

Konzert des Singkreises Wohlen vom 10. Januar 2015 in der Französischen Kirche Bern:

ROBERT SCHUMANN (1810-1856):

- *Neujahrslied* für Soli, Chor und Orchester in Es-Dur op. posth. 144 (1849/1850);
- *Symphonie Nr. 3* in Es-Dur *Rheinische* op. 97 (1850);

JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901):

- *Der Stern von Bethlehem. Eine Weihnachts-Cantate* auf den Gedichtzyklus von FANNY RHEINBERGER-VON HOFFNAASS für Sopran- und Baritonsolo, Chor und Orchester op. 164 (1890)

Inhaltsübersicht

Nr.	Bst.	Inhalt	S.	Rz.
I.		ROBERT SCHUMANN (1810-1856)	2-50	1-108
	A.	Lebensabriss	2-35	1-82
	a.	Herkunftsfamilie, Jugend und Bildung	2-10	1-23
	α.	Zwickau	2-5	1-9
	β.	Leipzig I	5-7	10-17
	γ.	Heidelberg	8-9	18-22
	δ.	Leipzig II	10	23
	b.	Musikkritiker: Der Davidsbündler gegen die Philister	10-12	24-26
	c.	Pianistischer Poet	12-14	27-30
	d.	Vorübergehende Verlobung mit ERNESTINE VON FRICKEN	14-15	31-34
	e.	Kampf um CLARA	16-20	35-44
	α.	Vater WIECKs Kontaktverbot	16-18	35-38
	β.	Wien I	18-19	39-41
	γ.	Prozess gegen Vater WIECK	19-20	42-43
	δ.	Heirat	20	44
	f.	Schaffensrausch und Disziplin im Jahresrhythmus: SCHUMANNs Ringen um jede Werkgattung	20-24	45-54
	α.	1840: Das Liederjahr	20-21	45-46
	β.	1841: Das symphonische Jahr	21-22	47-49
	γ.	1842: Das Kammermusikjahr	22-23	50
	δ.	1843: Das Jahr des Oratoriums	23	51
	ε.	1844: Konzertreise nach Russland	23-24	52-54
	g.	1845: Fugestudien, Klavierkonzert und Übersiedlung nach Dresden	24-31	55-56
	α.	1847/1848: Chorwerker	25-27	57-63
	β.	1849: Jahr totalen Schaffensrausches	28-30	64-69
	γ.	1850: Uraufführung der einzigen Oper	30-31	70-71
	h.	Düsseldorf	31-33	72-77
	α.	1850/1851: Blüte und erste Trübungen	31-32	72-75
	β.	1852/1853: Enttäuschung	32-33	76-77
	i.	1853-1856: BRAHMS, Zusammenbruch und Verdämmerung	33-35	78-82
	B.	SCHUMANN und die Zitatreihen musikgeschichtlicher „Orthodoxie“	35-39	83-96
	a.	SCHUMANNs Krankheit	35	83
	b.	SCHUMANNs Spätwerk: Würdigung als „musikhistorische Dogmatik“	35-38	84-91
	c.	Vernachlässigter Aspekt: Die Zäsur des Jahres 1848	38	92-93
	d.	SCHUMANNs Vertonungen von RÜCKERT-Gedichten	38-39	94-96
	B.	SCHUMANNs Düsseldorfer Werke	39-50	97-112
	a.	Neujahrslied in Es-Dur op. posth. 144	39	97-108
	b.	Rheinische Symphonie in Es-Dur op. 97	49-50	110-112

Nr.	Bst.	Inhalt	S.	Rz.
II.		JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901)	50-59	113-124
	A.	Einleitung	50	113
	B.	Lebensabriss	50-53	114-121
	C.	Weihnachtskantate: Der Stern von Bethlehem	54-59	122-124
III.		Literatur	59-64	-

I. **ROBERT SCHUMANN (1810-1856)**

A. **Lebensabriss**

a. **Herkunftsfamilie, Jugend und Bildung**

α. **Zwickau**

1 Als letzter der siebenköpfigen Familie des hochbegabten und bienenfleissigen Autors, Buchhändlers und Verlegers FRIEDRICH AUGUST GOTTLÖB SCHUMANN (1773-1826) und seiner Gattin JOHANNA CHRISTIANE geb. SCHNABEL (1770-1836) wurde ROBERT ALEXANDER SCHUMANN am 8. Juni 1810 in der sächsischen Kleinstadt Zwickau an der Mulde geboren, nur gut drei Monate nach FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)¹.

2 ROBERT SCHUMANN'S Vater AUGUST, Sohn eines verarmten evangelischen Pastors aus Thüringen, hatte freudlos eine kaufmännische Berufslehre absolviert und in der Folge nur umso stärker seine literarischen Neigungen keimen sehen, ein entsprechendes Studium in Leipzig begonnen, welches er aber nach einem Semester wieder aufgegeben hatte. Er wurde Verlagsbuchhändler und edierte als erster deutscher Verleger vielbändige bibliophil ausgestattete Klassikerreihen mit Werken beispielsweise von Sir WALTER SCOTT, 1. Baronet von Abbotsford (1771-1832), GEORGE GORDON NOËL Lord BYRON, 6. Baron von Rochdale (1788-1824), GOTTFRIED AUGUST BÜRGER (1747-1794), FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK (1724-1803) und JOHANN KARL AUGUST MUSÄUS (1735-1787). Die ökonomische Grundlage besorgte sich AUGUST SCHUMANN durch Redaktion und Edition einer elfbändigen häufig konsultierten „Kaufmännischen Geographie“, einer „Systematischen Warenkunde“, eines Handelsadressbuches unter dem Titel „Das gewerbfleissige Deutschland“, eines achtzehnbändigen „Vollständigen Staats-, Post- und Zeitungslexikons von Sachsen“ und ab 1818 einer „Bildergalerie der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten“, zur der der 14jährige ROBERT SCHUMANN bereits Textbeiträge beisteuerte und damit zugleich die wissensmässige Grundlage zu seiner meisterhaft konzisen Klavierminiatur *Von fremden Ländern und Menschen* aus den vierzehn Jahre später komponierten *Kinderszenen* (op. 15 Nr. 1) legte.

¹ SCHUMANN widmete CHOPIN in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung AmZ 33 (1831) 13 nach der Aufführung von dessen 1827 entstandenem op. 2 (Variationen über ‚*Là ci darem la mano*‘ aus WOLFGANG AMADEUS MOZARTS [1756-1791] Oper *Don Giovanni* für Klavier und Orchester in B-Dur) eine überschwängliche Rezension: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“, nachzulesen in MÜLLER, 196 und abrufbar unter: (http://de.wikisource.org/wiki/Allgemeine_musikalische_Zeitung und <https://archive.org/stream/allgemeinemusik12unkngoog#page/n13/mode/1up/search/Chopin>). Vgl. dazu hiernach, Rzz. 17 und 24!

3 Dass ROBERT SCHUMANN Inbegriff der Romantik werden konnte, verdankt sich also ohne Zweifel dem Elternhaus, in dem der Vater BYRON übersetzte², die Werke des Frühaufklärers JOHN MILTON (1608-1674) las und selber Bücher wie „*Dagobert oder der Zug nach Osten*“³ und „*Ritterscenen und Mönchsmärchen*“ verfasste. In der Tat hat ROBERT SCHUMANN seinen Vater zeitlebens tief verehrt. Der Mutter JOHANNA CHRISTIANE SCHUMANN-SCHNABEL sagen Biographen SCHUMANNs grosse Frömmigkeit und geringe Bildung sowie einen Hang zu schwärmerischer Überspanntheit⁴ nach; mit welchem Recht, mag hier offen bleiben.⁵ Sie litt jedenfalls öfters an Depressionen, was auch dem kleinen ROBERT zu schaffen machte.

4 ROBERT SCHUMANN wuchs im elterlichen Haus in Zwickau auf, bis 1826 sein Vater verstarb. Seit 1816 absolvierte ROBERT eine Privatschule, seit 1817 genoss er bei seinem pedantisch-gewissenhaften Schullehrer und Organisten JOHANN GOTTFRIED KUNTZSCH (1757–1855) bereits Klavierunterricht, daneben auch noch „einige Anweisungen im Cellospiel“, und in der Schule lernte er bereits vor dem zehnten Lebensjahr Latein und Griechisch. Auf dem Klavier spielte der Teenager SCHUMANN Kompositionen CARL CZERNYS (1791-1857), des MOZART-Schülers JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778-1837), von IGNAZ MOSCHELES (1794-1870), den er seit einem Konzert in Karlsbad 1819 besonders verehrte, und von HENRI HERZ (1803-1888). ROBERT begann mit der Komposition erster kleiner Tänze und dem Verfassen von Räuberkomödien. Alsbald fiel er durch eine eigentümliche Begabung auf, Kameraden in Form von Tönen auf dem Klavier nachahmend karikieren und so zum Lachen bringen zu können. 1820 trat ROBERT ins Lyceum über. Zuhause half er seinem Vater beim Korrekturlesen der Fahnen geplanter Bücher und kam so intensiv mit bedeutender Literatur in Kontakt. Lieblingsdichter des Jünglings wurden alsbald NOVALIS (GEORG PHILIPP FRIEDRICH Freiherr von HARDENBERG, 1772-1801), FRIEDRICH HÖLDERLIN (1770-1843) und allen voran JEAN PAUL (JOHANN PAUL FRIEDRICH RICHTER, 1763-1825)⁶. 1821 notierte er in ein Stammbuch den ihn charakterisierenden Satz: „Alles, alles kann man kaufen, Freunde nur und Freude nicht“.

5 1821 begleitete ROBERT SCHUMANN in der Zwickauer Marienkirche stehend am Klavier die von seinem Lehrer KUNTZSCH geleitete Aufführung von FRIEDRICH SCHNEIDERS

² Mit besonderem Erfolg tat dies Vater SCHUMANN bei Lord BYRONS *Childe Harold's Pilgrimage*, dessen Übersetzung sich hervorragend verkaufte. Diese Dichtung veranlasste 1834 HECTOR BERLIOZ (1803-1869) zur Komposition seiner Symphonie in vier Teilen mit konzertanter Viola *Harold en Italie* op. 16, nachdem der zur Widmung ausersehene NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840) das Werk nicht als Bratschenkonzert hatte anerkennen mögen. Sichtbaren Niederschlag fand Lord BYRONS Dichtung in ROBERT SCHUMANNs 1848 komponiertem Melodram *Manfred*. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen nach Lord BYRON op. 115.

³ ROBERT SCHUMANN widmete dann sein 1841-1843 auf eine Dichtung aus der 1817 erschienenen orientalischen Romanze *Lalla Rookh* (persisch für *Tulpenwange*) des irischen Dichters THOMAS MOORE (1779-1852) entstandenes erstes – weltliches – Oratorium *Das Paradies und die Peri* für Soli, Chor und Orchester op. 50 nach unausweichlichen jahrelangen gerichtlichen Auseinandersetzungen (vgl. hiernach, Rzz. 35-45) zur Aussöhnung seinem Schwiegervater JOHANN GOTTLÖB FRIEDRICH WIECK (1785-1873). Angeregt durch Gedichte FRIEDRICH RÜCKERTS (1788-1866), komponierte ROBERT SCHUMANN mit op. 66 *Bilder aus Osten*.

⁴ WASIELEWSKI, ADB 33, 44-55; WASIELEWSKI, *Schumaniana*; WASIELEWSKI, *Schumann*; MÜLLER 21.

⁵ Das Verhalten der Mutter während der Schwierigkeiten ROBERT SCHUMANNs im Studium der Jurisprudenz zeugt m.E. weit eher von wohl überlegtem Rat Suchen und Handeln.

⁶ Der Bayreuther Einzelgänger JEAN PAUL, Autor der weitschweifigen *Flegeljahre* (dazu vgl. Fn. 41 hiernach) und des *Titan*, ist heute noch bekannt Dichter, der im Roman *Der Siebenkäs* mit der „*Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*“ als erster jenem Gedanken Bahn brach, den FRIEDRICH NIETZSCHE (1844-1900): *Fröhliche Wissenschaft*, 3. Buch Nr. 108 (*Neue Kämpfe*) und Nr. 125 (*Der tolle Mensch*: „Gott ist tot“) aufnahm und damit im 20. Jahrhundert der Theologie etwa DOROTHEE SÖLLES (1929-2003, *Theologie nach dem Tode Gottes*) die griffige Formel vorgab: dazu vgl. SIGURD DAECKE: *Der Mythos vom Tode Gottes. Ein kritischer Überblick*. Hamburg 1969, speziell 160-164. JEAN PAULS *Titan* gab einem anderen seiner Leser, GUSTAV MAHLER (1860-1911), Idee und Namen zu dessen 1. Symphonie.

(1786-1853) 1819 entstandenem Oratorium *Das Weltgericht* op. 46⁷. Als gerade mal Zwölfjähriger vertonte er daraufhin bereits 1822 den 150. Psalm als „op. I“ (RSW Anh. I 10) für Chor und Orchester und schrieb eine Ouvertüre; beide Werke führte er zusammen mit einer Gruppe von Freunden auch auf.

6 Ein erstes Schlüsselerlebnis wurde für ROBERT SCHUMANN dann 1823 die Einweihung des Zwickauer Theaters, als CARL MARIA VON WEBERS (1786-1826) romantische Oper *Der Freischütz* op. 77 = WeV C.7 aufgeführt wurde. Die romantische Musik nahm den jungen SCHUMANN in ihren Bann; VON WEBER wurde für ROBERT SCHUMANN zu einem der Lieblingskomponisten. ROBERTS Klavierspiel machte seinem Vater derart Freude, dass er von ihm einen Streicher-Flügel geschenkt erhielt. Alsbald begannen im Hause SCHUMANN Konzerte des Schülerorchesters, das ROBERT gegründet hatte und leitete. Von einem Hautleiden schwer entsetzt und depressiv, nahm sich ROBERTS einzige Schwester EMILIE im Oktober 1825 das Leben. Derweil gründete der junge Gymnasiast einen Kreis für „musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltungen“, dessen Statuten er selbst entwarf („Der Zweck dieses Vereins soll ... eine Einweihung in die deutsche Literatur sein“). Daneben dichtete der junge SCHUMANN Sonette FRANCESCO PETRARCAS (1304-1374) nach, übersetzte Werke von QUINTUS HORATIUS FLACCUS (65 v. Chr.-8 v. Chr.) aus dem Lateinischen und von HOMER (2. Hälfte 8. Jh. v. Chr.) aus dem Griechischen. Ausserdem fand SCHUMANNS pianistisches Improvisationstalent grosse Beachtung. Im August 1826 verlor ROBERT SCHUMANN noch als Gymnasiast seinen erst 53jährigen Vater, der wie einen Monat zuvor der erhoffte Lehrer CARL MARIA VON WEBER der Lungentuberkulose erlag und seinem noch minderjährigen Jüngsten seinen Erbeil (12'000 Taler) testamentarisch mit der expliziten Auflage vermachte, dass er seiner musischen Erziehung zugute kommen möge.

7 Mit einem Schulfreund spielte SCHUMANN vierhändig auf dem Klavier alsbald Ouvertüren und Symphonien WOLFGANG AMADEUS MOZARTS (1756-1791), FRANZ JOSEPH HAYDENS (1732-1809) und LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827) sowie Werke von CARL MARIA VON WEBER, JOHANN NEPOMUK HUMMEL und CARL CZERNY. In öffentlichen Veranstaltungen des Gymnasiums trug SCHUMANN als Teenager von IGNAZ MOSCHELES die *Klaviervariationen* op. 32 über den anonym verfassten Wiener *Alexander-Marsch* und von HENRI HERZ die *Bravourvariationen* op. 20 über die Romanze aus ETIENNE-NICOLAS MÉHULS (1763-1817) „Drame mêlé de chants“ *Joseph et ses frères* (1807) sowie die Musik zu BERNHARD ANSELM WEBERS (1764-1821) Melodram auf FRIEDRICH SCHILLERS (1759-1805) Ballade *Gang nach dem Eisenhammer* vor.

8 Erst in BEETHOVENS Todesjahr hörte SCHUMANN in Dresden erstmals orchestral eine von dessen Symphonien. Im gastfreundlichen Privathause des Leiters einer chemischen Fabrik in Zwickau, CARL ERDMANN CARUS (1775-1842), bekam SCHUMANN dann endlich Quartette der erwähnten grossen Wiener Klassiker zu hören und durfte dabei nach seinem eigenen Zeugnis von 1843 öfters selbst als Pianist mitwirken.⁸ Nach einer ersten eigenen Reise nach Leipzig, Dresden und Prag kehrte SCHUMANN nach Zwickau zurück und spielte täglich Klavier – neben eigenen Improvisationen vor allem FRANZ SCHUBERTS (1797-1828) eben erst 1826 erschienene *Première Grande Sonate* in a-moll D 845, JOHANN SEBASTIAN BACHS (1685-1750) *Goldberg-Variationen* (1741) in G-Dur BWV 988 und – bereits – FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS (1809-1847) *Scherzo-Capriccio* in fis-moll op. 5 MWV U 50 von 1825. SCHUMANNS Verehrung für MENDELSSOHN wurde bereits hier grundgelegt.

⁷ So ROBERT SCHUMANN 1837 selbst in einer Ansprache anlässlich der vollständigen Aufführung von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS (1809-1847) Oratorium *Paulus* op. 36 beim Musikfest in Zwickau; hier zitiert nach MÜLLER, 25.

⁸ Bereits 1838 hat SCHUMANN in einem launischen Gedicht an die Eheleute CARUS in Zwickau zu ihrer silbernen Hochzeit selbstironisch darauf angespielt:

„Ihr habt ihn gern gelitten,
wenn er in kindischem Flug
noch oben, unten und mitten
Euch das Klavier zerschlug.“

9 Dennoch fühlte sich der junge SCHUMANN zunächst noch mehr zur Dichtung hingezogen. Er verfasste zwei Bändchen Gedichte, Prosa und dramatische Entwürfe. Dass er sich nach längerem Hin und Her schliesslich der Musik zuwandte, verdankt sich der bildhübschen jungen Arztgattin und Sängerin aus Colditz, AGNES CARUS-KÜSTER (1804-1839), die 1827 in Zwickau ihre Verwandten besuchte und Lieder von FRANZ SCHUBERT (1797-1828) mitbrachte und sang. SCHUMANN verliebte sich kurz, aber heftig in sie, beherzigte SCHUBERTS Lieder und spielte mit ihr SCHUBERT-Werke vierhändig.⁹ SCHUMANN komponierte in der Folge erste Lieder. Zwei andere junge Damen – NANNY PATSCH und LIDDY HEMPEL – nahmen SCHUMANNS Herz gefangen, bis sie sich abfällig über JEAN PAUL, SCHUMANNS grosses Dichter-Vorbild dieser Zeit äusserten. Dies beendete die keimende Liebe abrupt. Nicht nur Briefe an seinen Freund EMIL FLECHSIG, sondern auch ROBERT SCHUMANNS Rede vom 12. September 1827¹⁰ zum Abschluss der Schulzeit bekräftigten es: An seiner Vorliebe für JEAN PAUL durfte niemand zweifeln. ROBERT SCHUMANN hatte – ähnlich wie FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY – die griechischen und deutschen Klassiker je in der Originalsprache studiert, und war ausserdem ein hervorragender Kenner der Dramen WILLIAM SHAKESPEARES (1564-1616), die er in späteren Jahren auch JEAN PAUL vorzog.¹¹

β. Leipzig I

10 Der Tod des Vaters hatte trotzdem bedeutsame Konsequenzen für ROBERT SCHUMANN: Obwohl selbst nicht musikalisch, hatte er die entsprechenden Neigungen seines Sohnes anders als die skeptische Mutter doch nachhaltig unterstützt und versucht, ROBERT bei CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)¹² in die Schule zu schicken, was nur durch den plötzlichen Hinschied des Meisters während dessen London-Reise verhindert worden war. Dass ROBERT öffentlich das 1823 entstandene 1. Klavierkonzert in d-moll op. 61 des damals noch weltberühmtesten¹³ Klaviervirtuosen FRIEDRICH WILHELM KALKBRENNER (1785-1849) spielte und selbst ein eigenes (Torso gebliebenes und heute verschollenes) Klavierkonzert in F-Dur¹⁴ skizzierte (RSW Anh. B 3), vermochte auch dann weder seine Mutter noch seine älteren Brüder von einer Musikerlaufbahn des Benjamins der Familie zu überzeugen, als SCHUMANN das Abitur mit Bestnoten bestanden hatte. So immatrikulierte sich ROBERT SCHUMANN auf Wunsch seiner Mutter und des Zwickauer Tuch- und Eisenwarenhändlers GOTTLÖB RUDEL (1776-1859)¹⁵ – dieser war dem noch nicht volljährigen ROBERT SCHUMANN nach dem Tod des Vaters zum Vormund bestellt worden – zunächst an der Universität Leipzig als Student der Jurisprudenz.

11 Neben JEAN PAUL hatte ein zweiter Dichter-Sonderling SCHUMANNS Aufmerksamkeit in Beschlag genommen, der sich allerdings über die Zeiten hinweg weit stärker allgemeine Beachtung zu erhalten vermochte: Der Jurist ERNST THEODOR AMADEUS (eigentlich:

⁹ Vgl. LIPPMAN, 273f: AGNES CARUS und ihr Gatte zogen alsbald von Colditz nach Leipzig, wo ihnen SCHUMANN später wieder begegnen sollte, vgl. RAUCHFLEISCH, 33; AmZ 41 (1839) 216, abrufbar unter <http://books.google.ch/books?id=NWQPAAAAYAAJ&pg=PA216&lpg=PA216&dq=agnes+carus&source=bl&ots=X8dsALvwhJ&sig=QjH3OctTjz9CclINA0mfQp3b0vLq&hl=de&sa=X&ei=u1RIU8yQM8ip0QXE04GwDQ&ved=0CEAQ6AEwAw#v=onepage&q=agnes%20carus&f=false>.

¹⁰ Die Rede auszugsweise wiedergegeben bei MÜLLER, 28-30.

¹¹ Brief ROBERT SCHUMANNS vom 22. September 1851 an J.N. in T., abgedruckt bei REICH, 110f.

¹² CARL MARIA VON WEBERS älterer Stiefbruder EDMUND VON WEBER (1766-1831) war Musiktheoretiker und nebenbei erster Dirigent der 1815 gegründeten Berner Musikalischen Gesellschaft, eines Zusammenschlusses musikalischer Laien und Vorläuferin der heutigen Bernischen Musikgesellschaft. LOUIS SPOHR (1784-1859) war als Gastsolist in einem seiner eigenen Violinkonzerte in Bern von den Orchesterleitungsqualitäten EDMUND VON WEBERS allerdings nur mässig angetan. Vgl. DE CAPITANI, 142 und 144; VON FISCHER, 1768f.

¹³ Vgl. HEINE, *Lutetia* II, 693.

¹⁴ LIPPMAN, 274 bezeichnet das Werk unzutreffender Weise als in *f-moll* komponiert.

¹⁵ Der Briefwechsel ROBERT SCHUMANNS mit seinem Vormund ist erschlossen unter <http://sbd.schumann-portal.de/Person.html?ID=1428>.

WILHELM) HOFFMANN (1776-1822)¹⁶, seit 1816 Kammergerichtsrat (Richter) am preussischen Kammergericht in Berlin.

12 In Leipzig lernte der zwischen Literatur¹⁷ und Musik schwankende und hin und her gerissene Jura-Student ROBERT SCHUMANN im Hause des Universalgelehrten (Arztes, Malers, Naturphilosophen, Gynäkologen, Anatomen, Psychologen und Pathologen) Prof. DDr. CARL GUSTAV CARUS (1789-1869)¹⁸, des Bruders und Schwagers der Zwickauer Familie CARUS¹⁹ 1828 den Leipziger Theaterkapellmeister HEINRICH AUGUST MARSCHNER (1795-1861) kennen, dessen Oper *Der Vampyr* eben rauschende Erfolge feierte, sowie den Dirigenten und damals hochgeachteten Liedkomponisten GOTTLIB WIEDEBEIN (1779-1854)²⁰. CARUS war befreundet mit JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832), dem Lateinamerikaerforscher FRIEDRICH WILHELM HEINRICH ALEXANDER VON HUMBOLDT (1769-1859), dem Maler CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774-1840) und dem Dichter JOHANN LUDWIG TIECK (1773-1853), die alle in seinem Hause verkehrten und SCHUMANN beeindruckten. Vor allem aber hörte ROBERT SCHUMANN hier ein neunjähriges Wunderkind Klavier spielen: CLARA WIECK (1819-1895). Daneben gewann der seelisch verschlossene Jura-Student unter seinen Kommilitonen einen neuen Freund: GIBERT ROSEN (1808-1876), mit dem er eine Reise nach Bayreuth zur früheren Wirkstätte und zur Witwe JEAN PAULS und weiter via Augsburg nach München unternahm, wo die beiden den bereits berühmten Schriftsteller HEINRICH (eigentlich HARRY) HEINE (1797-1856) kennen lernten. Auch diese Begegnung sollte für ROBERT SCHUMANN überaus bedeutsam werden: SCHUMANN hat nicht weniger als 44 Gedichte HEINES – 40 davon allein in seinem Liederjahr 1840 – vertont²¹ (so viele wie von keinem andern Dichter) und ihnen im Liedguterbe der Welt einen bleibenden Ehrenplatz verschafft. Allein kehrte SCHUMANN nach Zwickau zurück, um von dort für lange Zeit Abschied zu nehmen und 1828 die folgenschweren Leipziger Monate anzutreten.

13 Rechtswissenschaftlich wurden die Leipziger Studienmonate dem wenig lebensstüchtigen ROBERT SCHUMANN zur Qual. „Kollegiengehen“ wurde nach seinem eigenen Eingeständnis gegenüber seinem Vormund niemals seine „stärkste Passion“, was mehr als diplomatisch ausgedrückt war. Konkret: Er hat keine einzige Vorlesung des „eiskalten und

¹⁶ E.T.A. HOFFMANN, Schriftsteller (u.a. „*Der Sandmann*“, „*Der Doge und die Dogaresse*“, „*Kreislaria*“, „*Nachtstücke*“, „*Klein Zaches, genannt Zinnober*“, „*Serapionsbrüder*“, „*Die Automate*“, „*Lebenssichten des Katers Murf*“, „*Nussknacker und Mausekönig*“), Jurist, Komponist, Kapellmeister und Karikaturist ist selber samt mehreren seiner erwähnten Erzählungen verewigt in JACQUES OFFENBACHS (1819-1880) einziger Oper: *Hoffmanns Erzählungen* (1881); PETER ILLJITSCH TSCHAIKOWSKIS (1840-1893) Ballett *Der Nussknacker* op. 71 vertont ebenso einen Stoff HOFFMANNS wie LÉO DELIBES' (1836-1891) Ballett *Coppélia* (1870), das auf der Erzählung „*Der Sandmann*“ basiert, oder FERRUCCIO BUSONIS (1866-1924) Oper *Die Brautwahl* (1905), welche die entsprechende Erzählung aus den „*Serapionsbrüdern*“ in Musik setzt. Auch in ROBERT SCHUMANNS Musikschaffen sollte HOFFMANN bleibende Spuren hinterlassen: HOFFMANNS „*Serapionsbrüder*“ nährten literarisch wie musikalisch SCHUMANNS *Davidsbündler* (1834-1837 Tänze op. 6), seine *Phantasiestücke in Callots Manier* op. 12 (1837), die *Kreislaria* op. 16 (1838) und die *Nachtstücke* op. 23 (1839).

¹⁷ Zeugnis davon ist SCHUMANNS Notizbuch *Hottentottiana* mit einer autobiographischen Novelle, einer musikalischen Aesthetik, diversen Geschichten und stark am Stil JEAN PAULS orientierten Gedichten.

¹⁸ CLARA und ROBERT SCHUMANN-WIECK bestellten den geheimen Medizinalrat CARL GUSTAV CARUS dann ihrer dritten Tochter JULIE SCHUMANN anlässlich der Taufe vom 6. April 1845 in Dresden zum Paten. Zu JULIE SCHUMANN und JOHANNES BRAHMS vgl. hiernach Rz. 55 mit Fn. 102!

¹⁹ Vgl. hiervor, Rzz. 8 und 9 mit Fn. 9. Dazu vgl. auch TODD, 532.

²⁰ Vgl. zu SCHUMANN und WIEDEBEIN auch hiernach, Rz. 14.

²¹ Nämlich op. 24 (*Liederkreis* mit 9 Gedichten, 1840), op. 25 (*Myrthen*, 1840) Nr. 7, 21 und 24, op. 33 (*6 Lieder für vierstimmigen Männergesang*, 1840) Nr. 2 und 3, op. 45 (*Romanzen und Balladen I*, 1840) Nr. 3, op. 48 (*Dichterliebe* mit 16 Gedichten aus HEINRICH HEINES „*Buch der Lieder*“, 1840), op. 49 (*Romanzen und Balladen II*, 1840) Nr. 1 und 2, op. 53 (*Romanzen und Balladen III*, 1840) Nr. 3 (bestehend aus 3 Liedern), op. 57 (Ballade *Belsazzar*, 1840), op. 64 (*Romanzen und Balladen IV*, 1841-1847) Nr. 3 (bestehend aus 2 Liedern), op. 87 (Ballade *Der Handschuh*, 1850), op. 127 (*5 Lieder und Gesänge*, veröffentlicht erst 1850/1851) Nr. 2 und 3 und op. 142 (*Vier Gesänge*, veröffentlicht erst 1852) Nr. 2 und 4. Vgl. auch hiernach, Rz. 95.

trockenen“ „Brotstudiums“ besucht, wie er seinem Freund GIBBERT ROSEN gestand: Statt dessen habe er „ausschliesslich in der Stille gearbeitet, d.h. klavierspielt“; dem Tagebuch vertraute er an, er habe sich die Zeit mit »lyrischer Faullenzerey«, im Kaffeehaus, mit Freunden und auf jeden Fall mit viel Alkohol vertrieben.²² SCHUMANN litt:

- unter dem Druck, ein verhasstes Studium beginnen zu sollen,
- unter chronischem Geldmangel,
- unter einer Welt, die „ohne Menschen ... ein Totenschlaf ohne Träume“ wäre, aber „mit Menschen ... ein ungeheurer Gottesacker eingesunkener Träume“ sei.²³

In solchem Urteil widerspiegelt sich SCHUMANNS Lektüre von JEAN PAUL.

14 Noch einen andern sonderbaren Literaten entdeckte SCHUMANN 1828: JUSTINUS KERNER (1786-1862), den Maultrommelspieler, Arzt, passionierten Parapsychologieforscher und Freund JOHANN LUDWIG UHLANDS (1787-1862). Von KERNER setzte er umgehend einige Gedichte in Musik und übersandte sie dem Braunschweiger Kapellmeister und damals bekannten Liederkomponisten GOTTLÖB WIEDEBEIN am 15. Juli 1828 „zur gütigen, aber strenggerechten Beurteilung“. WIEDEBEIN beurteilte die Liedversuche des 18Jährigen genau, wie gewünscht: „Ihre Lieder haben der Mängel viele, mitunter sehr; allein ich möchte sie nicht sowohl Geistes-, als vielmehr Natur- oder Jugendsünden nennen, und diese entschuldigt und vergiebt man schon, wenn hin und wieder ein rein poetisches Gefühl, ein wahrhafter Geist durchblitzt. Und das eben ist es denn ja, was mir so wohlgefallen hat. Was wild ist, mag wild aufwachsen; edlere Früchte verlangen Pflege, der Wein aber bedarf nicht sowohl der emsigsten Pflege, als auch des Messers. – Vor allem sehen Sie auf Wahrheit. Wahrheit der Melodie, der Harmonie und des Ausdrucks – mit einem Wort auf poetische Wahrheit. Wo Sie diese nicht finden, oder auch nur bedroht sehen, da reissen Sie hinweg und sollt' es Ihr Liebstes sein. Sie haben viel, sehr viel von der Natur empfangen, nützen Sie es, und die Achtung der Welt wird Ihnen nicht entgehen.“²⁴ SCHUMANN bedankte sich in glühender Verehrung für das wohlwollend-kritische Urteil und beschloss nach einem halben Semester Jura-Studium, „mit frischem Muthe die Stufen (zu) betreten, die in das Odeon der Töne führen“. Im Spätherbst 1840 sollte ROBERT SCHUMANN von JUSTINUS KERNER in der *Liederreihe* op. 35 dann zwölf weitere Gedichte vertonen.

15 Was Wunder, dass das berauschte Klavierspiel CLARA WIECKs im Hause CARUS den jungen ROBERT SCHUMANN auch näher mit ihrem Lehrer zusammenführte: Mit dem Leipziger Musikalienhändler und Klavierpädagogen JOHANN GOTTLÖB FRIEDRICH WIECK (1785-1873). Ursprünglich Theologe, hatte sich WIECK früh der Musik verschrieben, eine Klavierbaufabrik eröffnet und 1817 die Sängerin MARIANNE TROMLITZ geheiratet, mit der er fünf Kinder hatte, bevor die Ehe 1824 geschieden wurde. Selbst ein mittelmässiger Pianist, aber in künstlerischen Dingen jeder Konzession abhold, wurde WIECK aufgrund seiner didaktisch-pädagogischen Meisterschaft und seiner umfassenden Bildung einer der hervorragendsten Klavierlehrer der Zeit: Neben seiner eigenen Tochter CLARA machte er auch HANS VON BÜLOW (1830-1894), den ersten Gatten (1857-1870) von FRANZ LISZTS Tochter COSIMA FRANCESCA GAETANA (1837-1930)²⁵ und Freund von JOHANNES BRAHMS (1833-1897) zu einem der bedeutendsten Pianisten des gesamten 19. Jahrhunderts. Auch musikschriftstellerisch begabt, nennt WIECK sich im Vorwort seiner Aufsatzsammlung „*Klavier und Gesang*“ (Leipzig 1853) „DaS“ – will heissen: „Der alte Schulmeister“ und ist sich seiner „Derbheit“ bewusst. Und ausgerechnet zu diesem ungalant-sturen Stilisten wollte der romantisch-gefühlvolle, zart-scheue SCHUMANN nun in die Lehre gehen! Noch 1830

²² Hier zit. nach SEUFERT.

²³ MÜLLER, 34f.

²⁴ Hier zit. nach MÜLLER, 36.

²⁵ Nach den gemeinsamen Luzerner Jahren in Tribschen heiratete COSIMA BÜLOW-LISZT dann 1870 RICHARD WAGNER, den Vater ihrer Kinder ISOLDE (1865-1919), EVA MARIA (1867-1942) und SIEGFRIED HELFERICH RICHARD (1869-1930); verewigt ist dies in RICHARD WAGNERS (1813-1883) *Siegfried-Idyll* („*Tribschener Idyll mit Fidi-Vogelsang und Orange-Sonnenaufgang, als Symphonischer Geburtstagsgruss. Seiner COSIMA dargebracht von Ihrem RICHARD*“) in E-Dur (1870) WWV 103.

schrieb SCHUMANN aus Heidelberg an WIECK: „Ich vertraue mich Ihnen ganz, ich gebe mich Ihnen ganz, nehmen Sie mich, wie ich bin und haben Sie vor allen Dingen Geduld mit mir. Kein Tadel wird mich niederdrücken und kein Lob soll mich faul machen. Etliche Eimer recht, recht kalter Theorie können mir auch nichts schaden und ich will ohne Mucken hinhalten“.²⁶ Letzteres freilich war zu viel geschrieben!

16 In Wirklichkeit litt SCHUMANN unter den widerstreitenden Ansprüchen von Mutter und Vormund, das Jura-Studium ernst zu nehmen und voranzutreiben einerseits, und des Leipziger Musiklebens und seiner Verheissungen: Auch wenn er 1828 elf Lieder („op. II“)²⁷ und acht Polonaisen für Klavier zu vier Händen („op. III“, RSW Anh. G 1)²⁸, ein *Klavierquartett in c-moll* (RSW Anh. E 1 = H/W WoO 32) sowie mittlerweile verschollene *Variationen über ein Thema Prinz FRIEDRICH LOUIS FERDINANDS (eigentlich: FRIEDRICH LUDWIG CHRISTIANS) von Preussen (1772-1806) für Klavier zu vier Händen* (RSW Anh. G 2) verfasste, war SCHUMANN weder Student noch Musiker noch Dichter; er war erst ein unbekanntes und wohl gar sich selber noch verborgenes Genie.

17 SCHUMANN verschlang in diesem Jahr Werke GEORGE GORDON NOËL Lord BYRONS, JOHANN WOLFGANG VON GOETHES, HEINRICH HEINES, LUDWIG TIECKS, ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANNS und JEAN PAULS. Er spielte JOHANN SEBASTIAN BACHS *Wohltemperiertes Klavier* BWV 846-893 und das *Klaviertrio in B-Dur* op. 99 D 898 des eben erst verstorbenen FRANZ SCHUBERT. Er freundete sich mit dem Geiger, Kapellmeister, Komponisten und Brandenburger Musikdirektor THOMAS TÄGLICHBECK (1799-1867) und dem gebildeten CHOPIN-Interpreten JULIUS KNORR (1807-1861) an. Diese letztere Freundschaft sollte SCHUMANN dann 1831 ein überwältigendes Konzerterlebnis²⁹ bescheren. Dafür blieb SCHUMANN in Leipzig den juristischen Vorlesungen fern. Er beschloss, seine Studien in Heidelberg weiterzuführen, wo „alle Freudenhimmel des Wonnelebens ..., das grosse Fass und die kleinen Fässer“ ausgebreitet liegen würden: SCHUMANN hoffte, in Heidelberg bei seinem Freund GIBERT ROSEN und dem grossen Musikliebhaber und Professor für Pandektenrecht, ANTON FRIEDRICH JUSTUS THIBAUT (1772-1840)³⁰, einen leichteren Zugang zur trockenen Materie der Rechtswissenschaft zu finden.

γ. Heidelberg

18 Die Flucht von Leipzig nach Heidelberg brachte freilich nur ... die alten Sorgen mit. Aber auf der Reise freundete sich SCHUMANN mit dem Juristen und Dichter WILLIBALD ALEXIS (eigentlich: GEORG WILHELM HEINRICH HÄRING, 1798-1871) an und sah erstmals den Rhein. „Ich drückte die Augen zu. Und wie ich sie aufschlug, lag er vor mir, ruhig, still, ernst und stolz wie ein alter deutscher Gott.“ In Heidelberg langte SCHUMANN verschuldet an. Seinem irritierten Vormund schrieb er, die „Wirthe schreiben mit doppelter Kreide“³¹ – dabei hatte der immatrikulierte Jus-Student bis anhin weder ein Kollegheft noch auch nur ein einziges juristisches Lehrbuch angeschafft! Anstatt dessen führte SCHUMANN zu den vielen Ausflügen und studentischen Festivitäten eine stumme Klaviatur mit sich: so liess es sich mitten in engagiertesten Studentendiskussionen beiläufig auch noch ... üben! SCHUMANNS Klavierspiel wurde in Heidelberg stadtwweit bekannt; er wurde darob verehrt und verwöhnt.

²⁶ Zum Verständnis muss man wissen, dass FRIEDRICH WIECK seine Tochter nicht nur in Klavierspiel, sondern auch in Violinspiel, Gesang und Musiktheorie unterrichtete.

²⁷ Drei dieser Lieder verwendete SCHUMANN später in Klavierwerken: in den *Intermezzi* op. 4 (1832), in der 1. *Klaviersonate in fis-moll* op. 11 und der 2. *Klaviersonate in g-moll* op. 22 (beide 1835).

²⁸ Einige dieser Polonaisen kehren dann in SCHUMANNS 1829-1831 komponierten Klavierstücken *Papillons* op. 2 wieder.

²⁹ Vgl. hiernach, Rz. 24.

³⁰ Zu THIBAUT vgl. WILI, *Mendelssohn*, 44-46 Rzz. 138f.

³¹ Hier zit. nach MÜLLER, 40f.

19 In den Semesterferien 1829 wurden die Ausflüge und Feste dann abgelöst durch eine grössere Reise nach Basel, Zürich, Luzern und Bern und ins Berner Oberland³², danach Bellinzona, Mailand, Verona und Venedig.³³ Geplant gewesen war sie seit der Leipziger Zeit als Gemeinschaftsreise zusammen mit den Freunden GIBBERT ROSEN und MORITZ SEMMEL, des nachmaligen geheimen Justizrats und Landrats; unternehmen musste sie ROBERT SCHUMANN schliesslich allein. Und wie er sie genoss: In Mailand hörte er auf der Rückreise erstmals Werke GIOACHINO ROSSINIS (1792-1868) und wurde mit musikalischer Italianità vertraut. Nach Heidelberg zurückgekehrt, übte er vorab Werke von FRANZ SCHUBERT, JOHANN NEPOMUK HUMMEL, IGNAZ MOSCHELES, CARL CZERNY und HENRI HERZ, und in einem öffentlichen Konzert trug er erneut MOSCHELES' *Variationen über den Alexander-Marsch* vor.

20 Prof. THIBAULTS Hausmusiken mit Werken GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINAS (1514-1594), TOMÁS LUIS DA VICTORIAS (1548-1611), JOHANN SEBASTIAN BACHS (1685-1750) und GEORG FRIEDRICH HÄNDELS (1685-1759) beeindruckten den jungen SCHUMANN tief. THIBAULTS Musikbegriff indessen erschien SCHUMANN zu eng. Dass der musikliebende Pandektenspezialist und Universitätsdozent dem Studenten riet, das Rechtsstudium mit der Musik zu vertauschen, sollte nun allerdings Folgen zeitigen.

21 Künstlerisch noch hin und hergerissen zwischen dem Virtuositum der KALKBRENNER, HUMMEL, MOSCHELES, CZERNY und HERZ einerseits, der Lyrik und Poesie SCHUBERTS andererseits und der phantastischen Dichtung JEAN PAULS und ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANNS dritterseits, reiste SCHUMANN zusammen mit seinem Studienfreund ALBERT THEODOR TÖPKEN im Frühjahr 1830 nach Frankfurt am Main, um den dort konzertierenden NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840) zu hören. Der Teufelsgeiger weckte im jungen Studenten den Wunsch, diese Virtuosenkunst auf das Klavier zu übertragen. Dies fand schliesslich seinen Niederschlag in SCHUMANNS *Studien nach PAGANINI* op. 3 (1832) und den *PAGANINI-Etüden* op. 10 (1833)³⁴.

22 In Heidelberg zurück, liess SCHUMANN den Entscheid zwischen Rechtsstudium und Musik noch bis zum Sommer 1830 weiter reifen, komponierte mehrere *Walzer*, die er später in seinen *Papillons* op. 2 verwendete, sowie eine *Etude fantastique* (RSW Anh. F 12), die er dann 1833 zur *Toccata* op. 7 umarbeitete, skizzierte *Variationen für Klavier über La campanella* von PAGANINI in h-moll (RSW Anh. F 8) und komponierte zwei Sätze einer *Klaversonate* in f-moll (RSW Anh. F 28). Schliesslich vollendete er die nach der Begegnung mit der bildhübschen bürgerlichen Mannheimer Kaufmannstochter META ABEGG anlässlich eines Balles seit Monaten konzipierten *Abegg-Variationen für Klavier* und gab sie als erstes seiner Werke in Druck (op. 1) - mit einer Widmung an eine „Mademoiselle Pauline Comtesse d'Abegg“. Der Adelstitel war SCHUMANNS Phantasie entsprungen.³⁵ Die Dichterphantasten

³² Von den die Schweiz bereisenden Engländern wusste der junge SCHUMANN dabei zu berichten, dass sie „wie tolle Ameisen die Berge hinanliefen“. Hier zit. nach MÜLLER, 142. Auf dieser Reise phantasierte SCHUMANN eigenem Bekunden zufolge am Klavier "in der Schweiz oft bis in die Nacht hinein" (vgl. GÜLKE, 25).

³³ MÜLLER, 41.

³⁴ SCHUMANN über seine op. 3 und op. 10: „Vom ersten Heft, wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachteil, ziemlich Note um Note kopierte und harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal los von der Pedanterie einer wörtlich treuen Übertragung“. PAGANINIS Capriccen übertrugen später auch FRANZ LISZT (1811-1886, *Grandes Études d'exécution transcendante d'après PAGANINI* – 'Frau CLARA SCHUMANN zugeeignet' [PAGANINI-Etüden, Searle 139-141, alle entstanden 1838 und überarbeitet 1851] Nr. 1 Preludio: Andante; Non troppo lento, cantabile ["Tremolo"] in g-moll, Nr. 2 Andantino capriccioso in Es-Dur, Nr. 5 Allegretto „La chasse“ in E-Dur und Nr. 6 Thema und Variationen [Quasi presto, a capriccio] in a-moll), JOHANNES BRAHMS (1833-1897, *Variationen für Klavier in a-moll* (zwei Reihen) *über ein Thema von NICCOLÒ PAGANINI* op. 35 [1862/1863]) und SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943, *Rhapsodie über ein Thema von PAGANINI. Variationen* op. 43 für Klavier und Orchester [1934 in Luzern]) aufs Klavier.

³⁵ „Sind Sie nicht über die Gräfin Pauline erschrocken, deren Vater ich allein bin?“, fragte SCHUMANN seinen Studienfreund TÖPKEN. Hier zit. nach IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT, abrufbar unter <http://www.schumann-portal.de/op-1.html>.

HOFFMANN und PAUL lassen ebenso grüssen wie die Klaviervirtuosen: Die Abegg-Variationen hatte SCHUMANN zunächst ebenso für Klavier und Orchester einzurichten gedacht wie MOSCHELES' *Variations sur la Marche d'Alexandre*, die er im Januar 1830 als Solist in Heidelberg selber vorgetragen hatte. Gereizt hatte SCHUMANN für seine erstveröffentlichte Komposition offensichtlich der Name: Die Buchstabenfolge liess sich vollumfänglich auf dem Klavier spielen.³⁶ In Heidelberg begann damit SCHUMANNs intensive Kompositionstätigkeit für Klavier.³⁷

δ. Leipzig II

23 Im Konflikt zwischen auferlegtem Rechtsstudium und musikalischer Neigung bat SCHUMANN nun im Sommer 1830 seine Mutter clever, sie möge FRIEDRICH WIECK um Rat fragen. Seine Rechnung ging auf: WIECK, der SCHUMANNs musikalische Begabung kannte, würde der Musik nicht entraten können. Und in der Tat: WIECK riet zur Musik³⁸ - mit sechsmonatiger Probezeit. So kehrte SCHUMANN im Herbst 1830 mit Aussicht auf eine Pianistenkarriere nach Leipzig zurück und wohnte fortan in WIECKs Haus. Freilich sollte die Zuneigung zwischen dem pedantischen Lehrer und dem genialen Studenten nicht lange währen: WIECKs Unterrichtsmethoden wurden SCHUMANN alsbald ebenso zuwider wie seine Musikauffassung. Auf ausgedehnten Konzertreisen geleitete WIECK seine 12jährige Tochter CLARA, die 1831 auch vier eigene Polonaisen für Klavier als ihr op. 1 drucken lassen konnte und SCHUMANN ein Exemplar davon schenkte, nachdem sie 1830 als Elfjährige bereits ihr frenetisch gefeiertes, virtuoses erstes Solokonzert – nebst eigenen mit brillanten Werken von KALKBRENNER, HERZ und CERNY – im Leipziger Gewandhaus gegeben und danach auch noch dem hochbetagten JOHANN WOLFGANG VON GOETHE vorgespielt hatte.

b. Musikkritiker: Der Davidsbündler gegen die Philister

24 Die Unterrichtspause bei WIECK nutzte SCHUMANN im Sommer 1831, um beim Kapellmeister des Leipziger kurfürstlichen Hoftheaters, HEINRICH LUDWIG EGMONT DORN (1804-1892) Musiktheorie zu hören; hingegen zerschlug sich sein Wunsch, Klavierunterricht bei JOHANN NEPOMUK HUMMEL zu nehmen. Seine *Paganini-Variationen* vom Vorjahr³⁹ veröffentlichte SCHUMANN nun als *Allegro* (op. 8). Im Dezember 1831 hörte der eben volljährig Gewordene dann die Erstaufführung der *Variationen über La ci darem la mano* op. 2 aus WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Oper *Don Giovanni* für Klavier und Orchester des gleichaltrigen FRÉDÉRIC CHOPIN. SCHUMANN rezensierte das Werk ebenso enthusiastisch wie kongenial in völlig neuer Art in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*⁴⁰, indem er zwei Gestalten aus seiner eigenen Novelle *Die Davidsbündler*, den stürmischen Florestan und

³⁶ Auch später spielte SCHUMANN gerne kompositorisch enthüllend verhüllend mit Buchstaben, etwa 1834 im *Carnaval* op. 9, wo er mit seinen eigenen Initialen und der Heimatstadt seiner vorübergehenden Braut (A-Sch) spielte, 1845 in seinen sechs Orgelfugen über B-A-C-H op. 60 oder in der zunächst gemeinsam mit ALBERT DIETRICH (1829-1908) und JOHANNES BRAHMS (1833-1897) für JOSEPH JOACHIM (1831-1907) geschaffenen „F.A.E.“-Sonate (Oktober 1853) über dessen Lebensmotto „Frei Aber Einsam“. Vgl. hiernach, Rzz. 32, 55 und 78. BRAHMS hat dieses Spiel mit versteckten Andeutungen intensiv weiter gepflegt: Vgl. hiernach, Rz. 32 Fn. 57!

³⁷ Die vor 1840 veröffentlichten op. 1-23 ROBERT SCHUMANNs sind ausschliesslich Klavierkompositionen. Unzutreffend diesbezüglich MÜLLER, 207.

³⁸ WIECK in seiner Antwort an SCHUMANNs Mutter wörtlich: „Ich mache mich anheischig, Ihren Herrn Sohn, den ROBERT, bei seinem Talent und seiner Phantasie, binnen drei Jahren zu einem der grössten jetzt lebenden Klavierspieler zu bilden, der geistreicher und wärmer wie MOSCHELES und grossartiger als HUMMEL spielt.“ Betrachtet man die lebenslang überragenden Karrieren CLARA SCHUMANN-WIECKs und HANS VON BÜLOWs, so war die Äusserung FRIEDRICH WIECKs alles andere denn Hochangeberei.

³⁹ Vgl. hiervor, Rz. 21f.

⁴⁰ AmZ 33 (1831) 805-811. Der Redaktor der Zeitschrift, GOTTFRIED WILHELM FINK (zu ihm vgl. hiernach, Rz. 29), veröffentlichte SCHUMANNs Rezension als die eines „Zögling der neuesten Zeit“ und stellte ihr die Rezension eines „angesehenen und würdigen Repräsentanten der älteren Schule“ gegenüber.

den erwägenden Eusebius, über CHOPINS Meisterstreich Zwiesprache halten und den *räsonnierenden* Eusebius⁴¹ sagen liess: „*Hut ab, Ihr Herren. Ein Genie!*“⁴² CHOPIN empfand das Lob als zu überschwänglich. SCHUMANNS Urteil indessen erwies sich als prophetischer Weitblick, und dieses sichere Urteil blieb SCHUMANN als Musikkritiker bis zu seiner letzten entsprechenden Publikation „*Neue Bahnen*“ 1853 über den 20jährigen JOHANNES BRAHMS eigen⁴³. Es war ihm gegeben, zwischen den Kernanliegen der Romantik (gehaltvoller Poesie, Phantasie, Humor und Lyrik) und hohlem Virtuositentum zu unterscheiden.

25 Die *Davidsbündler* kamen seit der Rezension über CHOPINS Variationen op. 2 auch in SCHUMANNS Tagebüchern regelmässig vor. Sie sind ein von SCHUMANN selbst erdachter Kreis lebender und verstorbener Künstler und kämpften gegen die Philister, d.h. die spiessbürgerlichen Vertreter einer erstarrten Kunstauffassung⁴⁴. Die lebenden Künstler der Davidsbündler trafen sich jeweils im Leipziger Lokal ‚Zum arabischen Coffee-Baum‘. Mit Eusebius und Florestan brachte SCHUMANN die beiden eigenen Seelen in seiner Brust zum Ausdruck, auch wenn er sich selbst unter dem Namen Julius oder *Jeanquirit* (lachender Hans) jeweils ebenfalls nannte. Schutzpatron der Davidsbündler war König David, Harfespieler, Sänger und Sieger über den Philisterriesen Goliath. FELIX MENDELSSOHN hiess unter SCHUMANNS Davidsbündern *Meritis* (der Verdienstvolle), SCHUMANNS kurzzeitig Verlobte ERNESTINE VON FRICKEN *Estrella* (Stern), *Chiara*, *Chiarina* (die Klare) und *Zilia* (die Blinde) wurden die Decknamen CLARA WIECKS, und CLARAS Vater FRIEDRICH WIECK war bei den Davidsbündern Vorbild für den überlegt urteilenden und vermittelnden *Meister Raro* (den *Seltenen*). SCHUMANN rechnete weitere lebende Künstler wie HECTOR BERLIOZ, aber auch Verstorbene – etwa WOLFGANG AMADEUS MOZART oder LUDWIG VAN BEETHOVEN – zu den Davidsbündern.

26 Als HEINRICH DORN zufolge Auflösung des Leipziger kurfürstlichen Hoftheaters nach Ostern 1832 als Leiter der Hamburger Philharmoniker in die Hansestadt zog und damit auch seine musiktheoretische Unterrichtstätigkeit in Leipzig beendete, setzte SCHUMANN seine Kompositions- und Klavierstudien autodidaktisch fort, ersteres mit bestem Erfolg, letzteres mit katastrophalen Folgen: Derweil er sich mit Hilfe von FRIEDRICH WILHELM MARPURGS

⁴¹ Die beiden Figuren Florestan und Eusebius sind, wie SCHUMANNS Novelle erkennen lässt, den beiden Brüdern *Walt* und *Vult* aus JEAN PAULS *Flegeljahren* nachempfunden. Die beiden Figuren sollten auch in SCHUMANNS Musik in bestimmten Ausdrucksformen wiederkehren. Vgl. LIPPMAN, 278.

⁴² ROBERT SCHUMANN: *Gesammelte Schriften* über Musik und Musiker. 2 Bde., I. Leipzig 1854, 5, hier zit. nach SCHRÖDER, 233 mit Fn. 621.

⁴³ *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* 39 (1853) 185f.

⁴⁴ ARTHUR SCHOPENHAUER (1788-1860) hatte Menschen ohne Bildungsbedürfnis als Philister bezeichnet, und in deutschen Universitätsstädten galten seit dem 16. Jahrhundert nicht studierende Bürger mit ablehnender Haltung gegenüber Studenten als „Philister“, was so viel hiess wie Spiessbürger. Im Anschluss an entsprechende Werke der Aufklärung wie CHRISTOPH MARTIN WIELANDS (1733-1813) „*Geschichte der Abderiten. Eine sehr wahrscheinliche Geschichte*“ (1774-1780) oder VOLTAIRES (FRANÇOIS-MARIE AROUET [1694-1778]) „*Candide*“ (1759) prägten dann in der Romantik Dichter wie NOVALIS (vgl. hiervor, Rz. 4; vgl. etwa die Erörterungen über JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in NOVALIS' *Fragmenten und Studien*: Novalis, 468) oder HEINRICH HEINE (1797-1856, vgl. etwa den bitterbösen Sarkasmus über KALKBRENNER in *Lutetia* II, 693) mit ihrem gegen die Philister gerichteten Spott eine eigene Literaturgattung, die *Philistersatire*. GOTTFRIED KELLERS (1819-1890) „*Leute von Seldwila*“ (Teil I: 1856, Teil II: 1873/1874) übertrugen manche Elemente dieser Satire auf die schweizerischen „Tugenden“ des Spiessbürgertums, und im 20. Jh. setzte FRIEDRICH REINHOLD DÜRRENMATT (1921-1990) etwa mit seinen Komödien „*Romulus der Grosse*“ (1949) oder „*Der Besuch der alten Dame*“ (1956) die Tradition fort. Der Musikkritiker und (epigonenhafte und weitestgehend erfolglose) Schriftsteller und Komponist LUDWIG RELLSTAB (1799-1860), ein Vetter WILLIBALD ALEXIS' (vgl. hiervor, Rz. 18) war seiner bornierten Art wegen für ROBERT SCHUMANN laut dessen eigener Äusserung in einem Brief an den Nachfolger als Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik*, FRANZ BRENDEL, vom 20. Februar 1847 „*der Philister par excellence*“ (vgl. JANSEN, 192). Als sein eigenes bleibendes Vermächtnis verpasste RELLSTAB LUDWIG VAN BEETHOVENS *Klaversonate Nr. 14 in cis-moll* op. 27 Nr. 2 bei einer abendlichen Bootsfahrt auf dem Vierwaldstättersee den Namen *Mondscheinsonate*. Vgl. auch hiervor, Rz. 29 mit Fn. 50!

(1718-1795) *Abhandlung von der Fuge* (1753) und JOHANN SEBASTIAN BACHS *Wohltemperiertem Klavier* BWV 846-853 die Fugentechnik theoretisch und praktisch angeeignet, beeinträchtigte er die Fingerfertigkeit seiner rechten Hand mit einer aus dem Chiroplast seines Lehrers FRIEDRICH WIECK zusammen mit TÖPKEN bereits in Heidelberg fortentwickelten Maschinerie bleibend, als er, nächtelang Klavier ühend, den Ringfinger, dessen mangelnde Unabhängigkeit ihn störte, in einer Art Schlinge aufhängte, bis er ihn mit einer Sehnscheidenentzündung derart verzerrt hatte, dass die Virtuosenkarriere als Pianist, wie er selbst alsbald erkennen musste, unrettbar zerstört war.⁴⁵ Weiterer Unterricht bei WIECK wurde damit sinnlos, und von Melancholie überwältigt, zog er im Herbst 1832 aus seinen beiden Zimmern im Hause WIECK aus.

c. Pianistischer Poet

27 Kompositorisch vollendete SCHUMANN im Frühjahr 1832 seine *Variationen in G-Dur über ein eigenes Thema „Mit Gott“* RSW Anh. F 7 sowie die *Papillons* op. 2. Im weiteren Verlauf des Jahres schuf er ein (verlorenes) *Exercice fantastique* (RSW Anh. F 11), übertrug die ersten *sechs der 24 Capricci op. 1 NICCOLÒ PAGANINI*s kongenial in eine Klavierfassung op. 3, schrieb die *Intermezzi* op. 4 sowie zwölf Burlesken, von denen er später einige in andern Werken verwendete, und komponierte gegen Ende 1832 eine dreisätzigige *Symphonie in g-moll* (WoO H/K 29 = RSW Anh. A 3), deren Kopfsatz in den folgenden Monaten in Zwickau, Schneeberg und anlässlich eines Konzerts von CLARA WIECK auch im Leipziger Gewandhaus aufgeführt (hier allerdings kühl aufgenommen) wurde. SCHUMANN selbst äusserte sich gleichzeitig „ziemlich misstrauisch“ gegen sein eigenes symphonisches Talent.⁴⁶ Ausserdem entwarf SCHUMANN Torso gebliebene erste Skizzen zu einer Oper *Hamlet*.⁴⁷

28 1833 freundete sich SCHUMANN mit dem gleichaltrigen Pianisten und Komponisten CHRISTIAN LUDWIG SCHUNCKE (1810-1834) aus Kassel an, der ihm im physischen und psychischen Krisenjahr 1833 beistand. Zunächst an Malaria erkrankt, anschliessend nach dem Tod seiner Schwägerin ROSALIE und seines Bruders JULIUS in tiefe Depression verfallen, schuf SCHUMANN dennoch die *Impromptus* op. 5, die beiden Ecksätze der *Klaversonate in g-moll* op. 22 und die *Klaviertransskription weiterer sechs der 24 Capricci op. 1 NICCOLÒ PAGANINI*s op. 10. Gegen Jahresende trug sich SCHUMANN mit Suizidgedanken, arbeitete aber zwischendurch an 15 Variationen über ein Thema LUDWIG VAN BEETHOVENS (das Hauptthema aus dem 2. Satz *Allegretto* von dessen Symphonie Nr. 7 in A-Dur); das Werk blieb ungedruckt (H/K WoO 21 = RSW Anh. F 25), doch übernahm SCHUMANN später eine Etüde in die *Albumblätter* op. 124 (Nr. 2 *Leides Ahnung*). Ausserdem schrieb SCHUMANN in dieser Zeit an (unvollendeten) Variationen über FRANZ SCHUBERTS 1818 entstandenen berühmten⁴⁸ „*Trauer Walzer*“ op. 9 D 365 Nr. 2, der in der Musikliteratur jener Zeit fälschlicherweise als „*Sehnsuchtswalzer LUDWIG VAN BEETHOVENS*“⁴⁹ gehandelt

⁴⁵ Die fatale Trainingsidee ging wohl auf FRIEDRICH WIECKs Methode des *Chiroplasts* zurück, einer über der Klaviatur angebrachten Latte, die den ühenden SCHUMANN dazu hatte bringen sollen, die Hände nurmehr seitwärts zu bewegen, eine Methode, die der störrische „Tollkopf“ (WIECK über SCHUMANN) gerade verabscheut hatte. Das definitive Scheitern SCHUMANNs als Pianist von Weltrang hat WIECK sicherlich enorm enttäuscht und erklärt manches an seinem erbitterten späteren Kampf gegen eine Heirat zwischen ROBERT und CLARA (vgl. hiernach, Rzz. 35-45).

⁴⁶ Hier zit. nach MÜLLER, 98.

⁴⁷ 1831-1851 erwog SCHUMANN Opernpläne zu nicht weniger als vier Dutzend Dramen! Vgl. RSW Anh. H und hiernach, Rz. 58.

⁴⁸ Berühmt geworden ist der „*Sehnsuchtswalzer*“ als Hauptmelodie in HEINRICH BERTÉS (1858-1924) schnulzigem Operettenverschnitt „*Das Dreimäderlhaus*“ von 1916, wo das Plagiat die Arie „Es soll der Frühling mir künden, wo werd'ich sie finden“ zu begleiten hat.

⁴⁹ Nr. 2 der drei Deutschen Tänze SCHUBERTS D 972 war in einer Ausgabe von 1821 dazu unter BEETHOVENS Namen als Trio beigegeben worden ... Public relations-Methoden vor dem Informatikzeitalter!

wurde. SCHUMANN aber wusste um die Autorschaft seines Lieblingskomponisten SCHUBERT und bezeichnete seine Variationen korrekt.

29 Zusammen mit dem Schriftsteller ERNST ORTLEPP (1800-1864), mit seinen Freunden JULIUS KNORR und CHRISTIAN LUDWIG SCHUNCKE sowie mit FRIEDRICH WIECK plante SCHUMANN die Gründung einer *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik*, die dann ab April 1834 erschien. Entgegen den ursprünglichen Plänen wurde nicht KNORR Herausgeber, sondern SCHUMANN: Die Zeitschrift wurde zum Organ der Davidsbündler, bekämpfte modisch-oberflächliche Salonmusik von Pianisten und Komponisten wie FRIEDRICH KALKBRENNER, HENRI HERZ und FRANZ HÜNTEN (1792-1878) sowie anderes künstlerisches Philistertum wie die reaktionäre musikalische Routinekritik der damaligen Musikrezensionspäpste LUDWIG RELLSTAB⁵⁰ in Berlin oder GOTTFRIED WILHELM FINK (1783-1846) in Leipzig in der Allgemeinen musikalischen Zeitung⁵¹ und wollte statt dessen wieder am grossen Erbe von Barock und Klassik anknüpfen. SCHUBERT und VON WEBER hatten ihre Wirkung getan: Nicht die Virtuosität stiess SCHUMANN nun ab, sondern ihr Selbstzweck: Die musikalische Beliebigkeit und Inhaltlosigkeit.⁵²

30 Leipzig bot ihm dafür besten Nährboden: Die Gewandhauskonzerte näherten sich bereits ihrem Centenarium und waren entsprechend berühmt, und der Thomanerchor, ehemals JOHANN SEBASTIAN BACHS Wirkstätte, stand unter der Leitung des Juristen, Komponisten und Musikpädagogen CHRISTIAN THEODOR WEINLIG (1780-1842), eines der

⁵⁰ SCHUMANNs etwas abfällige Charakterisierung „Papa HAYDN“ wird erst vor diesem Hintergrund verständlich: RELLSTAB fand JOSEPH HAYDN allen Ernstes „reiner und erquickender“ als MOZART und BEETHOVEN und bekannte sich als FRANZ SCHUBERTS seit jeher „innersten Gegner“. Ironie des Schicksals: Von RELLSTAB spricht man heute höchstens noch, weil ... FRANZ SCHUBERT in seinem letzten Lebensjahr (1828) von RELLSTAB neun Gedichte, sechs davon in seinem Liedzyklus *Der Schwanengesang* (D 943, 945 und 957 Nr. 1-7) vertonte! SCHUMANN und CHOPIN beurteilte RELLSTAB gewissermassen folgerichtig als „eine Schule von Irrungen“. Vgl. MÜLLER, 53. Dazu hiervor, Rz. 25 mit Fn. 44, und hiernach, Rz. 38 mit Fn. 71. SCHUMANNs Wertschätzung für HAYDN vgl. hiernach, Rz. 50!

⁵¹ FINK war SCHUMANNs akkurater Gegenpart, sah in CHOPIN ein Beispiel von Kulturzerfall und pries leeres Virtuositentum im Stile von FRIEDRICH KALKBRENNERS effekthaschender *Grande marche, interrompue par un orage* für Klavier und Streichquartett op. 93 als kulturelle Hochblüte ... (AmZ 30 [1828] 682; vgl. dazu BOETTICHER, 226). SCHUMANN gab ihm als Philister in seinen Auseinandersetzungen den Übernamen „*Knif*“ – nichts anderes als den rückwärts geschriebenen Namen. FINK polemisierte konstant gegen die Romantik, etwa, indem er den Stand der Musik mit dem Bau des Turms zu Babylon (!) verglich (AmZ 39 [1837] 1f), und währte „das Gesetz des Guten und des Schönen...“ als gottgegeben (AmZ 38 [1836] 1-4). Er verstand es, von FRANZ SCHUBERT in den 12 Jahren seiner Redaktionsleitung neben der grossen C-Dur-Symphonie D 944 von dessen über 600 Liedern *ein einziges* anzuzeigen und Kompositionen ROBERT SCHUMANNs im redaktionellen Teil seines Organs überhaupt konsequent totzuschweigen; einzig SCHUMANNs Erwerb eines iuristischen Doktorats der Universität Jena war ihm eine Notiz im Blatt wert ... Als FINK das Blatt herunter gewirtschaftet hatte, befand er noch bei seiner Entlassung: „... es ist jetzt Krieg im Reiche der Harmonie. Da tritt kein Mann zurück; ich gewiss nicht.“ (AmZ 43 [1841] 1135f). Der Herausgeber-Verlag (Härtel) fand keine nachhaltige Lösung für die Redaktion; FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY lehnte das Angebot dankend ab. 1848 ging die AmZ, der alt Pastor, Universitätsdozent und Balladenkomponist FINK 1829 vorausgesagt hatte, dass sie „...auf immerwährende Zeiten ein Magazin der Kunstgeschichte für kommende Literatoren der Musik seyn wird“ [AmZ 31 [1828] 1-4), ein. Zu alledem HASS, XXXV.

⁵² In SCHUMANNs eigener Retrospektive auf seine zehnjährige Schriftleitung: „Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quell neue Kunsts Schönheiten gekräftigt werden können, - sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äusserlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, - endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten ... Den roten Faden, der diesen Gedanken fortspinnt, könnte man allenfalls in der Geschichte der ‚Davidsbündler‘ verfolgen, eines wenn auch phantastisch auftretenden Bundes ... Einen Damm gegen die Mittelmässigkeit aufzuwerfen, durch das Wort, wie durch die Tat, werden sie auch künftighin trachten. ... Wir schreiben ja nicht, die Kaufleute reich zu machen, wir schreiben den Künstler zu ehren.“ Hier zit. nach MÜLLER, 55f.

Lehrer CLARA WIECKS und RICHARD WAGNERS (1813-1883). Anlass genug für manche Rezension *bedeutender* Konzerte!⁵³ Und in der Tat: Unter der überaus engagierten Redaktion SCHUMANNS lief die *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* der Allgemeinen musikalischen Zeitung des seit 1828 unumschränkt tonangebenden Musikkritikers FINK alsbald den Rang ab. ROBERT SCHUMANN gewann bald ein Netz bedeutsamer Musikkritiker in den verschiedensten Städten wie RICHARD WAGNER, CARL OTTO EHRENFRIED NICOLAI (1810-1849) oder STEPHEN (ISTVÁN) HELLER (1813-1888) als Mitarbeiter. SCHUMANN verschaffte nun FRANZ SCHUBERT, HECTOR BERLIOZ, FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, FRÉDÉRIC CHOPIN, NIELS WILHELM GADE (1817-1890), STEPHEN HELLER oder ADOLF VON HENSELT (ursprünglich GEORG MARTIN ADOLPH VON HÄNSELT, 1814-1899) die ihnen gebührende Resonanz. In FINKS Zeitschrift totgeschwiegen, in der eigenen über eigene Kompositionen bescheiden schweigend, wurde SCHUMANN als Musikkritiker rasch weitherum bekannt und hoch geachtet; als Komponist hingegen blieb er selber noch lange verkannt.

d. Vorübergehende Verlobung mit ERNESTINE VON FRICKEN

31 Durch LUDWIG SCHUNCKE lernte SCHUMANN anfangs 1834 das kunstsinnige Kaufmanns-Ehepaar CARL und HENRIETTE VOIGT⁵⁴ kennen, die den an Schwindsucht erkrankten SCHUNCKE bei sich aufnahmen und bis zum Tod im Dezember 1834 pflegten, derweil SCHUMANN seine Vaterstadt Zwickau besuchte, bevor er in Leipzig auf die Suche nach einem neuen Verleger für die *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* anstelle des Verlags Hartmann gehen musste.⁵⁵ Während er an den Klaviersonaten Nr. 1 in fis-moll op. 11 und Nr. 2 in g-moll op. 22 zu arbeiten begann, an *Variationen über FRÉDÉRIC CHOPINS Nocture op. 15 Nr. 3 in g-moll* (RSW Anh. F 26) feilte und eine weitere, nie vollendete Klaviersonate in f-moll (RSW Anh. F 28) in Angriff nahm, verliebte sich SCHUMANN im Frühling 1834 in FRIEDRICH WIECKS junge Schülerin ERNESTINE VON FRICKEN (1816-1844), die (vermeintliche) Tochter des Gutsbesitzers und k. u. k. Hauptmanns FERDINAND IGNAZ Freiherrn VON FRICKEN aus dem nordwestböhmischen Neuberg bei Aš im Elstergebirge, mit der er sich im Spätsommer des gleichen Jahres heimlich verlobte und der er sein *Allegro* op. 8 widmete. Da holte FRICKEN sie jedoch im September 1834 zurück und ordnete ihre Verhältnisse am 18. Dezember 1834 durch Adoption.⁵⁶

32 Bedeutender als dies war der Niederschlag dieser Romanze in SCHUMANNS *Carneval* op. 9, worin er ihre Heimatstadt und zugleich die Initialen seines zweiten Vornamens und seines Familiennamens durch die Tonfolge A-Es(S)-C-H verewigte⁵⁷, und in den *Etudes*

⁵³ ROBERT SCHUMANN selber urteilte noch 1846 über Leipzig: „Bedeutende Männer wirkten dort zusammen, man hört da die beste Musik – mit einem Wort, es gibt in Deutschland, vielleicht in der Welt keinen besseren Ort für einen jungen Musiker als Leipzig.“ Hier zit. nach MÜLLER, 52f. – Dabei verkannte SCHUMANN die breite Verflachung keineswegs: „endlose Variationen im PLEYEL-VANHALSchen Schlafmützenstyl“ überschwemmten den Markt, während „Legionen von Mädchen sich in CZERNY verliebten“.

⁵⁴ HENRIETTE VOIGT (1809-1839) wurde jene Frau, der SCHUMANN in Briefen seine Sorgen anzuvertrauen pflegte, seine „*As-Dur-Seele*“, wie er sie zuweilen nannte. Vgl. dazu hiernach, Rz. 106.

⁵⁵ Neuer Verleger der Zeitschrift wurde dann der Verlag Barth.

⁵⁶ ERNESTINE VON FRICKEN war aus der nicht standesgemässen ausserehelichen Verbindung der Gräfin CAROLINE ERNESTINE LOUISE VON ZEDTWITZ mit einem nicht näher bekannten Handwerker namens LINDAUER hervorgegangen und dann der kinderlosen Tante CHARLOTTE CHRISTIANE FRIEDRIKE VON ZEDTWITZ und deren Ehemann k. u. k. Hauptmann FERDINAND IGNAZ Freiherr VON FRICKEN zur Erziehung übergeben worden. Adoptiert wurde ERNESTINE am 18. Dezember 1834, weil FRICKEN mit der Verlobung ERNESTINES nun die Familienverhältnisse ordnen wollte.

⁵⁷ „*Scènes mignonnes sur quatre notes*“; deutsch geschrieben erscheint die Buchstabenfolge ausserdem in den beiden ersten Worten des ursprünglichen Kompositionstitels von SCHUMANNS op. 9: „*Fasching. Schwänke auf vier Noten*“. SCHUMANNS verdecktes Andeuten kehrt später bei JOHANNES BRAHMS überaus häufig wieder: vgl. hiervor, Rz. 22 Fn. 36 sowie WILI, *Brahms*, 35-38 Rzz. 92-98, 43-47 Rzz. 115-118 und 122-126. Geradezu abfällig äusserte sich SCHUMANN beim Erscheinen seines *Carneval* op. 9 über sein Kleinod der Klavierliteratur: „Das Ganze hat durchaus *keinen Kunstwert*; einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse. Die Überschriften

symphoniques op. 13, die zwölf *Variationen in cis-moll über ein Thema „quasi marcia funebre“* des Liebhaberflötisten Baron FRICKEN darstellen, denen SCHUMANN ein Jahr später noch weitere fünf Variationen (H/K WoO 6 = RSW op. 22 Anh. 1-5) beifügte, aber nicht veröffentlichte, weil sie nicht in die abgerundete Grossform zyklisch abgestimmter Variationen passten.

33 Im Sommer 1835 löste SCHUMANN die Verlobung indessen wieder auf: vordergründig, weil er darüber schockiert war, dass ERNESTINE lediglich die (frisch) *adoptierte* Tochter FRICKENS war, in Wirklichkeit aber, weil er sich heimlich in WIECKs eigene Tochter CLARA verliebt hatte: Davon zeugen nicht nur seine zehn *Impromptus* op. 5 über ein Thema der 16jährigen CLARA WIECK, die er Vater FRIEDRICH WIECK widmete, und nicht nur seine *Schwärmbriefe an Chiara*⁵⁸, sondern auch der Umstand, dass ROBERT SCHUMANN 1834 den 3. Satz von CLARA WIECKs *Klavierkonzert* op. 7 eigenhändig instrumentiert hatte (RSW Anh. O 10): Er muss von dem Geniestreich der 15Jährigen überwältigt gewesen sein.⁵⁹ Dass SCHUMANN für die Auflösung der Verlobung mit ERNESTINE VON FRICKEN einen Vorwand suchte, hatte seinen Grund: CLARA und ROBERT erwarteten keine günstige Aufnahme ihrer wechselseitigen Zuneigung durch CLARAs Vater FRIEDRICH WIECK. Und sie sollten sich nicht irren.

34 SCHUMANN vollendete 1835 seine Klaviersonate op. 11 und verfasste einen bedeutsamen Artikel über HECTOR BERLIOZ. Wichtig für SCHUMANN wurden 1835 die Besuche FRÉDÉRIC CHOPINS und IGNAZ MOSCHELES' in Leipzig im Hause WIECK, und vor allem die Tatsache, dass FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY die Leitung des Gewandhausorchesters in Leipzig übernahm. Am 9. November 1835 hatte FELIX MENDELSSOHN im Gewandhaus mit LOUIS RAKEMANN und der 16jährigen CLARA WIECK JOHANN SEBASTIAN BACHS 1733 komponiertes *Konzert für drei Klaviere und Orchester* in d-moll BWV 1063 zur Aufführung gebracht.⁶⁰ ROBERT SCHUMANN, der MENDELSSOHN enorm verehrte, sollte als Davidsbündler den neuen Kapellmeister des Gewandhauses alsbald „*Meister Meritis*“ (verdienter Meister) taufen.

setzte ich später darüber“. Hier zit. nach MÜLLER, 70f. Im abschliessenden *Marsch* im *Dreivierteltakt* (!) „*des Davidsbündler contre les Philistins*“ zitiert SCHUMANN wie bereits in den *Papillons* op. 2 in fine sein geliebtes Volkslied *Und als der Grossvater die Grossmutter nahm*. Vgl. MÜLLER, 68 und 71.

⁵⁸ Vgl. dazu hiervor, Rz. 25!

⁵⁹ Die nachfolgende, abschliessende Liste zeigt: SCHUMANN hat selten Werke anderer Komponisten instrumentiert: JOHANN SEBASTIAN BACHS *Johannespassion* BWV 245 (1848/1851) für grosses Orchester unter Beifügung von Klarinetten-, Oboen- und Trompetenstimmen (RSW Anh. O 1); ausserdem schuf SCHUMANN 1852/1853 Klavierbegleitungen zu den *sechs Violin-Solosonaten* BWV 1001-1006 (WoO 8) sowie zu den *sechs Violoncello-Solosonaten* BWV 1007-1012 JOHANN SEBASTIAN BACHS (RSW Anh. O 2). Ferner orchestrierte SCHUMANN nach dem frühen Tod des gleichaltrigen AUGUST JOSEPH NORBERT BURGMÜLLER (1810-1836) den 3. Satz (Scherzo) von dessen *Symphonie Nr. 2 in D-Dur* op. 11, zu der er auch einen Schlusssatz skizzierte (RSW Anh. O 3). Bereits 1822 hatte SCHUMANN einen Klavierauszug von GEORG CHRISTOPH GROSHEIMS (1764-1841) *Ouvertüre* zur Oper *Titania oder Liebe durch Zauberei* (1792) erstellt (RSW Anh. O 4). 1845 instrumentierte er ADOLF HENSELTS (1814-1889) Klavierkonzert in f-moll op. 16 neu (RSW Anh. O 5; vgl. zu HENSELT auch hiervor, Rz. 30), und wohl 1855 erstellte er umgekehrt einen Klavierauszug zu JOSEPH JOACHIMS (1831-1907) 1854 entstandener *Ouvertüre zum Schauspiel Heinrich IV.* op. 7 (RSW Anh. O 6). Zu NICCOLÒ PAGANINIS *Violincapriccen* schuf SCHUMANN 1853-1855 Klavierbegleitungen (H/K WoO 25 = RSW Anh. O 8), und schliesslich überarbeitete er 1837 *Sechs Lieder* von AUGUST EBERHART MÜLLER (1767-1817) (RSW Anh. O 7). Von *Motetten* GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINAS (1514-1594), FELICE ANERIOS (1560-1614) und TOMÁS LUIS DA VICTORIAS (1548-1611) fertigte SCHUMANN als Chorleiter 1847-1848 Abschriften an (RSW Anh. O 9).

⁶⁰ Vgl. WILI, *Mendelssohn*, Rz. 149.

e. Kampf um CLARA

α. Vater WIECKs Kontaktverbot

35 Dass CLARA und ROBERT einander stets näher kamen, konnte FRIEDRICH WIECK Ende 1835 nicht länger verborgen bleiben: Anfangs 1836 verbot er seiner Tochter, den „Tollkopf“ SCHUMANN überhaupt noch zu sehen. Dies war für SCHUMANN umso schlimmer, als fast zur gleichen Zeit, am 4. Februar 1836, seine Mutter 65jährig verstarb. Mit FRIEDRICH WIECKs Verbot begann für die beiden jungen Liebenden eine jahrelange Qual. Neuer Kompositionsassistent und Gesangslehrer CLARAS wurde CARL LUDWIG ALBERT BANCK (1809-1889), bis auch er 1837 von WIECK fortgeschickt wurde. SCHUMANN reagierte eifersüchtig und gereizt, sogar in einer Rezension seiner Zeitschrift, erwog die Heirat einer anderen CLARA, und traf häufig mit der schottischen Pianistin ANNA ROBENA LAIDLAW (1819-1901) zusammen, der er auch seine *Phantasiestücke* op. 12 widmete. Die Pianistin war nicht nur gleich alt wie CLARA WIECK, sondern glich ihr auch äusserlich stark. CLARA, die von ihrem Vater streng kontrolliert wurde und sich dagegen innerlich auflehnte, erhielt 1836 ROBERT SCHUMANNs *Klaviersonate Nr. 1 in fis-moll* op. 11 gewidmet: „CLARA zugeeignet von *Florestan und Eusebius*“. Das nun geriet *ihr* in den falschen Hals⁶¹: Sie sandte ROBERT alle seine Briefe zurück und verlangte die ihren retour – vergeblich. 26jährig, stellte SCHUMANN 1836 daraufhin seine dem unvermindert verehrten IGNAZ MOSCHELES gewidmete⁶² *Klaviersonate* (auf Wunsch seines Verlegers als „*Konzert ohne Orchester*“ bezeichnet) in der düstersten aller Molltonarten (*f-moll*) op. 14 fertig und schrieb zur Enthüllung des BEETHOVEN-Denkmal in Bonn eine *Klaviersonate* in C-Dur, die er im folgenden Jahr schliesslich zu *Phantasie in C-Dur für Klavier* op. 17 umarbeitete⁶³ und dem ihm persönlich bis dahin noch gar nicht bekannten FRANZ LISZT widmete⁶⁴. Ein Quintett für Klavier zu vier Händen und Streicher hingegen blieb blosser Absicht.

36 Um die nachfolgende Jahreswende 1836/1837 trug sich SCHUMANN mit Plänen zu einer Symphonie in Es-Dur, vermochte eine weitere, bereits 1833 begonnene *Klaviersonate in f-moll* (RSW Anh. F 28) nicht in die ihm wichtige zwingende Form zu bringen und kopierte statt dessen JOHANN SEBASTIAN BACHs 1740-1746 entstandene *Kunst der Fuge* BWV 1080 (RSW Anh. P 3). 1837 entstanden die dem ältesten Enkel JOHANN WOLFGANG VON GOETHEs, dem Komponisten WALTHER WOLFGANG VON GOETHE (1818-1885) gewidmeten⁶⁵ *Davidsbündler Tänze* op. 6, die keine Tänze, sondern 18 lose aneinander gereihte Charakterstücke sind.

37 Eine zweite Aufforderung CLARAS vom Spätsommer 1837, ihr ihre Briefe zurückzugeben, quittierte ROBERT ablehnend mit dem Angebot, ihr selber neue Briefe zu

⁶¹ Wir wissen nicht, ob dies der Grund dafür war, dass ROBERT SCHUMANN diese Sonate später selbst als „*wüstes Zeug*“ abtat; vgl. MÜLLER, 64.

⁶² SCHUMANN an MOSCHELES: „Mögen Sie sich nur wundern, was man alles für tolle Einfälle haben kann.“ Vgl. MÜLLER, 64.

⁶³ Mit KARL WILHELM FRIEDRICH VON SCHLEGELs (1772-1829) Motto „*Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum ein leiser Ton, gezogen für den, der heimlich lauscht*“ ersetzte SCHUMANN dabei die ursprünglichen drei Satzbezeichnungen „*Ruinen*“, „*Triumphbogen*“ und „*Sternenkranz*“, die noch an seine ursprüngliche Absicht eines Beitrags zur Enthüllung des BEETHOVEN-Denkmal erinnern. BEETHOVEN hatte 1812 zur Eröffnung des neuen Opernhauses in Pest die Musik zu AUGUST VON KOTZEBUES (1761-1819) Schauspiel „*Die Ruinen von Athen*“ verfasst (op. 113).

⁶⁴ Aber gedacht hat SCHUMANN dabei an CLARA: „Der erste Satz ist wohl mein Passioniertestes, was ich gemacht – eine tiefe Klage um Dich“, wie er ihr selbst schrieb. Hier zit. nach MÜLLER, 65. – FRANZ LISZT hatte in einem Aufsatz in der *Gazette musicale* SCHUMANNs *Impromptus* und *Sonaten* überaus lobend gewürdigt. Vgl. MÜLLER, 76.

⁶⁵ Dahinter freilich gibt SCHUMANNs tiefere Absicht den Deutungsschlüssel: „Was aber in den Tänzen steht, das wird mir meine CLARA herausfinden, der sie mehr wie irgend etwas von mir gewidmet sind. Ein ganzer *Polterabend* nämlich ist die Geschichte. War ich je glücklich am Klavier, so war es, als ich sie komponierte.“ Hier zit. nach MÜLLER, 69; Hervorhebungen von HUW.

schreiben, weil er sie immer noch liebe, und nach einem wunderschönen geheimen Briefwechsel der beiden Liebenden vom August 1837 bat SCHUMANN FRIEDRICH WIECK in einem anrührenden Brief Mitte September 1837, als CLARA 18jährig wurde, um seine Einwilligung zur Heirat. Die Antwort war ebenso unbestimmt wie unklar. Eine persönliche Begegnung mit WIECK fiel für SCHUMANN „fürchterlich“ aus: Keine Heirat ohne gesicherte finanzielle Verhältnisse. Trotz seiner Aussöhnung mit CLARA fiel ROBERT SCHUMANN nun in tiefe Melancholie und quälte sich mit Suizidgedanken, derweil CLARA in Begleitung ihres Vaters für mehrere Monate auf eine Konzerttournee nach Wien verreiste, wo sie nicht nur Sonaten LUDWIG VAN BEETHOVENS, sondern auch ROBERT SCHUMANNS *Carnaval* op. 9 spielte⁶⁶, neben dem Klaviervirtuosen SIGISMUND THALBERG (1812-1871) auch FRANZ LISZT - und zwar von seiner galanten Seite - kennen lernte, ROBERT andererseits heimlich Briefe schrieb, die aber den Standpunkt ihres Vaters nicht in Zweifel zogen, und als erste Ausländerin überhaupt zur Kaiserlich-Königlichen Kammervirtuosin ernannt wurde.⁶⁷ Anschliessend platzierte WIECK seine Tochter bei Freunden in Maxen bei Dresden; dieses Ehepaar (FRIEDRICH ANTON und FRIEDRIKE SERRE⁶⁸) unterstützte freilich versteckt die jungen beiden Liebenden ...

38 Einzig zu den *Phantasie-Stücken* op. 12 (H/K WoO 28 = RSW op. 12 Anh.) sowie zu den *Symphonischen Etüden für Klavier* op. 13 (zur Hauptsache 1834 entstanden) arbeitete SCHUMANN derweil noch je an Ergänzungen weiter (H/K WoO 6 = RSW op. 22 Anh. 1-5). Daneben vertiefte er autodidaktisch seine Studien über die Fuge anhand von MARPURGS *Abhandlung*.⁶⁹ Noch vor CLARAS Rückkehr aus Wien anfangs 1838 vollendete SCHUMANN nach eindrucklichen Leipziger Konzerten der englischen Sängerin CLARA NOVELLO (1818-1908) die doppelsinnig⁷⁰ *Novelletten* getauften Charakterstücke op. 21, innert acht Tagen die

⁶⁶ FELLINGER, 262f.

⁶⁷ FRANZ GRILLPARZER (1791-1872) verewigte seine Eindrücke über CLARA WIECKS BEETHOVEN-Interpretation im Gedicht „Clara Wieck und Beethoven (F-moll Sonate)“, das dann der österreichische Jurist, Diplomat und MOSCHELES-Schüler französisch-niederländischen adligen Ursprungs JOHANN VESQUE VON PÜTTLINGEN alias JOHANN HOVEN (1803-1883) vertonen sollte. VESQUE VON PÜTTLINGEN, der während des folgenden Jahrzehnts regelmässig mit ROBERT und CLARA SCHUMANN-WIECK korrespondierte (die Briefe sind abrufbar unter <http://sbd.schumann-portal.de/Person.html?ID=1789>), machte sich später als Jurist verdient um die Kodifizierung eines internationalen Urheberrechtsabkommens, das dann 1886 in Bern als *Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst* abgeschlossen werden konnte. VESQUE setzte damit auch ein Anliegen ROBERT SCHUMANNS um.

⁶⁸ FRIEDRIKE SERRE widmete ROBERT SCHUMANN denn 1839 auch seine *Arabeske* in C-Dur op. 18 und das *Blumenstück* in Des-Dur op. 19. Vgl. auch hiernach, Rz. 67.

⁶⁹ Vgl. hiervor, Rz. 26.

⁷⁰ War FRANZ SCHUBERT (1797-1838) der Schöpfer der pianistischen Kleinformen der *moments musicaux* (op. 94 = D 780, entstanden 1823-1828, später auch SERGEJ RACHMANINOW [1873-1943], op. 16) und des *Impromptus* gewesen (op. 90 = D 899 [1827], op. posth. 142 = D 935 [1827] und D 946 [1828]), die noch vor ALEXANDER SKRJABIN (1871-1915) bereits von FRÉDÉRIC CHOPIN (Nr. 1 in As-Dur op. 29 [1837], Nr. 2 in Fis-Dur op. 36 [1839], Nr. 3 in Ges-Dur op. 51 [1842] und Nr. 4 Fantaisie-Impromptu in cis-moll op. posth. 66 [1834]) und von ROBERT SCHUMANN (op. 5 [1833] und *Bilder aus Osten* op. 66 [1848]) weiter entwickelt worden waren, so war ROBERT SCHUMANN seinerseits der „Erfinder“ der musikalisch zumeist zyklischen Kleinform der *Novelletten*. SCHUMANN knüpfte mit dieser Kategorisierung nicht nur an den Namen der grossartigen Sängerin NOVELLO, sondern zugleich an die literarische Form der *Novelle* an, der im Gegensatz zum Roman *kleinen* Erzählung, die er in die Musik übertragen wollte. Nach SCHUMANN haben auch der 1843-1848 in Leipzig wirkende Däne NIELS WILHELM GADE (*Novelletten für Klaviertrio* op. 29 [1853]), aus dem russischen „mächtigen Häuflein“ MILI ALEXEJEWITSCH BALAKIREW (1836-1910, *Novellette* in A-Dur [1906]), ferner der Russe ALEXANDER KONSTANTINOWITSCH GLASUNOW (1865-1936, 5 *Novelletten für Streichquartett* op. 15 [1881]) oder der Franzose FRANCIS JEAN MARCEL POULENC (1899-1963, 3 *Novelletes* FP 47 in C-Dur [1927], in b-moll [1928] und FP 173 in e-moll „sur un thème de MANUEL DE FALLA“ [1959]) diese kleine Kunstform weiter gepflegt. – *Doppelsinnig* waren SCHUMANNS *Novelletten* aber auch in anderer Hinsicht: Der Vorname der Sopranistin NOVELLO war identisch mit jenem von WIECKS geliebter Tochter, und über die in den *Novelletten* verdichtete Poesie befand SCHUMANN, sie enthalte „Spasshaftes, Egmontgeschichten, Familienscenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äusserst Liebenswertes“; vgl. MÜLLER, 68.

genialen *Kinderszenen* op. 15⁷¹, innerhalb von bloss vier Tagen (!) die FRÉDÉRIC CHOPIN gewidmeten⁷², an ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANNs fiktivem Kapellmeister Kreisler aus der Novelle *Der goldene Topf* und dem Romanfragment *Lebensansichten des Katers Murr* anknüpfenden *Kreisleriana* op. 16 sowie einige weitere Stücke, die er erst später in den *Bunten Blättern* op. 99 (1849) und in den *Albumblättern* op. 124 (1845) veröffentlichte. Dieser für SCHUMANN typische Schaffensrausch erlahmte im Spätfrühling 1838 mit CLARAS Heimkehr aus Wien.

β. Wien

39 Mit CLARAS Weggang nach Dresden im Sommer 1838 setzten SCHUMANNs furchtbare Depressionen erneut ein. Er überlegte mit CLARA zusammen, gemeinsam nach Wien zu ziehen. Um Möglichkeiten eines Auskommens in der Donaustadt zu erkunden, vertraute SCHUMANN die Schriftleitung der Neuen Zeitschrift für Musik seinem Kollegen OSWALD LORENZ (1806-1889) an und fuhr im September 1838 nach Wien, wo alsbald ein neuer Schaffensrausch einsetzte: Im Winter 1838/1839 komponierte SCHUMANN den letzten Satz der seiner „As-Dur-Seele“ HENRIETTE VOIGT⁷³ gewidmeten *Klaviersonate Nr. 2 in g-moll* op. 22, Scherzo, Gigue und Romanze aus den *vier Klavierstücken* op. 32, ein kurzes Stück für CLARA WIECK, das er später als Nr. 1 in den *Bunten Blättern* op. 99 veröffentlichte, dann die *Arabeske* op. 18, das *Blumenstück* op. 19, die *Humoreske* op. 20, den Kopfsatz eines *Konzertes für Klavier und Orchester in d-moll*, nahezu den ganzen *Faschingsschwank* op. 26 (einzig noch ohne das *Intermezzo*) und von den *Nachtstücken* op. 23 die Nr. 1.

40 Aber nicht nur hinsichtlich eigener Kompositionen brachte der Wiener Aufenthalt SCHUMANN reiche Ausbeute: Nach dem Besuch der Gräber LUDWIG VAN BEETHOVENS und FRANZ SCHUBERTS⁷⁴ fand SCHUMANN neben anderen unbekanntem Handschriften bei einem

⁷¹ „Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es RELLSTAB über meine ‚*Kinderszenen*‘ schreibt. Der meint wohl, ich stelle ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es -: die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung. Doch leugne ich nicht, dass mir einige Kinderköpfe vorschwebten.“ Hier zit. nach MÜLLER, 66. Diese Reaktion SCHUMANNs auf RELLSTABs geradezu peinliche Fehldeutung illustriert den Gegensatz zwischen den Davidsbündlern und den Philistern (vgl. hiervor, Rz. 25 mit Fn. 44 und Rz. 29 mit Fn. 50) geradezu schlagend. Nur drei Beispiele: Wer beispielsweise nur den Beginn des 3. Stückes *Bittendes Kind* aufmerksam hört, sieht den unverwechselbar bittenden Blick vor sich, und nicht weniger den Stolz des Kindes, wer das 6. Stück *Wichtige Begebenheit* aufnimmt. Die erste Miniatur *Von fremden Ländern und Menschen* gibt die grossen, fragenden Augen des wissensdurstigen Kindes so intensiv wieder, wie es nur ein genialer Meister zu erfassen vermag. Wie kommt dies? SCHUMANN spielte oft mit WIECKs kleinen Söhnen aus dessen zweiter Ehe in der Dämmerung und beobachtete sie dabei. Die Melodien, die Töne, die er ersann, erhielten dann Titel, auf die ihn das Verhalten der kleinen Knaben brachte: Neben den zuvor genannten etwa *Haschemann*, *Am Kamin*, *Ritter vom Steckenpferd*, *Fürchtenmachen*. Vgl. dazu SCHUMANNs Brief an CLARA vom 19. März 1838: „War es wie ein Nachklang von deinen Worten einmal, wo du mir schriebst, ich käme dir auch manchmal wie ein Kind vor - kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide, und hab ich da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und *Kinderszenen* genannt habe.“ Hier zit. nach <http://de.wikipedia.org/wiki/Kinderszenen> (zuletzt besucht am 01.06.2014). Dieser Schlüssel gilt auch für die Widmungen von Werken SCHUMANNs: Oftmals inspirierten aussermusikalische Erlebnisse seinen Schöpfergeist, und ebenso entzündeten aussermusikalische Begebenheiten seinen Schaffensrausch. Gewidmet hat SCHUMANN das Werk CLARAS Schwester MARIE WIECK; aber er beschwor darin eine gemeinsame Zukunft mit CLARA, wie er ihr gestand.

⁷² FRÉDÉRIC CHOPIN bedankte sich dafür bei ROBERT SCHUMANN mit der Widmung seiner *Ballade Nr. 2* in F-Dur op. 38.

⁷³ Vgl. zu ihr hiervor, Rz. 31 Fn. 54 und hiernach, Rz. 106.

⁷⁴ SCHUMANN selbst hierüber: „So war endlich ein heisser Wunsch meines Lebens in Erfüllung gegangen und ich betrachtete mir lange die beiden heiligen Gräber, beinahe den Einen beneidend, irr' ich nicht einen Grafen ODonnel, der zwischen beiden mitten innen liegt.“ Nachzulesen unter ROBERT SCHUMANN, Schriften II 195, abrufbar unter <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr080.html> (zuletzt besucht am 01.06.2014).

Besuch von dessen älterem Bruder FERDINAND SCHUBERT (1794-1859) auch SCHUBERTS eigenhändige Partitur der *grossen C-Dur-Symphonie* D 944 von 1828. Er kontaktierte den Verlag Breitkopf & Härtel, um SCHUBERTS Werke veröffentlichen zu lassen, und schickte die Symphonie FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, der sie in Leipzig zur Uraufführung brachte. SCHUMANNS musikalischem Auge⁷⁵ verdankt die Welt so, dass eine der wunderbarsten Symphonien der ganzen Musikgeschichte der Vergessenheit und dem endgültigen Verlorengehen entrissen wurde.

41 Für SCHUMANNS eigene Pläne hingegen verlief die Wienreise nicht eben erfolgreich: Er erhielt von der METTERNICHschen Regierungszensur keine Erlaubnis zur Veröffentlichung seiner Neuen Zeitschrift für Musik, womit auch keine Verhandlungen mit Wiener Verlegern möglich wurden.⁷⁶ So kehrte SCHUMANN auf die Nachricht der schweren Erkrankung seines Bruders EDUARD Ende März 1839 nach Leipzig in seinen Junggesellenschlag bei Frau DEVRIENT zurück; kurz darauf verstarb sein Bruder. Angesichts der bedrohlichen finanziellen Lage seiner Geschwister in Zwickau erwoog ROBERT SCHUMANN einen Abbruch seiner künstlerischen Laufbahn und den Einstieg in den Verlag seines 1826 verstorbenen Vaters. Da die erstmals allein zu Konzerten nach Paris gereiste CLARA im Spätsommer 1839 nun 20jährig wurde und Vater WIECK seine Zustimmung zur Heirat fortgesetzt verweigerte, entfremdete sich CLARA zusehends von ihrem Vater: Seit ihrer Rückkehr von der Pariser Konzertreise wohnte sie bei ihrer Mutter in Berlin.

γ. Prozess gegen Vater WIECK

42 Schliesslich gelangten CLARA WIECK und ROBERT SCHUMANN ans Gericht „mit der ergebensten Bitte: Hochdasselbe wolle Herrn WIECK zur Erteilung seiner väterlichen Zustimmung zu unserm ehelichen Bündnis veranlassen oder dieselbe nach Befinden anstatt seiner uns zu erteilen hochgeneigtest geruhen.“⁷⁷ SCHUMANN hatte dazu im Sommer in Berlin die Unterstützung von CLARAS geschiedener Mutter eingeholt. Der Gerichtshof ordnete ein Schiedsverfahren an, das ergebnislos verlief. Vater WIECK reagierte gegenüber seiner Tochter mit üblen Verdächtigungen und künstlerischem Rufmord, SCHUMANN gegenüber mit der Unterstellung von Trunksucht einerseits sowie mit Hochschrauben finanzieller Bedingungen für eine Einwilligung andererseits und machte dies auch noch publik. Dass im Oktober 1839 auch noch die ihm so vertraute „As-Dur-Seele“ HENRIETTE VOIGT⁷⁸ verstarb, warf SCHUMANN erst recht in Melancholie, musikalische Lähmung und – erstmals – in akustische Halluzinationen. Seine in dieser Zeit entstandenen *Nachtstücke* op. 23 spiegeln u.a. auch seine Verzweiflung.

43 Im Dezember 1839 nahm das Berufungsgericht die Eheangelegenheit SCHUMANN/WIECK an die Hand, wies WIECK im Januar 1840 an, Beweise für seine Behauptung gewohnheitsmässiger Alkoholsucht ROBERT SCHUMANNS beizubringen und wies

⁷⁵ SCHUMANN empfand die vier weit ausgreifenden Sätze der grossen C-Dur Symphonie SCHUBERTS ehrfurchtsvoll „wie einen dicken Roman in vier Bänden“, ein Brief vom 11. Dezember 1839 an seinen Freund, den Juristen ERNST ADOLPH BECKER (1798-1874) in Freiburg: „Es ist das Grösste, was in der Instrumentenmusik nach BEETHOVEN geschrieben worden ist; selbst SPOHR und MENDELSSOHN nicht ausgenommen!“ (<http://sbd.schumann-portal.de/Person.html?ID=138>; hier zit. nach <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr080.html> (zuletzt besucht am 01.06.2014); vgl. LIPPMAN, 281.

⁷⁶ LIPPMAN, 281. Man muss METTERNICHS Zensoren zumindest eine gute Schnüfflernase bescheinigen: In dem in Wien komponierten *Faschingsschwank* op. 26 zitierte ROBERT SCHUMANN im Kopfsatz schmetternd die damals in Österreich verbotene, 1792 entstandene *Marseillaise* von CLAUDE JOSEPH ROUGET DE LISLE (1760-1836; zu deren Entstehung ZWEIG, 90-107), und dies sollte nicht das letzte Mal sein, wie das Lied *Die beiden Grenadiere* auf ein Gedicht HEINRICH HEINES op. 49 Nr. 1 von 1840 und die Ouvertüre zu JOHANN WOLFGANG GOETHES *Hermann und Dorothea* op. 136 von 1851 zeigen ... Vgl. auch hiernach, Rz. 58 mit Fn. 107 und Rz. 74 in fine.

⁷⁷ Hier zit. nach MÜLLER, 80f.

⁷⁸ Vgl. hiervor, Rz. 31 mit Fn. 54 und Rz. 39.

alle andern Einreden WIECKs ab. Für seine sämtlichen üblen Nachreden misslang WIECK vor Gericht der Wahrheitsbeweis allerdings vollumfänglich: Im März 1840 widerlegte SCHUMANN neue Anschuldigungen WIECKs mit einem im Februar 1840 an der Universität Jena erworbenen Doktorat⁷⁹ und dem Nachweis von 443 Abonnenten seiner „*Neuen Zeitschrift für Musik*“ vollumfänglich, und das Berufungsgericht bestätigte den Entscheid der Vorinstanz in allen Teilen.

δ. Heirat

44 Als WIECK seine Einwilligung zur Eheschliessung im folgenden halben Jahr nicht erteilte, stellten die Behörden die Einwilligung surrogatsweise aus, und am 12. September 1840⁸⁰ schliesslich vermählten sich CLARA WIECK und ROBERT SCHUMANN in der Kirche zu Schönefeld bei Leipzig. Die ersten vier Ehejahre lebten die SCHUMANNs nun in Leipzig, unweit von MENDELSSOHNs Haus. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, FRANZ LISZT oder später auch der dänische Märchendichter HANS CHRISTIAN ANDERSEN (1805-1875) waren öfters bei CLARA und ROBERT SCHUMANN zu Gast, musizierten miteinander oder veranstalteten gemeinsame Lesungen. Auch das zerrüttete Verhältnis zu CLARAs Vater FRIEDRICH WIECK hellte sich zwei Jahre später wieder auf: WIECK bot die Hand zur Versöhnung, und das jungvermählte Ehepaar nahm sie an.⁸¹

f. Schaffensrausch und Disziplin im Jahresrhythmus: SCHUMANNs Ringen um jede Werkgattung

α. 1840: Das Liederjahr

45 Seit dem Rechtsspruch der Berufungsinstanz vom Januar 1840 in seiner Eheangelegenheit war SCHUMANN sich bewusst, dass WIECK die Sache numehr hinauszögern, nicht aber mehr völlig verhindern können würde. Der Stimmungsmensch ROBERT SCHUMANN geriet in neuen Schaffensrausch: Nachdem er noch 1839 bekannt hatte, Lieder zu komponieren liege ihm nicht, wurde 1840 SCHUMANNs ... Liederjahr. Über 150 Lieder schrieb SCHUMANN in diesem einen Jahr, einen unglaublichen Kranz unsterblicher Gesänge, deren herausstechendes Merkmal die kongeniale Rolle menschlicher Stimme und pianistischer Begleitung ist. Dass dieses Liedschaffen im Vorfeld von SCHUMANNs Hochzeit mit der Vertonung verzweifelter, nonchalanter und grimmig-sarkastischer Gedichte HEINRICH HEINES, den SCHUMANN 13 Jahre früher in München besucht hatte, begann (*Liederkreis* op. 24) und endete (*Dichterliebe* op. 48), ist kein Zufall; es entspricht dem Wechselbad der Gefühle, denen SCHUMANNs Seele jahrelang ausgeliefert gewesen war.

46 Dazwischen fasste SCHUMANN im Vorfeld seiner Vermählung Poesie verschiedener Dichter (u.a. JOHANN WOLFGANG VON GOETHEs) als Brautgeschenk an CLARA⁸² zum Liedkreis *Myrthen* op. 25 zusammen und vertonte dann Gedichte von JUSTINUS KERNER (*Liederreihe* op. 35⁸³), von FRIEDRICH RÜCKERT (*Liebesfrühling* op. 37⁸⁴), von JOSEPH KARL

⁷⁹ SCHUMANN fragte einen befreundeten Pfarrer am 31. Januar 1840, ob es „schwer“ sei, „in Jena Doctor zu werden?“, und traf Anstalten zum Verfassen einer Dissertation. Die Universität Jena entband ihn aber in Berücksichtigung seines vielseitigen Wirkens davon und promovierte SCHUMANN am 24. Februar 1840 ohne Doktorarbeit zum Dr. phil. h. c. - wenigstens ein hübsches Nebenergebnis WIECKscher Intransigenz. Vgl. LIPPMAN, 282; MÜLLER, 81f.

⁸⁰ Auf diesen Hochzeitstag genau 28 Jahre später sollte JOHANNES BRAHMS von Rüslikon (ZH) aus der Witwe ROBERT SCHUMANNs, CLARA SCHUMANN-WIECK einen Zettel senden mit dem Titel „*Also blues das Alphorn heut*“. Er enthielt das *Alphornthema*, das BRAHMS 1873 im Schlusssatz seiner *Symphonie Nr. 1 in c-moll op. 68* verewigte. Das Datum 12. September für die Karte an CLARA SCHUMANN kann bei BRAHMS kaum Zufall sein.

⁸¹ Vgl. hiernach, Rz. 51.

⁸² Vgl. den Eintrag CLARA WIECKs in ihr Tagebuch vom 11. September 1840: „Mein ROBERT macht mir noch ein schönes Brautgeschenk – „Myrthen“ – ich war ganz ergriffen.“ Hier zit. nach MÜLLER, 85.

⁸³ Vgl. hiervor, Rz. 14.

BENEDIKT Freiherr von EICHENDORFF (1788-1857, *Liederkreis* op. 39⁸⁵), von ADELBERT VON CHAMISSO (eigentlich LOUIS CHARLES ADÉLAÏDE DE CHAMISSOT DE BONCOURT [1781-1838], *Frauenliebe und -leben* op. 42) oder veröffentlichte sie jeweils unter dem Titel *Romanzen und Balladen* (op. 45, op. 49 und op. 53). Mit diesen Meisterwerken der Liedkunst machte sich SCHUMANN zum Fackelträger SCHUBERTSchen Erbes. JOHANNES BRAHMS, HUGO WOLF (1860-1903) und GUSTAV MAHLER sollten es weiterführen.

β. 1841: Das symphonische Jahr

47 1841 wurde dann zu *SCHUMANNS Jahr der Symphonie*: In diesem einzigen Jahr schrieb er seine Symphonien Nr. 1 in B-Dur op. 38 – diese „*Frühlingssymphonie*“⁸⁶ entstand in nur vier Tagen (23.-26. Januar 1841)! – und Nr. 4 in d-moll op. 120⁸⁷, dazu eine verkappte dritte Symphonie (*Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52) sowie den Kopfsatz seines *Klavierkonzertes in a-moll op. 54*, zunächst noch als „*Phantasie für Klavier und Orchester*“ bezeichnet.⁸⁸ Bereits am 31. März 1841 brachte FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY die *Frühlingssymphonie* im Leipziger Gewandhaus zur erfolgreichen Uraufführung.⁸⁹ Die tiefe Verehrung CLARA und ROBERT SCHUMANNS für FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY erklärt sich so von selbst; sie fand ihren Ausdruck darin, dass sie ihn ihrer *erstgeborenen* Tochter MARIE (1841-1929) bei der Taufe am 13. September 1841 zum Paten bestellten.⁹⁰

48 Am 6. Dezember 1841 spielte CLARA SCHUMANN-WIECK mit FRANZ LISZT zusammen im Leipziger Gewandhaus LISZTS überaus schwieriges Duo *Hexameron*, Bravourvariationen über einen Marsch (*Suona la tromba*) aus VINCENZO BELLINIS (1801-1835) Oper *I puritani* op. 7 Searle 392 von 1837, und daneben erklang erstmals ROBERT SCHUMANNS zweite Symphonie (die später überarbeitete *Symphonie Nr. 4 in d-moll* op. 120) in ihrer Erstfassung. ROBERT SCHUMANNS unglaublicher Schaffensrausch hatte freilich seinen Preis: CLARA musste ihr Klavierüben einschränken, um ihrem Gatten beim Komponieren nicht die Konzentration zu verunmöglichen. Auch wollte ROBERT seine Gattin an seiner Seite haben: CLARA schränkte ihre Konzertreisen ein. CLARA SCHUMANN-WIECK, die übrigens als eine der ersten Konzertpianisten der ganzen Musikgeschichte die Werke konsequent auswendig vorzutragen begann, leistete diesen Verzicht nach eigenem Bekunden gerne, weil sie selbst

⁸⁴ In der Veröffentlichung dieses Liedkreises figurieren auch drei Lieder CLARA SCHUMANN-WIECKS. ROBERT SCHUMANN selbst dazu: „Meine Frau hat einige interessante Lieder komponiert, die mich zur Komposition einiger anderer aus RÜCKERTS ‚Liebesfrühling‘ angeregt haben, und so ist daraus ein artiges Ganzes geworden.“ FRIEDRICH RÜCKERT erfreute daraufhin CLARA und ROBERT SCHUMANN-WIECK mit folgendem Gedicht:

„Lang ist's, lang, seit ich meinen Liebesfrühling sang,
aus Herzensdrang, wie er entsprang, verklang in Einsamkeit der Klang.
Und nun gar kommt im ein und zwanzigsten Jahr
Ein Vogelpaar, macht erst mir klar, dass nicht ein Ton verloren war.“ Vgl. dazu hiernach, Rz. 49 in fine mit Fn. 92 und Rz. 95 mit Fn. 192.

⁸⁵ Über Nr. 7 dieses Liedkreises befand HANS PFITZNER (1869-1949) in seiner Ästhetik: „für mich ist noch nie mit so wenig Noten so viel Stimmung erzielt worden.“

⁸⁶ Den Initialgedanken zur Symphonie entnahm SCHUMANN einem Gedicht des Leipziger Übersetzers von Lord BYRONS Werken ADOLF BÖTTGER (1815-1870), das mit den Versen schliesst: „O wende, wende deinen Lauf / Im Tale blüht der Frühling auf!“ Der Hornruf zu Beginn des Kopfsatzes knüpft daran an.

⁸⁷ Dass die Symphonie nicht als Nr. 2 figuriert, verdankt sie SCHUMANNS Überarbeitung zehn Jahre später (1851); erst danach veröffentlichte er sie als Nr. 4 op. 120.

⁸⁸ SCHUMANNS Lebensfreude in diesen seinen schönsten Tagen, da er für CLARA komponieren konnte, spricht auch aus seinem Tagebucheintrag: „CLARA studiert mit rechter Liebe viel BEETHOVENSches (auch SCHU- und Ehemännisches), hat mir viel beigestanden im Ordnen meiner Sinfonie, liest nebenbei GOETHES Leben, schneidet auch Bohnen, wenn's sein muss; die Musik geht ihr aber über alles, und das ist eine Freude für mich.“ Am 13. August 1841 durfte CLARA die „Phantasie“ zum ersten Mal spielen.

⁸⁹ Vgl. WILI, *Mendelssohn*, 56 Rz. 152.

⁹⁰ Vgl. WILI, *Mendelssohn*, 56 Rz. 152.

nicht nur eine berühmte – verheiratete – Pianistin sein mochte, sondern gerne die Gattin eines erfolgreichen Komponisten sein wollte.

49 Daher ermunterte und unterstützte sie ROBERT nach Kräften, sich aus seiner Welt einer Art damaliger pianistischer „minimal music“ zu emanzipieren und den grossen Formen von Kammermusik, Symphonie und Orchesterkonzert zuzuwenden, so wie er ihr umgekehrt bei der Erarbeitung tiefschürfender Kompositionen beistand und sie so von den damals gängigen Salon-Bravourvariationen über Gassenhauer und Ohrwürmer aus italienischen Opern herauslösen wollte⁹¹. Nur erleichterte dies das wirtschaftliche Fortkommen der jungen Familie keineswegs. Umgekehrt aber hatte CLARA an ROBERTS Seite nun die Möglichkeit, ihre in der Kindheit so sträflich vernachlässigte Allgemeinbildung nachzuholen, GOETHE, SHAKESPEARE und JEAN PAUL zu lesen und musikalisch nicht nur effektvolle Bravourstücke von Salonkomponisten wie HENRI HERZ oder FRIEDRICH KALKBRENNER über italienische Opernmelodien zu spielen, sondern systematisch JOHANN SEBASTIAN BACHS, LUDWIG VAN BEETHOVENS und FRÉDÉRIC CHOPINS Werke zu studieren, was sich alsbald auch im Stil ihrer eigenen Kompositionen niederschlagen sollte: ROBERT SCHUMANN wünschte sich auch eine kompositorische Zweisamkeit. Und in der Tat: in dem erst 1841 veröffentlichten Liederzyklus *Liebesfrühling* nach FRIEDRICH RÜCKERT op. 37 stammten einige Lieder aus CLARAS und andere aus ROBERTS Feder; Rezensenten brachten ROBERT zum Schmunzeln, weil sie die Lieder nicht auf CLARA und ihn aufzuteilen vermochten.⁹²

γ. 1842: Das Kammermusikjahr

50 Mitte Februar 1842 fuhren CLARA und ROBERT zu einer Konzerttournee mit Werken SCHUMANNS nach Bremen und Hamburg; derweil CLARA zu weiteren Konzerten mit der Eisenbahn allein nach Kopenhagen weiter reiste, wo sie NIELS WILHELM GADE kennen lernte, privat der komponierenden dänischen Königin CAROLINE AMALIE VON SCHLESWIG HOLSTEIN-SONDERBURG-AUGUSTENBURG (1796-1881) vorspielte und ihr zum Dank für die künstlerische Förderung ihre Lieder auf Gedichte FRANZ EMANUEL AUGUST GEIBELS (1815-1884) und HEINRICH HEINES op. 13 widmete, kehrte ROBERT direkt nach Leipzig zurück und widmete sich intensivem Studium der Quartette von JOSEPH HAYDN und WOLFGANG AMADEUS

⁹¹ Vgl. nur aus einer Rezension SCHUMANNS über zeitgenössische Streichquartette: „Denk‘ ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns BACH und BEETHOVEN in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech‘ ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang‘ ich, dass er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiterführe im Geisterreich der Kunst, verlang‘ ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müsste ich lange suchen, und auch keines der erwähnten, der meisten erscheinenden Werke genügten mir“, und im Brief an CLARA WIECK vom 17. März 1838: „Auf die Quartetten freue ich mich selbst; das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann. Namentlich ist es sonderbar, wie ich alles kanonisch erfinde, und wie ich die nachsingenden Stimmen immer hinterdrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen etc. Der Melodie schenke ich jetzt grosse Sorgfalt, wie Du wohl findest; auch da kann man durch Fleiss und Beobachtung viel gewinnen. Aber freilich meine ich unter Melodie andere als italienische, die mir nun einmal wie Vogelsang, das heisst anmutig zu hören, aber inhaltlich gedankenlos vorkommen“, hier alles zit. nach KRAEMER, 2. – Eine Vorliebe für italienische Opern war CLARA ihr ganzes Leben lang nicht abzugewöhnen; so tritt sie sich mit JOHANNES BRAHMS in Minne immer wieder über die Alternative ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904), den CLARA SCHUMANN grösstenteils verabscheute, oder VINCENZO BELLINI, den ROBERT SCHUMANN und JOHANNES BRAHMS weit skeptischer beurteilten. Vgl. EUGÉNIE SCHUMANN, 263f.

⁹² Drei der insgesamt 12 Lieder stammen von CLARA; so ist ROBERT SCHUMANNS op. 37 Nr. 2 („*Er ist gekommen*“) in Wirklichkeit CLARA SCHUMANN-WIECKS op. 12 Nr. 2, ROBERT SCHUMANNS op. 37 Nr. 4 („*Liebst Du um Schönheit*“) in Wirklichkeit CLARA SCHUMANN-WIECKS op. 12 Nr. 4 und ROBERT SCHUMANNS op. 37 Nr. 11 („*Warum willst Du andere fragen*“) in Wirklichkeit CLARA SCHUMANN-WIECKS op. 12 Nr. 3. Dazu vgl. hiervor, Rz. 46 mit Fn. 84, und hiernach, Rz. 95 mit Fn. 192.

MOZART⁹³. Nach der jahrelangen, systematischen und intensiven Vorbereitung wurde 1842 so zu SCHUMANNS *Kammermusikjahr*. Er komponierte zunächst zwischen dem 2. Juni und dem 22. Juli 1842 die drei himmlischen, „seinem Freunde FELIX MENDELSSOHN“ gewidmeten *Streichquartette op. 41* (Nr. 1 in a-moll, Nr. 2 in F-Dur und Nr. 3 in A-Dur), danach das *Klavierquartett in Es-Dur op. 47*, das *Klavierquintett in Es-Dur op. 44* und die *Phantasiestücke* für Klaviertrio *op. 88*.

δ. 1843: Das Jahr des Oratoriums

51 Während der folgenden Jahre sollte sich SCHUMANN mit einer Arbeitssystematik, die in der ganzen Musikgeschichte ihresgleichen sucht, eine musikalische Werkgattung nach der andern erarbeiten. Zunächst folgte 1843 das Oratoriumsjahr: SCHUMANN schuf sein (weltliches) erstes Oratorium *Das Paradies und die Peri op. 50* und widmete es nach der Aussöhnung seinem Schwiegervater FRIEDRICH WIECK⁹⁴. In diesem Jahr schenkte CLARA SCHUMANN der zweiten Tochter das Leben: ELISE (1843-1928). Am 3. April 1843 trat ROBERT SCHUMANN an dem von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY neu gegründeten Leipziger Konservatorium eine Professur für Klavier und Komposition an⁹⁵, und am 18. August 1843 brachte CLARA anlässlich eines Konzertes ihrer Freundin, der Mezzosopranistin MICHELLE PAULINE VIARDOT-GARCÍA (1821-1910)⁹⁶ mit FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY zusammen ROBERT SCHUMANNS *Andante mit Variationen für zwei Klaviere op. 46* zur Uraufführung. In seine „Neue Zeitschrift für Musik“ hingegen schrieb SCHUMANN beinahe keine Zeile mehr, und nach einem lakonischen Tagebucheintrag überstiegen die Ausgaben der Familie ihre Einnahmen.

ε. 1844: Konzertreise nach Russland

52 Dem Oratorium *Das Paradies und die Peri* liess SCHUMANN 1844 schier einzig den *Epilog zu GOETHES „Faust“*⁹⁷ folgen. Denn aus finanziellen Gründen begab sich CLARA im Januar 1844 – diesmal in Begleitung ROBERTS – auf eine Konzertreise via Berlin, Königsberg, Mitau, Riga und Dorpat nach den russischen Grossstädten Petersburg und Moskau, wo sie je vier Wochen weilten, dabei auch von der Zarenfamilie empfangen wurden und wo CLARA zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft ernannt wurde. CLARA wurde in ihren Konzerten stürmisch gefeiert, ROBERT erlebte die Demütigung, manchmal versteckt Geld zugesteckt zu erhalten, und war entsprechend verstimmt⁹⁸.

53 Als FELIX MENDELSSOHN 1844 dem Ruf des preussischen Königs nach Berlin folgte und Leipzig verliess, entschieden sich die SCHUMANNS mit Rücksicht auf ROBERTS angeschlagene Gesundheit – er mochte Musik nicht einmal mehr hören – im Herbst 1844 nach einem vorübergehenden, vielversprechenden Versuch zur definitiven Übersiedelung nach Dresden, zumal SCHUMANN in Leipzig noch die Enttäuschung zu verwinden gehabt hatte, dass ihm bei FELIX MENDELSSOHN (wie sich bald zeigen sollte: vorübergehendem) Wegzug der deutlich jüngere Däne NIELS WILHELM GADE, den er selbst als Rezensent gefördert hatte, als Dirigent des Leipziger Gewandhausorchesters vorgezogen worden war.

⁹³ LUDWIG VAN BEETHOVENS Quartette hatte SCHUMANN bereits 1839 intensiv studiert; bevor er sich aber nun selber an das Genre wagte, wollte er noch weitere Juwelen magistraler Quartettechnik einlässlich studieren.

⁹⁴ Vgl. hiervor, Rz. 44 in fine.

⁹⁵ Vgl. WILI, *Mendelssohn*, 57 Rz. 156 mit Fn. 213.

⁹⁶ Zu PAULINE VIARDOT-GARCIA vgl. WILI, *Gounod*, Ziff. 3 S. 7; EUGÉNIE SCHUMANN, 175, 178ff, 206, 218 und 294.

⁹⁷ Die *Faust-Szenen* sollte SCHUMANN dann erst 1849/1850 und die Overture gar erst 1853 fertigstellen. Vgl. hiernach, Rzz. 66, 69 und 77.

⁹⁸ „Kränkungen, kaum zu ertragen“; hier zit. nach MÜLLER, 107. SCHUMANNS Missmut ist verständlich: An einem der Höfe wurde er nach CLARAS mit tosendem Applaus bedachtem Konzert mit Bravourstücken über italienische Opern von einem Adligen gönnerhaft freundlich gefragt: „Sagen Sie, sind Sie auch musikalisch?“

54 Am 5. Dezember 1844 spielte CLARA SCHUMANN im Leipziger Gewandhaus LUDWIG VAN BEETHOVENS Krönungskonzert in Es-Dur op. 73, und am 8. Dezember 1844 erklang dort zum Abschied noch ROBERT SCHUMANNS *Klavierquintett* op. 44.⁹⁹ SCHUMANN legte die Redaktion seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* nieder und verkaufte sie später an KARL FRANZ BRENDEL (1811-1868), der daraus ein Organ der „Neudeutschen Schule“ um RICHARD WAGNER und FRANZ LISZT machte und sich nicht einmal entblödete, 1850 WAGNERS bezeichnenderweise unter einem Pseudonym verfasstes elendes Pamphlet *Das Judentum in der Musik* gegen den kurz zuvor verstorbenen FELIX MENDELSSOHN zu veröffentlichen. So sollte aus SCHUMANNS Zeitschrift das Gegenteil dessen werden, was der Gründer angestrebt hatte.

g. Fugenstudien, Klavierkonzert und Übersiedlung nach Dresden

55 Gesundheitlich ging es ROBERT SCHUMANN in Dresden alsbald besser denn in Leipzig. Und die bedeutend grössere Wohnung in Dresden ermöglichte CLARA auch die Wiederaufnahme ihres intensiven Klavierübens, ohne dass ROBERT beim Komponieren gestört wurde. Kompositorisch wandte sich SCHUMANN 1845 intensiv dem Kontrapunkt zu.¹⁰⁰ Ergebnis waren die *Vier Klavierfugen op. 72*, die *Studien bzw. Skizzen für Pedalflügel op. 56* und op. 58 sowie die *Sechs Orgelfugen über „B-A-C-H“ op. 60*.¹⁰¹ Daneben vollendete er jedoch mit einem Intermezzo und einem Finale noch sein *Klavierkonzert in a-moll op. 54*, das CLARA nun am Neujahrstag 1846 im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung bringen konnte. Kurz zuvor hatte CLARA die dritte Tochter zur Welt gebracht: JULIE (1845-1872)¹⁰². Zum Jahresende 1845 revidierte ROBERT SCHUMANN den letzten Satz von *Ouverture, Scherzo und Finale op. 52*, der verkappten Symphonie in E-Dur¹⁰³ von 1841. Nachdem CLARA 1846 dann den ersten Sohn – EMIL (1846-1847) – geboren und ROBERT SCHUMANN am 23. Februar 1846 eigenhändig ein „*Erinnerungsbüchlein für unsere Kinder*“¹⁰⁴ eröffnet und kurz darauf seine *Symphonie Nr. 2 in C-Dur op. 61* geschaffen hatte, versank er 1846 gesundheitsbedingt in einer neuen Schaffenskrise; einzig die mehrstimmigen Gesänge *Fünf Lieder op. 55* und *Vier Lieder op. 59* vermochte er 1846 fertigzustellen.

56 Nach einer verunglückten Schwangerschaft erkrankte auch CLARA. Linderung brachte ein Aufenthalt in Norderney. Konzerttourneen CLARA und ROBERT SCHUMANNS 1846 und 1847 brachten in Wien und Berlin ein enttäuschend schwaches Echo: Weder CLARAS Klavierspiel noch ROBERTS Kompositionen (*Klavierkonzert in a-moll op. 54* und *Frühlings-Symphonie in B-Dur op. 38*) stiessen auf überragendes Interesse, wie EDUARD HANSLICKS (1825-1904) überraschte Rezension zeigt.¹⁰⁵ Und in Berlin irritierte SCHUMANNS unerbittliches

⁹⁹ MÜLLER, 108.

¹⁰⁰ Dass sich SCHUMANN erst 1845 richtig an den Kontrapunkt traute, ist alles andere denn Zufall, wie sein Wort zeigt: „Der seichteste Kopf kann sich hinter einer Fuge verstecken. Fugen sind nur der grössten Meister Sache.“ Hier zit. nach MÜLLER, 188.

¹⁰¹ Von diesen Kompositionen gestand SCHUMANN später, an keiner seiner Kompositionen derart lange gefeilt zu haben, um sie ihres Namens „nicht völlig unwürdig“ zu machen. Hier zit. nach MÜLLER, 113.

¹⁰² Von JOHANNES BRAHMS still verehrt (vgl. WILI: *Brahms*, Rzz. 24 und 41 mit Fn. 76), erhielt JULIE SCHUMANN zusammen mit ihrer Mutter vom jungen Meister die *Variationen zu vier Händen über ein Thema von SCHUMANN op. 23*, die zugleich eine Gedenkgabe für den verehrten Mentor sind, dessen „letzter Gedanke“ in Es-Dur (WoO 24, 1853/1854 = RSW Anh. F 39) anklingt. Bitter enttäuscht über ihre Verlobung mit dem verwitweten Grafen VITTORIO RADICATI DI MARMORITO, verarbeitete BRAHMS den Schmerz über den Verlust seiner stillen Liebe dann in der *Altrhapsodie* op. 53 auf das Gedicht GOETHES über die *Harzreise*: BRAHMS hatte die *Variationen op. 23* für die damals 17Jährige auf einer *Harzwanderung* ersonnen. Dazu EUGÉNIE SCHUMANN, 94-98 und 171. Vgl. auch hiervor, Rz. 12 Fn. 18!

¹⁰³ Vgl. hiervor, Rz. 47.

¹⁰⁴ Abgedruckt in EUGÉNIE SCHUMANN, 315-332.

¹⁰⁵ Hier zit. nach MÜLLER, 115f. – Als CLARA SCHUMANN-WIECK 1873 dasselbe Klavierkonzert an einem dreitägigen SCHUMANN-Festival spielte, wurden sie und die Komposition dann mit stehenden Ovationen gefeiert.

Dirigat manche Orchestermmitglieder. In Prag hingegen wurden SCHUMANNS Frühlingsymphonie op. 38 und sein Klavierkonzert op. 54 mit CLARA SCHUMANN als Solistin begeistert aufgenommen.

α. 1847/1848: Chorwerke

57 Mit dem intensiven Studium des Kontrapunktes hatte SCHUMANN begonnen, sich aus der Romantik leise zu verabschieden. Eigentlich fehlte dem Tondichter zur Abrundung eines universellen Oeuvres neben geistlichen Werken einzig noch die *dramatische* Werkgattung: Oper und Melodram. Andererseits aber machte die Abgeschiedenheit von den bedeutendsten Musikschöpfern und -interpreten der Zeit, die beinahe allesamt in Leipzig waren, dem Paar zu schaffen. Zwar fanden sie zunächst Anschluss an einen Personenkreis, zu dem auch RICHARD WAGNER und FERDINAND VON HILLER (1811-1885) gehörten. So wurde SCHUMANN im November 1847 Nachfolger FERDINAND VON HILLERS als Chorleiter („Liedmeister“) der *Dresdener Liedertafel*¹⁰⁶, als dieser von Dresden als Generalmusikdirektor nach Düsseldorf verpflichtet wurde.

58 Im Januar 1848 gründete SCHUMANN in Dresden zusätzlich noch eine *Vereinigung für Chorgesang*, die er selber leitete und die ihn ebenfalls zu mancher weiteren Komposition anregen sollte. Damit begann ein neuer Schaffensrausch. Neben den *Ritornellen in canonischen Weisen* für Männerchor nach Gedichten FRIEDRICH RÜCKERTS op. 65 entstanden die *drei Lieder für Männerchor* op. 62 für diese Gesangsvereine. Das Verhältnis SCHUMANNS zu dem 1842-1849 ebenfalls in Dresden wirkenden Hofkapellmeister RICHARD WAGNER blieb nach dem Zusammentreffen der beiden in Leipzig 1843 kühl distanziert¹⁰⁷, auch wenn SCHUMANN nach der Theateraufführung von WAGNERS *Tannhäuser* anders als nach dem Lesen der Partitur 1845 tief berührt gewesen war. SCHUMANN seinerseits hatte bereits seit langem ein Operntheema gesucht, dabei intensiver an ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANNS *Doge und Dogaresse*, an WILLIAM SHAKESPEARES *Hamlet*¹⁰⁸, an JOHANN WOLFGANG VON GOETHES *Faust* und *Wilhelm Meister*, an JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH VON SCHILLERS (1759-1805) *Maria Stuart*, an Lord BYRONS *Corsair*, an ein Märchen HANS CHRISTIAN ANDERSENS, an THOMAS MOORES *The Paradise and the Peri* und an den anonym veröffentlichten *Till Eulenspiegel* gedacht, bis er sich anfangs April 1847 definitiv für

¹⁰⁶ FERDINAND VON HILLER hatte den Chor 1843 von RICHARD WAGNER übernommen und nur kurz geleitet. WAGNER hatte die Liedertafel seinerseits erst seit 1842 geleitet.

¹⁰⁷ MÜLLER, 119. WAGNER hatte SCHUMANN in Leipzig besucht und unaufhörlich auf den verträumten, wortkargen SCHUMANN eingeredet. Die Äusserungen beider über das Treffen sprechen für sich: WAGNER urteilte über SCHUMANN: „Ein unmöglicher Mensch!“ SCHUMANN schrieb dem Wiener Musikkritiker EDUARD HANSLICK am 1. Mai 1846 aus Dresden, WAGNER sei ein sehr unterrichteter und geistreicher Mann, rede aber unaufhörlich, und das sei auf die Länge nicht auszuhalten ... (der Brief ist abrufbar unter <http://sbd.schumann-portal.de/Person.html?ID=2577>). Seit 1836 hatte WAGNER bis zu diesem Zusammentreffen nahezu zwei Dutzend Briefe an ROBERT SCHUMANN geschrieben (abrufbar unter <http://sbd.schumann-portal.de/Person.html?ID=1832>). Über seine Vertonung von HEINRICH HEINES Gedicht *Die beiden Grenadiere* (WWV 60 [1839/1840]) hatte WAGNER am 29. Dezember 1840 SCHUMANN in einem Brief berichtet. (SCHUMANN hatte das Gedicht seinerseits in op. 49 Nr. 1 [1840] vertont, und alle beide hatten sie in ihrem Lied CLAUDE JOSEPH ROUGET DE LISLES *Marseillaise* (1792) zitiert (vgl. auch hiernach, Rz. 74). SCHUMANN hatte dasselbe Zitat in Wien unter den Augen der dortigen Zensur verbotenerweise dem Kopfsatz seines *Faschingsschwanks aus Wien. Fantasiebilder für Klavier* op. 26 eingefügt [vgl. hiervor, Rz. 41 mit Fn. 76]). Solche Nähe glaubte WAGNER, anders noch als in seinen Pariser Galeerenjahren, als königlich sächsischer Hofkapellmeister nun nicht mehr nötig zu haben. Freilich: Wie seltsam ROBERT SCHUMANN auch gegenüber Freunden sein konnte, zeigt ein Abendspaziergang mit dem von SCHUMANN hoch geschätzten Pianisten und Komponisten WILLIAM STERNDAL BENNETT (1816-1875), von dem sich SCHUMANN plötzlich mit den Worten verabschiedete: „Gute Nacht, BENNETT – es ist zu schönes Wetter zum Spaziergehen“. Vgl. MÜLLER, 92.

¹⁰⁸ Vgl. hiervor, Rz. 27 mit Fn. 47.

Genoveva entschied; freilich „nicht die alte, sentimentale“ der süßlichen Volkssage¹⁰⁹, sondern den dramatischen Stoff der 1843 veröffentlichten fünftaktigen Tragödie des von ROBERT SCHUMANN hoch verehrten, mittlerweile in Wien wirkenden deutschen Dichters aus dem damals noch dänischen Schleswig-Holstein CHRISTIAN FRIEDRICH HEBBEL (1813-1863).

59 Nach den *Klaviertrios* Nr. 1 in d-moll op. 63 und Nr. 2 in F-Dur op. 80 entstanden Ouvertüre, Libretto und erste Teile zur Oper *Genoveva* op. 81 noch 1847, und innert acht Monaten setzte SCHUMANN die gesamte Tragödie in Töne und vollendete seine einzige Oper im Sommer 1848¹¹⁰. Auch wenn SCHUMANNS Oper *Genoveva* nicht zu einem der populärsten Bühnenwerke des Musikdramas geworden ist, so ist MÜLLERS pfeifige Formulierung: „keine Oper von BRAHMS ist immer noch besser als eine solche von SCHUMANN“¹¹¹ musikalisch unbedarft. Freilich: Wo WAGNER¹¹² dem *theatralischen* Effekt alles unterordnete, gab SCHUMANN dem *schlichten Choral* den Vorzug. Die Entstehung des Nationalstaates färbte auf beide Genies ab: Beiden schwebte als Ideal eine nationale deutsche Musik vor.¹¹³ Für

¹⁰⁹ So ROBERT SCHUMANN in einem Brief an seinen früheren Kompositionslehrer HEINRICH DORN (vgl. hiervor, Rzz. 24 und 26).

¹¹⁰ Erkennen lässt sich im 2. Akt im Duett *Genoveva/Golo* die Volksliedmelodie „*Wenn ich ein Vöglein wär*“; anders als bei JOHANN FRIEDRICH REICHARDT (1752-1814) im *Liederspiel, Lieb' und Treue* (~1784) erklingt die Melodie bei SCHUMANN nicht in Dur, sondern wie bereits die von SCHUMANN als op. 43 Nr. 1 veröffentlichte Version in *moll*. Dazu vgl. hiernach, Rz. 106!

¹¹¹ MÜLLER, 95.

¹¹² Sprechend WAGNERS Urteil über SCHUMANN (und damit zugleich über seinen eigenen Charakter): „Keinem schlug es zu: auch dem armen SCHUMANN nicht, und so vielen der obern und niedern Grade der Enthaltensamkeitskirche, die ‚keusch und harmlos‘ die Hände nach dem ersehnten Opernerfolg ausstreckten –“; noch in seiner 1869 erschienenen Schrift *Über das Dirigieren* höhnt RICHARD WAGNER u.a. über SCHUMANNS „eigentümliches Ungeschick im Dirigieren“, und über den Komponisten SCHUMANN befindet WAGNER: „So gilt denn endlich der *seichte Schwulst* SCHUMANNS mit dem unsäglichen Inhalte BEETHOVENS als ein und dasselbe, aber immer mit dem Vorbehalte, dass drastische Exzentrizität eigentlich unzulässig und das Gleichgültig Nichtssagende das eigentlich Rechte und Schickliche sei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene SCHUMANN mit dem schlecht vorgetragenen BEETHOVEN allerdings ganz erträglich zueinander gehalten werden können“; hier alles zit. nach dem WAGNER-Verehrer MÜLLER, 120-122.

¹¹³ Dies zeigt sich nicht nur in der Wahl der vertonten *germanischen* Stoffe, sondern auch in der Abscheu, die ROBERT SCHUMANN in seinen Rezensionen dem in Paris mit grossen fünftaktigen Opern erfolgreichen deutschen Juden GIACOMO MEYERBEER (1791-1864, ursprünglich JAKOB LIEPMANN MEYER BEER) entgegenbrachte, in denen man Antisemitismus erkennen wollte. Nicht Antisemitismus jedoch leitete SCHUMANN dabei, sondern der Eindruck, MEYERBEER verballhornte schönste protestantische deutsche Choräle MARTIN LUTHERS (*Ein feste Burg ist unser Gott* [1529] als melodische Grundlage bereits in der Ouvertüre, des einleitenden Schlachtchors und im Verlaufe der gesamten Oper *Die Hugenotten*), um billige theatralische Effekte zu erzielen. Aus *diesem* Grund rezensierte SCHUMANN nach der Leipziger Aufführung im September 1837 MEYERBEERS "*Hugenotten*" in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* vernichtend: Er attestierte MEYERBEER "höchste Nicht-Originalität": „Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört es, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich gemeinen Heiligkeit bis zum Schluss. ... Und das alles lässt man sich gefallen, weil es so hübsch in die Augen fällt – und vor allem: weil es aus Paris kömmt.“ Hier zit. nach WOLFGANG LEMPFRIED: *Hetzjagd auf Meyerbeer*, abrufbar unter <http://www.koelnklavier.de/texte/komponisten/meyerbeer.html> und SCHUMANN, Schriften II 221f. In seiner *nationalromantischen* Gesinnung war SCHUMANN nicht in der Lage zu erkennen, dass MEYERBEER in seiner Oper *Les Huguenots* mit der Pariser Bluthochzeit vom 23./24. August 1572, der sog. Bartholomäusnacht, eine Metapher für die immer wiederkehrenden Judenpogrome der europäischen Geschichte gefunden hatte. Das Vorkommnis steht paradigmatisch für die Rolle der klassischen Musik des 19. Jahrhunderts bei der Herausbildung eines Nationalbewusstseins, das für Italien (VINCENTO SALVATORE CARMELO FRANCESCO BELLINI, GIUSEPPE VERDI [1813-1901] und ARRIGO [eigentlich: ENRICO GIUSEPPE GIOVANNI] BOITO [1842-1918]), Tschechien (BEDŘICH SMETANA [1824-1884], ANTONÍN LEOPOLD DVOŘÁK und LEOŠ JANÁČEK [1854-1928]), Frankreich (CÉSAR AUGUSTE JEAN GUILLAUME HUBERT FRANCK [1822-1890]), Russland (*MILI* ALEXEJEWITSCH BALAKIREW, *MODEST* PETROWITSCH MUSSORGI [1839-1881], CÉSAR ANTONOWITSCH CUI [1835-1918], *ALEXANDER*

SCHUMANN jedoch behielt bei aller schöpferischen Phantasie die Form ihre Bedeutung; WAGNER wollte sie sprengen. Wo SCHUMANN zwingende Kürze suchte, wurde WAGNER die unendliche Melodie zum Ideal.

60 Der Hinschied des ersten Sohnes – EMIL – im zarten Alter von einem Jahr¹¹⁴ und jener des verehrten FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY – für SCHUMANN der bedeutendste lebende Komponist seiner Zeit – trafen das Ehepaar SCHUMANN-WIECK tief. Mit IGNAZ MOSCHELES und AUGUST WILHELM JULIUS RIETZ (1812-1877) zusammen trug ROBERT SCHUMANN die sterbliche Hülle MENDELSSOHN zum Abschiedsgottesdienst in die Leipziger Pauliner-Kirche.¹¹⁵ MENDELSSOHN'S Tod traf SCHUMANN umso mehr, als MENDELSSOHN'S Rat und Zuspruch ihn 1847 dazu gebracht hatten, seine Symphonie in C-Dur op. 61 endlich fertig zu instrumentieren. Diesen Verlust seines grossen Vorbildes verarbeitete SCHUMANN 1848 literarisch in seinen *Erinnerungen an F. MENDELSSOHN* und musikalisch in seinem Klavierstück *Erinnerung* im *Klavieralbum für die Jugend* op. 68 Nr. 28.

61 Noch vier weitere Kinder¹¹⁶ sollten CLARA und ROBERT derweil geschenkt werden, zwei davon noch in Dresden - LUDWIG (1848-1899)¹¹⁷ und FERDINAND (1849-1891)¹¹⁸, die letzten beiden in Düsseldorf: EUGENIE (1851-1938)¹¹⁹ und als Benjamin der Familie FELIX (1854-1879), der bereits im Alter von knapp 25 Jahren an schwerer Tuberkulose sterben sollte. Ihm wurde JOHANNES BRAHMS Pate; BRAHMS vertonte später auch drei Gedichte seines Patenkindes FELIX SCHUMANN und verewigte damit sein Andenken.¹²⁰ In Dresden litt SCHUMANN alsbald unter dem reaktionären Gehabe – Philistertum eben, das seine Werke nicht verstand¹²¹ und zeitgenössischer Musik überhaupt verständnislos begegnete.

PORFIRJEWITSCH BORODIN [1833-1887] und NIKOLAI ANDREJEWITSCH RIMSKI-KORSAKOW [1844-1908]), Norwegen (EDVARD HAGERUP GRIEG [1843-1907]), Dänemark (NIELS WILHELM GADE), Amerika (LOUIS MOREAU-GOTTSCHALK [1829-1869]) oder Finnland (JOHAN JULIUS CHRISTIAN JEAN SIBELIUS [1865-1957]) ebenso bekannt ist und in Ungarn (BÉLA BARTÓK [1881-1945] und ZOLTÁN KODÁLY [1882-1967]), Spanien (ISAAC ALBÉNIZ [1860-1909], ENRIQUE GRANADOS [1867-1916] und MANUEL MARÍA DE FALLA Y MATHEU [1876-1946]) oder Brasilien (HEITOR VILLA-LOBOS [1887-1959]) ein halbes Jahrhundert später ebenfalls stilbildend wurde. Es kommt kaum von ungefähr, dass zur Zeit SCHUMANN'S in der Frankfurter Paulskirche die Nationalversammlung tagte, die eine Reichsverfassung ausarbeiten sollte, was dann nach der Revolution 1848 von den Fürsten letztlich verhindert wurde.

¹¹⁴ Vgl. hiernach, Rz. 96 mit Fn. 195.

¹¹⁵ WILI, *Mendelssohn*, S. 61 Rz. 165.

¹¹⁶ Dazu Näheres unter <http://www.schumann-portal.de/christiane-schumann.html>.

¹¹⁷ LUDWIG SCHUMANN fiel knapp volljährig in geistige Umnachtung und verbrachte den Rest seines Lebens als „lebendig Begrabener“ (so CLARA SCHUMANN-WIECK über ihn) in der Irrenanstalt in Colditz.

¹¹⁸ FERDINAND SCHUMANN wurde Bankbeamter und hatte mit seiner Frau ANTONIE DEUTSCH selbst sieben Kinder, verfiel nach schwerer Verletzung aus dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871 schliesslich der Morphiumsucht und litt bis zu seinem elenden Tod fürchterlich darunter. So musste CLARA mit ihrem Klavierspiel schliesslich auch noch die Familie ihres Sohnes und ihrer einzigen Enkel ernähren.

¹¹⁹ EUGÉNIE SCHUMANN setzte in ihren 1927 erschienenen *Erinnerungen* der ganzen Familie SCHUMANN sowie JOHANNES BRAHMS ein schönes und humorvolles literarisches Andenken.

¹²⁰ Vgl. WILI: *Brahms*, Rz. 19 mit Fn. 29. Es waren dies 1873 „*Versunken*“ op. 86 Nr. 5, 1874 im Nidelbad in Rüslikon bei Zürich „*Junge Lieder I und II*“ op. 63 Nr. 5 und 6. Den 2. Satz (Adagio espressivo) seiner 1. Sonate für Violine und Klavier G-Dur op. 78, der sog. *Regenlied-Sonate*, verfasste BRAHMS nach eigenem Bekunden in Sorge um sein erkranktes (und bald darauf verschiedenes) Patenkind FELIX SCHUMANN, der auch ein sehr guter Geiger war (vgl. SANDBERGER, 53-55 samt Facsimile des Autographs). Und die Variationen op. 9 mit der Überschrift „Kleine Variationen über ein Thema von *Ihm, Ihr* zugeeignet“ wurden BRAHMS' Gabe zur Niederkunft mit der Widmung an die Eltern seines Patenkindes. Das Thema stammt aus ROBERT SCHUMANN'S *Bunten Blättern* op. 99. BRAHMS übergab dann am 13. September 1854 CLARA SCHUMANN zu ihrem Geburtstag zwei weitere Variationen zu seinem op. 9 (vgl. OREL, 66), von denen die eine CLARA'S Thema aus ROBERT SCHUMANN'S *Impromptus* op. 5 von 1833 – BRAHMS' eigenem Geburtsjahr – aufgriff. Derlei *verborgene Verknüpfungen* waren nicht nur SCHUMANN'S, sondern auch BRAHMS' ureigenste Sprache.

¹²¹ Dass die Königlich-Sächsische Hofkapelle aus Anlass ihres dritten Centenariums Komponisten Dresdens feierte, ohne ihn auch nur zu erwähnen, traf SCHUMANN bitter.

β. 1849: Jahr totalen Schaffensrausches

62 Dennoch arbeitete SCHUMANN auf der Höhe seiner Meisterschaft in unentwegtem Schaffensrausch weiter. Nach der Oper *Genoveva* schuf er im Revolutionsjahr 1848 zunächst die Ouvertüre zum Melodram *Manfred* nach Lord BYRON op. 115. Die Revolution kommentierte SCHUMANN einzig musikalisch mit *drei patriotischen Gesängen für Männerchor mit Harmoniemusik ad libitum* (zunächst als op. 65 bezeichnet, aber nicht veröffentlicht; WoO 4). Dass er dem das *Adventlied nach einem Gedicht von FRIEDRICH RÜCKERT für Soli, Chor und Orchester* op. 71 folgen liess, lag in der Logik seines nunmehrigen Wirkens als Chorleiter, und mit dem bald sehr beliebten *Klavieralbum für die Jugend* op. 68, den *Bildern aus Osten* für Klavier zu vier Händen op. 66 und zum Jahreswechsel 1848/1849 den *Waldscenen* op. 82 knüpfte SCHUMANN an die Klavierpoesie seiner frühesten Werke an: atmosphärisch stimmungsvolle Miniaturen, in denen er mit einem Minimum an Tönen und Mitteln Situationen, Märchen, Träume über ferne Länder hinauberte. Der finanzielle Erfolg freilich stellte sich nicht ein; im Gegenteil: Der Verlag Breitkopf & Härtel wollte wegen zu grosser Risiken keine Werke SCHUMANNS mehr veröffentlichen. So wurde das *Klavieralbum für die Jugend* schliesslich im Verlagshaus Schubert in Hamburg verlegt.¹²²

63 Auch menschlich vereinsamte SCHUMANN zunehmend mehr: Er begann selbst Freunde zu meiden und allein spazieren zu gehen, und erste Anzeichen einer Geisteskrankheit machten sich in Form von unerklärlichen Ängsten bemerkbar, etwa die panische Angst beim blossen Anblick einer Nervenheilstätte. Im Sommer 1848 besuchte FRANZ LISZT die zurückgekehrte Familie nach deren Rückkehr anlässlich einer Soirée in Dresden und zog bei der Gelegenheit im Gespräch ausgerechnet GIACOMO MEYERBEER¹²³ dem im Vorjahr verstorbenen FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY als musikalisch bedeutender vor. Damit brachte er SCHUMANN dermassen in Rage, dass dieser LISZT am Kragen packte, ihn gegenüber dem verstorbenen Meister als überheblich anherrschte und das Zimmer verliess.¹²⁴ Zu einer SCHUMANN-Feier seiner Heimatstadt Zwickau komponierte SCHUMANN

¹²² Vgl. dazu aber hiernach, Rz. 69!

¹²³ Offen ist, ob für LISZT dabei eine Rolle spielte, dass er selbst und GIACOMO MEYERBEER beide Freimaurer waren. Jedenfalls hatte LISZT Erfolg gehabt mit seiner *Grande Fantaisie sur des thèmes de l'opéra 'Les Huguenots'* (MEYERBEER) Searle 412 (1836), seinen *Réminiscences de 'Robert le Diable'* Searle 413 (1841) und Searle 630 (1841-1843) sowie den *Illustrations du 'Prophète'* Searle 414 (1849/1850), und nicht anders sollte es ihm 1865 mit den *Illustrations de 'L'Africaine'* Searle 415 ergehen.

¹²⁴ MÜLLER, 122. Hintergrund der Episode ist einerseits, dass FRANZ LISZT 1842 zusammen mit FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY und GIACOMO MEYERBEER in Berlin die höchste preussische Auszeichnung, den Orden „*Pour le mérite*“ erhalten hatte (vgl. WILI, *Mendelssohn*, 56 Rz. 153), dass andererseits MENDELSSOHN in FRANZ LISZT den grossartigen Pianisten respektiert, ihn aber als Komponisten bei aller Höflichkeit musikalisch kritisch-distanziert beurteilt hatte (vgl. TODD, 433; schon als 16-Jähriger hatte MENDELSSOHN 1825 in Paris über LISZT im gleichen Sinne trüf befunden: „*viel Finger, wenig Gehirn*“; vgl. WILI, *Mendelssohn*, 43 Rz. 135) und dass schliesslich MENDELSSOHN, HILLER und SCHUMANN im März 1840 dem divenhafte auftretenden, auf Misserfolge mimosenhaft mit „*politischer Krankheit*“ (so SCHUMANN) reagierenden ungarischen Tastenlöwen, der sich auch in Leipzig, obwohl fliessend deutschsprachig, nur französisch ansprechen liess, mit selbstlosen Efforts zu erfolgreichen Zusatzkonzerten verholfen und damit Spannungen zwischen dem Gewandhaus und LISZT überbrückt, ihn dabei aber auch als „*aristokratisch verwöhnt*“ empfunden hatten, weil er sich „*immer über die fehlenden Toiletten und Gräfinnen und Prinzessinnen*“ beschwert hatte; vgl. TODD, 433. Was er über MEYERBEER dachte, hat SCHUMANN in der kürzesten je erschienenen Rezension über dessen Oper *Der Prophet* 1849 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* unter dem Titel „*Prophet von Giac Meyerbeer*“ zum Ausdruck gebracht: ein einziges Zeichen genügte ihm dafür - ein Kreuz zur Todesanzeige (MÜLLER, 124; RIENÄCKER, 77). Man muss LISZT zugute halten, dass er später nicht nachtragend war: 1853 hat er seine grosse *Klaversonate in h-moll* Searle 178 ROBERT SCHUMANN gewidmet, und als Weimarer Generalmusikdirektor hat er SCHUMANNS Oper *Genoveva* 1855 nach der erfolglosen Uraufführung in Leipzig von 1850 als erster wieder zur Aufführung gebracht (vgl. LIPPMAN, 288); ausserdem haben die beiden auch weiterhin miteinander korrespondiert. – Vgl. dazu SCHUMANNS Publikation in seiner

1848 noch *Beim Abschied zu singen für gemischten Chor und Bläser-Doppelquintett in F-Dur op. 84*, und in Gegenwart CLARAS und ROBERTS wurde das Werk in Zwickau uraufgeführt: ungetrübter Lichtblick des Jahres für das Künstlerehepaar.

64 Im April 1849 gab SCHUMANN wegen musikalischen Desinteresses der *Dresdner Liedertafel* die Chorleitung wieder ab. Dennoch wurde 1849 SCHUMANNS „*Jahr der kleinen Chorwerke*“ und, nachdem sich seine Gesundheit vorübergehend wieder etwas stabilisiert hatte, kompositorisch überhaupt das ertragsreichste Jahr des Meisters. Zugleich sollte es das letzte Jahr der Familie SCHUMANN in Dresden werden. Nicht weniger als 25 Werke verschiedenster Gattungen schuf ROBERT SCHUMANN, und vielleicht in dunkler Vorahnung bilanzierte er selber: „Äusserst fleissig war ich in diesem Jahr, – man muss ja schaffen, solange es Tag ist“¹²⁵.

65 So entstanden in diesem Jahr die vier Bände *Chorballaden und Romanzen op. 67*, *op. 75*, *op. posth. 145* und *op. posth. 146*, die je *sechs Romanzen für Frauenstimmen op. 69* und *op. 91*, das *Adagio und Allegro für Horn und Klavier op. 70*, die *Phantasiestücke für Klarinette und Klavier op. 73*, das *Spanische Liederspiel für Vokalquartett op. 74*, die *vier Märsche für Klavier op. 76*, die *Duette für Sopran und Tenor op. 78*, das *Lieder-Album für die Jugend op. 79*, die *Zwölf vierhändigen Klavierstücke ‚für kleine und grosse Kinder‘ op. 85*, als „etwas ganz curioses“ und für den Verächter aller Trampelpfade SCHUMANN Typisches das *Konzertstück für vier Hörner und Orchester in F-Dur op. 86*, danach *Introduktion und Allegro für Klavier und Orchester in F-Dur op. 92*, die erste der *Drei Romanzen für Oboe und Klavier op. 94*, die *Drei Hebräischen Gesänge nach BYRON mit Hammerflügel-Begleitung op. 95*, die *Lieder und Gesänge aus ‚Wilhelm Meister‘ op. 98a*, das *Requiem für Mignon für Soli, Chor und Orchester op. 98b*, das *Minnespiel nach FRIEDRICH RÜCKERT für Vokalquartett und Klavier op. 101*, die *Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier op. 102*, die Klavierbegleitung zum melodramatischen Vortrag der *Ballade Schön Hedwig nach FRIEDRICH HEBBEL op. 106*, das *Nachtlied nach FRIEDRICH HEBBEL für Chor und Orchester op. 108*, die *Märchenbilder für Viola und Klavier op. 113*, die *Fünf Jagdlieder für Männerchor und vier Hörner op. posth. 137*, die *Spanischen Liebeslieder op. posth. 138* und die *Vier doppelchörigen Gesänge op. posth. 141*.

66 Ausserdem schloss SCHUMANN 1849 die Arbeit am Melodram *Manfred* nach Lord BYRON *op. 115* und an den *Bunten Blättern op. 99* ab, führte die Vertonung der *Faust-Scenen*¹²⁶ weiter – ein Teil davon wurde zur Säkularfeier von JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'S Geburt 1849 uraufgeführt – und begann die Arbeit an der *Motette Verzweifle nicht im Schmerzenstal nach FRIEDRICH RÜCKERT für Männer-Doppelchor und Orgel op. 93* (die er später noch orchestrieren sollte), an den *Vier doppelchörigen Gesängen für grössere Gesangsvereine op. 141* und über den Jahreswechsel 1849/1850 mit den ersten Skizzen zum *Neujahrslied op. posth. 144*.

67 Da das älteste Kind, MARIE, schwer erkrankt war, wich SCHUMANN, um nicht militärisch eingezogen zu werden, beim Ausbruch des Maiaufstandes vom 5. Mai bis zum

Neuen Zeitschrift für Musik von 1837: „Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen schon zur Sprache gekommen, auch musikalische schlichten sollte, traf es sich, dass hier, wahrscheinlich zum erstenmal in der Welt neben einander, die zwei wichtigsten Compositionen der Zeit zur Aufführung kamen – die *Hugenotten* von MEYERBEER und der *Paulus* von MENDELSSOHN. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerschaft, einer Bevorzugung des einen vor dem andern kann hier keine Rede sein. Der Leser weiss zu gut, welchem Streben sich diese Blätter geweiht, zu gut, dass, wenn von MENDELSSOHN die Rede ist, keine von MEYERBEER sein kann, so diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, dass, um eine Charakteristik Beider zu erhalten, man nur dem Einen beizulegen braucht, was der Andere nicht hat, – das Talent ausgenommen, was Beiden gemeinschaftlich“, hier zit. nach SCHUMANN, *Schriften II*, 220. Vgl. auch hiervor, Fn. 113. SCHUMANN sprach MEYERBEER also Talent ausdrücklich nicht ab; er stiess sich einzig daran, wie andersartig MEYERBEER es nutzte.

¹²⁵ Hier zit. nach MÜLLER, 112.

¹²⁶ Vgl. dazu hiervor, Rz. 52, und hiernach, Rz. 77.

12. Juni 1849 während seiner Arbeit am *Liederalbum für die Jugend* op. 79 mitsamt der Familie aus Dresden nach Maxen und Kreischa zu Major FRIEDRICH ANTON SERRE aus¹²⁷ und schrieb dort nach CLARAS Zeugnis zum grössten Teil an Werken „höchster Friedlichkeit“ weiter. Grund seiner raschen Rückkehr nach Dresden waren neue depressive Verstimmungen. RICHARD WAGNER gebärdete sich derweil mit dem panslawistischen Anarchisten MICHAEL ALEXANDROWITSCH BAKUNIN (1814-1876)¹²⁸ zusammen als revolutionärer Brandredner, floh daraufhin, steckbrieflich gesucht, nach Zürich zur wohlhabenden Kaufmannsfamilie WESENDONCK¹²⁹ in die neutrale Schweiz¹³⁰ und blieb Deutschland für nahezu ein ganzes Jahrzehnt fern.

γ. 1850: Uraufführung der einzigen Oper

68 In Leipzig schien AUGUST WILHELM JULIUS RIETZ (1812-1877) 1849 die im Vorjahr angetretene Leitung des Gewandhauses abgeben zu wollen, um die Nachfolge des soeben verstorbenen CARL OTTO EHRENFRIED NICOLAI¹³¹ in Berlin anzutreten. So dachte ROBERT SCHUMANN seit Sommer 1849 ernsthaft an eine Rückkehr nach Leipzig; in Dresden fühlte er sich einsam und ohne rechte Stellung. Doch schliesslich blieb RIETZ in Leipzig. Im Oktober 1849 mussten CLARA und ROBERT SCHUMANN vom Hinschied des verehrten FRÉDÉRIC CHOPIN Kenntnis nehmen, der in Paris seiner Lungentuberkulose erlegen war. Als im November 1849 SCHUMANNS Vorgänger als Liedmeister in Dresden, FERDINAND VON HILLER, von Düsseldorf nach Köln berufen wurde, überlegte sich SCHUMANN Ende 1849, die Stelle des Kapellmeisters in Düsseldorf anzunehmen, für die ihn HILLER vorgeschlagen hatte. Die Nachricht, dass in Düsseldorf eine Irrenanstalt stehe, schreckte ihn ab: SCHUMANN fürchtete wie bereits in Dresden ihren blossen Anblick. Zudem war mit WAGNERS Flucht aus Dresden die Stelle des 2. Kapellmeisters am Hoftheater vakant geworden. Im Hinblick darauf erhoffte sich SCHUMANN von der für Februar 1850 geplanten Uraufführung seiner Oper *Genoveva* in Leipzig eine Steigerung seiner Reputation.

69 Unerwarteter Weise verkaufte sich das Klavieralbum, das Breitkopf & Härtel nicht mehr hatte verlegen wollen, derart gut, dass sich der Leipziger Verlag nun seinerseits um SCHUMANNS zweites *Lieder-Album für die Jugend* op. 79 förmlich riss.¹³² So konsolidierte

¹²⁷ Vgl. ROBERT SCHUMANN: *Erinnerungsbüchlein für unsere Kinder*, Eintrag vom 22. Juni 1849, hier zit. nach REICH, 93f, auch abgedruckt in EUGÉNIE SCHUMANN, 327f. Dazu vgl. hiervor, Rz. 37 mit Fn. 68.

¹²⁸ BAKUNIN wurde zunächst in Dresden verhaftet, eingekerkert, dann an Österreich ausgeliefert, in Olmütz eingekerkert, danach an Russland ausgeliefert und in St. Petersburg eingekerkert, dann in sibirische Verbannung geschickt, wo er 1861 entfliehen und via Japan und die USA nach London, später nach Italien und nach rastlosen Versuchen, eine kommunistisch-anarchistische Revolution anzuzetteln, am Ende ins Tessin gelangte, bevor er 1876 in Bern starb, wo er auf dem Bremgartenfriedhof bestattet liegt.

¹²⁹ HILDEBRANDT, 45-61. Zeugnis dieses Zürcher Aufenthalts sind WAGNERS *Fünf Wesendonck-Lieder* WWV 91 von 1857/1858, von denen zwei (Nr. 3 *Im Treibhaus* und Nr. 5 *Träume*) laut WAGNERS eigenem Zeugnis Studien zum Liebesduett der 1857-1859 geschaffenen Oper *Tristan und Isolde* WWV 90 darstellen.

¹³⁰ Hintergrund: Nach ihrem Ausbruch in Rom, Paris, Wien, Pressburg, Budapest, Prag, Berlin und Agram wurde die Revolution alsbald allenthalben niedergeschlagen, und meistens konnten sich die alten Fürsten wieder etablieren; einzig in Paris misslang dies, weil NAPOLÉON III. mit Hilfe zweier Plebiszite eine neue Diktatur zu errichten vermochte. In Deutschland wurde die Frankfurter Paulskirchenversammlung aufgelöst und das Königtum in Preussen restauriert. So blieb die Schweiz als Insel in Europa allein, in der der Liberalismus sich 1848 zu etablieren vermochte. Dresden 1849 war ein weiteres erfolgloses revolutionäres Nachhutgefecht.

¹³¹ Bekannt geworden und bis heute geblieben ist OTTO NICOLAI durch seine letzte Oper *Die lustigen Weiber von Windsor*; hingegen hatte er es 1840 abgelehnt, das Libretto *Nabucco* von TEMISTOCLE SOLERA (1815-1878) zu vertonen, was dann GIUSEPPE VERDI 1842 zum Durchbruch verhalf (KÜHNER, 23f). – In Leipzig amtierte später der junge BRUCKNER-Schüler GUSTAV MAHLER 1886-1888 als zweiter Kapellmeister. Zu NICOLAI vgl. hiervor, Rz. 30.

¹³² Vgl. dazu hiervor, Rz. 62 in fine mit Fn. 122!

sich SCHUMANNS ökonomische Situation beträchtlich, und er nahm mit über 100 Talern pro Monat mehr als das Dreifache des Vorjahres ein. Mit Konzerten in Hamburg, Bremen und Berlin nahm CLARA SCHUMANN im gleichen Herbst ausserdem allein so viel ein, wie SCHUMANN in Düsseldorf als Jahresgehalt in Aussicht stand. Daher versprach er die Antwort nach Düsseldorf erst für den 1. April 1850. Doch die Uraufführung seines Bühnenerstlings in Leipzig wurde verschoben. So unternahmen CLARA und ROBERT SCHUMANN im März 1850 gemeinsam mit der „schwedischen Nachtigall“, der Sopranistin JENNY LIND (1820-1887)¹³³ eine Konzerttournee, und bei der Rückkehr nach Dresden akzeptierte ROBERT SCHUMANN das Engagement nach Düsseldorf. Erst nach dieser Entscheidung vermochte er seine kompositorische Tätigkeit wieder aufzunehmen. Im April und Mai 1850 schrieb er nun als *Anhang zum Lieder-Album für die Jugend* op. 79 die *Haus- und Lebensregeln*, die *Lieder* op. 77 Nr. 5, op. 83 und op. 89 sowie weitere Teile der *Scenen aus GOETHE's Faust für Soli, gemischten Chor und Orchester* WoO 3.¹³⁴

70 Nach mehrwöchigen Proben in SCHUMANNS Beisein wurde die bereits am 4. August 1848 vollendete Oper *Genoveva*, an der er 1849 noch einige Änderungen vorgenommen hatte, unter SCHUMANNS eigenem Dirigat am 25. Juni 1850 im Leipziger Stadttheater endlich zur Uraufführung gebracht. Aber das Werk stiess in Publikum und Kritik auf geteiltes Echo und wurde trotz wachsendem Erfolg bereits nach drei Aufführungen – einer weiteren unter SCHUMANNS, der dritten unter RIETZ' Leitung – vom Spielplan abgesetzt.

71 Seinen Leipziger Aufenthalt nutzte SCHUMANN aber auch, um mit IGNAZ MOSCHELES, FRANZ LISZT, LOUIS SPOHR, MORITZ HAUPTMANN (1792-1868) und weiteren die *Bach-Gesellschaft*¹³⁵ zu gründen, die aus Anlass des Centenariums von JOHANN SEBASTIAN BACHS Hinschied die Herausgabe seiner sämtlichen Werke in Angriff nahm. Im Juli 1850 kehrte SCHUMANN nach einem Schwindelanfall, der ihm für Tage die Sprache verschlagen hatte, nach Dresden zurück und komponierte die *Lieder und Gesänge* op. 77 Nr. 2 und 3 und op. 96, vier der *Fünf heiteren Gesänge* op. 125 (Nr. 1-3 und 5), Nr. 4 der *Fünf Lieder und Gesänge* op. 127 sowie – zum Andenken an den 1820 geadelten, soeben verstorbenen österreichischen Dichter NIKOLAUS FRANZ NIEMBSCH alias NIKOLAUS LENAU (1802-1850), *Sechs Gedichte* op. 90.

h. Düsseldorf

α. Blüte und erste Trübungen

72 Anfangs September 1850 zog die Familie SCHUMANN-WIECK nach Düsseldorf um, wo CLARA und ROBERT mit einer Konzertreihe, einem Ständchen des Chors mit SCHUMANN-Gesängen und einem Festmahl überaus herzlich begrüsst wurden. Auch die ersten Proben stellten SCHUMANN zufrieden. Die Stadt verfügte über einen grossen Konzertssaal mit rund 1'300 Plätzen. Die Suche einer geeigneten, ruhigen Wohnung hingegen erwies sich als schwierig, und Krankheit und Strassenlärm hinderten ROBERT am Komponieren. So unternahm er Ende September 1850 noch eine Reise nach Köln, die ihn tief beeindruckte und erfreute. Dies sollte sich in weiteren Kompositionen niederschlagen, am deutlichsten in SCHUMANNS zwischen dem 7. November und dem 9. Dezember 1850 komponierter heiterer *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur*, der *Rheinischen* op. 97¹³⁶, die bei der Uraufführung am 5. Februar 1851 mit spontanem Applaus des Publikums bereits zwischen den Sätzen eine grossartige Aufnahme erfuhr. Noch zuvor war in Düsseldorf das *Konzert für Violoncello und Orchester in a-moll* op. 129 entstanden. Als RICHARD POHL (1826-1896) ihm das Libretto zu einer Oper nach dem gleichnamigen Drama FRIEDRICH SCHILLERS zustellte, komponierte

¹³³ Zu ihr vgl. WILI, *Mendelssohn*, 59 Rzz. 160f mit Fn. 219.

¹³⁴ Vgl. hiervor, Rz. 52 mit Fn. 97 und hiernach, Rz. 77.

¹³⁵ http://imslp.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach:_Bach-Gesellschaft_Ausgabe.

¹³⁶ SCHUMANN schrieb damit die erste fünfsätzige Symphonie der Musikgeschichte. Dazu vgl. hiernach, Rzz. 90 und 110-112 mit Fn. 232.

SCHUMANN zum Jahreswechsel 1850/1851 noch die *Ouvertüre Die Braut von Messina* op. 100, allerdings ohne das Libretto weiter zu vertonen.

73 SCHUMANNS Eröffnungskonzert in Düsseldorf im Oktober 1850 galt Werken JOHANN SEBASTIAN BACHS und LUDWIG VAN BEETHOVENS und wurde sehr günstig aufgenommen, zumal dazwischen CLARA SCHUMANNS Interpretation von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Klavierkonzert Nr. 1 in g-moll op. 25 geradezu frenetischen Applaus fand. SCHUMANNS eigene Werke hingegen wurden in Düsseldorf alsbald kühl und mit Unverständnis aufgenommen, so auch seine *Ouvertüre Die Braut von Messina* op. 100. Nach dem ersten Konzertwinter trübten zudem bereits empfindliche Störungen das Verhältnis zwischen dem in sich gekehrten, den Notentext äusserst genau lesenden, entsprechend interpretierenden und wenig diplomatischen SCHUMANN und den von ihm geleiteten Klangkörpern, in denen während der Proben immer wieder geplaudert wurde. Im gemischten Chor begannen die Soprane zu streiken. Zeitungskritiken verletzten den Meister. Unerquickliche Briefwechsel folgten. Zusätzlich stürzte ROBERT SCHUMANN 1851 noch in eine schwere Gesundheitskrise.

74 Dennoch komponierte er nahezu zwei Dutzend weitere Werke: sein zweites (wiederum weltliches) Oratorium *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112, das bei seiner Uraufführung im Juli 1851 ebenfalls kühl aufgenommen wurde, die beiden *Sonaten für Violine und Klavier* Nr. 1 in a-moll op. 105 und Nr. 2 in d-moll op. 121, die *Märchenbilder für Viola und Klavier* op. 113, die *Drei Phantasiestücke* op. 101, das *Klaviertrio* Nr. 3 in g-moll op. 110, die Chorballeade *Der Königssohn* nach JOHANN LUDWIG UHLAND op. 116, manche Liedersammlungen (*Vier Duette für Mädchenstimmen* op. 103, *Sieben Lieder* op. 104, *Vier Husarenlieder* op. 117, *Drei Gedichte* op. 119, *Fünf heitere Gesänge* op. 125 und *Vier Gesänge* op. posth. 142), schloss die 1850 begonnenen *Fünf Lieder und Gesänge* op. 127 ab, vollendete die *Romanzen und Balladen* op. posth. 145, begann die Arbeit an den *Sechs Gesängen* op. 107 und an der später JOHANNES BRAHMS gewidmeten Chorballeade *Des Sängers Fluch* nach JOHANN LUDWIG UHLAND op. posth. 139, schrieb die *Ball-Scenen* op. 109, überarbeitete seine ursprünglich zweite Symphonie in d-moll und veröffentlichte sie als seine *Symphonie Nr. 4 in d-moll* op. 120 und schrieb die Ouvertüren *Zu Julius Caesar* op. 128 und zu *Hermann und Dorothea* op. posth. 136, welche ein weiteres Mal direkt nach den moll-Einleitungstakten und im Verlauf der ganzen Ouvertüre mehrmals die *Marseillaise* zitierte.¹³⁷

75 In der zweiten Sommerhälfte 1851 suchte SCHUMANN auf einer zweiwöchigen Ferienreise mit seiner Familie nach Heidelberg, Basel und durch die Schweiz nach Genf und Chamonix Distanz zu den Ereignissen in Düsseldorf, und dies gelang ihm auch ausnehmend gut.¹³⁸ Im Dezember 1851 kam CLARA zum siebentenmal nieder und gebar die Tochter EUGENIE. Schliesslich schrieb SCHUMANN im selben Jahr auf FRIEDRICH RÜCKERTS Gedicht noch das Chorwerk *Glockentürmers Töchterlein* WoO RSW Anh. L 3, das aber erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts wieder ausgegraben und ediert wurde. Dies ist deshalb erwähnenswert, weil 1873 auch JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER¹³⁹ den Stoff, aber als vieraktige komische Oper "*Türmers Töchterlein*" op. 70 vertont hat.

β. 1852/1853: Enttäuschung

76 1852 vollendete SCHUMANN die Vier Chorballeaden *Vom Pagen und der Königstochter* nach FRANZ EMANUEL AUGUST GEIBEL op. posth. 140 und die *Gesänge der Königin Maria Stuart* op. 135 sowie seine ersten geistlichen Werke: Die *Missa sacra in c-moll* op. posth.

¹³⁷ Vgl. bereits SCHUMANNS op. 26 Kopfsatz und op. 49 Nr. 1; dazu hiervor, Fnn. 76 und 107.

¹³⁸ CLARA SCHUMANN befand dies als „die schönste Reise, die ROBERT mit mir gemacht“; von Chamonix aus habe der Montblanc ausgesehen, „als hätte ihn der liebe Gott für uns dahin gestellt.“ Hier zit. nach MÜLLER, 142.

¹³⁹ Vgl. hiernach, Rz. 113ff.

147 und das *Requiem* in der singulären Tonart *Des-Dur* op. posth. 148¹⁴⁰, die zu Lebzeiten SCHUMANNS jedoch keinen Verleger fanden. Im März 1852 erlebten CLARA und ROBERT SCHUMANN bei einer Leipzigerreise den Lichtblick des Jahres: Die *Rheinische Symphonie* op. 97 fand bei ihrer Aufführung im Gewandhaus begeisterten Anklang. Bald danach wurde infolge der gesundheitlichen Probleme für ROBERT SCHUMANN – er litt an Halluzinationen und Sprachschwierigkeiten (in SCHUMANNS eigenen Worten „tiefe Nervenverstimmung“) – eine Kur im niederländischen Scheveningen unausweichlich

77 Die Konflikte zwischen dem linkischen Dirigenten ROBERT SCHUMANN und dem Düsseldorfer Orchester und dem Konzertkomitee vertieften sich 1852 weiter und wuchsen sich 1853 anlässlich des 31. Niederrheinischen Musikfestes schliesslich zu einem nicht mehr überbrückbaren Graben aus. Ab April 1853 spielten sich in SCHUMANNS Heim furchtbar tragische Szenen ab: Der Meister zog sich tagelang in sein Zimmer zurück im Wahn, Tische rücken zu müssen, und erklärte seinen Kindern den vermeintlichen Sinn dieses Tuns.¹⁴¹ In luziden Momenten schuf er den *Kinderball* op. 130 und als letztes Klavierwerk noch die *Gesänge der Frühe* op. 133, die *Märchenerzählungen* op. 132, die *Phantasie für Violine und Orchester* op. 131 und die dann JOHANNES BRAHMS gewidmete *Introduktion und Allegro für Klavier und Orchester* op. 134, ergänzte die *Faust-Szenen* mit einer *Faust-Ouvertüre*, ohne dem Werk freilich eine Opuszahl zuzuordnen¹⁴², komponierte die Männerchorballade *Das Glück von Edenhall* nach LUDWIG UHLAND op. posth. 143, *drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 sowie die *Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinielied* op. 123, die bei der Aufführung von der Kritik niederschmetternd rezensiert wurde.

i. BRAHMS, Zusammenbruch und Verdämmerung

78 Am 30. Juli 1853 erlitt SCHUMANN bei einem Besuch in Bonn einen Schwindel- und Schwächeanfall, der als „Nervenschlag“ diagnostiziert wurde und der ein Schlaganfall gewesen sein dürfte. Ende September und im Oktober 1853 erlebten CLARA und ROBERT ihre wohl letzten grossen gemeinsamen Lichtblicke, als JOSEPH JOACHIM und JOHANNES BRAHMS sie in Düsseldorf aufsuchten: Tage intensivsten und tiefsinnigsten künstlerischen Austausches und gemeinsamen Musizierens beglückten alle wechselseitig dermassen, dass ROBERT SCHUMANN, der BRAHMS' Genialität sofort erkannte, fieberhaft zur Feder griff und in seinem letzten grossen musiktheoretischen Aufsatz – „*Neue Bahnen*“ – prophetisch ankündigte: „das ist ein Berufener“¹⁴³. Mit JOHANNES BRAHMS und seinem eigenen Schüler ALBERT HERMANN DIETRICH schrieb SCHUMANN als Überraschung für den überragenden Geiger JOSEPH JOACHIM eine Sonate über das Thema F-A-E, das die Initialen von JOACHIMS Lebensmotto („frei aber einsam“)¹⁴⁴ wiedergab; als JOACHIM die Sätze aufgrund der Stilunterschiede ohne Zögern zutreffend den Komponisten zuzuordnen vermochte, schrieb SCHUMANN noch im selben Oktober anstelle von DIETRICHS Kopfsatz und von BRAHMS'

¹⁴⁰ Immerhin hatte FRÉDÉRIC CHOPIN in seiner *b-moll*-Sonate op. 35 von 1839 dem berühmten, bereits 1837 komponierten Trauermarsch in *b-moll* das Trio in *Des-Dur* eingefügt. Selten aber ist die Wahl einer *Dur*-Tonart für ein Requiem: Soweit ich sehe, hatte dies zuvor erst JAN DISMAS (LUKÁŠ) ZELENKA (1679-1745, *Requiem in F-Dur* für Soli, Chor und Orchester ZWV 49 [vor 1730] und *Requiem für August II.* für Soli, Chor und Orchester in *D-Dur* ZWV 46 [1733]) praktiziert; später sollte beispielsweise noch CHARLES FRANÇOIS GOUNOD (*Messe brève pour les morts* [Requiem] in *F-Dur* [1872/1873] und *Requiem* in *C-Dur* [1891]) folgen. – SCHUMANNS Ruf der Hörner in Nr. VI *Domine Jesu Christe! Rex gloriae* des *Requiem*s hat 1894 ANTONÍN DVOŘÁK in Nr. 5 (*Herr, oh mein Gott, lass ein neues Lied mich Dir singen*) seiner *biblischen Gesänge* op. 99 B 185 zitiert.

¹⁴¹ Vgl. LIPPMAN, 290; Brief ROBERT SCHUMANNS an FERDINAND VON HILLER vom 25. April 1853: „Wir haben gestern zum ersten Mal Tische gerückt. Eine wunderbare Kraft!“ SCHUMANN fügt bei, wie er den Tisch dazu gebracht habe, das Eingangsthema zu BEETHOVENS *c-moll*-Symphonie op. 67 von sich aus eine Idee rascher vorzutragen. Vgl. MÜLLER, 146f mit weiteren tragischen Episoden.

¹⁴² Vgl. hiervor, Rzz. 52, 66 und 69.

¹⁴³ In extenso wiedergegeben bei MÜLLER, 198-200, hier: 199; auszugsweise zit. bei WILI, *Brahms*, 7 Rz. 16 mit Fn. 20f.

¹⁴⁴ Vgl. zu SCHUMANNS Neigung, mit Buchstaben zu spielen hiervor, Rz. 22 mit Fn. 36; WILI, *Brahms*, 6f Rz. 16f.

drittem Satz zwei eigene neue Sätze und vollendete so das Werk stilbruchfrei zu seiner *Sonate für Violine und Klavier Nr. 3 in a-moll* WoO 2. Parallel dazu komponierte er das erst 1937 vom Musikwissenschaftler GEORG SCHÜNEMANN (1884-1945) veröffentlichte *Konzert für Violine und Orchester in d-moll* WoO 1: Dem vertrauten Freund aus Leipzig, FERDINAND DAVID (1810-1873) gewidmet¹⁴⁵, sollte es SCHUMANNS letztes grosses Werk werden und jahrzehntelang völlig verkannt bleiben. Der doch überragende junge Geigenvirtuose JOSEPH JOACHIM fand dessen letzten Satz ungemein schwierig zu spielen und hatte, von vorangehendem Dirigieren ermüdet, bei der Orchesterprobe derart Mühe damit, dass auf eine Aufführung zunächst verzichtet wurde.

79 Mit der erneut schwangeren CLARA zusammen unternahm ROBERT SCHUMANN nach BRAHMS' und JOACHIMS Weggang im November 1853 noch eine erfolgreiche einmonatige Konzertreise nach Holland¹⁴⁶, wo CLARA mit Werken LUDWIG VAN BEETHOVENS, ROBERT SCHUMANNS, FRÉDÉRIC CHOPINS und FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS brillierte und das Paar begeistert gefeiert wurde. Dies mag SCHUMANN zunächst etwas darüber hinweg geholfen haben, dass er am 27. Oktober 1853 der Leitung der Düsseldorfer Abonnementskonzerte definitiv enthoben worden war.¹⁴⁷ Der Verwaltungsausschuss des Allgemeinen Musikvereins löste SCHUMANN durch JULIUS TAUSCH (1827-1895) ab, gestattete dem Meister aber immerhin, die Aufführungen seiner eigenen Werke, falls er dies wünsche, selber zu leiten. Daraufhin kündigte SCHUMANN seine Stelle als Musikdirektor auf den 31. Oktober des folgenden Jahres.

80 Nach einer ebenso erfolgreichen gemeinsamen Konzertreise mit CLARA zusammen nach Hannover und Hamburg im Januar 1854 verschlechterte sich ROBERT SCHUMANNS Gemütszustand am 10. Februar 1854 dramatisch, während er noch intensiv an seinem *Dichtergarten* arbeitete, einer Anthologie von Äusserungen grosser Schriftsteller wie HOMER und PLATO (427-347 v.Chr.) über Musik. Schmerzhafte „Gehörsaffektionen“ (orchestral-kakophonische Halluzinationen und Tinnitus) nahmen überhand und trieben den Meister zur Verzweiflung. Am Sonntag, 26. Februar 1854 wünschte ROBERT selber, in eine der von ihm so gefürchteten psychiatrischen Kliniken eingewiesen zu werden, und packte Papiere zusammen, die er dorthin mitnehmen wollte. CLARA engagierte zur ständigen Betreuung einen Pfleger.

81 Kurz unbeaufsichtigt, verliess ROBERT SCHUMANN am frühen Nachmittag des regnerischen 27. Februar 1854 das Haus, um zuerst den Ehering und dann sich selbst von der alten Rheinschiffsbrücke in die Fluten des Rheins zu werfen. Glücklicherweise wurde er dabei von zwei Fischern beobachtet und konnte aus den kalten Fluten gerettet werden. Aber sein Lebenswille war gebrochen. Wie zwei Jahrzehnte später BEDŘICH SMETANA begann SCHUMANN zunehmend, im inneren Ohr von fremden Tönen geplagt zu werden. Er selber wünschte sich, in eine Nervenheilanstalt eingeliefert zu werden. Am 4. März 1854¹⁴⁸ wurde ROBERT SCHUMANN in die Privatklinik Eendenich des Psychiaters Dr. FRANZ RICHARZ bei Bonn gebracht, die er bis zu seinem Hinschied am 29. Juli 1856 nicht mehr verlassen sollte, auch wenn er nach einer vorübergehenden Besserung 1855 den Wunsch nach einer anderweitigen Unterbringung äusserte. Dort stand er unter ständiger Betreuung, konnte sich aber in Haus und Garten frei bewegen und Klavier und Bibliothek benutzen.

82 Da die Klinik sehr kostspielig war, nahm CLARA SCHUMANN kurz nach ihrer letzten Niederkunft ihre Konzerttätigkeit wieder auf. SCHUMANN durfte in der Klinik Zeitungen lesen. Aus ihnen wurden zuvor aber alle Artikel über Konzerte CLARAS herausgeschnitten. Er wurde mit Morphinum und Chinin behandelt. In lichten Momenten harmonisierte er noch den Beginn

¹⁴⁵ Demselben Geigenvirtuosen hatte auch FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY sein *Violinkonzert in e-moll* op. 64 gewidmet. Vgl. WILI, *Mendelssohn*, 57f und 61f Rzz. 156 und 166f.

¹⁴⁶ Vgl. LIPPMAN, 290f.

¹⁴⁷ MÜLLER, 138.

¹⁴⁸ So LIPPMAN, 292; unzutreffend MÜLLER, 161 („4. April“).

des Sterbechorals *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*¹⁴⁹ oder arbeitete an einer Klavierstimme zu PAGANINIS *Capriccen* für Violine. Aber die „Melancholie mit Wahn“ verschlimmerte sich 1855. SCHUMANN begann, die Nahrungszunahme zu verweigern, verlor an Gewicht und Realitätssinn, wurde zunehmend unruhig. Anhand eines Atlanten, den ihm JOHANNES BRAHMS bei einem seiner Besuche (Januar und April 1855) brachte, erstellte er eine alphabetische Liste von Städten. Weil SCHUMANN bereits die Besuche von JOSEPH JOACHIM und JOHANNES BRAHMS arg zusetzten¹⁵⁰, sah CLARA auf BRAHMS' Anraten hin von einem Besuch ihres Gatten ab. Als CLARA SCHUMANN ihren Gatten am 27. Juli 1856 zusammen mit JOHANNES BRAHMS besuchen konnte, erkannte ROBERT sie nicht mehr. Am Tag darauf verschied er.

B. SCHUMANN und die Zitatreihen musikgeschichtlicher „Orthodoxie“

a. SCHUMANNS Krankheit

83 Immer wieder hat die Musikgeschichtsschreibung darüber spekuliert, welche Art Krankheit SCHUMANN ins Grab gebracht habe. Beim heutigen Stand medizinischer Wissenschaft sind solche Spekulationen müssig und bleiben ohne Ertrag. Bedenkt man die Melancholie seiner Mutter CHRISTIANE SCHUMANN-SCHNABEL und die ausweglose Depression, die seine Schwester EMILIE 1826 in den Tod getrieben hatte, sowie die Geisteskrankheit seines Sohnes LUDWIG, so spricht einiges vielleicht für eine erbliche Vorbelastung¹⁵¹. Für eine genauere Krankheitsbestimmung fehlen in verschiedener Richtung wesentliche Symptome. Aber die Krankheit gab sowohl SCHUMANNS Gegnern und Konkurrenten als auch manchen Autoren der Musikgeschichte ein bequemes Erklärungsmodell, um sein Alterswerk in unterschiedlichsten Intentionen zu diskreditieren.

b. SCHUMANNS Spätwerk: Würdigung als „musikhistorische Dogmatik“

84 Der junge SCHUMANN war seit 1830 als romantischer Neuerer gegen Philister zunehmend blutleeren Virtuositums und gefällig-aussageleerer Salonmusik des gehobenen Bürgertums angetreten, in dessen Häusern das Klavier eben erst heimisch geworden war. Wie konnte es kommen, dass derselbe SCHUMANN den Neudeutschen in WAGNERS Gefolge als veraltet und belanglos erscheinen konnte? Generationen haben einander streng unwissenschaftlich und gebetsmühlenartig nachgeleiert, dass SCHUMANN aufgrund seiner fortschreitenden Geisteskrankheit ein Alterswerk inspirations- und wertloser Kraftmeierei hinterlassen habe. Bei WAGNER waren es die bekannten Charakterfehler, die er gegenüber allen Begabten an den Tag legte, wenn sie ihm nicht devot ergeben waren und er sie nicht (mehr) benötigte. In WAGNERS Gefolge – etwa beim grossen Dirigenten und Pianisten HANS VON BÜLOW – wurde 1845 als Wendejahr dekretiert, ab welchem SCHUMANNS Oeuvre abgefallen sein sollte. Die Epigonen kolportierten die Mär in der Maske wissenschaftlich abwägender Sprache weiter, deren differenzierender Tonfall sich – wird die Sprache erst einmal dekonstruiert – als blosser Selbstschutz gegen Widerlegbarkeit enttarnt.

85 SCHUMANNS Nachfolger als Herausgeber der *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik*, FRANZ BRENDEL hatte bereits 1860 in SCHUMANNS dritter Schaffensperiode gestützt auf „formelle Mängel“ „einen Rückschritt“ diagnostiziert, weil SCHUMANN zu viel geschrieben habe, „ohne die eigentlich bedingende innere Notwendigkeit abzuwarten“. SCHUMANN habe „mehr nur fortgearbeitet“ und noch quantitativ, nicht mehr qualitativ produziert. Die Gründe dafür wollte BRENDEL in übermässiger Arbeit und unerfreulichen Erfahrungen wie der

¹⁴⁹ Die Melodie dieses Chorals hatten auch GEORG FRIEDRICH HÄNDEL in seinem *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264 (1737) und WOLFGANG AMADEUS MOZART im einleitenden *Requiem aeternam* seines *Requiem*s KV 626 (1791) verwendet.

¹⁵⁰ LIPPMAN, 292.

¹⁵¹ LIPPMAN, 293.

Düsseldorfer Kündigung erkennen.¹⁵² Dies wurde vom SCHUMANN-Biographen WILHELM JOSEPH VON WASIELEWSKI fortgeführt, dem die Ouverture zu den *Faust-Scenen* nicht gefiel und der darin flugs „Spuren geistiger Ermattung“ erkennen wollte und dies für SCHUMANN-Kompositionen des Jahres 1853 auch gleich verallgemeinerte.¹⁵³

86 BRENDEL hatte die Tonalität also vorgegeben. Von nun an konnten Wissenschaftler aller Länder „streng wissenschaftlich“ abschreiben, umformulieren und wiederkauen. So behauptete AUGUST WILHELM AMBROS fünf Jahre später, „SCHUMANNS inniges Empfinden“ schlage nach dem Höhepunkt in der zweiten Schaffensperiode in der dritten „in trübe, krankhafte Melancholie um“. Der „tödlich ermüdete Meister“ scheine „seine Phantasie mit Peitschenhieben zum Schaffen gejagt“ zu haben¹⁵⁴; immerhin habe SCHUMANN bis zum Schluss auch Werke komponiert, die denen seiner zweiten Schaffensperiode „mindestens gleich“ kämen.¹⁵⁵ PAUL FRANK¹⁵⁶ konnte 1870 einen Mangel an Beherrschung der Stimmung wegen eines organischen Gehirnleidens konstatieren; AUGUST REISSMANN¹⁵⁷ stellte 1871 bei SCHUMANN nach den Glanzwerken der zweiten Schaffensperiode einen Verlust an Tiefe der Ideen, eine Überreizung der Empfindung, die Form und Inhalt nicht mehr durchdringe, und eine geschwächte Phantasie fest: SCHUMANN habe wie ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN die Gewalt über die Gestalten seiner Phantasie verloren.

87 OTTO WANGEMANN¹⁵⁸ entdeckte 1878 in SCHUMANNS Spätwerken die Vorausahnung des Endes. ARNOLD NIGGLI¹⁵⁹ formulierte den Trampelpfad des Zitatstrangs Ende jenes Jahrzehnts zu einer „krankhaften Hast des Produzierens“ und zum „bloss mechanischen Fortspinnen der todesmatten Gedanken“ bei SCHUMANN um, konstatierte Überreiztheit der Phantasie und Versagen der Gestaltungskraft, derweil HEINRICH ADOLF KÖSTLIN¹⁶⁰ bei SCHUMANNS Spätoeuvre 1880 qualitativ die „Krankheit schon schmerzlich bemerkbar“ währte. Im Anschluss an RICHARD POHL¹⁶¹ machte der „neudeutsche“ WILHELM LANGHANS für SCHUMANNS Verfall Weltschmerz bereits in der zweiten Schaffensperiode verantwortlich und führte ihn „zum Teil“ auf SCHUMANNS „Vorliebe für aufregende Lektüre, namentlich für JEAN PAUL“ zurück¹⁶². PHILIPP SPITTA¹⁶³ diagnostizierte beim späten SCHUMANN 1882 weichliche Empfindsamkeit, HUGO RIEMANN¹⁶⁴ 1901 schwindende Energie.

88 Das Zitat von FELIX DRAESEKES griffiger Herabwürdigung, SCHUMANN habe als Genie begonnen und als Talent geendet, ersparte RICHARD BATKA¹⁶⁵, HANS JOACHIM MOSER¹⁶⁶ und

¹⁵² BRENDEL, *Vorlesungen*, 514 und 517-519; hier zit. nach HENTSCHEL, 557.

¹⁵³ VON WASIELEWSKI, *Schumann*, ³1880, 261f und 282, hier zit. nach HENTSCHEL, 557.

¹⁵⁴ AMBROS, 91 und 93. AMBROS liebte nämlich SCHUMANNS Symphonie Nr. 2 in C-Dur op. 61 aus den Jahren 1845/1847 über alles!

¹⁵⁵ AMBROS, 64; hier zit. nach HENTSCHEL, 557. Als Beispiel zitiert AMBROS SCHUMANNS Oratorium *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 von 1852, das für BRENDEL, 518 gerade Beleg für SCHUMANNS Verfall war! Entlarvend HENTSCHEL, 559.

¹⁵⁶ FRANK, 255 und 258f unter Hinweis auf SCHUMANNS Musik zu *Manfred* op. 115 von 1848/1849, die BRENDEL, *Vorlesungen*, 516 gerade als Ausnahme vom grossen Abstieg qualifizierte! Entlarvend HENTSCHEL, 559

¹⁵⁷ REISSMANN, 115, 176, 182, 184, 191, 194, 198 und 203.

¹⁵⁸ WANGEMANN, 182.

¹⁵⁹ NIGGLI, 17 und 34.

¹⁶⁰ KÖSTLIN, 393.

¹⁶¹ POHL, 295. Vgl. hiervor, Rz. 72 in fine: Zu einem Opernlibretto POHLS auf FRIEDRICH SCHILLERS Dramenstoff *Die Braut von Messina* hatte SCHUMANN Ende 1850 einzig die Ouvertüre op. 100 geschrieben.

¹⁶² LANGHANS, 389f und 392.

¹⁶³ SPITTA, 90.

¹⁶⁴ RIEMANN, 292.

¹⁶⁵ BATKA, *Schumann*, 77; BATKA, *Musik*, 20.

¹⁶⁶ MOSER, *Lehrbuch*, 231.

ERNST MÜLLER¹⁶⁷ eigenes Denken; MOSER hatte SCHUMANN noch neun Jahre zuvor „nicht eigentlich irre, sondern nur wunderbarlich“ gefunden.¹⁶⁸

89 Der Trampelpfad eines blossen Vorurteils war zum musikwissenschaftlichen Dogma geworden: Noch vor 30 Jahren konnte KURT HONOLKA¹⁶⁹ allen Ernstes schreiben, SCHUMANNS „Versagen“ vor dem *Faust* sei „nicht der seelischen Erkrankung allein zuzuschreiben“. BERNHARD KOTHE¹⁷⁰ hatte 1890 eine Überreizung der Kopfnerven vermutet, derweil ADALBERT SVOBODA¹⁷¹ „anstrengenden Fleiss“ als Grund zu SCHUMANNS „von seinem Vater geerbter“ Krankheit annahm; KARL STORCK¹⁷² hingegen vermutete 1904 „den Urgrund seiner späteren Erkrankungen“ im verzweiferten Ringen um CLARA. Das Urteil über den späten SCHUMANN war also in der Musikwissenschaft gesprochen. Alle genannten Kritiker waren dabei vorsichtig genug, ihre Abwertungen derart vage zu formulieren, dass sie nicht widerlegt werden konnten: Niemand legte sich auf ein Datum fest, ab dem SCHUMANNS Schaffen krankheitsbedingt qualitativ beeinträchtigt gewesen sein soll ...

90 Merkwürdig nur, dass das selbe Werk (sc. I. die Violinsonate in a-moll op. 105 von 1851), das dem einen zum Beleg „geistiger Ermattung“ diente (HANS ENGEL)¹⁷³, dem andern „nochmals die alte Wärme des Empfindens“ (HERMANN ABERT)¹⁷⁴ dokumentierte!¹⁷⁵ ... Ebenso erkannte HUGO RIEMANN¹⁷⁶ an der *Rheinischen* Symphonie in Es-Dur op. 97 „Spuren der erlahmenden Gestaltungskraft“, derweil EMIL NAUMANN¹⁷⁷ darin eine „Frische und Gesundheit, die die bald darauf folgende Geistesstörung des Meisters durch eine unheilbare Krankheit nicht ahnen“ lasse, erkannt hatte und HANS JOACHIM MOSER¹⁷⁸ daraus eine Besserung des Gesundheitszustandes aufgrund der „Luftveränderung“ und des „Umgebungswechsels“ heraushörte.¹⁷⁹

91 Analoges galt für SCHUMANNS letzten Aufsatz „Neue Bahnen“, in dem er im Oktober 1853 JOHANNES BRAHMS als einen Berufenen ankündigte: Was für HERMANN VON DER PFORDTEN¹⁸⁰ „unleugbar die Trübung der Geisteskraft“ dokumentierte, bewies AUGUST REISSMANN¹⁸¹, HUGO RIEMANN¹⁸², HERMANN ABERT¹⁸³, HANS JOACHIM MOSER¹⁸⁴ und KARL HEINRICH WÖRNER¹⁸⁵, dass SCHUMANN bis zuletzt einen wachen Verstand behalten hatte ...¹⁸⁶. Kurz: „So beliebig, wie die musikalischen Urteile waren, so beliebig war auch ihre Verknüpfung mit SCHUMANNS Krankheit.“¹⁸⁷ HERMANN VON DER PFORDTEN¹⁸⁸ stellte dem die

¹⁶⁷ MÜLLER, 106.

¹⁶⁸ MOSER, *Geschichte*, 177. Vgl. auch hiernach, Rzz. 107f.

¹⁶⁹ HONOLKA, 357.

¹⁷⁰ KOTHE, 148.

¹⁷¹ SVOBODA, 271.

¹⁷² STORCK, 729.

¹⁷³ ENGEL, 365. SPITTA beurteilte die Sonate gar als Komposition, die man „nicht ohne peinliche Empfindung hören“ könne; vgl. MÜLLER, 143.

¹⁷⁴ ABERT, 93.

¹⁷⁵ Weitere Beispiele diametral divergierender „Beweis“-Führung musikwissenschaftlicher Orthodoxie-hüter vgl. hiernach unter Fn. 235f.

¹⁷⁶ RIEMANN, 294. Überboten wurde dies dann noch von FELIX WEINGARTNER und MÜLLER, vgl. hiernach, Rz. 112!

¹⁷⁷ NAUMANN, 847.

¹⁷⁸ MOSER, *Geschichte* III, 176.

¹⁷⁹ Entlarvend HENTSCHEL, 559.

¹⁸⁰ VON DER PFORDTEN, 43.

¹⁸¹ REISSMANN, 215.

¹⁸² RIEMANN, 292.

¹⁸³ ABERT, 45.

¹⁸⁴ MOSER, *Geschichte* III, 177.

¹⁸⁵ WÖRNER, 342.

¹⁸⁶ Hier alle zit. nach HENTSCHEL, 559.

¹⁸⁷ HENTSCHEL, 559.

¹⁸⁸ VON DER PFORDTEN, 8.

entscheidende Frage entgegen: „Wenn wir nichts davon wüssten, würden wir es dann aus seiner Musik heraushören?“

c. Vernachlässigter Aspekt: Die Zäsur des Jahres 1848

92 Jahrzehntlang verfiel niemand auf die Idee, der *Bedeutung des Revolutionsjahres 1848* nachzusinnen: Auch in diesem Jahr blieb SCHUMANN sich selber treu; er versagte sich neudeutschen Tendenzen und verschloss sich ihrem Eifertum:

- weg von der Symphonie zur symphonischen Dichtung,
- weg von der absoluten hin zur Programmmusik,
- Zuspitzung des Dramatischen,
- Apotheose der Oper als Gesamtkunstwerk und damit verbunden Gigantismus, ewige Melodie, Ersetzung der Strophenarie durch „Motive“,
- Ablösung der Nummernoper mittels durchkomponierter Musikdramen;
- Herabwürdigung der kleinen Form,
- Personenkult WAGNERS und effekthascherisches Virtuositentum LISZTS.

93 WAGNER setzte sich bei den Umsturzversuchen dramatisch als Rädelsführer in Szene, scheiterte und floh. Vom sicheren Zürich aus konnte er die Zinsen seines Doppelspiels einstreichen und sich als Freiheitskämpfer inszenieren, der er nie gewesen war. Seine antisemitischen Vorurteile verkaufte er als Freiheitsideen unter dem Decknamen „Freigedank“. SCHUMANN hingegen lag an Poesie. Das dramatische Jahr 1848 blieb ihm bedeutungslos. Damit hatte er den Zug verpasst. Aufgrund der ab 1848 dominanten „neudeutschen“ Schule¹⁸⁹ (RICHARD WAGNER, FRANZ LISZT, HECTOR BERLIOZ, JOACHIM RAFF [1822-1882], PETER CARL AUGUST CORNELIUS [1824-1874], FELIX DRAESEKE, FRANZ BRENDEL und RICHARD STRAUSS [1864-1949]), die von einer „Musik der Zukunft“ träumte, wurde SCHUMANN damit vom musikalischen Neuerer zum Bewahrer.

d. SCHUMANNS Vertonungen von RÜCKERT-Gedichten

94 Nach FRANZ SCHUBERT war ROBERT SCHUMANN zusammen mit JOHANNES BRAHMS und HUGO WOLF (1860-1903) der bedeutendste Liederkomponist. Er hat neben 260 autorisierten Liedern noch zwei Dutzend weitere Schöpfungen dieser Gattung als Fragmente oder sonstwie nach seiner eigenen Ansicht der Publikation nicht würdige Lieder hinterlassen.¹⁹⁰ Ein Drittel all dieser Lieder waren Vertonungen von Gedichten HEINRICH HEINES, JOSEPH VON EICHENDORFFS und FRIEDRICH RÜCKERTS. Einzig von HEINRICH HEINE¹⁹¹ hat SCHUMANN noch mehr Gedichte vertont als von FRIEDRICH RÜCKERT.

95 SCHUMANN war FRIEDRICH RÜCKERT 1844 in Berlin einmal persönlich begegnet. Welche Wertschätzung die drei Künstler füreinander hegten, zeigt sich an dem Gedicht, das FRIEDRICH RÜCKERT dem Ehepaar CLARA und ROBERT SCHUMANN als Dank für die Vertonung seines *Liebesfrühlings* op. 37 widmete und das sich ROBERT SCHUMANN am Ende seines Lebens in die Klinik nach Eendenich bringen liess.¹⁹² 40 Gedichte FRIEDRICH RÜCKERTS hat ROBERT SCHUMANN in Töne gesetzt:

- Myrthen op. 25 Nr. 1 Widmung, Nr. 25 Aus den östlichen Rosen und Nr. 26 Zum Schluss
- Lieder und Gesänge op. 27 Nr. 4 Jasminstrauch
- Liebesfrühling op. 37 Nr. 1-12 (ganzer Zyklus, davon jedoch 3 Lieder CLARA SCHUMANNS)
- Vier Gesänge für gemischten Chor op. 59 Nr. 4 Gute Nacht

¹⁸⁹ Der Begriff wurde von FRANZ BRENDEL geprägt.

¹⁹⁰ TEWINKEL, 400.

¹⁹¹ Vgl. hiervor, Rz. 12 mit Fn. 21.

¹⁹² Vgl. SIGRID LANGE: Friedrich Rückert, abrufbar unter: <http://www.schumann-portal.de/friedrich-rueckert.html>, letztmals besucht am 01.06.2014. Den Wortlaut des Gedichts vgl. hiervor, Rz. 46 Fn. 84.

- e. Drei Gesänge für Männerchor op. 62 Nr. 2 Freiheitslied
- f. Ritornelle in kanonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang op. 65 (9 Gesänge)
- g. Adventlied für Solo, Chor und Orchester op. 71
- h. Romanzen für Frauenstimmen mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte Heft II op. 91 Nr. 12 In Meeres Mitten
- i. Verzweifle nicht im Schmerzenstal. Motette für doppelten Männerchor mit Begleitung der Orgel op. 93
- j. Minnespiel op. 101 Nr. 1-8 (ganzer Zyklus)
- k. Drei Lieder für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte op. 114 Nr. 3 Spruch
- l. Vier doppelhörige Gesänge für grössere Gesangsvereine op. 141 Nr. 1 An die Sterne
- m. Neujahrslied für Soli, Chor und Orchester op. posth. 144
- n. Romanzen und Balladen für Chor, Heft 4 op. posth. 146 Nr. 19 Sommerlied
- o. Glockentürmers Töchterlein WoO RSW Anh. L 3.¹⁹³

96 Daneben waren auch ROBERT SCHUMANNS Klavierstücke *Bilder aus Osten* op. 66 von der Dichtung FRIEDRICH RÜCKERTS inspiriert, und manches weitere Gedicht hatte er sich in seiner eigenen Frankfurter RÜCKERT-Ausgabe von 1843 noch eigenhändig zur Vertonung vorgemerkt¹⁹⁴, was ebenso wenig mehr verwirklicht werden konnte wie sein Projekt eines Requiems nach RÜCKERT-Texten.¹⁹⁵

B. SCHUMANNS Düsseldorfer Werke

a. Das Neujahrslied in Es-Dur op. posth. 144

97 So wechselhaft sich SCHUMANNS Verhältnis zu den Bürgern der Stadt zu seinen zu Lebzeiten gestaltet haben mag, heute sind die Düsseldorfer auf ihren Tondichter stolz. Denn hier entstanden einige seiner wichtigsten Werke wie die Dritte Symphonie in Es-Dur op. 97, die *Rheinische*, die zweite Fassung der Vierten Symphonie in d-moll op. 120, das erst spät zu Bekanntheit gelangte Violinkonzert und das um so populärer gewordene Cellokonzert in a-moll op. 129, die drei Violinsonaten in a-moll op. 105, in d-moll op. 121 und in a-moll WoO 2, vordergründig ungewöhnlich für den Protestanten SCHUMANN, aber vor dem Hintergrund seiner Leitung des katholischen Kirchenchors in Düsseldorf einleuchtend¹⁹⁶, zwei Werke katholischer Kirchenmusik, die *Messe in c-moll* op. posth. 147 und das *Requiem in Des-Dur* op. posth. 148, die freilich viel eher Konzertwerke denn funktionale Unterstützung sakraler Riten darstellen. *Nicht weniger als ein Drittel seines gesamten kompositorischen Werks hat ROBERT SCHUMANN, allen Schwierigkeiten zum Trotz, in Düsseldorf geschaffen.*

¹⁹³ Vgl. hiervor, Rz. 75 in fine.

¹⁹⁴ Vgl. SIGRID LANGE: Friedrich Rückert, abrufbar unter: <http://www.schumann-portal.de/friedrich-rueckert.html>, letztmals besucht am 27.04.2014.

¹⁹⁵ ROBERT und CLARA SCHUMANN hatten ihren ersten Sohn, EMIL, 1846 gut einjährig verloren (vgl. hiervor, Rzz. 55 und 60); FRIEDRICH RÜCKERTS sechs Kinder waren im Dezember 1833 allesamt an Scharlach erkrankt, und innert zweier Wochen starben daran LUISE, RÜCKERTS einzige Tochter zweieinhalbjährig, und danach der gerade vierjährige Sohn ERNST. Wie schwer RÜCKERT der Tod seiner beiden kleinen Kinder zu schaffen machte, zeigen über vierhundert Gedichte, in denen er seine Trauer verarbeitete und von denen er schliesslich 35 unter dem Namen *Kindertotenlieder* samt Nachträgen herausgab (RÜCKERT, I 198-218; abrufbar auch unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/5068/1>). HANS WOLLSCHLÄGER nannte diese Sammlung die grösste Totenklage der Weltliteratur. - Statt ROBERT SCHUMANN hat dann 1901-1904 GUSTAV MAHLER fünf dieser *Kindertotenlieder* von FRIEDRICH RÜCKERT in ergreifender Weise vertont. MAHLER hatte selber sechs seiner elf Geschwister im Kindesalter verloren. Ob MAHLER die *Kindertotenlieder* auch in einer Art Vorahnung komponierte? Tragischer Weise sollte zwei Jahre nach der Uraufführung der *Kindertotenlieder* 1907 MAHLERS zweite Tochter MARIA-ANNA ebenfalls im Kindesalter an Scharlach sterben.

¹⁹⁶ SCHUMANN hatte die Aufführungen der Kirchenchöre an den katholischen Feiertagen zu leiten. Vgl. LIPPMAN, 289.

98 Das *Neujahrslied* op. posth. 144 skizzierte SCHUMANN in Dresden in der für ihn typisch kurzen Zeit von sechs Tagen (27. Dezember 1849 bis 2. Januar 1850). Aber erst nach seiner Übersiedlung nach Düsseldorf instrumentierte er das Werk, wiederum in der kurzen Zeit von lediglich eineinhalb Wochen (27. September bis 7. Oktober 1850).¹⁹⁷ Vielleicht hat ein Besuch seines Verlegers ARNOLD aus Elberfeld am 20. September 1850 SCHUMANN dazu geführt, das Werk abzuschliessen. FRIEDRICH WILHELM ARNOLD hat ROBERT SCHUMANN in der Tat um neue Kompositionen gebeten; doch zerschlug sich der Vertragsabschluss für das *Neujahrslied* aufgrund eines Missverständnisses. Möglich ist freilich auch, dass SCHUMANN bereits zuvor geplant hatte, das *Neujahrslied* in der Konzertsaison 1850/51 aufzuführen, und dass er seinerseits ARNOLD beim Besuch um Unterstützung angegangen hatte.¹⁹⁸

99 Erhalten sind der Entwurf zum *Neujahrslied*, der ein frühes Textstadium dokumentiert, sowie SCHUMANNs eigenhändige Partitur. Nur die zur Uraufführung durch ein Abzugverfahren (Autographie) vervielfältigten Singstimmen zum *Neujahrslied* sind überliefert. Weder von ROBERT SCHUMANNs Witwe CLARA WIECK-SCHUMANN noch von JOHANNES BRAHMS oder anderen Freunden SCHUMANNs sind Äusserungen über das Werk erhalten. Die Erstausgaben dieses Werkes erschienen erst posthum, so dass die autographe Partitur für die Orchesterstimmen die Hauptquelle darstellt.

100 Beim *Neujahrslied* legt die Neue Schumann-Ausgabe die nach den überlieferten Quellen letzte erschliessbare Fassung vor; jedoch ist nicht auszuschliessen, dass die Ausgabe nicht in allen Details die letztlich von SCHUMANN beabsichtigte Variante des Werkes bietet, da in den verschollenen handschriftlichen Orchesterstimmen möglicherweise noch Korrekturen vorgenommen wurden, die nicht in SCHUMANNs eigenhändige Partitur zurück übertragen wurden. Insofern lässt sich die Entstehung des Werkes durch die heute vorhandenen und vom Komponisten autorisierten Dokumente nicht vollständig belegen.

101 Das *Neujahrslied nach dem Gedicht FRIEDRICH RÜCKERTS für Chor mit Begleitung des Orchesters* op. posth. 144 gehört zu den bis heute wenig bekannten chorsymphonischen Spätwerken ROBERT SCHUMANNs. Es ist für drei Solostimmen, vierstimmigen Chor und Orchester auf einen Text von FRIEDRICH RÜCKERT von 1837 verfasst. Möglicherweise skizzierte SCHUMANN das Werk zunächst als neue Chorkomposition, die er mit dem von ihm im Januar 1848 gegründeten *Verein für Chorgesang* aufführen könnte. Veröffentlicht wurde das Werk erst nach ROBERT SCHUMANNs Ableben (1856) durch den Verlag CARL JACOB MELCHIOR RIETER-BIEDERMANN (1811-1876) in Winterthur 1861.¹⁹⁹ Das *Neujahrslied* ist zu Beginn einer neuen – der letzten – grossen Krise ROBERT SCHUMANNs entstanden, zwei Jahre nach MENDELSSOHNs Tod und nach dem Revolutionsjahr 1848, gut zwei Monate nach CHOPINS Tod und zu Beginn der üblen Polemik der „Neudeutschen“, die SCHUMANN nun als Ewiggestrigen abzuqualifizieren begannen. SCHUMANNs Alterswerk fiel lange, viel zu lange dieser Fehlbeurteilung zum Opfer. Dass das *Neujahrslied* auf keiner einzigen CD zu finden ist, spricht Bände. Es wäre an der Zeit, dem abzuhelpen.

¹⁹⁷ BÄR, 252.

¹⁹⁸ BÄR, 253.

¹⁹⁹ JOHANNES BRAHMS, der SCHUMANNs Werke zusammen mit dessen Witwe CLARA SCHUMANN-WIECK edierte, war seit 1856 mit RIETER bekannt und später befreundet. Einzelheiten vgl. bei WILI, *Brahms*, Rzz. 23, 30, 31, 36, 76, 125 mit Fn. 264 und Rz. 128 mit Fn. 271; BRAHMS verlegte beim aktiv musizierenden Paukisten, Violinisten und Bratschisten RIETER (vgl. JOELSON-STROHBACH, 318) manche eigenen Werke (etwa opp. 12-15, 33 und 43), und in RIETERS Garten schrieb BRAHMS 1866 am *Deutschen Requiem*.

102 Der Text des Neujahrsliedes lautet:

Tabelle 1

ROBERT SCHUMANN (1810-1856): Neujahrslied in Es-Dur für Chor und Orchester op. posth. 144 (1848-1850) auf das Gedicht von FRIEDRICH RÜCKERT (1837)²⁰⁰				
Nr.	Strophe	Tonart	Bezeichnung	Besetzung
1	<p>Mit eherner Zunge Da ruft es, gebt acht! Ein Jahr ist im Schwunge zu Ende gebracht. Ihr freudigen Zecher, hebt tönende Becher, begrüßet das junge, das Jahr, das erwacht.</p> <p>In Dunkel geboren, im nächtigen Schoss, da tritt's aus den Toren des Lebens wie gross! Was führst Du im Schilde? Was zeigst Du im Bilde? Was rüsten die Horen für wechselndes Los?</p> <p>Blickt, Brüder, zum alten! Wie schwindet's so klein! Es kriecht in die Spalten des Grabes hinein; die hangenden Flöre, die ziehenden Chöre der Schattengestalten wehn hinter ihm drein.</p>	<p>g-moll (erleidend)</p> <p>g-moll (erleidend)</p>	<p>Feierlich</p> <p>Feierlich</p>	<p>Bass-Solo</p> <p>Männerchor</p> <p>Chor</p> <p>Bass-Solo</p>

²⁰⁰ Abrufbar unter:

http://books.google.ch/books?id=rvY6AAAACAAJ&pg=PA166&lpg=PA166&dq=Friedrich+R%C3%BCckert+UND+Neujahrslied&source=bl&ots=9KpYTWyIF&sig=rbbIYe0ZYJi1Vts69hHM62kEnJ8&hl=de&sa=X&ei=y_BOU8iUBqvpywOKgYGICQ&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=Friedrich%20R%C3%BCckert%20UND%20Neujahrslied&f=false

ROBERT SCHUMANN (1810-1856): Neujahrslied in Es-Dur für Chor und Orchester op. posth. 144 (1848-1850) auf das Gedicht von FRIEDRICH RÜCKERT (1837)				
Nr.	Strophe	Tonart	Bezeichnung	Besetzung
2	<p>Du herrschtest noch eben mit mächtiger Lust; des Reiches begeben Dich hast Du gemusst. Wie streng Du geschaltet, wie herb Du gewaltet, Du liessest uns Leben und Mut doch der Brust.</p> <p>Jetzt nimmst Du den Zepter, das Königsgewand, legst von Dir, verlebter Gebieter, das Pfand; Der junge, nun mündig, erfasst es so bündig; der Stab, o wie schwebt er ihm frei in der Hand!</p>	<p>B-Dur</p> <p>(handelnd)</p>	<p>Etwas lebhafter</p>	<p>Bass und Tenor</p>
3	<p>Heil! Neuer Gebieter der harrenden Welt, ein Jahr lang, uns wieder zum Amte bestellt! Wir alle, die Deinen, wir kommen, erscheinen und beugen die Glieder, zu tun, was gefällt.</p>	<p>d-moll</p> <p>(erleidend)</p>		<p>Chor</p>

ROBERT SCHUMANN (1810-1856): Neujahrslied in Es-Dur für Chor und Orchester op. posth. 144 (1848-1850) auf das Gedicht von FRIEDRICH RÜCKERT (1837)				
Nr.	Strophe	Tonart	Bezeichnung	Besetzung
7	Schliesst, Brüder, die Runde, und sprecht zum Gedeih'n Stets lasst uns im Bunde vereinigt sein! Doch, will es uns trennen, so soll man erkennen, wie fest auf dem Grunde steht jeder allein.	Es-Dur (handelnd) mit Choralmelodie „Nun danket alle Gott“ (Bass ab Takt 67, alle unisono ab Takt 99)	Lebhaft	Chor

103 Tetrametrisch in katalektischen Dipodien auf anapästischem Rhythmus (d.h. in vier mit Senkung beginnenden Doppelfüssen) gehalten, ist RÜCKERTS Gedicht von vorwärts drängendem Charakter geprägt: In zwölf Strophen versinnbildlichen jeweils vier Doppelzeilen mit Zeilenendreim und verkürztem letztem Versfuss den raschen Ablauf des Jahres. Das Versmass vermittelt den Eindruck unerbittlich-rhythmischen Fortschreitens der Zeit, der die Hörenden unterworfen sind. Zum Tageswechsel schlägt die Uhr 16 Mal; zuerst die Viertelstunden, dann den zwölffachen Stundenschlag. Im Gedicht hat jede Strophe 16 betonte Silben. Das Versmass ist aber gleichzeitig so gewählt, dass die AB-Doppelzeilen den Wochentagerhythmus jeweils in sieben unbetonten Silben darstellen. Das Dutzend Strophen steht für den Monatsrhythmus. Verstärkt wird der Eindruck unerbittlichen Fortschreitens der Zeit durch die Versabfolge ABABCCAB, wobei eine Doppelzeile AB zumeist einen Satz umfasst, derweil jeder C-Vers einen Satz oder einen Aufzählungsteil enthält. Trotz dieser sinnreichen Metrik gehört das Gedicht nicht zu RÜCKERTS zwingendsten Schöpfungen; weder ist es frei von inhaltlich unnötigen Füllwörtern, noch kommt es ohne bemüht wirkende Zwischensilben aus. Reim- und versmassbedingte Wortumstellungen stören stilistisch den natürlichen Sprachfluss. Das Gedicht könnte jedoch SCHUMANNS Vorliebe für *akzentuierte Gegenrhythmen* – auch die *Rheinische Symphonie* weist diese Vorliebe ausgeprägt auf – spezifisch angesprochen haben.

104 SCHUMANN brachte das *Neujahrslied* am 11. Januar 1851 im 4. Abonnementskonzert des Düsseldorfer Musikvereins zur Uraufführung, war aber mit der Qualität der Interpretation alles andere denn zufrieden. Dies erklärt sich leicht daraus, dass sich die Proben dazu auf bloss vier Tage (6., 7. 9. Und 11. Januar 1851) hatten beschränken müssen.²⁰² SCHUMANN lag jedoch an diesem Werk: Für den Winter 1852/1853 plante er eine zweite Aufführung, die sich aber nicht realisieren liess; statt dessen erklang zunächst NILS WILHELM GADES *Frühlingsphantasie* für vier Solostimmen, Pianoforte und Orchester op. 25. Eine Aufführung des Neujahrsliedes in der Konzertsaison 1853/1854 scheiterte an SCHUMANNS Ablösung als Orchesterleiter in Düsseldorf durch JULIUS TAUSCH. Auch CLARA SCHUMANN-WIECK lag an dem Werk: Für den 1. Januar 1857 lehnte sie einen eigenen Auftritt als Solistin im Leipziger Gewandhaus ab, autorisierte aber eine Aufführung des Neujahrsliedes, der sie selber beiwohnen wollte, „denn dann nehmen sie sich doch etwas mehr zusammen“.²⁰³ Die

²⁰² BÄR, 259. CLARA SCHUMANN-WIECKS Vermerk im Tagebuch: „Am 11. Januar 4. Abonnementskonzert, Roberts Neujahrslied, wegen ungenügender Proben nicht so gut wie R. wünschte. R. infolgedessen sehr verstimmt.“

²⁰³ Brief CLARA SCHUMANN-WIECKS an JOSEPH JOACHIM vom 15. November 1856, hier zit. nach BÄR, 268.

Aufführung zerschlug sich erneut, offenbar mangels eines geeigneten Bass-Solisten. BRAHMS ärgerte sich darüber mit CLARA.²⁰⁴

105 Zur Zweitaufführung gelangte das orchestrierte *Neujahrslied* erst nach der Veröffentlichung bei Rieter-Biedermann vom Jahre 1861, nämlich im Neujahrskonzert 1864 des Leipziger Gewandhauses, und zwar gemeinsam mit JOHANN SEBASTIAN BACHS Kantate *Freue Dich, erlöste Schar* BWV 30.²⁰⁵ Das Bass-Solo sang JULIUS STOCKHAUSEN (1826-1906), Freund von JOHANNES BRAHMS, einer der Hauptinterpreten von BRAHMS' Liedschaffen und verantwortlich für dessen Bereitschaft, sein *Deutsches Reuim* op. 45 anstelle des Orchesters für zwei Klaviere umzuschreiben, jene „*Londoner Fassung*“, die der Singkreis Wohlen 1998 unter dem Dirigat PATRICK RYFS zur Aufführung brachte.²⁰⁶ Die Alt-Partie sang Frau DORA NARZ aus Frankfurt am Main, die Sopran-Partie hingegen war anonym und offenbar nichts weniger als katastrophal besetzt.²⁰⁷ Das Werk als solches wurde hingegen alsbald positiv rezensiert.²⁰⁸ Infolgedessen erlebte es am 9. Juni 1864 an einem Musikfest in Königsberg eine erfolgreiche Aufführung.²⁰⁹ Am nachhaltigsten für das *Neujahrslied* eingesetzt hat sich der SCHUMANN-Schüler und Co-Autor der *F.A.E.-Sonate*²¹⁰ ALBERT DIETRICH, der 1861-1890 als grossherzoglicher Hofkapellmeister in Oldenburg wirkte und mit dem dortigen Singverein das *Neujahrslied* am 5. Mai 1864 und am 14. Februar 1873 in der orchestrierten Version sowie 1853, 1882 und 1889 mit Klavierbegleitung zur Aufführung brachte.²¹¹ DIETRICH revidierte das Werk auch 1881 für die von CLARA SCHUMANN-WIECK und JOHANNES BRAHMS besorgte Gesamtausgabe der Werke ROBERT SCHUMANNs.²¹²

106 Was die *Tonarten* anbelangt, so hat sich SCHUMANN differenziert geäussert: Dass HENRIETTE VOIGT seine „As-Dur-Seele“²¹³ gewesen war, zeigt, wie sehr er Seelenzustände mit Tonarten verband. Aber gegen eine allzu präzise Tonartenlehre hat er sich verwahrt: „Man hat dafür und dagegen gesprochen; das Rechte liegt wie immer mitten innen. Man kann eben so wenig sagen, dass diese oder jene Empfindung, um sie sicher auszudrücken, gerade mit dieser oder jener Tonart in die Musik übersetzt werden müsse (z.B. wenn man theoretisch beföhle, rechter Ingrimme verlange cis-moll und dgl.), als ZELTER'n beistimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhunderte hat man zu analysiren angefangen; namentlich war es der Dichter C.D. SCHUBART, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungs-Charaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. ... So nennt er e-moll ein weiss gekleidetes Mädchen mit einer Rosaschleife am Busen; in g-moll findet er Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerrn an einem unglücklichen Plan, missmuthiges Nagen am Gebiss. Nun vergleiche man die MOZART'sche *g-moll-Symphonie* (diese griechisch schwebende, wenn auch etwas blasse Grazie) oder das *g-moll-Concert* von MOSCHELES und sehe zu! – Dass durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Composition in eine andere, eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und dass daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht. Man spiele z.B. den "*Sehnsuchtswalzer*" in A-Dur oder den "*Jungferchor*" in H-Dur! – die neue Tonart

²⁰⁴ Brief JOHANNES BRAHMS' vom 30. Dezember 1856 an CLARA SCHUMANN-WIECK, hier zit. nach BÄR, 260: „Das ist wirklich ein hässlicher Gruss, der Dir aus Leipzig entgegen geschickt wird, liebe Clara. Sind die Bassisten denn rarer als gute Neujahrslieder?“

²⁰⁵ BÄR, 261f.

²⁰⁶ Vgl. WILI, *Brahms*, 12 Rz. 24 mit Fn. 50.

²⁰⁷ Allgemeine Musik-Zeitung AMZ NF 2 / Nr. 2 vom 13. Januar 1864, Sp. 36f: „... eine ungenannte Sopranistin, die durch die vollständige Dilettantenhaftigkeit ihres Vortrags nahezu Alles verdarb.“ Hier zit. nach BÄR, 262.

²⁰⁸ Vgl. dazu hiernach, Rz. 108.

²⁰⁹ Samt Quellenbeleg BÄR, 263.

²¹⁰ Dazu vgl. hiervor, Rz. 78. – DIETRICH verdanken wir auch das Wissen darum, dass BRAHMS das Kernthema des 2. Satzes aus dem *Deutschen Requiem* op. 45 bereits 1853 ersonnen hatte: vgl. WILI, *Brahms*, 111 Rz. 42 und 44 Rz. 116 mit Fn. 250.

²¹¹ Mit Quellenbeleg BÄR, 263 und Fn. 68.

²¹² BÄR, 267f.

²¹³ Vgl. hiervor, Rz. 31 Fn. 54 und Rz. 42 mit Fn. 78.

wird etwas Gefühlwidriges haben, weil die Normalstimmung, die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll. Der Process, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen lässt, ist unerklärbar, wie das Schaffende des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäss gibt, das jenen sicher einschliesst. Der Tondichter trifft daher unmittelbar das Rechte, wie der Maler seine Farben ohne viel nachzudenken. ... Der Unterschied zwischen Dur und Moll muss vorweg zugegeben werden. Jenes ist das handelnde, männliche Princip, dieses das leidende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte bewegen sich lieber in fremden, welche das Ohr seltener gehört. Man könnte daher im ineinanderlaufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am besten sehen. Der sogenannte Tritonus, die Mitte der Octave zur Octave, also Fis, scheint der höchste Punct, die Spitze zu sein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen, ungeschminkten C-Dur herabsinkt.²¹⁴

107 RICHARD WAGNER hatte SCHUMANNS Musiksprache als „seichten Schwulst“²¹⁵ abgetan und damit über SCHUMANNS Musik nichts, über seinen eigenen Charakter dagegen einiges verraten. Mit dem ebenso abschätzigen Wortwitz, SCHUMANN habe „als Genie begonnen und als Talent geendet“, gab dann der Wagnerianer FELIX AUGUST BERNHARD DRAESEKE (1835-1913)²¹⁶ den weiteren Trampelpfad zur Pflege einer bis heute kaum ausrottbaren Herabwürdigung des Spätwerks von ROBERT SCHUMANN vor, einem der hartnäckigsten Fehlurteile der Musikgeschichte. HANS VON BÜLOW glaubte in SCHUMANNS Werk einen Bruch im Jahre 1845 festmachen zu können und die Spätwerke für minderwertig erachten zu müssen, und selbst ein SCHUMANN grösstenteils gewogener Autor wie ERNST MÜLLER²¹⁷ geht dem üblen Gerede auf den Leim und betet es peinlich nach. Auch in Bern

²¹⁴ ROBERT SCHUMANN: „Charakteristik der Tonarten“, abgedruckt bei MÜLLER, 200f; auch abrufbar unter <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr019.html> (SCHUMANN, Schriften I, 180-182); ursprünglich für HERLOSSSOHNS *Damen-Lexikon* geschrieben, hat SCHUMANN den Aufsatz für den Wiederabdruck in der *Neuen Zeitschrift für Musik* nochmals überarbeitet. – SCHUMANN zitiert dabei CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART (1739-1791): *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien 1806. Mit ZELTER meint SCHUMANN den Freund JOHANN WOLFGANG VON GOETHE und Lehrer FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS, CARL FRIEDRICH ZELTER (1758-1832; dazu WILI, *Mendelssohn*, 38f Rzz. 124-126, 46 Rz. 140 und 50 Rz. 144). FRANZ SCHUBERTS Walzer für Klavier (*Sehnsuchts-Walzer*), op. 9 Nr. 2 = D 365 Nr. 2 [komponiert zwischen 1818 und 1821] steht in As-Dur; beim *Jungferchor* handelt es sich um den in C-Dur notierten Chor der Brautjungfern aus dem 3. Akt der 1821 entstandenen Oper *Der Freischütz* op. 77 = WeV C.7 von CARL MARIA VON WEBER; WOLFGANG AMADEUS MOZART hat zwei Symphonien in g-moll geschrieben (KV 183 [komponiert 1773] und KV 550 [komponiert 1788]), wobei SCHUMANN auf das Hauptthema des Kopfsatzes der sog. *grossen g-moll-Symphonie* KV 550 anspielt; das *Konzert Nr. 3 für Klavier und Orchester in g-moll* op. 58 bzw. op. 60 schrieb IGNAZ MOSCHELES 1820.

²¹⁵ Vgl. hiervor, Rz. 59 Fn. 112.

²¹⁶ Vgl. hiervor, Rz. 88. Tragisch ist, dass von FELIX DRAESEKE diese aberwitzige Herabwürdigung eines der grössten Genies unter den deutschen Tonkünstlern besser überlebt hat als seine eigenen Kompositionen, selbst seine 7 Opern, worunter *Dietrich von Bern*. Grosse Oper in 3 Abteilungen WoO 12, seine schönen 4 Symphonien Nr. 1 in G-Dur op. 12, Nr. 2 in F-Dur op. 25, Nr. 3 in C-Dur *Symphonia tragica* op. 40 und Nr. 4 in G-Dur *Symphonia comica* WoO 38, sein Klavierkonzert in Es-Dur op. 36 und sein Violinkonzert e-moll WoO 15, die Symphonische Dichtung *Der Thuner See* WoO 27 sowie seine beiden Totenmessen in h-moll op. 22 und in e-moll WoO 35, die weltliche Kantate *Der Schwur im Rütli* für Sopran, Männerchor und Orchester WoO 9 (bearbeitet von FRANZ LISZT, Searle 485a), das Melodram *Der Mönch von Bonifazio* nach CONRAD FERDINAND MEYER op. 74 und vor allem seine gigantische Oratorienreihe *Christus. Ein Mysterium in einem Vorspiele und drei Oratorien* (1899) mit dem Vorspiel: *Die Geburt des Herrn* op. 70, dem 1. Oratorium: *Christi Weihe* op. 71, dem 2. Oratorium: *Christus der Prophet* op. 72 und dem 3. Oratorium: *Tod und Sieg des Herrn* op. 73. Die Anlage dieser Oratorientetralogie lehnt sich freilich bereits im Titel nur allzu deutlich an RICHARD WAGNERS *Ring des Nibelungen* an und macht sich so selber zum Epigonenwerk.

²¹⁷ MÜLLER, 134 und 143 (*Der Rose Pilgerfahrt* ein „harmloses, sentimentales Goldschnittwerklein“) und 145.

gehört SCHUMANN lediglich mit seinen *früheren* Orchester-Werken zu den zwischen 1915 und 1965 meist gespielten Komponisten.²¹⁸

108 Was für die „Lehrmeinung“ der Musikhistoriker über SCHUMANN'S Spätwerk allgemein gilt²¹⁹, das wurde unbesehen auch für das *Neujahrslied* nachgebetet²²⁰:

- a. Die *Deutsche Musik-Zeitung*²²¹ befand: „Nicht ohne guten Grund hat sich ein Vorurtheil gegen die Werke aus SCHUMANN'S letzter Periode gebildet, und ihnen die jetzt als nachgelassene erscheinenden beizuzählen, dafür spricht mindestens die natürliche Vermuthung. Wenn wir auch dieses Misstrauen theilen, so müssen wir doch das vorstehende *Neujahrslied* als eine Ausnahme bezeichnen und wir machen die betreffenden Vereine und ihre Dirigenten aufmerksam, ja nicht achtungslos daran vorüber zu gehen. – Wann immer SCHUMANN dieses Stück komponirt haben möge, so war es jedenfalls in einer guten Stunde.“
- b. Und die *Allgemeine Musik-Zeitung*²²² urteilte gönnerhaft: „Über das SCHUMANN'SCHE im Januar 1850 zu Dresden skizzirte und im September desselben Jahres in Düsseldorf instrumentierte Werk, welches erst vor Kurzem bei Rieter-Biedermann im Stich erschien, ist hier in Kürze ... nur zu bemerken, dass es unter die verhältnissmässig klarsten und gedrungeusten der letzten Periode dieses Meisters zu rechnen ist und der angeschlagene Ton zu dem gewählten für Composition nicht ganz geeigneten Gedichte (von F. RÜCKERT) und zu dem Tage, den es zu verherrlichen bestimmt ist, ganz wohl passt.“
- c. SELMAR BAGGE befand dann in einer ausführlicheren Rezension in derselben Zeitschrift: „Wir konnten in unserem Bericht über dieses im Neujahrsconcert des Gewandhauses zum ersten Mal in Leipzig aufgeführte Werk SCHUMANN'S ihm jene Aufmerksamkeit nicht schenken, die es, als eines der besten unter den nachgelassenen des Meisters, wohl verdient. Denn wenn es auch an melodischer Fülle und Mannigfaltigkeit, wie an Klarheit der Form nicht an frühere chorische Productionen des Componisten heranreicht, so unterscheidet es sich doch vortheilhaft von den noch späteren, namentlich den Balladen ...“ Und schliesslich: „Eine gewisse ‚Neujahrsstimmung‘, ernst, feierlich, doch kräftig und lebendig zugleich, ja scharf wie Nordwind, spricht sich in den langsamen Marschrhythmen, der Tonart (Es-Dur), den eigenthümlich geformten Melodien und in der ebenso eigenthümlich behandelten Orchestrirung aus. (...) Das Ganze hat frischen Zug und SCHUMANN'S Talent für malenden Ausdruck zeigt sich in diesem Opus wieder in evidenter Weise. (...) Die Cantate, wenn wir das Werk so nennen dürfen, eignet sich übrigens für den Concertvortrag sehr gut und kann den Vereinen nur warm empfohlen werden.“²²³

109 Wie vor ihm MENDELSSOHN (1840) und nach ihm BRAHMS (1871) zitiert SCHUMANN gegen Ende des *Neujahrsliedes* (1848/1850) Text und Melodie von „*Nun danket alle Gott*“, eines vom sächsischen evangelischen Pfarrer, Dichter²²⁴ und Tonsetzer MARTIN RINCKART

²¹⁸ DE CAPITANI, 207. Die sechs meist gespielten Komponisten der Abonnementskonzerte waren LUDWIG VAN BEETHOVEN (230 Aufführungen), WOLFGANG AMADEUS MOZART (208), JOHANNES BRAHMS (115), JOSEPH HAYDN (76), ROBERT SCHUMANN (61) und FRANZ SCHUBERT (59).

²¹⁹ Vgl. hiervor, Rzz. 83-93.

²²⁰ Vgl. BÄR, 260 und 262f samt Belegen.

²²¹ *Deutsche Musik-Zeitung* (Wien) II. Jg. Nr. 1 vom 4. Januar 1862, S. 6f.

²²² *Allgemeine Musik-Zeitung* NF 2 Nr. 2 vom 13. Januar 1864, Sp. 36f.

²²³ SELMAR BAGGE in *Allgemeine Musik-Zeitung* NF 2 / Nr. 9 vom 2. März 1864, Sp. 158f

²²⁴ Als erster deutscher Dichter verwendete RINCKART in einem seiner sieben Lutherdramen, im *Eislebischen Ritter* (1612) die Parabel von den drei Ringen aus der 73. Novelle der anonymen toskanischen Sammlung *Il novellino* aus dem späteren 13. Jahrhundert und dann aus der 3. Erzählung des 1. Tages von GIOVANNI BOCCACCIO'S (1313-1375) *Decamerone* (1348-1353), die

(1586-1649) mitten im Dreissigjährigen Krieg 1630 komponierten Liedes, welches bereits von JOHANN PACHELBEL (1653-1706)²²⁵, GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)²²⁶, JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)²²⁷ und JOHANN CHRISTOPH ALTNIKOL (1720-1759)²²⁸ parodiert worden war. Merkwürdigerweise sind alle drei Werke grosser Meister des 19. Jahrhunderts, die dieses für den *Abschluss des Essenstisches* geschaffene Lied RINCKARTS zitieren, heute weitestgehend in Vergessenheit geraten. Dies hat jedoch unterschiedliche Gründe:

- a. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS im Auftrag des Stadtrats von Leipzig komponiertes Werk zum 400jährigen Jubiläum der Entwicklung der Buchdruckkunst durch JOHANNES GENSFLEISCH alias GUTENBERG (~1400-1468), die Symphonie Nr. 2 *Lobgesang* in B-Dur (*Symphonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift*) op. 52 MWV A 18 von 1840, die das Lied in Text und Melodie in Nr. 8 übernahm, machte auf SCHUMANN enormen Eindruck²²⁹ und mag ihn vielleicht dazu inspiriert haben, Text und Melodie des Liedes seinem *Neujahrslied* einzufügen. MENDELSSOHN'S *Lobgesang* wurde von RICHARD WAGNER nach des Schöpfers Tod als „blöde Unbefangenheit“ tituliert²³⁰ und bereits zuvor von MORITZ HAUPTMANN als wenig geglückt beurteilt. Im 19. Jahrhundert v.a. in Grossbritannien, dem MENDELSSOHN als neuer HÄNDEL galt, überaus häufig aufgeführt, ging die Symphonie erst im 20. Jahrhundert weitgehend vergessen.
- b. JOHANNES BRAHMS' in nationaler Euphorie komponiertes *Triumphlied* für Bariton, achtstimmigen Chor und Orchester op. 55 von 1871 münzte nach dem Sieg im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871 den zugrunde gelegten Text aus Kapitel 19 der Geheimen Offenbarung auf den neuen Deutschen Kaiser. Es zitierte den Choral verschleiert in den Bläserstimmen des 2. Satzes. Nach dem I. Weltkrieg verschwand das Werk trotz seiner musikalischen Genialität seiner nun völlig diskreditierten Thematik wegen radikal aus dem Konzertsaal.
- c. SCHUMANN'S *Neujahrslied* hingegen hatte es seit seiner Entstehung schwer, überhaupt in die Konzertsäle zu kommen. Das Werk schliesst nach der Unisono-Intonation des Chorals „*Nun danket alle Gott*“ mit einem dreifachen „Heil“. Wenn nach dem „Tausendjährigen Reich“ dieser Ruf dem Werk geschadet haben sollte, so kann dies weder SCHUMANN'S noch RÜCKERTS – bereits er hatte den Ruf zu Beginn der 6. Strophe seines Gedichts eingefügt – Verschulden sein; sie konnten vom Führerkult des 20. Jahrhunderts noch nichts wissen. Weit wahrscheinlicher scheint mir aufgrund der referierten Zitate, dass das *Neujahrslied* geradezu Paradigma dafür sei, wie eine musikhistorische Dogmatik während eineinhalb Jahrhunderten (!) einen Kanon setzen konnte, der ein Werk dem – bestenfalls peinlichen – Vorurteil mit unterwirft, dessen Schöpfer könne in seiner Krankheitsphase doch kein Kunstwerk mehr geschaffen haben. Es ist Zeit, dem abzuhelpfen.

schliesslich GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1729-1781) im *Nathan der Weise* 1779 zur unvergleichlichen Blüte gestalten sollte; dazu vgl. BIESSECKER, 256.

²²⁵ JOHANN PACHELBEL (1653-1706): Motette für vierstimmigen Chor *Nun danket alle Gott* Perrault 381.

²²⁶ GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kantate *Nun danket alle Gott* zum Neujahr TWV 01:1165 und Kantate *Nun danket alle Gott* zum Fest der Gnadenerweise TWV 01:1166.

²²⁷ JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): Kantate Nr. 79 *Gott, der Herr, ist Sonn und Schild* BWV 79; Kantate Nr. 192 *Nun danket alle Gott* BWV 192; *vierstimmiger Choralsatz zu einer Trauung* BWV 252; *vierstimmiger Choralsatz* BWV 386 und *Achtzehn Choräle von verschiedener Art (Leipziger Choräle)* Nr. 7 BWV 657.

²²⁸ JOHANN CHRISTOPH ALTNIKOL (1720-1759): Fünfstimmige Motette *Nun danket alle Gott*.

²²⁹ SCHUMANN rezensierte die Uraufführung des Werkes mit 500 Mitwirkenden in der Thomaskirche in Leipzig vom 25. Juni 1840 begeistert und registrierte „ein Flüstern in der ganzen Versammlung (...), das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallsruf im Konzertsaal“. Zumal das Duett der beiden Solo-Sopranen mit Chor „Ich harrete des Herrn“ (Nr. 5) war für SCHUMANN „wie ein Blick in einen Himmel Raffaelscher Madonnenaugen“. Hier zit. nach WORBS, unpaginiert, S. 7.

²³⁰ Hier zit., nach WORBS, unpaginiert S. 8.

b. Die Symphonie Nr. 3 in Es-Dur op. 97 *Rheinische*

110 Im dritten Monat nach seiner Übersiedelung nach Düsseldorf schrieb ROBERT SCHUMANN seine letzte Symphonie, die vierte, die er selbst anerkannte.²³¹ Eine Jugendsymphonie und die Zwickauer Symphonie hatte er selbst später verworfen, und ein dreisätziges Werk (Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52 von 1841) mochte er nicht Symphonie nennen. Der Zählung nach freilich ist die erst später „*Rheinische*“ getaufte Symphonie in Es-Dur op. 97 SCHUMANNS „Dritte“, weil er seine zweite Symphonie 1851 noch überarbeitete und dann als seine Vierte Symphonie in d-moll op. 120 herausgab. SCHUMANN vollendete die *Rheinische* in gut einem Monat, schloss die Arbeit daran am 9. Dezember 1850 ab und dirigierte die Uraufführung in Düsseldorf am 6. Februar 1851 selber. SCHUMANN gab der Symphonie fünf statt der traditionellen vier Sätze, die eine Symphonie in der Klassik jeweils erhielt. Er nahm damit vorweg, was später GUSTAV MAHLER in seinen monumentalen Symphonien mehrmals verwirklichte.²³²

111 Die kraftvolle Rhythmik insbesondere der beiden Ecksätze macht die *Rheinische* Symphonie zu einem der beschwingtesten Werke ROBERT SCHUMANNS überhaupt. Das C-Dur-Scherzo des zweiten Satzes erinnert in seinem ländlerartigen Charakter an SCHUMANNS Kinderszenen op. 15. Das As-Dur-Andante des Mittelsatzes hat die Form eines Liedes. Der dem lebhaften Finale vorgeschaltete vierte Satz trug ursprünglich die Bezeichnung „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ und veranlasste SCHUMANNS Biographen WILHELM JOSEPH VON WASILIEWSKI zur mittlerweile als haltlos nachgewiesenen Mutmassung, SCHUMANN habe der Inthronisationsfeier des zum Kardinal erhobenen Erzbischofs von Köln²³³ beigewohnt und trage dazu in seiner Symphonie nun eine programmatische Reminiszenz vor. SCHUMANN hat für den Tag jedoch ein einwandfreies Alibi; er war bei dem Anlass überhaupt nicht in Köln! Interessant ist das Gequassel deshalb, weil SCHUMANN selbst die Satzbezeichnung in „Feierlich“ abwandelte, und zwar mit einer viel sagenden Begründung: „Man muss den Leuten nicht das Herz zeigen; ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerks tut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an.“²³⁴ SCHUMANN war als bekennender Verfechter absoluter Musik – nicht mehr „zeitgemäss“, aber sich selber treu geblieben.

112 Bei der pauschalen Nachbeterei musikhistorischer Trampelpfade den Vogel abgeschossen hat der in Basel, Zürich und Winterthur wirkende Komponist²³⁵ und grosse österreichische Dirigent FELIX WEINGARTNER Edler VON MÜNZBERG (1863-1942) mit seinem Urteil über SCHUMANNS *Rheinische* Symphonie: „Beinahe immer arbeitet er mit vollem Material, bemüht sich nicht, dem Charakter der einzelnen Instrumente gemäss die Stimmen auszuarbeiten. Mit fast kindlicher Naivität glaubt er Fülle und Kraft durch Verdoppelungen zu erreichen. Daher ist die Klangwirkung dickflüssig und ungelentk, die Farbe grau in grau – Ich empfehle, bei Aufführungen rücksichtslos vorzugehen, das Orchester durch Wegstreichen

²³¹ Vgl. auch hiervor, Rzz. 72 und 76.

²³² So GUSTAV MAHLER in der Symphonie Nr. 2 in c-moll („*Auferstehung*“), in der Symphonie Nr. 5 in cis-moll, in der Symphonie Nr. 7 in e-moll und in der (unvollendet gebliebenen) Symphonie Nr. 10 in fis-moll, derweil MAHLERS Symphonie Nr. 3 in d-moll sogar sechs Sätze umfasst und die gigantische Symphonie Nr. 8 in Es-Dur (Die „*Sinfonie der Tausend*“) in 18 (6 und 12) Abschnitten, unterteilt in 2 Sätze, den Hymnus *Veni, creator spiritus* der Schlusszene aus JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'S *Faust* gegenüberstellt.

²³³ MÜLLER, 141 wiederholt die Fehlinformation. Der seit 1845 als Erzbischof von Köln amtierende JOHANNES VON GEISSEL (1796-1864) war am 30. September 1850 von Papst PIUS IX. in den Kardinalsrang erhoben worden.

²³⁴ Hier zitiert nach KARL SCHUMANN, 2.

²³⁵ FELIX WEINGARTNER, als Kapellmeister der Wieber Staatsoper GUSTAV MAHLERS direkter Nachfolger (vgl. WOLFGANG SCHREIBER, 113), hat nicht nur verschollene SCHUBERT-Symphonien als erster zu rekonstruieren versucht, sondern auch selber neben anderem sieben schöne Symphonien komponiert.

aller überflüssigen Stimmen durchsichtig zu machen.“²³⁶ Es ist kaum zu glauben, dass einer der brilliantesten Dirigenten seiner Zeit nicht zu erkennen vermochte, dass SCHUMANNS „Dickflüssigkeit“ gewollt war: SCHUMANN, dem Virtuosenkult leerer Salonmusik von Grund auf abhold, *vermied konsequenterweise hohe Töne und bevorzugte eine enge Mittellage*, zuweilen erweitert durch ein tiefes Register²³⁷: Dies war nicht etwa eine Entdeckung des späten, sondern bereits des *frühen* SCHUMANN gewesen; er pflegte sie auch nach seiner eigenen überschwänglichen Rezension über FRÉDÉRIC CHOPINS *Variationen über Là ci darem la mano* op. 2 für Klavier und Orchester weiter: Ein derart gehaltvolles Werk virtuoser Brillanz war Werk eines Genies; aber Virtuosität war deswegen noch keineswegs Garant von Gehalt und Genialität.

II. JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901)

A. Einleitung

113 Von JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER hat der Singkreis Wohlen unter der Leitung von PATRICK RYF bereits die beiden *Stabat mater* op. 16 in c-moll für Soli, Chor und kleines Orchester (1864/1868)²³⁸ und op. 138 in g-moll für Soli, Chor, Streicher und Orgel (1885)²³⁹ gesungen. JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER hinterliess beinahe 500 Werke (197 Werke mit Opuszahl, 100 Werke ohne Opuszahl und 171 Jugendwerke), darunter 14 Messen zuzüglich drei Totenmessen, ein Klavierkonzert, zwei Orgelkonzerte, zwei Ouverturen, eine symphonische Dichtung „Wallenstein“ op. 10 von gigantischen Ausmassen, vier Symphonien und zwei weitere Orchesterwerke, sieben Opern²⁴⁰ und Singspiele und zwei Schauspielmusiken, 20 Orgelsonaten und sehr viele Werke für Klavier sowie Kammermusik und Lieder. Seine Jugendwerke (darunter drei Opern und drei Symphonien) anerkannte er später allesamt nicht mehr. Die Weihnachtskantate „*Der Stern von Bethlehem*“ op. 164 ist ein Spätwerk RHEINBERGERS; er vertonte den Text seiner Gattin, FRANZISKA VON HOFFNAASS geb. JÄGERHUBER (1832-1892).

B. Lebenslauf

114 JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER wurde am 17. März 1839 in Vaduz als Sohn des fürstlich-liechtensteinischen Rentmeisters (d.h. Finanz- und Domänenverwalters) JOHANN PETER RHEINBERGER (1789-1874) aus dem Vorarlberg und seiner zweiten Frau, MARIA ELISABETH geb. CARIGIET (1801-1873), einer Rätoromanin aus dem bündnerischen Engadin, geboren. JOSEPH GABRIEL hatte noch acht Geschwister. Die Mutter entstammte einer musikalischen Familie; der Familie RHEINBERGER hingegen war Kunst reichlich fremd. Dennoch zeigte JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER bereits sehr früh eine musikalische Begabung, so dass er bereits mit vier Jahren von dem aufmerksamen Dorfschullehrer SEBASTIAN PÖHLI ersten Musikunterricht erhielt und dabei derart erstaunliche Fortschritte machte, dass er als Siebenjähriger das Organistenamt in Vaduz übernehmen konnte und seine ersten eigenen Kompositionen, darunter eine *Messe für dreistimmigen Chor und Orgel* schrieb. Als Neunjähriger kam JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER 1848 zum Feldkircher

²³⁶ Hier zit. nach MÜLLER, 141f, der WEINGARTNERS „eigenmächtiger Dirigentenherrlichkeit entspringendes Rezept“ zwar kritisiert, aber WEINGARTNERS Schlussfolgerung, SCHUMANNS Symphonien seien für Klavier komponiert und „für Orchester – leider nicht gut – arrangiert“ eine „gewisse Wahrheit“ nicht absprechen zu können meint und damit bestenfalls eigenen musikwissenschaftlichen Herdentrieb dokumentiert. Vgl. zu diesen „wissenschaftlichen“ Zitiersträngen hiervor, Rzz. 85-91 mit Fnn. 179 und 186f!

²³⁷ Vgl. LIPPMAN, 302.

²³⁸ Abschiedskonzert von 2007. Dazu WILI, *Haydn*, S. 18.

²³⁹ Konzert von 1996.

²⁴⁰ Dazu vgl. hiervor, Rz. 75 in fine.

Chorregenten PHILIPP SCHMUTZER (1821-1898), der ihn in Harmonielehre, Klavier- und Orgelspiel weiter ausbildete und dem Halbwüchsigen erstmals JOHANN SEBASTIAN BACH, WOLFGANG AMADEUS MOZART und LUDWIG VAN BEETHOVEN nahebrachte.

115 Als Zwölfjähriger bereits kam JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER 1851 nach München, das ihm zur lebenslangen Wahlheimat werden sollte. Zunächst studierte der Teenager drei Jahre lang an der Musikschule, wo er vom Juristen und Musikforscher JULIUS JOSEPH MAIER (1821-1889), einem Schüler MORITZ HAUPTMANNs, des Kollegen SCHUMANNs am Leipziger Konservatorium, in Musiktheorie, von JOHANN GEORG HERZOG (1822-1909) im Orgelspiel und von JULIUS EMIL LEONHARD (1810-1883) im Klavierspiel unterwiesen wurde. Diese Ausbildung ergänzte RHEINBERGER anschliessend noch durch Privatunterricht beim Komponisten FRANZ LACHNER (1803-1890). Der begabte RHEINBERGER wurde alsbald sowohl von seinen Lehrern als auch von verschiedenster aussenstehender Seite gefördert. Bewundert wurden sein Orgelspiel ebenso wie seine Beherrschung der Fugentechnik, der Kirchentönen und des Partiturspiels. Als Organist an Münchener Kirchen und mit Stundengeben verdiente er sich bereits als Teenager den Lebensunterhalt selber. Und neben alledem fand er noch Zeit zur Komposition von über zehn Dutzend Werken verschiedenster Gattungen.

116 All diese Jugendwerke aber liess er, zwanzigjährig, nicht mehr gelten. Erst seinen Klavierstücken von 1859 gab der überaus selbstkritische RHEINBERGER die Opusnummer 1. Als Klavier-, später auch als Theorielehrer wurde RHEINBERGER 1859 nun seinerseits an die Münchener Musikschule berufen, und 1860 wurde er zudem Organist an der St. Michaels-Hofkirche, ein Amt, das er bis 1866 versah. Von 1864-1877 leitete er den Oratorienverein, und mehrere Jahre war er daneben auch noch Repetitor an der Hofoper. Die von RICHARD WAGNER und HANS VON BÜLOW reformierte und mittlerweile königliche Musikschule ernannte RHEINBERGER 1867 zum Professor für Orgel und Komposition, und dieses Amt versah RHEINBERGER nun bis in sein Todesjahr (1901). Als grossartiger Pädagoge wurde er europaweit berühmt, und zu seinen Schülern zählten bedeutende Komponisten der nächsten Generation wie ENGELBERT HUMPERDINCK (1854-1921)²⁴¹, der Österreicher LUDWIG WILHELM ANDREAS MARIA THUILLE (1861-1907)²⁴² oder der Venezianer ERMANNO WOLF-FERRARI (1876-1948).²⁴³

117 Mit seiner Ernennung zum Professor der königlichen Musikschule lebte RHEINBERGER nun auch finanziell in gesicherter Position und konnte sich mit der sieben Jahre älteren Witwe FRANZISKA (FANNY) ROMANA URSULA VON HOFFNASS geb. JÄGERHUBER, einer überaus vielseitig gebildeten und künstlerisch umfassend interessierten Frau verheiraten, die

²⁴¹ Bekannt blieb HUMPERDINCK vor allem seiner Oper *Hänsel und Gretel* (1893) wegen; aber neben weiteren Märchenopern (*Die sieben Geisslein*, *Dornröschen*, *Schneewittchen*) schrieb er noch neun weitere Opern sowie Schauspielmusiken zu je verschiedenen Komödien des ARISTOPHANES (~444-380 v. Chr., *Die Frösche*, *Lysistrate*), von WILLIAM SHAKESPEARE (*Der Sturm*, *Was Ihr wollt*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Das Wintermärchen*) und von CALDERÓN DE LA BARCA Y BARREDA GONZÁLEZ DE HENAO RUIZ DE BLASCO Y RIAÑO (1600-1681, *Der Richter von Zalamea*) sowie Orchester-, Kammer- und Vokalmusik, und HUMPERDINCK war seinerseits wieder Lehrer u.a. des WAGNER-Sohnes SIEGFRIED HELFERICH RICHARD WAGNER (Namensgeber von RICHARD WAGNERS *Siegfried-Idyll*, vgl. hiervor, Rz. 15 Fn. 25), des letzten grossen Operettenkomponisten ROBERT ELISABETH STOLZ (1880-1975) und des musikalischen Partners BERT BRECHTS (1898-1956) und vielseitigen Tonsetzers KURT WEILL (1900-1950, *Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*).

²⁴² Neben einer Symphonie, einem virtuoson Klavierkonzert in D-Dur (1886) und zwei Ouverturen schrieb THUILLE sieben Opern, Vokal- und Kammermusik, Werke, die heute durchwegs vergessen zu sein scheinen.

²⁴³ Von WOLF-FERRARI sind vor allem die beiden Opern *I quattro rusteghi* (*Die vier Grobiane*, 1906) und *Il segreto di Susanna* (1909) bekannt geblieben; seine weiteren 13 Opern sind heute vergessen; neben Kammermusik, Klavier- und Chorwerken hat er v.a. ein *Violinkonzert in D-Dur op. 26*, ein *Cellokonzert in C-Dur op. 31*, ein liebliches *Concertino in As-Dur op. 34 für Englischhorn, 2 Hörner und Streicher* (1947) sowie weitere Orchestersuiten und Concertini für Soloinstrument (Oboe op. 15, Fagott op. 16) und Streichorchester hinterlassen.

nicht nur das eheliche Gemeinschaftsleben in biographisch wie zeitgeschichtlich reichhaltigen Tagebüchern festhielt, sondern ihren Gatten in der Textauswahl für seine Vokalwerke beriet und selber Dichterin mancher Vokalwerke RHEINBERGERS wurde: So war sie 1869 Librettistin seiner Oper in drei Akten *Die sieben Raben* op. 20, 1874 des weltlichen Romanzenzyklus *Toggenburg* für Soli, Chor und Orchester op. 76, 1878 der Ballade für Soli, Chor und Klavier *Klärchen auf Eberstein* op. 97, 1880 der Legende für Soli, Chor und Orchester *Christophorus* op. 120, 1885 der Ballade für Männerchor und Blechorchester *Die Rosen von Hildesheim* op. 143, 1886 der Rheinsage für Soli, Chor und grosses Orchester *Montfort* op. 145, mit der der Beginn bekannten Musiklebens in RHEINBERGERS engerer Heimat im 14. Jahrhundert besungen wird²⁴⁴, ein Werk, welches sich offensichtlich RHEINBERGERS Schulung beim erwähnten Musiktheorielehrer, -forscher und Manuscriptsammler JULIUS JOSEPH MAIER²⁴⁵ verdankt. 1888 schrieb FANNY HOFFNAASS das Libretto zum Singspiel für die jugendliche Welt in zwei Akten *Das Zauberwort* op. 153, und 1889 schuf sie den Gedichtzyklus zur Weihnachts-Kantate für Soli, Chor und Orchester *Der Stern von Bethlehem* op. 164, die das letzte Gemeinschaftswerk des Künstlerpaares werden sollte. Noch bevor ihr Gatte die Partitur fertig zu stellen vermochte, verstarb FANNY RHEINBERGER-VON HOFFNAASS am 31. Dezember 1892. Die Ehe war kinderlos geblieben, aber während des gesamten Vierteljahrhunderts ihres Bestandes glücklich verlaufen.

118 Als Wittwer komponierte RHEINBERGER in seinen letzten neun Lebensjahren erheblich weniger. Nahezu die Hälfte seiner Spätwerke waren geistliche Werke: sechs seiner verbleibenden 33 Werke mit Opuszahl waren Messen, darunter eine weitere Totenmesse, zwei weitere kleinere geistliche Chorwerke, vier Orgelsonaten und sein zweites Orgelkonzert. Wie 1881 bereits JOHANNES BRAHMS für die Universität Breslau²⁴⁶ schrieb RHEINBERGER 1900 als eines seiner letzten Werke noch eine *Akademische Festouvertüre*, für die Universität München seinerseits in Form einer Fuge mit sechs Themen, op. 195. Dies war kein Ausdruck der Rückkehr von Lebensfreude, sondern wie bei BRAHMS bereits Abstattung der Dankesschuld für die Verleihung der philosophischen Ehrendoktorwürde.²⁴⁷ Es war der Abschluss einer Serie grossartiger Ehrenbezeugungen, deren sich RHEINBERGER seit einem Vierteljahrhundert hatte erfreuen dürfen: 1877 war RHEINBERGER Hofkapellmeister und als Nachfolger FRANZ WÜLLNERS (1832-1902) Dirigent der königlichen Vokalkapelle geworden; 1894 war er in den Adelsstand erhoben worden und hatte den Titel eines

²⁴⁴ Graf HUGO VON MONTFORT aus Vorarlberg (1357-1423) pflegte selber höfische Dichtkunst, und zehn seiner Lieder von seinem Hofmusikus BURK MANGOLT aus Bregenz vertont. JOSEPH GABRIEL RHEINBERGERS Musiktheorielehrer JOSEPH JULIUS MAIER machte sich 1857-1887 als Vorsteher der Handschriftenabteilung der Musiksammlung um den Erwerb, um die Erforschung, um die Sicherung und die Pflege bedeutender musikalischer Schätze des gesamten süddeutsch-österreichischen Raumes verdient: vgl. dazu SCHNEIDER, 1886 in Verbindung mit OTT, 1044.

²⁴⁵ Vgl. hiervor, Rz. 115.

²⁴⁶ Vgl. dazu WILI, *Brahms*, 26 Rz. 61.

²⁴⁷ Vgl. als weitere Beispiele: JOSEPH HAYDN (1732-1809) Symphonie Nr. 92 in G-Dur, die sog. „Oxford-Symphonie“ von 1789 soll anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an den Komponisten im Juli 1791 an der Universität Oxford aufgeführt worden sein; HAYDN hatte sie allerdings für die Pariser Freimaurer-Loge *Olympique* komponiert und später bereits ein zweites Mal an den Staatsmann LUDWIG ERNST Fürst von OETTINGEN-WALLERSTEIN verkauft. JOHANNES BRAHMS nahm 1879 das Ehrendoktorat der Universität Breslau an und bedankte sich dafür mit der *Akademischen Festouvertüre* in c-moll op. 80; hingegen lehnte BRAHMS eine Ehrendoktorwürde aus Cambridge 1876 und 1892 zweimal ab (vgl. WILI, *Brahms*, 34 Rz. 88). Der grösste Schweizer Symphoniker, FRITZ BRUN (1879-1959), erhielt 1921 von der Universität Bern die Ehrendoktorwürde und bedankte sich bei der Alma mater Bernensis dafür 1925 mit seiner Symphonie Nr. 4 in E-Dur. Mit dem Doktorat *honoris causae* geehrt wurden des weitern beispielsweise FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (Leipzig 1836), ANTONIN DVOŘÁK (1890 Prag), ANTON BRUCKNER (1891 Wien), RICHARD STRAUSS (1903 Heidelberg und 1914 Oxford), MAURICE RAVEL (1928 Oxford), OTHMAR SCHOECK (1928 Zürich), FRANZ SCHMIDT (1934 Wien), ARTHUR HONEGGER (1948 Zürich), DIMITRI SCHOSTAKOWITSCH (1958 Oxford), IGOR STRAWINSKI (1967 New Jersey) oder LEONARD BERNSTEIN (1981 Jerusalem). Demgegenüber hat ROBERT SCHUMANN in Jena 1840 ordentlich promoviert: vgl. hiervor, Rz. 43 mit Fn. 79.

königlichen Geheimen Rates erhalten. Zuvor bereits war er zum Ehrenmitglied der Berliner königlichen Akademie sowie zum korrespondierenden Mitglied der Akademien in Paris und Florenz ernannt worden.

119 Zeit seines Lebens wurden RHEINBERGERS Kompositionen überaus häufig aufgeführt. Noch mehr denn als Komponist wurde RHEINBERGER als Orgelvirtuose, als Kapellmeister und vor allem als Kompositionslehrer verehrt. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde er zum Vermittler par excellence der Meisterung klassischer Formen, was gerade dem Freiheitsdrang vieler Talente die Rückkoppelung zur Tradition der Klassik und handwerkliche Solidität vermittelte. RHEINBERGER schrieb nie ein Lehrbuch; aber was er vermittelte – dies sprach sich europaweit herum – war klar, stringent und von grossem Ernst. Dass er diese Deutlichkeit zu verbinden wusste mit einer noblen Zurückhaltung und liberaler Toleranz gegenüber allen künstlerischen Meinungsunterschieden und musikalischen Zielsetzungen seiner Studenten, verlieh ihm als Lehrer eine enorme Ausstrahlung und genuine Autorität. Damit hat sein Nachruhm als Komponist nicht mehr Schritt gehalten. Dies liegt daran, dass RHEINBERGER als Zeitgenosse neben JOHANNES BRAHMS gewissermassen ein „verspäteter Frühromantiker“ geblieben ist.

120 Vier Jahre nach seiner Heirat widmete JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER 1871 seine zwei *Claviervorträge* (Nr. 1 *Scherzoso*; Nr. 2 *Capriccio über ein Thema von HÄNDEL*) op. 45 „freundlichst“ JOHANNES BRAHMS, der sie mit folgenden Worten verdankte: „Ich mag bekennen, dass ich beim Durchspielen wohl zuweilen etwas seufze. Man empfindet so angenehm die schöne Häuslichkeit, in der Sie leben und schaffen.“²⁴⁸ BRAHMS brachte den Unterschied damit wohl auf den Punkt: Wo BRAHMS barocksche Fugentechnik spätromantisch zu völlig neuer Blüte brachte, blieb RHEINBERGER der Klassik (mit dem BEETHOVEN der mittleren Schaffensperiode als grossem Vorbild) und der Frühromantik (mit Orientierungssternen SCHUBERT und MENDELSSOHN BARTHOLDY) verbunden; BACH blieb RHEINBERGER Vorbild in der Polyphonie. WAGNER blieb RHEINBERGER als Tonschöpfer zeitlebens allzu fremd, um Vorbild für seine eigenen Kompositionen werden zu können. RHEINBERGER hatte 1864 in München die Auseinandersetzungen im Zusammenhang mit der Aufführung von *Tristan und Isolde* aktiv erlebt, und für sein persönliches Komponieren hatte er sich damals ein für allemal gegen die neudeutsche Richtung entschieden. Ausserdem war er eine einseitig musikalische Begabung. Die literarische Seite erschloss ihm erst seine Gattin. So machte ihn neben und trotz der Lehrtätigkeit und der musikalischen Praxis sein unablässig fleissiges Komponieren nicht zu mehr als zum Bindeglied der „Münchener Nachromantik“ zwischen seinem Lehrer FRANZ LACHNER und dem jungen RICHARD STRAUSS²⁴⁹.

121 Die doch zweideutige Reaktion von JOHANNES BRAHMS auf seine erste Widmung hat RHEINBERGER offenbar nicht völlig entmutigt: 1897 widmete er, mittlerweile selbst seit einem halben Jahrzehnt verwitwet, dem verstorbenen JOHANNES BRAHMS seine *Missa sincera in memoriam in g-moll für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung* op. 187.²⁵⁰

²⁴⁸ Hier zit. nach KALBECK, II/2, 338; SANDBERGER, 58f.

²⁴⁹ So WÜRZ, 381.

²⁵⁰ Vgl. die Zusammenstellung von STEFAN WEYMAR: *Brahms gewidmete Werke*, in: SANDBERGER, 59-61, hier: 60.

C. Weihnachtskantate *Der Stern von Bethlehem*

122 Der Text von FANNY RHEINBERGER-VON HOFFNAASS

Der Stern von Bethlehem könnte eine dreifache Konjunktion der Planeten Saturn und Jupiter im Sternbild der Fische gegen Ende des Jahres 7 v. Chr. gewesen sein.²⁵¹

Tabelle 2

Nr.	Text	Besetzung
1	<p><u>Erwartung</u> Die Erde schweigt! Es leuchten die Sterne, sie grüssen klar aus himmlischer Ferne. Geheimnisvoll durch Palmen es rauschet, in sehrender Wacht die Erde lauschet. Über Strom und Meer, über Tal und Höhen Mit ahnendem Zug die Lüfte wehen. Ob auch verblüht die Blümlein liegen, es möchte ihr Duft die Starre besiegen. Unsichtbar schwebt durch die nächtliche Stunde Nach so banger Zeit lichttröstende Kunde! Von oben kommt's wie tauender Regen, tu', Erde, Dich auf dem himmlischen Segen.</p>	Chor
2	<p><u>Die Hirten</u> O segne die Weide, Schöpfer der Welt, Du bist es, der Hirten und Herde erhält. Seid wach! Hoch über den Sternen Dein Auge wacht, es sieht uns am Tag, im Dunkel der Nacht. Gepriesen, o Herr, der den Segen gibt, mit ewiger Treue die Seinen liebt. Seid wach! Doch wehe dem Volke, das Deiner vergisst, sich gen Dein Gebot mit Sünde vermisst. Einst kamen die Fluten vom Himmel herab, und Hirt und Herden versanken im Grab. Seid wach! Drum, Brüder, seid wach, es enteilet die Zeit: Die Stimme des Herrn, sie find' uns bereit. O segne die Weide, Du Schöpfer der Welt, Du bist es, der Hirten und Herde erhält. Seid wach! Du lenkest die Tage, Du lenkest die Nacht, wohl dem, der zum Ende in Treuen gewacht!</p>	Sopransolo und Chor

²⁵¹ Vgl. HUGHES, 513. Dazu Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 299 vom Mittwoch, 21. Dezember 1977, 39; LOCHER, 6.

Nr.	Text	Besetzung
3	<p><u>Erscheinung des Engels</u> Fürchtet Euch nicht! Denn seht, Gott erhöret der Frommen Gebet. Ich kündige Euch ein grosses Heil, das allem Volke wird zuteil. Die Davidsstadt ist auserkoren, in ihr ward heute Nacht geboren Christus, der Herr! <i>Alleluja!</i> Ein Zeichen wird es Euch bekunden: Es liegt in Wickeln eingebunden In einer Krippe ein armes Kindlein, ein kleines, armes Kindelein. <i>Alleluja!</i> Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede den Menschen auf Erden, die eines guten Willens sind.</p>	Sopransolo
4	<p><u>Bethlehem</u> Der Lichtglanz schwindet, es schweiget der himmlische Chor. Von der Erde erheben die Hirten ihr Antlitz empor, von Ehrfurcht erfüllet, von wunderbar seligem Glück. Sie ziehen von dannen und lassen die Herde zurück. Nach Bethlehem eilend, im Herzen des Engels Wort, erreichen sie gläubig den ärmlichen Hort. Sie finden die Mutter und in der Krippe das Kind: Christus, den Herrn!</p>	Basssolo

Nr.	Text	Besetzung
5	<p><u>Die Hirten an der Krippe</u> Gotteskind, wir beten Dich an, denn Du bist Christus, Gottes Sohn, dass Du verlassen den Himmelsthron, nur aus Liebe hast Du's getan. Als wir wachten in stiller Nacht, kam ein Engel licht und schön, hat uns aus den ew'gen Höh'n diese Kunde des Heils gebracht. Gotteskind, Erlöser der Welt, Licht, das alles Dunkel erhellt, Trost und Balsam für Leid und Qual, sei gegrüsst viel tausendmal. Was wir gehofft, es hat sich erfüllt, zu uns stieg nieder Gottes Wort. Du nimmst den Stachel der Armut fort, heil'ge Sehnsucht, sie wird gestillt. Welch ein Lohn wird dem Vertrau'n, welch ein Glück wird uns zuteil, Dich, das längst verheiss'ne Heil, jetzt mit eignem Blick zu schau'n. Gotteskind, Erlöser der Welt, Licht, das alles Dunkel erhellt, Trost und Balsam für Leid und Qual, sei gegrüsst viel tausendmal.</p>	Chor

Nr.	Text	Besetzung
6	<p><u>Der Stern</u> Zerstreuet Euch, stürmende Wolken, beruhige Dich, wirbelnder Sand! Durch die Wüste kommen gezogen die Weisen vom Morgenland. Und klarer als Mond und Sonne geleitet ein herrlicher Stern, der Hoffnung selige Wonne, sie zu den Gefilden des Herrn. Ist wieder die feurige Säule, ist Israels Führer zu schau'n? Sie fragen nicht und wollen der Treue des flammenden Sternes vertrau'n. Die Sehnsucht leiht ihnen Flügel, trägt weit von der Heimat sie fort, Jerusalems waldige Hügel, im Abendglanz liegen sie dort. Sie fragen an Zions Toren: „Wo finden wir Judas Herrn, den König, neugeboren? Wir sahen seinen Stern! Ihn anzubeten wir kommen aus fernem Morgenland, und keine Rast will uns frommen, bis unser Auge ihn fand.“ Doch, -- da aus der Stadt sie zogen, wo war das führende Licht? Am weiten Himmelsbogen den Stern erschauen sie nicht. Die Könige trauerbefangen, durchreiten schweigend die Nacht und tragen ein heiss Verlangen nach des Sternes tröstender Pracht. Urplötzlich teilt sich das Dunkel; es senket sich erdenwärts der Stern mit lichtem Gefunkel, und Freude durchströmet ihr Herz. Sie sehen ihn vor sich gehen so glänzend wunderbar, vor Bethlehem blieb er stehen, dort, dort, wo das Kindlein war.</p>	Chor

Nr.	Text	Besetzung
7	<p><u>Anbetung der Weisen</u> O König Du, im armen Stall, wir fallen auf's Antlitz vor Dir, der Engel jubelnden Widerhall, im Herzen hören ihn wir. Nimm hin den Weihrauch, Myrr'n und Gold, nimm hin des Morgenlandes Gut. Wir stehen, König, in Deinem Sold, wir leben in Deiner Hut. Im Weihrauch steig' das Gebet empor zu Deinem Angesicht. Tu' auf Deiner Gnade weites Tor, verschmähe die Bittenden nicht! Die Myrrhe deutet die Bitterkeit, dass Du zu leiden kamst; doch auch, dass Du die Schmerzen geweilt, von ihnen den Stachel nahmst. Wie laut'res Gold sei unsre Lieb', so unverfälscht und rein. Was uns an Hab' und Schätzen blieb, all dies, o König, sei Dein.</p>	Kleiner Chor
8	<p><u>Maria</u> Stille ist's im heil'gen Raum, auch die Weisen zogen zur Heimat zurück. Alles löst sich ihnen wie ein Traum, was sie geschaut an seligem Glück. Nur ein mattes Lichtlein brennt vor dem Heiligtum der Krippe. Christi Mutter kniet davor, leise regt sich ihre Lippe, die im Kinde Gott bekennt. Aus der Seele tönt's empor, wundersam neu: „Magnificat!“ Nur dem Kindlein flüstert sie's zu, dass sie alles verstanden hat, alles verschliesst in schweigender Ruh'. Christkind blickt die Mutter an tiefer als der Meeresgrund. Ein erstes Lächeln bricht sich Bahn um des Knäbleins lieblichen Mund. Sanft Maria das Händchen hält, streichelt es zärtlich und lind. Schlumm're süß, Erlöser der Welt. Schlumm're süß, Du göttliches Kind.</p>	Sopransolo

Nr.	Text	Besetzung
9	<p><u>Erfüllung</u> Die Erde schweigt! Es leuchten die Sterne, sie grüssen klar aus himmlischer Ferne. Geheimnisvoll durch Palmen es rauschet, in liebender Wacht die Erde lauschet. Über Strom und Meer, über Tal und Höhen Mit ahnendem Zug die Lüfte wehen. Ob auch verblüht die Blümlein liegen, es möchte ihr Duft die Starre besiegen. Frohlocke, Welt, dem Tod entwunden hast Du in Christ das Leben gefunden. Alleluja!</p>	Chor

123 Todkrank bereits las FANNY VON HOFFNAASS an Weihnachten 1892 die Druckfahnen ihrer Gedichte zum „*Stern von Bethlehem*“, und JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER musste ihr dazu im Nebenzimmer leise zwei seiner Kompositionen spielen, die sie besonders liebte. Über sieben Dutzend Werke hatten sie gemeinsam erarbeitet, FANNY als Textschöpferin, JOSEPH als Tonsetzer. Der *Stern von Bethlehem* sollte ihre letzte Gemeinschaftsarbeit werden. Eine Woche nach dieser Weihnacht beim Druckfahnenlesen schloss FANNY ihre Augen, um, wie sie bei ihrer letzten Arbeit gesagt hatte, dem Stern von Bethlehem für immer nahe zu sein. JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER überlebte seine Gemahlin um neun Jahre. Ihren Verlust verward er nie. Aus diesem Grund vermochte er keine einzige der zahlreichen Aufführungen der gemeinsamen Weihnachtskantate zu besuchen, obwohl er sie für eines seiner wichtigsten und gelungensten Werke hielt. Er soll über die Weihnachtskantate statt dessen später geäussert haben: „Der eigentliche Nerv der Musik ist die Sehnsucht nach einem Glück, das immer vor uns zurückweicht.“²⁵²

124 Das Werk zeichnet sich durch einen grossen Bogen aus, indem das Finale textlich wie hinsichtlich der musikalischen Themen am Kopfsatz anknüpft. In diesen grossen Bogen wob das Künstlerpaar Kontrast und dramatische Akzente (6. Satz, in dem musikalisch das Traben der Kamele nach der Abweisung der Weisen bei Herodes zu hören ist und die Weisen nach dem Verschwinden des Sternes hörbar zur Verzweiflung getrieben werden, ehe sich alles an der Krippe wieder in Minne auflöst) ebenso wie lyrische (Nrn. 4 und 7) und beschaulich-ruhige (Nrn. 5 und 8) Teile. Die Orchestereinleitung zum Kopfsatz erinnert in den ersten Klängen stark an den Beginn von CHARLES FRANÇOIS GOUNODS (1818-1893) *Messe solennelle de Sainte-Cécilie* in G-Dur von 1855.

III. Literatur

1. ABERT HERMANN: Robert Schumann. (Berühmte Musiker, 15.) Berlin 1903. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/Musik/M/Abert,+Hermann/Robert+Schumann> (zuletzt besucht am 01.06.2014)
2. AMBROS AUGUST WILHELM: Robert Schumanns Tage und Werke. In: AUGUST WILHELM AMBROS: *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. Leipzig ²1865.
3. APPEL BERNHARD R. (Hg.): Robert Schumann in *Endenich* (1854-1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. (Schumann-Forschungen, 11). Mainz 2006.
4. APPEL BERNHARD R.: *Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise*. In: ULRICH TADDAY (Hg.): *Schumann Handbuch*. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 140-193.

²⁵² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Franziska_von_Hoffnaa%C3%9F, zuletzt besucht am 13.04.2014.

5. APPEL BERNHARD R.: Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns *Schaffensweise*. (Schumann-Forschungen, 13). Mainz/London/Berlin/Madrid/New York/Paris/Prag/Tokyo/Toronto 2010.
6. ASHMAN MIKE: Schumann: Choral Works. In: Booklet zu ROBERT SCHUMANN: Messe, Requiem, Requiem für Mignon, Der Rose Pilgerfahrt. Berliner Philharmoniker, Düsseldorfer Symphoniker, RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS, BERNHARD KLEE, WOLFGANG SAWALLISCH. EMI Classics 0946 3 50900 2 4 (2 CD).
7. BÄR UTE (Hg.): Adventlied op. 71 - Neujahrslied op. 144 - Weihnachtslied, Anhang I 13. (Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, begründet von AKIO MAYEDA und KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf in Verbindung mit dem Robert Schumann-Haus Zwickau. Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester. Werkgruppe 3: Geistliche Werke. Band 1, Teilband 2. Mainz/London/Berlin/Madrid/New York/Paris/Prag/Tokyo/Toronto 2011, 252-313, im Facsimile-Beiheft (FB) samt Facsimile nach Schumanns Handexemplar (FB 23-25), 1. Teil des Entwurfs (FB 26-29), 2. Teil des Entwurfs (FB 30-40) und Auszügen aus der autographen Partitur (FB 41-44).
8. BATKA RICHARD: *Schumann*. (Musiker-Biographien, 13). Leipzig 1891.
9. BATKA RICHARD: Allgemeine Geschichte der *Musik*. Mit Bildern und Notenbeispielen. Bd. 2. Stuttgart 1911.
10. BAUMGÄRTEL BETTINA: Robert Schumann und die bildende Kunst. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 82-106.
11. BIESSECKER GEORG: Art. Rinckart, Martin. In: WOLFGANG HERBST (Hg.): Wer ist wer im Gesangbuch? Göttingen ²2001, 255f.
12. BOETTICHER WOLFGANG: Art. Gottfried Wilhelm Fink. In: In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York ¹1949ff, Bd. IV Sp. 223-227.
13. BRENDDEL ALFRED: Über Musik. Sämtliche Essays und Reden. München/Zürich 2005.
14. BRENDDEL FRANZ: R. *Schumann* mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt. In: Neue Leipziger Zeitschrift für Musik 22 (1845) 63-67, 81-83, 89-92, 113-115, 121-123, 145-147 und 149-150.
15. BRENDDEL FRANZ: *Geschichte* der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig *Vorlesungen* gehalten zu Leipzig. Leipzig ³1860.
16. BRUNHART-BANZER ULRIKE: Josef Rheinberger-Archiv im Liechtensteinischen Landesarchiv. Katalogausdruck. Abrufbar unter: <http://www.llv.li/pdf-llv-la-bestaende-rheinbergerarchiv.pdf>, zuletzt besucht am 01.06.2014.
17. DAECKE SIGURD: Der Mythos vom Tode Gottes. Ein kritischer Überblick. Hamburg 1969.
18. DE CAPITANI FRANÇOIS: Musik in Bern. (Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, 76). Bern 1993.
19. DEMMLER MARTIN: *Robert Schumann*. Leipzig 2006.
20. DE VRIES CLAUDIA: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann: Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (Diss. Zürich 1992/93). (Schumann-Forschungen, 5). Mainz/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo/Toronto 1996.
21. DOHM JÜRGEN: Robert Schumann, Das Paradies und die Peri. Werkeinführung zu: ROBERT SCHUMANN: Das Paradies und die Peri op. 50. Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester. Dichtung aus THOMAS MOORE: „Lalla Rookh“, übersetzt von Emil Flechsig und Robert Schumann. EDDA MOSER (Sopran), BRIGITTE FASSBAENDER (Alt), NICOLAI GEDDA (Tenor), Chor des Städtischen Musikvereins e.V. Düsseldorf, Düsseldorfer Symphoniker, HENRYK CZYZ. EMI Electrola 1C 193-3018788Q (2 LP, 1974).
22. DRAHEIM JOACHIM: *Konzertante* Werke. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 376-397.
23. DRAHEIM JOACHIM: Werke für *Klavier* zu zwei Händen nach 1840. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 258-283.
24. DÜNKI JEAN-JACQUES: Robert Schumanns Zeichen. Schaffenskreise und Entwicklungsschritte in der Handschrift des Komponisten. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 127 vom Samstag, 5. Juni 2010, 65.
25. EDLER ARNFRIED: Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 214-257.
26. ENGEL HANS: Musik der Zeiten und Völker. Eine Geschichte der Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1968.
27. EWERT HANSJÖRG: Die grossbesetzten vokal-instrumentalen Werke In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 479-530.

28. FELLINGER IMOGEN: Art. Clara Josephine Schumann geb. Wieck. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York ¹1949ff, Bd. XII Sp. 262-269.
29. FINSON JON W.: Sinfonien. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 334-360.
30. FRANK PAUL (alias MERSEBURGER CARL): Geschichte der Tonkunst. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde in übersichtlicher, leichtfasslicher Darstellung. Leipzig ²1870.
31. FROBENIUS WOLF: Robert Schumann in fremden Werken: Von Clara Wieck-Schumann bis zur Neuen Musik. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 532-550.
32. GÜLKE PETER: Robert Schumanns jubelnd erlittene Romantik. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 16-79.
33. HASS OLE: Allgemeine musikalische Zeitung (1798-1848), XXXIII-LV. Abrufbar unter: <http://www.ripn.org/pdf/Introductions/ALZintroor.pdf>, zuletzt besucht am 01.06.2014.
34. HEINE HEINRICH (eigentlich: HARRY): Lutetia II. In: HEINRICH HEINE: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Essen o.J., Bd. II, 613-706.
35. HELD WOLFGANG: Clara und Robert Schumann. Frankfurt 2001.
36. HENTSCHEL FRANK: Robert Schumann in Musikgeschichtsschreibung und Biographik. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 551-562.
37. HERBST WOLFGANG (Hg.): Wer ist wer im Gesangbuch? Göttingen ²2001.
38. HILDEBRANDT IRMA: Glanz und Tragik auf dem Grünen Hügel: Wagners Muse Mathilde Wesendonck 1828-1902. In: HILDEBRANDT IRMA: Die Frauenzimmer kommen. 15 Zürcher Porträts. München 1994, 45-61.
39. HOFFMANN-AXTHELM DAGMAR: Der Komponist als Poet. Vor zweihundert Jahren wurde Robert Schumann geboren – ein Leben zwischen Kunstglück und Selbstzweifeln. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 127 vom Samstag, 5. Juni 2010, 63.
40. HONOLKA KURT: Weltgeschichte der Musik. Nachdruck Eltville am Rhein 1985.
41. HUGHES DAVID W.: The Star of Bethlehem. In: *Nature* 264 (1976) Nr. 5586, 513-517.
42. JANSEN GUSTAV: Die Davidsbündler. Leipzig 1883.
43. JENSEN ERIC F.: Schumann. Oxford 2004.
44. JOELSON-STROHBACH HARRY: Art. Rieter(-Biedermann) Jakob Melchior. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), hg. von der Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz. Bd. X, Basel 2011, 318.
45. JOST PETER: Ouvertüren. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 361-375.
46. KALBECK MAX: Johannes Brahms. 4 Bände Berlin 1908-1914 (Nachdruck Tutzing 1976).
47. KNECHTGES-OBRECHT IRMA: Kammermusik. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 301-331.
48. KORTE WERNER: Robert Schumann. (Unsterbliche Tonkunst.) Potsdam 1937.
49. KÖSTLIN HEINRICH ADOLF: Geschichte der Musik im Umriss. Tübingen ²1880.
50. KOTHE BERNHARD: Abriss der Musikgeschichte. Leipzig ⁵1890.
51. KRAEMER UWE: Die Klaviertrios und Phantasiestücke von Robert Schumann. Werkeinführung zu: Robert Schumann (1810-1856): Klaviertrios Nr. 1-3, Phantasiestücke, op. 88. Haydn-Trio, Wien (HEINZ MEDJIMOREC, Klavier, MICHAEL SCHNITZLER, Violine, WALTHER SCHULZ, Violoncello). Telefunken 6.35549-00-501 (2 LP, Hamburg 1981), S. 2-3.
52. KRANEFELD ULRIKE: Werke für Klavier zu vier Händen und zwei *Klaviere*. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 284-293.
53. KRANEFELD ULRIKE: Werke für *Orgel* und Pedalflügel. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 294-299.
54. KÜHNER HANS: Giuseppe Verdi in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Rowohlt Monographien, 64.) Reinbek bei Hamburg 1961.
55. LANGHANS WILHELM: Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von AUGUST WUILHELM AMBROS. Bd. 2. Leipzig 1887.
56. LIPPMAN EDWARD A.: Art. Robert Alexander Schumann. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York ¹1949ff, Bd. XII Sp. 272-325.
57. LITZMANN BERTHOLD (Hg.): Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896. 2 Bde. Leipzig 1927.
58. LOCHER CLEMENS: Die Botschaft des ‚Königssterns‘. Der Stern von Bethlehem im Lichte jüdischer und römischer Münzen. In: Vaterland, Wochenend Journal Nr. 1/2 vom Samstag, 7. Januar 1989, 6.

59. LOOS HELMUT (Hg.): Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke. 2 Bde. Regensburg 2005.
60. LOSSEWA OLGA (unter Mitarbeit von BERNHARD R. APPEL): Die *Russlandreise* Clara und Robert Schumanns (1844). (Schumann-Forschungen, 8). Mainz/London/Madrid/New York/Paris/Prag/Tokyo/Toronto 2004.
61. McCORKLE MARGIT L. (Hg.): Robert-Schumann-Werkverzeichnis. *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (= RSW). München 2003.
62. MEIER BARBARA: *Robert Schumann*. (Rowohlt Monographien). Reinbek 1995.
63. MICHELS ULRICH: dtv-Atlas zur Musik. Bd. 2: Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart. (dtv-Taschenbuch, 3023). München/Kassel(Basel/Tours/London 1985).
64. MOSER HANS JOACHIM: *Geschichte* der deutschen Musik in drei Bänden. Bd. 3: Vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart. Stuttgart/Berlin ²1928.
65. MOSER HANS JOACHIM: *Lehrbuch* der Musikgeschichte. (Handbücher der Musik, 2/3). Berlin 1937.
66. MOSSBURGER HUBERT: Poetische Harmonik. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 194-211.
67. MÜLLER ERNST: Robert Schumann. Eine Bildnisstudie. (Musikerreihe, in auserlesenen Einzeldarstellungen hg. von PAUL SCHALLER, Bd. 7). Olten o.J. (1950).
68. NAUHAUS GERD: „... und ich denke wohl auch an eine *Oper*“. Werkeinführung zu ROBERT SCHUMANN: *Genoveva*. Oper in vier Akten op. 81. EDDA MOSER (Sopran), DIETRICH FISCHER-DIESKAU (Bariton), PETER SCHREIER (Tenor), GISELA SCHRÖTER (Mezzosopran), SIEGFRIED LORENZ (Bariton), SIEGFRIED VOGEL (Bass), Rundfunkchor Berlin, Gewandhausorchester Leipzig, KURT MASUR. Berlin Classics 0020562BC (2 CD, 1978/1992).
69. NAUHAUS GERD: *Tendenzen* der Schumann-Forschung. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/ Weimar/Kassel 2006, 1-14.
70. NAUMANN EMIL: Illustrierte Musikgeschichte. Die Entwicklung der Tonkunst aus frühesten Anfängen bis auf die Gegenwart. Bd. 2. Berlin/Stuttgart 1885.
71. NIETZSCHE FRIEDRICH: Die fröhliche Wissenschaft. In: ALFRED BÄUMLER (Hg.): Friedrich Nietzsche: Werke. Bd. III. Leipzig 1930, 3-320.
72. NIGGLI ARNOLD: Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. (Öffentliche Vorträge gehalten in der Schweiz, 5/8.) Basel 1879.
73. NOVALIS (GEORG PHILIPP FRIEDRICH Freiherr von HARDENBERG): Fragmente und Studien. In: NOVALIS (FRIEDRICH VON HARDENBERG): Werke und Briefe, hg. von RUDOLF BACH. Leipzig 1942, 293-526.
74. OREL ALFRED: Johannes Brahms. Ein Meister und sein Weg. (Musikerreihe, 3). Olten 1948.
75. OTT ALFONS: Art. Musikbibliotheken und Sammlungen. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York ¹1949ff. Bd. IX Sp. 1034-1078.
76. PFITZNER HANS: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. München 1919.
77. POHL RICHARD: Die Höhenzüge der musikalischen Entwicklung, in sechs Vorlesungen dargestellt. Leipzig 1888.
78. RAUCHFLEISCH UDO: Robert Schumann. Eine psychoanalytische Annäherung. Göttingen 2004.
79. REICH WILLI: Robert Schumann. Aus Kunst und Leben. Ausgewählt und eingeleitet von WILLI REICH. (Sammlung Klosterberg, Europäische Reihe, hg. von HANS-URS VON BALTHASAR). Basel 1945.
80. REISSMANN AUGUST: Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin ²1871.
81. RIEGER EVA: „Ein Paar in der vollsten Glut der Sünde“. Richard Wagner und Mathilde Wesendonck – oder: Eros und seine Sublimation in Musik. In: Neue Zürcher Zeitung vom 13.08.2010, Sonderbeilage Lucerne Festival, 4.
82. RIEMANN HUGO: Geschichte der Musik seit Beethoven. 1800-1900. Berlin/Stuttgart 1901.
83. RIENÄCKER GERD: Richard Wagner. Nachdenken über sein "Gewebe". Berlin 2001.
84. RÜCKERT FRIEDRICH: Rückerts Werke, hg. von GEORG ELLINGER. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bd. I. (Meyers Klassiker-Ausgaben, hg. von ERNST ELSTER.) Leipzig/Wien 1897.
85. SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009.
86. SCHNEIDER ERICH: Art. Österreich, VIII. Vorarlberg. In: In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York ¹1949ff. Bd. IX Sp. 1885-1888.
87. SCHREIBER ULRICH: Wiedergutmachung an einem von Düsseldorf Enttäuschten. Zur Aufnahme von Robert Schumanns *Das Paradies und die Peri*. Begleittext zu: ROBERT SCHUMANN: *Das Paradies und die Peri* op. 50. Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester. Dichtung aus THOMAS MOORE: „Lalla Rookh“, übersetzt von Emil Flechsig und Robert Schumann. EDDA MOSER (Sopran), BRIGITTE FASSBAENDER (Alt), NICOLAI GEDDA (Tenor), Chor des Städtischen

- Musikvereins e.V. Düsseldorf, Düsseldorfer Symphoniker, HENRYK CZYZ. EMI Electrola 1C 193-3018788Q (2 LP, 1974).
88. SCHREIBER WOLFGANG: Gustav Mahler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Rowohlts Monographien, 50181.) Reinbek bei Hamburg ²⁴2011.
 89. SCHRÖDER BERENIKE: Monumentale Erinnerung - ästhetische Erneuerung: Beethovenrezeption und die Ästhetik der Intermedialität in den Schriften der Neudeutschen Schule. (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 24). Göttingen 2012.
 90. SCHUMANN EUGENIE: Erinnerungen. Stuttgart 1927.
 91. SCHUMANN KARL: Robert Schumann. 4 Symphonien. Einführung zu: ROBERT SCHUMANN: 4 Symphonien. Ouvertüren „*Genoveva*“ und „*Manfred*“. Berliner Philharmoniker. RAFAEL KUBELIK. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 2709034 (3 LP).
 92. SCHUMANN ROBERT: Rezensionen und weitere Veröffentlichungen 1834-1843. Abrufbar unter <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/index.html>, zuletzt besucht am 01.06.2014.
 93. SCHUMANN ROBERT: Korrespondenz. Abrufbar unter <http://sbd.schumannportal.de/>, zuletzt besucht am 01.06.2014.
 94. SCHUMANN ROBERT: Gesammelte *Schriften* über Musik und Musiker. 2 Bde. Leipzig 1854. Abrufbar unter <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/index.html>, zuletzt besucht am 01.06.2014.
 95. SCHUMANN ROBERT: *Neue Bahnen*. In: Neue Leipziger Zeitschrift für Musik 39 (1853) 185f. Abrufbar unter <https://archive.org/stream/NeueZeitschriftFuerMusik1853Jg20Bd39#page/n199/mode/2up>, zuletzt besucht am 01.06.2014.
 96. SCHWEIKERT UWE: Das literarische Werk – Lektüre, Poesie, Kritik und poetische Musik. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/ Weimar/Kassel 2006, 107-126.
 97. SEUFERT WOLF D.: Robert Schumann 1810-1856. Biographie. Abrufbar unter <http://www.documentamusica.de/html/de-bio-schumann.html>, zuletzt besucht am 01.06.2014.
 98. SPITTA PHILIPP: Ein Lebensbild Robert Schumann's. (Sammlung musikalischer Vorträge, 4. Serie, 37/38). Leipzig 1882.
 99. STEGEMANN MICHAEL: „Eine kühne und schöne Idee“. Werkeinführung zu ROBERT SCHUMANN: Szenen aus Goethes Faust für Soli, Chor und Orchester WoO. DIETRICH FISCHER-DIESKAU (Bariton), EDITH MATHIS (Sopran), WALTER BERRY (Bariton), NICOLAI GEDDA (Tenor), BARBARA DANIELS (Sopran), KARI LÖWAAS (Sopran), HANNA SCHWARZ (Alt), NORMA SHARP (Sopran), ILSE GRAMATZKI (Alt), HARALD STAMM (Bass), Chor des Städtischen Musikvereins e.V. Düsseldorf, Tölzer Knabenchor, Düsseldorfer Symphoniker, BERNHARD KLEE. EMI Electrola 1C 165-46 435/36 T (2 LP, o. J. [1982]).
 100. STORCK KARL: Geschichte der Musik. Stuttgart 1904.
 101. STRUCK MICHAEL: Rezension zum Schumann-Handbuch. In: Die Musikforschung 61 (2008) 91-95.
 102. SVOBODA ADALBERT: Illustrierte Musik-Geschichte. Bd. 2. Stuttgart 1894.
 103. SYNOFZIK THOMAS: Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und *Ironie*. Köln 2006.
 104. SYNOFZIK THOMAS: Weltliche a capella-*Chormusik*. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 458-478.
 105. TADDAY ULRICH: Zur *Musikästhetik* Robert Schumanns. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 127-138.
 106. TADDAY ULRICH (Hg.): Schumann *Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2006.
 107. TADDAY ULRICH: Zum *Wandel* des Schumann-Bildes. In: Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft 4 (2010) 323-327.
 108. TEWINKEL CHRISTIANE: Lieder. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 400-457.
 109. TODD R. LARRY: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste unter Mitwirkung von Thomas Schmidt-Beste. Stuttgart 2008.
 110. VON DER PFORDTEN HERMANN: Robert Schumann. (Wissenschaft und Bildung, 157). Leipzig 1920.
 111. VON FISCHER KURT: Art. Bern. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York ¹1949ff, Bd. I Sp. 1765-1771.
 112. VON WASIELEWSKI WILHELM JOSEPH: Robert Schumann. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB) Bd. 33. Leipzig 1891, 44-55. Abrufbar unter http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Schumann,_Robert, zuletzt besucht am 01.06.2014.
 113. VON WASIELEWSKI WILHELM JOSEPH: *Schumanniana*. Leipzig 1883/1887. Abrufbar unter <https://archive.org/details/schumanniana00wasigoog>, zuletzt besucht am 01.06.2014.

114. VON WASIELEWSKI WILHELM JOSEPH: Robert *Schumann*. Leipzig ⁴1906. Abrufbar unter <https://archive.org/details/schumanniana00wasigoog>, zuletzt besucht am 01.06.2014.
115. VON WASIELEWSKI WILHELM JOSEPH: Robert *Schumann. Briefe vom Jahre 1833-1854*. Abrufbar unter <http://www.zeno.org/Musik/M/Wasielewski,+Wilhelm+Joseph+von/Robert+Schumann/Briefe+vom+Jahre+1833-1854>, zuletzt besucht am 01.06.2014.
116. WAGNER RICHARD: Beethoven. Berlin o.J.
117. WALTON CHRIS: Richard Wagner und seine „schöne Märchen-Frau“. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 121 vom Samstag/Sonntag, 29./30. Mai 1999, 81.
118. WANGEMANN OTTO: Grundriss der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zur neuesten Zeit. Magdeburg 1878.
119. WENDT MATTHIAS (Hg.): Schumann und seine *Dichter*. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposium am 13. und 14. Juni 1991 im Rahmen des 4. Schumann-Festes Düsseldorf. (Schumann-Forschungen, 4). Mainz/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo/Toronto 1993.
120. WENDT MATTHIAS (Hg.): Robert und Clara Schumann und die nationalen *Musikkulturen* des 19. Jahrhunderts. Bericht über das 7. Internationale Schumann-Symposium am 20. und 21. Juni 2000 im Rahmen des 7. Schumann-Festes Düsseldorf. (Schumann-Forschungen, 9). Mainz/London/Madrid/New York/Paris/Prag/Tokyo/Toronto 2005.
121. WENDT MATTHIAS: Das Schumann-Bild in der *Belletristik*. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2006, 563-569.
122. WILI HANS-URS: Franz Joseph *Haydn* (1732-1809): 1. Stabat Mater für Soli, Chor, Orgel und Orchester Hob. XXbis (Oratorium [Grabmusik]. Fassungen 1767 und 1803); 2. Symphonie Nr. 49 in f-moll „La passione“ Hob. I:49. Werkeinführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 24./25. Oktober 2009. Abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/haydnstabatmater1.pdf>.
123. WILI HANS-URS: Johannes *Brahms*: Ein Deutsches Requiem für Sopran, Bariton, Chor und Orchester op. 45. Werkeinführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen zum Jubiläum seines 40jährigen Bestehens am 14. November 2010 in der Französischen Kirche in Bern. Abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/brahmsrequiemwerkbeschreibung.pdf>.
124. WILI HANS-URS: 1. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Veni Sancte Spiritus. Offertorium KV 47 (1768); 2. Felix *Mendelssohn* Bartholdy (1809-1847): Konzert für Violine und Orchester in e-moll op. 64 MWV O 14 (1844); 3. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Grosse Messe in c-moll KV 427 (1782); 4. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Ave verum corpus. Fronleichnamsmotette in D-Dur KV 618 (1791). Werkeinführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 15. Juni 2013 in der Französischen Kirche Bern. Abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/mozartmendelssohn.pdf>.
125. WILI HANS-URS: 1. Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795): „Ich lieg und schlafe ganz mit Frieden“ (Psalm 4,7 und 74,16). Motette für vierstimmigen Chor und Orgel ad libitum (1780); Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Missa brevis Nr. 3 in d-moll (1769) KV 65 (61a); Charles *Gounod* (1818-1893): „Pater noster“ pour cinq voix, soli et choeur, avec accompagnement d'orgue (1892), op. posth.; Zoltán Kodály (1882-1967): Psalm 121 (A 121. genfi zsoltár Geneva Ps cxxi) für gemischten Chor a capella (1943 veröffentlicht [?]), Ziff. 3 S. 7.). Werkeinführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 2., 3. und 9. September 2006.
126. WORBS HANS CHRISTOPH: Werkeinführung zu: Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847): Sämtliche Symphonien. Ouvertüre Ruy Blas. HELEN DONATH (Sopran), ROTRAUD HANSMANN (Sopran), WALDMEAR KMENTT (Tenor), New Philharmonia Chorus, Chordirigent: WILHELM PITZ, New Philharmonia Orchestra, WOLFGANG SAWALLISCH. Philips Stereo AXS 4004 (4 LP), unpaginiert S. 2-13.
127. WÖRNER KARL HEINRICH: Robert Schumann. Zürich 1949.
128. WÜRZ ANTON: Art. Joseph Gabriel Rheinberger. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York ¹1949ff. Bd. XI Sp. 377-381.
129. ZENCK MARTIN: Heinrich Heine - Robert Schumann. Dokumente und Interpretationen zu einer glücklichen deutsch-jüdischen Begegnung. Abrufbar unter http://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/fakultaeten/ppp_professuren/musikwissenschaft/Heine_SchumannVortragSynagogeMemmelsdorf.pdf, zuletzt besucht am 01.06.2014.
130. ZWEIG STEFAN: Das Genie einer Nacht. In: STEFAN ZWEIG: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. (Fischer-Taschenbuch, 595). Frankfurt am Main ⁵³2010, 90-107.
HANS-URS WILI, Aarberg
-