, unübersehbar. Nach der (von der „objektivistischen“ Tendenz der Nachkriegsjahre unterstützten) relativen Stagnation war der Weg frei für eine Wiederentdeckung des Komponisten zusammen mit Musik und Ästhetik des 19. Jahrhunderts insgesamt. Man konnte mit lieb gewordenen Vorurteilen aufräumen und insbesondere das Spätwerk endlich angemessen würdigen. Seitdem ist die Forschung expandiert, auch in die USA. Dickleibige Spezialuntersuchungen, Quellenstudien und –editionen, die anlaufende Neue Gesamtausgabe (wie auch mehrere „Urtext“-Projekte) haben die Beschäftigung auch mit Skizzen und Fragmenten angeregt. Eine große Biographie ist bisher nicht zustande gekommen, das neue Schumann-Bild hat sich noch nicht konsolidiert. Nach wie vor gibt es eine „rechte“ und „linke“ Rezeption, eine regressiv-konservatorische und eine progredient-aktualisierende – in Wissenschaft wie Populärschrifttum, in Interpretation wie Komposition. In der Praxis, die nunmehr fast schon in der Regel in enger Verbindung mit der (philologischen) Wissenschaft operiert, haben Gesamtaufnahmen ganzer Werkbereiche die Reaktivierung mittlerweile halbverschollener Stücke, selbst solcher, die niemals den Weg ins Repertoire gefunden hatten, ermöglicht. Frühere Fassungen von kanonisch gewordenen Opera haben sich wieder eingebürgert. Die Originalklangbewegung hat auch die Frage der Schumannschen Orchestration auf eine neue Ebene gehoben.

Die Komponisten³¹ beschäftigen sich ebenfalls wieder mit Schumann, nun jedoch unter ganz neuen Vorzeichen. Hatte Hindemith den Solopart des Violinkonzert für die Uraufführung (inkognito) „dankbarer“ gestaltet, so war das ein Auftrag des Solisten Kulenkampff gewesen, und die Ausführung hatte sich ganz im Horizont der Effektvorstellungen des Jahrhundertanfangs gehalten. Wenn er nach dem Krieg u.a. die Schumannsche Messe dirigiert, so handelt es sich dagegen um einen Akt schöpferischer Neugier. Steht die Entdeckung des „Revolutionärs“ Schumann im Zusammenhang mit der Aufarbeitung der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, so die Neubewertung des Spätwerks im Kontext eines spezifischen Interesses am Komplexen, Körperlichen, Materiellen – vielleicht aber auch ‘Vergeistigten’. Die Zugangswege sind so verschieden wie die kompositorischen Ansätze – gemeinsam ist diesen Bezugnahmen, daß es sich kaum mehr um nostalgische Rückschau handelt, keine aufgewärmte Romantik, sondern daß eine Modernität an Schumann gesehen und betont wird: Reflektiertheit, Vielschichtigkeit, Intertextualität, Gebrochenheit, Gespaltenheit, Fragmentarisierung, Sperrigkeit, Extremismus.

Wie es scheint, ist derzeit das medial unterhaltene Interesse an Schumann etwas von der Vermarktung Clara Schumanns überschattet – mit noch nicht abzusehenden Folgen.

VI Schluß

Diese Skizze deutet an, auf welchen Wegen Schumanns Musik in die Geschichte eingetreten ist: durch Verleger, Musikschriftsteller, Interpreten. Dann: welche Personen das Angebot

³¹ Sh. R. Kapp, Schumanns Aktualität, in: Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Düsseldorf Nr.12, 1991; Wolf Frobenius, Schumann in der Musik nach 1950, in: ders. (Hsg.), Robert Schumann: philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte, Saarbrücken 1998 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft ; n.F., Bd. 8), den Beitrag von Jörn-Peter Hiekel in dem in Anm.1 genannten Band, schließlich Rainer Nonnenmann, Eendenich als Anfang... Aspekte kompositorischer Schumann-Rezeption seit 1960 am Beispiel von Wilhelm Killmayer, Peter Ruzicka und Reinhard Febel, in: Musiktheorie 21 (2006) 3, S.246-268.

angenommen, oder selbst auf ihrer Suche dort etwas gefunden haben. Es geht um Beeinflussung – von vagen Eindrücken bis zur Prägung des Musikbegriffs, von der Veränderung der Wahrnehmung bis zur Lieferung von Modellen. Die Späteren werden damit groß, rechnen sie zu den Selbstverständlichkeiten (oder vergessenen Teile davon). Unmerklich verändert sich die Schumannsche Musik und gibt bei den verschiedenen Lektüren, Interpretationen, Aktualisierungen jeweils unterschiedliche Aspekte frei; aus den unterschiedlichen Trouvaillen, Bezugnahmen oder Nutzungsmethoden ergibt sich ein geschichtliches Muster. Die Phasen der Auseinandersetzung mit Schumann gehen parallel mit den Entwicklungsphasen der Kompositions-, Musik- und Kulturgeschichte, den wechselnden ästhetischen Paradigmen. Die Rezeption schlägt sich überall nieder, in der Komposition, der Aufführung und Aufnahme durchs Publikum, der Bearbeitungs- und Editionstätigkeit, schließlich im Musikschrifttum und den jeweils „neuen Medien“, wobei es natürlich einen Unterschied macht, ob sich das Bild nach Noten, Aufführungen, Aufnahmen, Fachliteratur, Belletristik, „Bildträgern“ formt, aus erster, zweiter oder dritter Hand. Schumann gehört nicht zu jenen Komponisten, mit denen die Auseinandersetzung unumgänglich scheint, jedenfalls immer stattfindet, wie mit Bach, Beethoven, Wagner oder Schönberg; er schrieb keine Musik, die von selbst „zündet“ oder überwältigt – sie bedarf eines aktiven Beitrags des Rezipienten. Aber gerade weil er nicht durchgehends zum „Kanon“ der Großmeister gerechnet wurde, sondern Sache spezieller „Liebhaber“ blieb, war es möglich, ihn immer wieder staunend zu entdecken – Schumann hat mehr als Bach, Mozart, Beethoven, selbst Wagner und Brahms seine Konjunkturen, darin vergleichbar mit Berlioz. Mehr als bei anderen Meistern variieren bei ihm die einzelnen Teile des Œuvres in der allgemeinen Wertschätzung, mehr als üblich wechseln die Anknüpfungspunkte, entdeckt jede Richtung „ihren“ Schumann: „Beethovener“ und Neudeutsche, Romantiker und Realisten, Klassizisten und Fortschrittler, Impressionisten und Expressionisten, Konstruktivisten und Postserialisten.

Kompositorische Rezeption ist generell nicht auf explizite Äußerungen, nachweisbare persönliche Kontakte, Studien, Konzerteindrücke, eindeutige Reminiszenzen (vergleichbare Motive, Harmoniefolgen, satztechnische Besonderheiten, formale Situationen oder Formanlagen) beschränkt; der Einfluß kann allgemeiner oder ganz konkreter Natur sein, statt direkter Übernahmen kann es sich um eine generelle Veränderung im kompositorischen Verhalten handeln. Bei den unterschiedlichen Rezeptionsformen spielt der Kontext eine Rolle, die stilistische Lage, aber auch der historische Abstand (der eine unmittelbare Einverleibung in die eigene Tonsprache erlaubt oder verbietet), auch die bloß gedankliche Auseinandersetzung dreht sich um die von den Protagonisten eingenommenen ästhetischen oder musiktheoretischen Positionen – Stichworte für Schumann etwa Diatonik, Integration, Variantenbildung, Literarisierung. Allerdings wird die kompositorische Rezeption zunächst musikalisch erleichtert und angebahnt dadurch, daß Schumann im Lauf der Zeit einen „Stil“ entwickelt hatte, der zur Imitation einlud. Wenn die Verbreitung persönlicher stilistischer Eigentümlichkeiten einen Komponisten geschichtsbildend macht, war Schumann eine historische Erscheinung. Schumannsche Themen wurden darüber hinaus gelegentlich für Variationswerke benutzt (Namen wurden bereits genannt), etliche Komponisten (neben deutschen vor allem französische und russische) befaßten sich mit Arrangements und Bearbeitungen Schumannscher Musik (eine immerhin recht eingehende Art des Studiums), und weltweit entstand bis ins 20. Jahrhundert eine unübersehbare Menge von direkten Hommages (Alla Schumann, Andenken an Schumann, Schumanniana usw.); Bezugnahmen aller Art folgen schließlich wieder in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Eine einigermaßen

vollständige Liste der direkt auf Schumann zurückführbaren Titel, Themen, Formkonzeptionen, Wendungen, Anspielungen, Zitate usw. wäre sehr lang.

Die nicht direkt gattungsbezogenen Titel wirkten in der überwiegenden Mehrzahl aufgrund ihrer „poetischen“ Qualität anregend, schul- und stilbildend und wurden entweder direkt übernommen (Intermezzi, Humoresken, Phantasiestücke, Novelletten, Skizzen) oder abgewandelt; Titeltypen wie „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ oder „-szenen“ sind zweifellos durch Schumann in Mode gekommen, auch speziellere wie Papillon (Fauré) und Davidsbündlertänze (Kirchner) oder Titelkombinationen wie etwa: John Ireland, *Leaves from a Child's Sketchbook*. In so gut wie allen von ihm gepflegten, nicht nur den von ihm begründeten, Gattungen (mit Ausnahme der Oper) hat Schumann auf Komponisten vorbildhaft gewirkt. Diese Wirkung hat in bestimmten Gattungen länger angehalten als in anderen – auch das ist eine Frage des Zeitgeschmacks, des sich wandelnden bzw. vervielfältigenden Schumannbilds. Am deutlichsten zeigen sich die Folgen im Lied (Arthur Seidl hat Schumann zum Ahnherrn der lyrischen Moderne erklärt³²), im lyrischen Klavierstück sowie in Zyklen solcher kleinen Formen (incl. *Liederspiele, Rose*); aber auch das Klavierquintett, die Musik für die Jugend, die kleineren Chorwerke mit Orchesterbegleitung (insbesondere die Balladen) haben Epoche gemacht. Selbst Schumanns lateinische Kirchenmusik scheint studiert worden zu sein. Auch Pläne Schumanns wurden realisiert – Deutsches Requiem (Brahms), Luther-Oratorium (Meinardus, *Luther in Worms*), Oper ohne Text (Hiller, *Operette ohne Text*); sowie die Idee zu einer Serie von Ouvertüren zu den resp. über die Dramen der Weltliteratur, die von zahlreichen Komponisten aufgegriffen worden ist.

Viele Leistungen Schumanns konnten als repräsentativ gelten und lieferten entscheidende weiterführende Beiträge zu den Bestrebungen der Zeit; mit bestimmten Einzelheiten seiner Tonsprache übernahm man von Schumann entdeckte oder verstärkte Prinzipien und Tendenzen: Liedhaftigkeit der strukturellen Bausteine; Übertragung des lyrischen Stücks auf die Kammermusik, Neudefinition des Solokonzerts, Volkstümlichkeit als poetische Charakteristik, jugendgemäße (nicht nur „instruktive“ oder soz. angewandte anspruchslosere) Musik, weltliches Oratorium, Säkularisation der Kirchenmusik. Dies alles kann bereits als Teil des Konzepts „Poetisierung“ angesehen werden, das sich noch deutlicher abzeichnet im Verhältnis zur Literatur, der integrierteren Auffassung des Verhältnisses von Text und Musik, dem Ernsternehmen der Vorlagen, der Suche nach einer spezifischen Musik für die spezifische Atmosphäre von Byron, Eichendorff, Hebbel, Heine, Hoffmann, Lenau usw.; dem Ergreifen der „großen“ Stoffe. Nicht gänzlich neu, aber ebenfalls vorbildlich wirken gewisse 'Töne': Naturstimmungen, Melancholie, Nostalgie, Exotismus. Poesie steckt in den so auch benannten Szenen, Bildern, Erzählungen. Poesie ist das Schlüsselwort für die gesamte Musikauffassung – aber folgenreich war auch der neue Status der Musik als eines Gegenüber, nicht mehr zur Identifikation Einladenden; poetisch war die Doppelbödigkeit, das Spiel mit Bedeutungen in Zitaten, Chiffren, Inneren Stimmen, Subtexten, aber auch die „Musik fürs Auge“ im Notenbild, die „Paratexte“ der Druckausgaben.

Poetisierung hat schließlich Folgen für die Form: Durchkomposition in Oper und Oratorium, Fusionen und Hybridbildungen zwischen den Gattungen, Verschmelzung von Adagio- und

³² Moderner Geist in der deutschen Tonkunst (Deutsche Musikbücherei 5), Regensburg (1912), S.159f.

Scherzocharakter im „Intermezzo“³³ (als Satz in einem zyklischen Gebilde bei zahllosen Komponisten seither); einsätzliche Symphonien (eine solche hatte Hermann Hirschbach schreiben wollen³⁴, aber Schumann war wirksam – Arensky, Mahler³⁵, Mangold, Nicodé, Schönberg, Sibelius, Strauss; auch Liszts Klavierkonzerte und einzelne symphonische Dichtungen gehören hierher³⁶). Die französische Symphonie bzw. Sonate cyclique verdankt sich der Schumannschen Neukonzeption der Symphonie und Durchorganisation des Satzzyklus. Motivische Kombinatorik, Neuerungen bei der Themendisposition – wechselnde Beleuchtung in der Durchführung, Einführung neuer Gedanken nach der Exposition, „Synthetische Codathemen“³⁷, zwei verschiedene Trios im Scherzo. – In der Harmonik: Entakademisierung der Satztechnik (Jean Paul als Kontrapunktlehrer), Liberalisierung und Erweiterung in der tonalen Organisation, Dissonanzreichtum in diatonischem Zusammenhang (Chromatisierung als Anschärfung der Diatonik); Auftreten von Nonen- und Undezimenakkorden in größerem Maßstab, Stabilisierung von Durchgangsnoten zu Akkordtönen. Charakteristische Folgen: Zwischendominanten (etwa jene der II., dann III. Stufe) über Dominantorgelpunkten, Emanzipation der Folge V – IV, Entdeckung der Subdominante.

Die Rezeption bei den Komponisten zeigt sich nicht nur im musikalischen Werk. Von Miszellen und Rezensionen über Gedichte, eigene Kapitel in Sammelbänden bis zu selbständigen Monographien haben zahlreichen Komponisten (Ambros, Berg, Boucourechliev, Cornelius, Cui, Dukas, Ehlert, Gál, Grieg, Haas, Hiller, Holliger, v. Holstein, Jemnitz, Kienzl, Knab, Koechlin, Leibowitz, Liszt, Moscheles, Pfitzner, Pousseur, Reinecke, Réti, Rihm, Rubinstein, Ruzicka, Schönberg, Tschaiakowsky, Weingartner) sich auch literarisch zu Schumann geäußert. Schriftstellernde Komponisten waren in der Generation Schumanns nichts Neues mehr, allerdings verstärkt sich die Tendenz. Bei ihm handelt es sich dabei um eine Facette des umfassenden Poetisierungsprogramms. Aber es gibt nicht allein direkte Kopien seines journalistischen Stils; wie von Hoffmanns Serapionsbrüdern zu Schumanns Davidsbündlern, so führt von diesen eine Linie auch zu Liszts „Baccalaureus der Tonkunst“, Debussys „Monsieur Croche“ und den Maskenspiele Saties. Daneben wäre es interessant, die Berliozschen Kritiken mit den Schumannschen zu vergleichen und die Interaktion zu beschreiben, die zwischen den beiden Musikschriftstellern stattfindet.

Selbstverständlich findet Schumann unter Komponisten nicht nur positive Aufnahme, sondern auch Ablehnung. So wurde wiederholt seine Auffassung bestimmter Sujets als nicht bedeutend genug getadelt; seine Komposition spornte dazu an, den Stoff durch Überbietung zu erschöpfen. So erging es etwa *Faust*, *Manfred*³⁸, *Sängers Fluch*, *Julius Caesar* und zahlreichen Liedern nach Eichendorff, Goethe, Heine u.a. Die Kritik wird nicht nur kompositorisch, sondern auch verbal (gewöhnlich in der Nachfolge Wagners: Bruckner, Draeseke), selbst literarisch geübt. Nicht immer sind die Argumente besonders sorgfältig

³³ Eine Anregung mag ausgegangen sein von Christian Gottlieb Müller, sh. Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns, hsg. v. Wolfgang Boetticher, Leipzig 1979, S.141.

³⁴ a.a.O. S.87 (1838)

³⁵ (Zweiter Theil der Achten)

³⁶ Liszt hat Schuberts Wanderer-Phantasie, eines der Modelle für Schumanns d-Moll-Symphonie, orchestriert; aber mit Liszt Widmung seiner h-Moll-Sonate an Schumann (im Gegenzug gegen dessen Phantasie op.17) hatte es noch eine spezielle Bewandnis: Liszt hatte in dem Konzert mitgewirkt, in dem die 1. Fassung von Schumanns d-Moll-Symphonie zum ersten Mal erklungen war.

³⁷ - nach Michael Struck.

³⁸ Nur bei Tschaiakowskys *Manfred*-Symphonie war nicht Auseinandersetzung mit Schumann das primäre Motiv.

gewählt. Zwar können tatsächliche Charakteristika zur Sprache kommen: so spießt Bülow mit der „Schumannschen Intervallenheulerei“ eine spezifische harmonische ‘Aufladung’ großer Intervalle beim späten Schumann auf³⁹. Aber auch Komponisten repetieren ohne selbständiges Urteil bloß die Conventus: etwa wenn Boulez ohne konkretere Ausstellungen die *Fughetten* als bloß imitiert bezeichnet – was sie am allerwenigsten sind.

Die publizistische Rezeption ist zum einen Rezeption Schumanns als Schriftsteller und Ästhetiker. Er war mit immerhin 5 Auflagen der Gesammelten Schriften bis 1914 und unzähligen Auswahlgaben und Nachdrucken ein viel gelesener, zitierter und auch von Kritikern nachgeahmter Autor. Die Schumannschen Urteile bilden bis heute einen Referenzpunkt in jeglicher Musikschriftstellerei. Musik selbst ist bei ihm zum Gegenstand der Reflexion gemacht, aber weder aufs Ästhetische noch Technische reduziert: Wenn sich die Fachkritik von der Dichtung beeinflusst zeigt, dann darin, daß auch die Form einer Rezension zählt, und daß sich in konkreten technischen Bedingungen das Poetische materialisiert. Sodann spiegeln sich Veränderungen des Rezeptionsverhaltens auch in der Publizistik. Schumann in der Kritik – das ist allerdings ein trauriges Kapitel; dabei haben die Komponisten (außer darin, daß es ihnen in der Regel um etwas geht) den Journalisten wenig voraus. Bereits zu Lebzeiten wurden Bedenken gegen Zerklüftung und Grübelei laut. Die weltungewandten, unpraktischen Seiten an Schumann schienen zum Verschrobene, in sich Versponnene, Unwirksamen gewisser neuerer Werke zu passen – beides mochte auch seine tragikomischen, u.U. liebenswürdigen Aspekte haben. Gleichzeitig aber wurde noch sachlich argumentiert. Die Nachricht von dem psychischen Zusammenbruch schien eine Art Schonfrist anbrechen zu lassen. Nach dem Tod fallen alle Hemmungen; jeder ‘weiß’ nun, daß die späteren Werke Zeichen der Verdüsterung, Zerrüttung aufweisen. Der frühe, inspirierte, kühne pp. Schumann wird gegen den späten, ausgelaugten, trockenen usw. ausgespielt – wobei die Grenze willkürlich bestimmt wird. Die Schriftsteller schwanken zwischen übervorsichtigem Abwägen, skeptischem Vorurteil und einfach pauschaler Abwertung. Neben dem Spätwerksyndrom kann auch geistige Umnachtung als Leitvorstellung dienen, teils befangen bis ablehnend, teils beeindruckt bis fasziniert. Bald aber gibt Schumann den ‘Schuljungen der Musikgeschichte’ – man kanzelt ihn ab, man springt mit ihm um wie wohl mit keinem anderen Komponisten. Eine endlose Kette von herabsetzenden Urteilen bietet mehr Stoff für Psychologie der Rezensenten als für musikalische Analyse. Man könnte eine Blütenlese der unsinnigsten, und jeweils diametral entgegenstehenden Äußerungen zu Schumann versammeln, zu jedem einzelnen Werk, aber auch zum Schumannschen Charakter. Verallgemeinerungen wie: der Komponist der Jugend, der Sänger der Liebe, das lyrische Naturell usf. liegen teilweise keine oder nur vorgeschobene Argumente, jedenfalls keine gründlichen Untersuchungen, sondern vorschnelle Reaktionen oder bloßes Hörensagen zugrunde. Es wäre eine deprimierende Aufgabe, diese Zeugnisse systematisch zu sammeln und auf ihren Realitätsgehalt hin abzuklopfen. Die ungeprüfte Übernahme von solchen Clichés setzt sich von der Fachliteratur über den Journalismus, Medien und Pädagogik bis in die Belletristik⁴⁰ hinein fort.

In der Wissenschaft hat die Sammlung von biographischen Informationen (die Auflagen von Wasielewskys Biographie, die Briefsammlungen von Jansen und Erler etc.) oder die

³⁹ - während die von Wagners Adlatus Nikolaus Rubinstein geübte Kritik an der notorischen Zweitaktigkeit lediglich Eigentümlichkeiten aufspießt, die Schumann etwa mit Wagner teilt.

⁴⁰ - zuletzt etwa die durch keine Sachkenntnis gebremsten Spekulationen in der Clara-Schumann-„Biographie“ von Eva Weissweiler.

philologische Erkundung (von „DAS“ bis zur Gesamtausgabe, ferner Lesartenvergleiche zu den Gesammelten Schriften) immer schon der Bestätigung eines Gesamtbildes gedient. In der Forschung spiegeln sich zeitbedingte Vorlieben: Positivismus und Heldenbiographik, Soziologie und Psychologie, Strukturalismus und Cultural Studies haben sich auch in der Musikwissenschaft niedergeschlagen. Die Entscheidungen der alten Gesamtausgabe etwa (Aufnahme von Stücken, Zugrundelegung von Fassungen) beruhen auf ästhetischen Dogmen, die sich allmählich entwickelt hatten und auch durch editorische Grundsätze nicht umzustürzen waren. Aber seit mehr als anderthalb Jahrhunderten sind Komponisten, Interpreten, Pädagogen und Philologen als Editoren der Schumannschen Musik tätig, haben Lesarten verglichen, Kriterien gehandhabt, Zusätze eingefügt, textliche Entscheidungen getroffen und unterlagen dabei den ästhetischen Präferenzen und Idiosynkrasien ihrer Tage.

Die jeweilige Gegenwart der Schumannschen Musik in Aufführungen folgt analogen Vorstellungen, und auch hier sind laufend Veränderungen zu konstatieren. Mit zunehmender Verbreitung der Musik sind mehr und mehr Interpreten involviert. Auch zahlreiche Komponisten haben sich mit Schumann-Aufführungen befaßt – im späteren 20. Jahrhundert etwa Britten, Holliger, Maderna, von den konzertierenden Pianisten unter ihnen zu schweigen. Zwischen ihrer interpretatorischen und kompositorischen Tätigkeit ist eine Wechselwirkung zu vermuten, wie generell zwischen Komposition und Interpretation zu einer bestimmten Zeit. Für den Stand der Aufführungsgeschichte bezeichnend sind allein schon die Umschichtungen des Repertoires, die Schwankungen in der Geltung einzelner Stücke – z.B. des op.52, einstmals ein Liebling des Publikums, mittlerweile kaum mehr im Konzert anzutreffen, oder des gemiedenen op.133, das inzwischen zuverlässig seine Bewunderer findet; generell werden heute aber auch bisherige Ladenhüter zumindest für die Schallplatte gerettet, in Aufnahmen erhalten vergleichsweise unpraktikable Dinge wie die Originalfassung der Klavierduo-Variationen op.46 mit Begleitung von zwei Violoncelli und Horn ihre Chance. Bestimmte Stücke oder Gattungen scheinen für die Entwicklung der Schumann-Interpretation von paradigmatischer Bedeutung gewesen zu sein: zunächst Klavierquintett und –konzert sowie gewisse Lieder; die Klaviermusik dürfte ihren Anteil bei der Ausbildung eines „poetischen“ Klavierspiels gehabt haben, ebenso die Liedersammlungen für die Entwicklung einer Dramaturgie des Liederabends. Seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts waren es die Symphonien und oratorischen Werke, in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts dürften sich in den Schicksalen des Violinkonzerts die Umwälzungen in der Einschätzung des Spätwerks ebenso wie der Aufführungspraxis der Schumannschen Musik spiegeln.

Wie sich die Schumannsche Musik jeweils ausnimmt, hängt entscheidend von der gespielten Fassung ab. Seit den Lebzeiten des Komponisten sind unzählige Bearbeitungen (Retuschen, Auszüge, Arrangements, Orchestrationen) angefertigt worden. Wie die Aufführungsstatistik zeigen diese Versionen zugleich, daß der Beliebtheitsfaktor nicht für alle Teile des Oeuvres gleich hoch ist. Das „Abendlied“, in ungezählten Arrangements im Umlauf (vielleicht hat Joachim zur Popularisierung das meiste beigetragen – aber auch Busoni, Raff, Saint-Saëns, Svendsen, Wilhelmj), dürfte im 19. Jh. das populärste Stück von Schumann gewesen sein. Im 20. Jh. hat ihm die „Träumerei“ den Rang abgelassen als *Pièce de résistance* für alle denkbaren Besetzungen⁴¹. Arrangements erlauben, die Musik auch außerhalb von Theater und Konzert bekannt zu machen, ihre Bereitstellung liegt daher im Interesse von Komponist

⁴¹ K. Csipák/R. Kapp, *Träumerei*, in: *Musica* 35 (1981) 438ff.

und Verleger. Schließlich aber läßt die allgemeine Beliebtheit der Musik für alle möglichen Besetzungen geeignete Bearbeitungen erwünscht sein, welche die Stücke aus dem ursprünglichen in neue Zusammenhänge rücken. Sie sind nicht nur für die Bearbeiter ein Instrument, mit Schumanns Musik vertraut zu werden, sondern auch für Musikliebhaber und „Anwender“ jeder Art. Zum andern zeigen sie ein Ungenügen an: Bearbeitung als „Verbesserung“, Effektuierung, Modernisierung, Adaption für den modernen Konzertbetrieb und seine Usancen. In solchen Bearbeitungen werden die Veränderung der Stücke und die Bedürfnisse späterer Zeiten offenkundig. So wie die „Träumerei“ allmählich zugerichtet wurde, bestimmte sie das Schumann-Bild und das Musik-Bild von Generationen – während umgekehrt diese Zurichtung in jenen Bildern begründet liegt. Es erscheint bezeichnend, daß die „Träumerei“ heute nicht mehr die Bedeutung hat wie vor 100 Jahren (es sei denn, der Widerstand gegen eine fließendere, dem Stück angemessenere Bewegung zeige tiefsitzende psychische „Besetzungen“ an).

In der Frage der Retuschen an der originalen Orchestration ist es schwer, Schumann-Bewunderung und -Kritik auseinanderzuhalten. Anton Rubinstein und Elgar haben eine solche Neuinstrumentierung erwogen, Mahler, Reger, Szell, Weingartner (u.a.) haben sie durchgeführt; für die 3. Symphonie Glasunow⁴² und Frederick Stock⁴³, Die Interpreten haben sich im besten Glauben nicht immer als solche ausgewiesene Eingriffe in die Werke erlaubt, koloristisch angereichert, das jeweils für wesentlich Angesehene herauspräpariert – oder es ist eigens die Entscheidung zugunsten von „Originalfassungen“ getroffen worden (Pfitzner, Bernstein). Die Bearbeitungsprinzipien entsprechen den in der Interpretation auch sonst befolgten Maximen. Vielfach handelt es sich um Spielräume, oft aber einfach um Verfälschungen, so wenn man versucht hat, die Schumannsche Musik à la Beethoven zu behandeln (Furtwänglers bekannte Aufnahme der 4. Symphonie), à la Weber resp. Spohr (das Violinkonzertfinale „alla polacca“ statt als langsame Polonaise) oder à la Wagner (Anwendung von Tempomodifikationen und Rubato). Mittlerweile stellt die Verwendung der Originalfassungen ein eigenes Stadium in der Aufführungsgeschichte dar. Heute haben Richtlinien der Historischen Aufführungspraxis auch Schumann erfaßt. Daß sich andererseits die Vervollständigung von Fragmenten verbreitet, setzt einen Zustand voraus, in dem das Ideal der Authentizität sich soweit verflüchtigt hat, daß zwischen Original und Bearbeitung nurmehr graduelle Unterschiede bestehen (oder Bearbeitung als selbst historische Praxis bewertet wird, wie etwa auch die Mahlerschen Re-Orchestrationen).

Für das breite Publikum ist das Schumann-Bild ein höchst Zusammengesetztes: aus ersten Eindrücken und bloßen Gewohnheiten, eigenen praktischen Versuchen und Konzerterlebnissen, guten und schlechten Aufführungen, geschätzten Interpreten und ihrer Identifizierung mit der Musik, ästhetischen Gemeinplätzen, Mode und Marktlage, aus Jugend- und Erwachsenenpädagogik, Programmheften, Biographien, Porträts, Film und Fernsehen. Aber das gilt gewiß nicht von Schumann allein – ebensowenig wie, daß sich kaum mehr bestimmen läßt, wieweit das Publikum selbst und selbständig Rezeptionsgeschichte geschrieben hat.

Bedenkt man indessen dies alles, so war Schumann einer der einflußreichsten Komponisten der westlichen Musik. Es bleibt Schumann (seine Werke, oder auch nur ein bestimmtes Bild

⁴² verschollen

⁴³ Walter Damrosch, My Musical Life, New York 1937, p.361

von ihm), worauf da zurückgegriffen wird, aber sucht man die Einflüsse dingfest zu machen, zerstiebt er in tausend Facetten, versickert sozusagen im Boden, und seine spezielle Rezeption ist vom Allgemeinzustand schließlich nicht mehr zu unterscheiden. Die Werke aber können jederzeit wieder vorgeholt werden, es hängt von demjenigen ab, der dies tut, ob sie klingen wie am ersten Tag, wie immer oder wie noch nie, nichts mehr zu sagen haben oder gänzlich unerwartete Aspekte freigeben, ihre nicht zu bestreitende geschichtliche Bedeutung aktualisieren oder Bildungsgut bleiben. Der „Komponist der Jugend“ ist ein erster Eindruck für viele; tatsächlich liefert er nach wie vor Fundamente für die musikalische Bildung. Er zählt weiterhin zu jenen Komponisten, an denen man gleich in welchem Alter, lernen kann, was Musik heißt.