Correspondenz

Gegründet 1980 von Dr. Gisela Schäfer

Mitteilungen der
Robert-Schumann-Gesellschaft e.V.
Düsseldorf

Nr. 33 / Dezember 2010

Shaker Verlag Aachen 2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Herausgegeben im Auftrag der
Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Düsseldorf
von Irmgard Knechtges-Obrecht

Redaktion
Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht
Horbacher Straße 366A · D-52072 Aachen
Tel.: +49 (0) 24 07 / 90 26 39
Fax: +49 (0) 32 12 / 1 02 12 55
E-Mail: irmgard.knechtges-obrecht@gmx.de

Copyright Shaker Verlag 2010
Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen und der Übersetzung, vorbehalten.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8322-9745-9
ISSN 1865-3995

Shaker Verlag GmbH · Postfach 101818 · 52018 Aachen
Telefon: +49 (0)24 07 / 95 96-0 · Telefax: +49 (0)24 07 / 95 96-9
Internet: www.shaker.de · E-Mail: info@shaker.de

Inhalt

Seite

Editorial 5

Isabell Tentler und Matthias Wendt:
Mimi Pfitzners Schumann-Biographie (Fortsetzung) 7

Herausgegeben u. kommentiert v. I. Tentler u. M. Wendt:
Biographie-Fragment von Mimi Pfitzner, 3. Teil. 16

Anette Müller:
Tapezierermeister Fuchs – Robert Schumanns Kopist 31

Armin Koch:
Schumann und Mendelssohn 39

Roswitha Lambertz:
Schumanns Klavierstück „Ahnung“ — Zur Entdeckung 57

Gerd Nauhaus:
Genoveva im Doppelpack. Schumanns Oper in Zwickau
und Cottbus 69

Gerd Nauhaus:
Schumann zu Gast bei Brahms in der Steiermark 73

Vereinsjahr RSG 2010 und Vorschau 2011 77

Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht:
Neue Schumanniana 91

Zusammengestellt von Irmgard Knechtges-Obrecht:
Publikationen der RSG 139

Vermischtes 151

Schumann und Mendelssohn

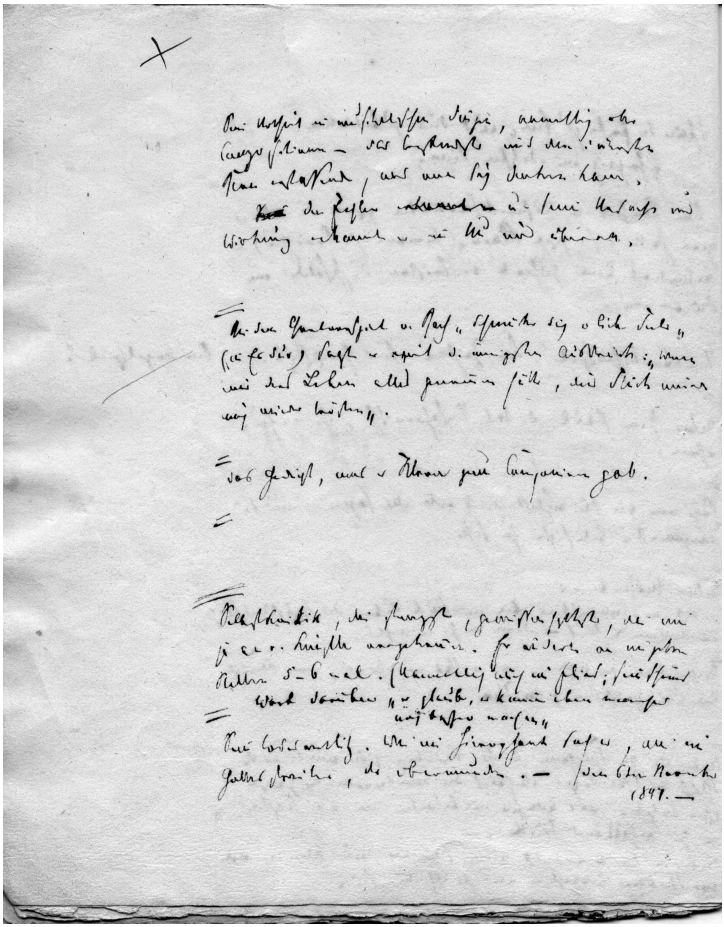
Armin Koch

Spätestens seit dem Amtsantritt des damals 26-jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy als Kapellmeister des Gewandhauses in Leipzig im Jahr 1835 und der damit verbundenen Begegnung schätzte und bewunderte der nur ein Jahr jüngere Robert Schumann ihn überaus als Komponist, Musiker und Mensch. Auch als enge Freunde werden die beiden immer wieder dargestellt. Doch das Verhältnis der beiden Komponisten ist in mehrerlei Hinsicht nicht ganz einfach zu erfassen, dies nicht zuletzt auch aufgrund nur relativ spärlicher direkter Zeugnisse. Der vorliegende Beitrag liefert zwar keine unbekannten Dokumente, soll aber dazu anregen, über Schumann und Mendelssohn immer wieder nachzudenken. Besonders wird das Verhältnis der beiden zu Deutungen ihrer musikalischen Werke thematisiert.

Wie groß die Bewunderung Schumanns für Mendelssohn war, geht aus vielen Briefen hervor, nicht zuletzt aber auch aus einem im Schumann-Haus Zwickau aufbewahrten Autograph, das ein Heft mit 20 Seiten sowie fünf Einzelblätter umfasst[1]. Darin sammelte Schumann seine *Erinnerungen an F. Mendelssohn vom Jahre 1835 bis zu s*[einem] *Tode. (Materialien)*, wie er auf der ersten Seite notierte. Das Manuskript wurde 1947 aus Anlass von Mendelssohns 100. Todestag vom Robert-Schumann-Haus Zwickau (damals noch Robert-Schumann-Museum) und dessen Leiter Georg Eismann als Faksimile mit Übertragung vorbereitet und 1948 im Predella-Verlag veröffentlicht, eine Neuausgabe ist in Vorbereitung. Schumann erinnert sich beispielsweise an Mendelssohns „[. . .] Urtheil in musikalischen Dingen, nament-

[1] Archiv-Nr.: *4871,V,3,1–6-A3*.

lich über Compositionen – das treffendste und den innersten Kern erfassende, was man sich denken kann. Den Fehler u. seine Ursache und Wirkung erkannte er im Nu und überall.“[2]



Mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau; Archiv-Nr.: *4871,V,3,1-6-A3*, S. 8

[2] Wie Anm. 1, S. 8, siehe die folgende Abbildung; in der Ausgabe S. 38/39.

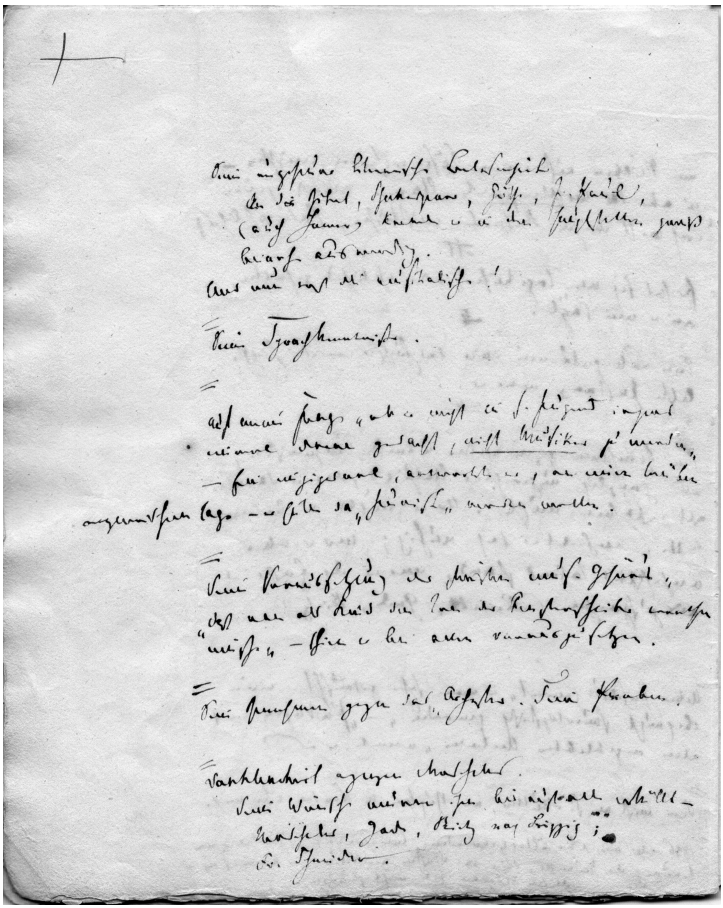
Hervorhebenswert schien ihm auch Mendelssohns Gewissenhaftigkeit beim Komponieren, die sich in unzähligen Änderungen äußerte, und die bescheiden wirkende Aussage dazu: „er glaube, er könne eben manches noch besser machen“ (ebenda). Außerdem beeindruckten Schumann Mendelssohns „Sprachkenntniße“ und seine „ungeheure literarische Belesenheit“, „die Bibel, Shakespeare, Göthe, J. Paul, (auch Homer) kannte er in den Hauptstellen gewiß beinahe auswendig.“ – Diese literarische Belesenheit wurde aber sogar noch übertroffen: „Und nun erst die musikalische!“[3]

Von Mendelssohn sind vergleichbar konkrete Äußerungen über Schumann und dessen Musik nicht überliefert. Er hielt sich überhaupt in solchen Dingen sehr zurück. Über Einzelheiten des teils alltäglichen persönlichen Umgangs während der gemeinsamen Leipziger Zeit wissen wir nur wenig, immerhin aber soviel, dass Schumann in musikalischen Fragen Rat bei Mendelssohn suchte (und fand). Außerdem brachte Mendelssohn einige Werke Schumanns zur (Ur-)Aufführung.

Zwischen beiden hatte sich eine Freundschaft entwickelt, die von großem Respekt und starker Anteilnahme, regelmäßigen Treffen, gegenseitigen Besuchen und intensivem Austausch geprägt war, gleichzeitig aber auch eine schwer zu beschreibende Distanz erahnen lässt: Die erhaltenen Briefe unterscheiden sich im Ton nicht unerheblich von solchen, die die beiden Musiker mit ihren jeweiligen engen Freunden wechselten; häufig sind sie zwar freundschaftlich und persönlich, aber eben auch ‚geschäftsmäßig‘, wenn es etwa um Organisatorisches hinsichtlich von Konzerten geht. Pünktlich zum Mendelssohn-Jahr 2009 ist der lange vorbereitete, von Kristin Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik herausgegebene und intensiv kommentierte Briefwechsel von Robert und Clara Schumann mit der

[3] Wie Anm. 1, S. 12, siehe die Abbildung hier S. 42; in der Ausgabe S. 46/47.

Familie Mendelssohn im Rahmen der Schumann-Briefausgabe im Kölner Verlag Dohr erschienen.[4]



Mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau; Archiv-Nr.: *4871,V,3,1-6-A3*, S. 12

[4] *Schumann Briefedition (SBE) II/1.*

Die Bereitstellung solcher Dokumente, wissenschaftlich gesichert und kommentiert, wie es etwa auch in der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* Robert Schumanns, der musikalischen Gesamtausgabe, die von der Düsseldorfer Robert-Schumann-Gesellschaft herausgegeben wird, geschieht, kann uns helfen, unser Bild von den Komponisten und ihrer Zeit zu vervollständigen, aber auch immer wieder zu korrigieren.

Denn trotz aller Forschungsergebnisse ist auch unser heutiges Bild von schaffenden Künstlern häufig noch geprägt von einer gewissermaßen ‚romantischen' Vorstellung – eigentlich sind es gleich mehrere, teils konträre Vorstellungen, die ihren Niederschlag in Romanen und Biographien gefunden haben und umgekehrt wiederum von diesen verstärkt wurden. Schumann und Mendelssohn können exemplarisch dafür stehen:

Auf der einen Seite Felix, der Glückliche, Mendelssohn, dem von klein auf alles ermöglicht wurde; der durch die finanzielle und soziale Stellung der Familie eine umfassende Bildung erhielt; der einen klaren, geradlinigen Weg gehen konnte; dem alles gelang; der überall beliebt war; der immer im Mittelpunkt stand; der immer erfolgreich war.

Auf der anderen Seite Robert Schumann, der nur zum Teil Unterstützung im Hinblick auf eine musikalische Karriere erhielt; der sich so viel selbst erarbeiten musste; der mit seinem späteren Schwiegervater um die Hand von dessen Tochter kämpfen, ja prozessieren musste; der grübelte, theoretisierte und sich seine Kompositionen abringen musste; der psychisch labil war; an dem sich die Nähe von Genie und Wahnsinn erwies.

Die meisten der genannten Stichworte betreffen Äußerlichkeiten. Für die Musik können sie kaum aussagekräftig sein, werden aber immer wieder auch zu ihrer Charakterisierung bemüht. Zudem wären auch sie im Einzelnen zu überprüfen und zu hinterfragen. Einiges davon ist nicht ganz falsch und hat die beiden Persönlichkeiten sicher auch stark geprägt. Aber es sind doch sehr einseitige, oft viel zu einseitige Bilder, gerade auch im Hin-

blick auf Mendelssohn. Das Bild von ihm glich – und gleicht teilweise heute noch – einem lange weitverbreiteten Bild von Wolfgang Amadé Mozart, dem auch nachgesagt, genauer: vorgeworfen wurde, ihm sei alles leicht von der Hand gegangen, daher seien seine Kompositionen auch nur oberflächlich unterhaltend, ihnen fehle die ‚Tiefe'. Diesem Bild wurde das eines – so jenes Bild – Exzentrikers, Leidenden, Ringenden, aber eben Ernsthafteren und Tiefsinnigeren gegenübergestellt: Ludwig van Beethoven. Nicht zuletzt kann man dies bei Schumann trotz seiner Bewunderung für Mendelssohn herauslesen, als er diesen im Jahre 1840 einmal mehr heraushob: „[...]; er ist der Mozart des 19ten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut, und zuerst versöhnt." Schumann weist jedoch gleich im Anschluss darauf hin, dass solche Versöhnung durchaus kein Endpunkt sei, dass „dem neuen Mozart [...] ein neuer Beethoven folgen" werde[5]. Es liegt nahe zumindest darüber zu spekulieren, ob Schumann den ‚neuen Beethoven' auch in sich sah.

Er selbst prägte das Bild von sich mit, indem er Persönliches literarisch in Rezensionen und musikalisch in seinen Kompositionen verarbeitete und auch Hinweise oder vielmehr Anregungen zur Deutung von Musik gab. Durch seine literarisch-theoretischen Äußerungen ist man sehr versucht, all das in seiner Musik wiederzufinden. Von Mendelssohn sind dagegen nur relativ wenige Zeugnisse bekannt, die seine Ansichten zu Musik in Worte fassen, und diese stammen aus Briefen an enge Freunde oder an die Familie. Öffentliche Äußerungen fehlen. Die Frage nach den Möglichkeiten und der Legitimität des deutenden Schreibens über Musik ist ein überaus wichtiger Aspekt dessen, was wir im Allgemeinen unter romantischer Musik verstehen, ebenso die Frage nach der Sprachfähigkeit von Musik so-

[5] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften III* [= *GS*], Leipzig 1854, Nachdruck Leipzig 1985, S. 272–274, Zitate S. 272 f.

wie nach der Bedeutung von Vorlagen und Anregungen für die Kompositionen. Gerade hierin unterscheiden sich Schumann und Mendelssohn; der eine steht (neben dem Komponieren) für das deutende Schreiben über Musik, der andere war überaus skeptisch, zumindest gegenüber zu konkreten Deutungen. Mendelssohns Verhältnis zu Fragen der Ästhetik hat besonders Thomas Schmidt-Beste herausgearbeitet[6].

Mit Schumann und seinem öffentlichen Nachdenken über Musik ist ein neuer ‚Typus' genannt, der des Musikschriftstellers. Solche kamen schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf und schrieben im 19. Jahrhundert meist in speziellen musikalischen Zeitungen – wie der Name schon sagt – über Musik, aber im besten Falle nur scheinbar als Rezension eines Werks oder Konzerts. Die Besprechung war vielmehr oft nur Anlass einer literarischen Verarbeitung und theoretischen Erörterung ästhetischer Ansichten, teilweise auch mit heftigen Angriffen gegen Künstler- und Schriftstellerkollegen. Dabei gab es, wie immer, alle Schattierungen: Mancher war mehr Schriftsteller, mancher mehr Musiker. Besonders hervor traten Doppelbegabungen wie die Komponisten Robert Schumann und Richard Wagner, die ihre Beiträge über Musik und Musiker für so gelungen und wegweisend erachteten, dass sie sie selbst ordneten, teilweise überarbeiteten und als *Gesammelte Schriften* veröffentlichten. Diesem Thema, dem Verhältnis von Musikalischem und Literarischem widmete sich im vergangenen Jahr eine von der Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf initiierte Tagung zum 175-jährigen Bestehen der von Schumann gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik*. Der Tagungsbericht mit den schriftlichen Fassungen der Vorträge aller beteiligten Wissenschaftler ist in Vorbereitung. Im Gegensatz zu Schumann hat Mendelssohn öffentliche Äußerungen über Musik und Musiker gescheut, obwohl

[6] Thomas Christian Schmidt[-Beste], *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996.

seine Briefe von seiner sprachlichen Gewandtheit beredtes Zeugnis ablegen. Die Gründe für seine Zurückhaltung, ja Verweigerung in dieser Hinsicht liegen nicht zuletzt in seiner Sorge, dass Assoziationen und Bilder zu konkret festgeschrieben würden.

So wie laut Schumanns Figur „Florestan“ die „Ästhetik der einen Kunst [...] die der andern“ sei, „nur das Material [...] verschieden“[7], kann man im assoziativen Schreiben über Musik möglicherweise eine Parallele zur freieren Form der sogenannten romantischen Musik sehen. Inwieweit es sich dabei um den Versuch handelt, mit sprachlichen Mitteln gewissermaßen musikalische Hörerziehung zu betreiben, wird nicht ohne Weiteres zu beantworten sein. Ein Teil des Schreibens über Musik ist sicherlich einerseits eine Selbstverständigung über den eigenen Weg, sei es in Übereinstimmung oder gerade im Kontrast mit anderen Kompositionsweisen. Andererseits lässt es sich jedoch auch als Selbstlegitimation, als Bekräftigung des eigenen Weges verstehen. Eine solche ist umso notwendiger, je mehr man sich von der Tradition abheben will. Das war nicht Mendelssohns Ziel und so fühlte er sich auch nicht zum Schreiben gedrängt. Er hatte Erfolg und musste nichts Neues rechtfertigen.

Als Beispiel einer für Mendelssohn nicht akzeptablen assoziativen Rezension kann diejenige Schumanns zur Ouvertüre *Zum Märchen von der schönen Melusine* op. 32 (MWV P 12)[8] dienen. Schumann verweist darin kurz auf die „sehr phantasiereiche Erzählung von Tieck“ und beginnt sie – durchaus noch in Mendelssohns Sinne – mit einem allgemeinen Bild: „So dichterisch

[7] Aus *Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein*, in: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften* I, Leipzig 1854, Nachdruck Leipzig 1985, S. 27–56, Zitat S. 43.

[8] Zu Mendelssohns Werken vgl. die Angaben in: Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe*, Wiesbaden usw. 2009 (*Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, XIII/1A).

Mendelssohn immer auffaßt, so zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des stolzen ritterlichen Lusignan [der Ritter] und der lockenden hingebenden Melusina [die Meerjungfrau]; [...]“[9]

Bis hierhin hätte Mendelssohn wohl nicht viel dagegen gehabt, was sich auch in Schumanns *Erinnerungen* dazu zeigt: „Der Brief wegen der ‚Melusine‘ u. Mendelssohn's Antwort, ich solle schreiben: die Ouvertüre wäre (schildere) eine Mesalliance.“[10] Im weiteren steigert Schumann seine Ausführungen dann aber in bildreiche Märchenassoziationen: „[...] aber es ist als führen die Wasserwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten sie wieder. Und hier mögen wohl in Allen jene luftigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantasie so gern verweilt, jene Sagen von dem Leben tief unten im Wellengrund, voll schießender Fische mit Goldschuppen, voll Perlen in offenen Muscheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menschen genommen, voll smaragdener Schlösser, die thurmhoch über einander gebaut u. s. w. – Dieses, dünkt uns, unterscheidet die Ouverture von den frühern, daß sie derlei Dinge, ganz in der Weise des Mährchens, wie vor sich hin erzählt, nicht selbst erlebt. Daher scheint auf den ersten Blick die Oberfläche sogar etwas kalt, stumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt sich deutlicher durch Musik, als durch Worte aussprechen, weshalb auch die Ouverture (wir gestehen es) bei weitem besser, als diese Beschreibung davon.“[11]

Wenn auch die Rezension sehr positiv ausfiel, war Mendelssohn doch nicht glücklich darüber, denn die genannten Bilder hielt er für falsch oder sie waren ihm wieder zu konkret – zumindest für eine öffentliche Äußerung. So schrieb er im Januar 1836 in einem Familienbrief: „Mit der Melusina, die auch ein alter

[9] *Neue Zeitschrift für Musik* 1835, hier zitiert nach: *GS I*, S. 236–239, Zitat S. 237f.
[10] Wie Anm. 1, in der Ausgabe S. 102.
[11] *GS I*, S. 236–239, Zitat S. 237f.

Bekannter ist, will ich den Geren ein Präsent machen. Manche Leute meinen hier, es sey meine beste Ouvertüre; was aber die musikal. Zeitung drüber fabelt, von rothen Corallen, und grünen Seethieren, und Zauberschlössern, und tiefen Meeren – das geht ins Aschgraue und setzt mich in tiefes Erstaunen."[12]

Offenbar hatte er zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits vergessen, dass er zwei Jahre zuvor seine Schwester Fanny getadelt hatte, als sie ihn nach einer konkreten Lektüre zu diesem Märchen gebeten hatte: „Dennoch paß auf; ich will wüthen. O Du! frägst mich, *welches* Mährchen Du lesen sollst? Wie viele giebt es denn? Und wie viele kenn ich denn? Und weißt Du die Geschichte von der schönen Melusina nicht? Und soll man sich nicht lieber einmummen und verkriechen, in alle mögliche Instrumentalmusik ohne Titel, wenn die eigne Schwester (Du Rabenschwester!) nicht einmal so einen Titel goutirt? Oder hast Du wirklich vom schönen Fisch nie gehört?"[13] Dass Mendelssohn zumindest im persönlichen Gespräch Assoziationen wie die erwähnten von Robert Schumann unter Umständen aber nicht nur tolerierte, sondern sie sogar als treffend bestätigen konnte, zeigt eine Episode, die aus dem Briefwechsel mit Schumann hervorgeht. Dieser schreibt in einem Brief an Mendelssohn, er habe ihm beim letzten Treffen ein „‚gräuliches' Compliment" gemacht und „damit und mit dem ‚Eichendorff' das [Lied ohne Worte] in D moll [MWV U 187, in einer autographen Fassung als *Reiter-Lied* betitelt]" gemeint: „wie aus einer alten Chronik schien mir's zu kommen, wenn die ‚Spielleut' zum Turnier blasen und die Ritter nicht erscheinen wollen und die Musiker nun un-

[12] Zitiert nach Schmidt[-Beste], *Die ästhetischen Grundlagen*, S. 205. Immerhin zeigt die Reaktion, dass Mendelssohn die Rezension sehr wohl zur Kenntnis genommen hatte.

[13] Brief an Fanny Hensel, 7. April 1834, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. Bd. 3: *August 1832 bis Juli 1834*, hrsg. und kommentiert von Uta Wald unter Mitarbeit von Juliane Baumgart-Streibert, Kassel 2010, S. 388–390, Zitat S. 388.

geduldig werden pp pp. Sagen Sie mir, schieß' ich daneben, oder stand so etwas vor Ihrer Seele? Vor allem aber zürnen Sie mir nicht, daß ich so starke Farben wählte zu meinem Compliment; ich erschrak selbst, wie es heraus war."[14]

Mendelssohn antwortete am folgenden Tag: „Wahrhaftig, es klang sehr freundlich u. gut, was Sie mir am Abend beim Fortgehen sagten, und richtig wars dazu; denn daß sichs auf das d moll Lied bezog, mit dem Eichendorff u. den schlimmen Musikanten, das können Sie sich wohl denken daß ichs nicht bezweifeln konnte – wie gesagt, es ist noch dazu so wahr! Aber in der Erinnerung muß Ihnen anders geklungen haben, was Sie mir damals sagten, als mir, denn mir klang es nach wie etwas Freundliches und Liebes – und ich glaube meine Erinnerung hat Recht und nicht die Ihrige."[15]

Über weniger treffende Deutungen konnte sich Mendelssohn freilich auch lustig machen. Das lässt sich an einer Erinnerung von Julius Schubring ablesen, der Mendelssohn mit seiner konkreten Assoziation zur Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 (MWV P 5) konfrontierte. Ob sich die Begebenheit tatsächlich so abgespielt hat, ist nicht bekannt, aber eine offenbar ironische Abwehrhaltung Mendelssohns sogar im privaten Austausch passt gut zu den übrigen überlieferten Aussagen. Schubring fühlte sich in einer Situation erinnert „an die Deutungen, die man der neuen Musik so gern unterlegt, wonach man ganz bestimmte Gedanken aus der Musik herauszuhören liebt. Friedrich Schneider war im hohen Grade damit unzufrieden und stellte dieser Programm-Musik, die er höchstens in Beethovens Pastoral-Symphonie anerkennen wollte, die ‚freie deutsche Musik' als eine höhere Stufe gegenüber. Mendelssohn sagte, seit Beethoven jenen Schritt gethan, gehe es nicht mehr an, ganz

[14] Brief Schumanns an Mendelssohn, 20. September 1845, gedruckt in: *SBE II/1*, S. 222f.; siehe dort auch die Anmerkungen S. 223–226.

[15] Brief Mendelssohns an Schumann, Leipzig, 21. September 1845, gedruckt in: *SBE II/1*, S. 226–228, Zitat S. 227.

davon zu abstrahiren. In der Ouvertüre ‚Meeresstille und glückliche Fahrt' tritt eine gar reizende Gesangsmelodie als Wiederaufnahme der ersten Noten des Einganges auf, die erst mit der Terz, dann sich steigernd mit der Quinte und endlich mit der Octave einsetzt. Ich sagte Mendelssohn, daß ich aus derselben die Töne der Liebe herausfühle, welche bei der glücklichen Fahrt dem Ziele ihrer Sehnsucht selig näher und näher komme. Er antwortete, das habe er sich dabei nicht gedacht, sondern ihm sei gewesen, als wenn ein gar freundlicher alter Mann hinten auf dem Schiffe sitze und mit vollen Backen zur glücklichen Fahrt in die Segel blase."[16]

Deutlich wird seine Haltung an einer Spezialität Mendelssohns: seinen *Liedern ohne Worte*. Der paradox scheinende Name ist sozusagen Programm. Es handelt sich um musikalische Gebilde, die wie Lieder geformt sind, einfach, übersichtlich, mit einer Melodiestimme, die sich in Zeilen gliedert, und einer charakteristischen Begleitung. Sie rufen zunächst einmal allgemein Stimmungen hervor, aber viele der Melodien sind so liedhaft, dass man meint, es müsse einen Text dazu geben.

So gab es schon früh Bemühungen, Texte zu unterlegen. Das ging Mendelssohn aber zu weit – zumindest sobald man versuchte, diese Texte zu verallgemeinern. Sein Verhältnis zu Wortsprache und Musik geht besonders deutlich aus einem viel zitierten Brief hervor, den er an einen Verwandten seiner Frau schrieb, als dieser ihm Titel zu einigen der *Lieder ohne Worte* vorgeschlagen hatte: „Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich,

[16] Julius Schubring, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, zuerst in: *Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen.* Nr. 26, März 1866, S. 373–376, Zitat Anm. S. 374; gedruckt auch in: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Irene Hempel, Leipzig 1984, S. 243–314, hier Anm. S. 312–314.

die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das, was mir die Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte."[17]

Das „zu bestimmt" hieß für Mendelssohn nicht eigentlich ‚zu genau', sondern zu ‚subjektiv', also nur für den einzelnen, nicht für alle zutreffend. Denn er fährt fort: „So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes, nicht Allgemeines, und so geht es mir auch mit den Ihrigen. Dies ist aber nicht Ihre Schuld, sondern die Schuld der Worte, die es eben nicht besser können. Fragen Sie mich, was ich dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen nicht heißt, was es dem Andern heißt, weil nur das Lied dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Andern, – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht."

Doch Mendelssohn gab zu kaum einem *Lied ohne Worte* zusätzliche Hinweise, wie die Stücke zu verstehen seien. Von den wenigen andeutenden Titeln und Überschriften, die sich noch in den Quellen finden, tilgte er die meisten für die Veröffentlichung. Gleichwohl haben sich vor allem im englischsprachigen Raum Charakterisierungen durchgesetzt, die sich bis in einen Kriminalroman von Agatha Christie (*The Pale Horse*, *Das fah-*

[17] Brief an Marc-André Souchay, 15. Oktober 1842, hier zitiert nach: Schmidt[-Beste], *Die ästhetischen Grundlagen*, S. 155.

le Pferd) ziehen: Dort heißt es an einer Stelle, man höre leise Mendelssohns „Trauermarsch“. Gemeint damit ist das *Lied ohne Worte* op. 62/3.

Während Mendelssohn die Musik als „bestimmt“ ansah, schrieb Schumann: „Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimath.“[18] Er hatte für seine eigenen Werke ebenfalls teils sehr genaue, teils sehr persönliche Assoziationen, wobei er immer wieder betont, diese seien ihm erst im Nachhinein gekommen, nicht Ausgangspunkt der Komposition gewesen. In Schumanns Schaffen spielt das Sich-Beziehen auf Literarisches eine große Rolle, beispielsweise im Zyklus *Kreisleriana für Klavier* op. 16 (1838). Anregung dafür war der entsprechende Teil der *Phantasiestücke* von E. T. A. Hoffmann: *Kreisleriana, darin Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden.* Mit seinen beziehungsreichen Titeln eröffnete Schumann jeweils ein weites Feld von Interpretation und Diskussion. Ihm ging es darum, deutlich zu machen, was ihm an Musik wichtig schien: Sie sollte ‚romanhaft‘, ‚romanisch‘, also ‚romantisch‘ im ursprünglichen Wortsinn sein, Geschichten erzählen. Stoff der romantischen Literatur waren unter anderem die Welt der Sagen und Märchen und die eines verklärten Mittelalters, mit Rittern und ähnlichem. Und dafür bot er seines Erachtens treffende Assoziationen für die *Charakterstücke* – denn um solche handelte es sich – an. Die Assoziationen schienen legitim, ja sogar wünschenswert und so verwendete er des öfteren auch sprachliche Bilder in seinen Rezensionen. Allerdings betrifft es normalerweise eben die kleineren Werke, vornehmlich Klavierwerke, die wiederum nicht mehr ohne Weiteres traditionellen Formprinzipien folgten. In der großen Form, der Symphonie etwa, hielt Schumann solche Verständnishilfen offenbar für nicht nötig.

[18] Aus *Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein*, in: *GS I*, S. 27–56, Zitat S. 31.

So scheint uns zwar der Beiname „Frühlingssymphonie“ für Schumanns erste Symphonie (op. 38) prägnant – beispielsweise wird der nahezu nahtlose Übergang aus der Eröffnungsfanfare heraus in den Hauptteil des ersten Satzes auch mit dem Bild des Aufblühens beschrieben. Der Beiname stammt allerdings nur indirekt und gewissermaßen inoffiziell von Schumann. Fakt ist, dass der Komponist das Bild des Frühlings mehrfach in Briefen für die Symphonie und ihre Entstehung verwendet hat. Außerdem zeigen sowohl der Entwurf als auch die Arbeitspartitur einen entsprechenden Titel. Auf einer mit Bleistift geschriebenen Titelseite zu einem Entwurf finden sich dann neben dem Titel sogar noch Überschriften für die einzelnen Sätze: für den ersten Satz „Frühlingsbeginn“, für den zweiten „Abend“ oder auch „Idylle“, für den dritten „frohe Gespielen“ und für den Schlusssatz „voller Frühling“.[19]

Gustav Jansen wies als erster auf eine Widmung Schumanns an den Leipziger Dichter Adolf Böttger hin, die mit den Noten des Symphonieanfangs verbunden ist:[20] „Anfang einer Symphonie, durch ein / Gedicht von Adolph Böttger veranlasst / Dem Dichter zur Erinnerung / an / Robert Schumann. / Leipzig, / im October 1842.“ Als das anregende Gedicht gab Böttger gegenüber Jansen *Du Geist der Wolke* an, das mit dem Vers endet: „Im Thale blüht der Frühling auf!“ Ob nun wirklich dieser – sehr überzeugend wirkende – Vers Schumanns Bläserdeklamation am Anfang der Symphonie angeregt hat, wie seitdem angenommen wird, oder es das Gedicht im Ganzen war und der Rhythmus

[19] Vgl. die Angaben in: Margit L. McCorkle, *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf, München / Mainz usw. 2003 (*Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VIII/6), S. 159–165.

[20] Gustav Jansen, *Die Davidsbündler. Aus Robert Schumann's Sturm- und Drangperiode. Ein Beitrag zur Biographie R. Schumann's nebst ungedruckten Briefen, Aufsätzen und Portraitskizzen aus seinem Freundeskreise*, Leipzig 1883, S. 245 [Anm. 176].

nur ganz gut passt und außerdem das Wort „Frühling“ darin vorkommt, lässt sich nicht entscheiden. Wichtig ist jedoch, dass Schumann sowohl für die Aufführungen als auch bei der Veröffentlichung im Druck auf jeglichen Hinweis in dieser Hinsicht verzichtet hat und den Titel „Frühlingssymphonie“ wieder fallenließ. Um Programmmusik im engeren Sinne handelt es sich jedenfalls nicht.

Dabei würde die Komposition einem außermusikalischen Programm folgen, das für das Verständnis der Musik mehr oder weniger notwendig ist. Das vielleicht bekannteste Beispiel aus dem Bereich der symphonischen Musik ist die *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz, die Schumann 1835 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* besprochen hatte. Im Anschluss an die Wiedergabe des Programms der Symphonie äußert sich Schumann auch grundsätzlich zu diesem Konzept: „Soweit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessiren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche, will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zuthun zu errathen. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten.“[21]

[21] *Neue Zeitschrift für Musik* 1835, hier zit. nach: *GS I*, S. 118-151, S. 141f.

An dieser Stelle ist kurz einzuhaken: Wenn Schumann hier Beethovens *Pastorale* im Zusammenhang mit Programmmusik nennt, so geht es ihm wohl zunächst lediglich um die Ausführlichkeit der Satztitel, etwa *Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm*, die den Charakter beschreiben, nicht etwa ein Programm. Denn es gibt bei Schumann ja durchaus Hinweise oder Verweise auf Außermusikalisches, wenn auch – vielleicht ist das der entscheidende Punkt – nicht in den Symphonien: Vor allem in seiner Klaviermusik spielt er – wie erwähnt – häufig mit Titeln wie etwa *Kreisleriana* auf Literatur an.

Bei Schumanns dritter Symphonie (op. 97), der sogenannten „Rheinischen", verhält es sich gerade umgekehrt wie bei der ersten Symphonie. Aus den musikalischen Quellen haben wir keinerlei Hinweis auf ‚rheinische' Bezüge. Einzig der langsame Satz trug ursprünglich einen spezielleren Hinweis: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie" – in der Druckfassung ist er lediglich mit „Feierlich" überschrieben. Doch schon die Bezeichnung „Im Charakter einer" wäre wenig konkret. Neben verschiedenen anderen sehr konkreten Bildern, die der Symphonie als Impulse zugeschrieben wurden, hat Schumanns erster Biograph, der Geiger Wilhelm Joseph von Wasielewski, die Erhebung des Erzbischofs Johannes von Geissel zum Kardinal im Kölner Dom als Vorbild für diesen Satz herausgestellt. Diese erfolgte im September 1850. Allerdings war Schumann, der sich andererseits mehrfach überaus beeindruckt von Köln und seinem Dom zeigte, an diesem Tag nachweislich nicht in Köln. Immerhin hat er in Briefen die Symphonie charakterlich mit der Rheinregion in Verbindung gebracht, in die die Familie gerade gezogen war, da Schumann Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf geworden war. Und es gibt einen Brief, in dem Schumann für eine Aufführung in Köln einen „Zeddel" beifügte, der die Symphonie verständlicher machen sollte, und zwar hinsichtlich ihrer ungewöhnlichen fünfsätzigen Anlage[22].

[22] Brief an Franz Heuser, 22. Februar 1851, gedruckt in: Robert Schumann,

Der Inhalt des „Zeddels“ ist uns nicht bekannt, doch hatte es einige Zeit nach der Uraufführung eine ausführliche Besprechung in der *Rheinischen Musikzeitung* gegeben, die mit solchen Erläuterungen der Komposition zusammenhängen könnte. Doch auch hier handelt es sich um eher allgemeine Assoziationen. Was man für die sogenannte „Rheinische“ Symphonie als charakteristisch festhalten kann, ist zum einen die tatsächlich fünfsätzige Anlage, welche über die bis dahin übliche viersätzige Anlage ausdrücklich hinausgeht und den *Feierlich*-Satz einschiebt, wo man gewohnheitsmäßig bereits den schnellen Finalsatz erwartet. Zum anderen ist die Verbindung volkstümlich anmutender Elemente mit dem gegenübergestellten feierlich-zeremoniellen Satz ein wesentlicher Zug dieser Symphonie.

Mit Ausnahme der Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* von William Shakespeare (op. 21 MWV P 3), die relativ viele konkrete Bezugspunkte zu Episoden des Stücks erkennen lässt, sind außermusikalische Bezugnahmen – soweit sie überhaupt bekannt, geschweige denn in Titeln formuliert sind – in Mendelssohns Werken kaum eindeutig festzumachen. Das wäre wohl auch nicht in seinem Sinne gewesen. Schumann wiederum gab dem Hörer zwar konkrete Bezüge an die Hand und vermittelte in seinen literarisch überhöhten Rezensionen mit konkreten Assoziationen weitergehende Interpretationshinweise. Doch scheint es auch ein didaktisches Mittel gewesen zu sein, um die Hörer zu bildlich-literarischen Vorstellungen bei Musik zu animieren. Gleichzeitig distanzierte er sich jedoch von „[...] jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter Manche die Romantik suchen [...].“[23] Nicht zuletzt in dieser Unklarheit, dem „vagen, nihilistischen Unwesen“ sah er die Gefahr der romantischen Bewegung in der Musik. Und Mendelssohn hätte ihm sicher zugestimmt.

3. Symphonie op. 97, hrsg. von Linda Correll Roesner, Mainz usw. 1995 (*Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, I/1/3), S. 179.

[23] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften* II, Leipzig 1854, Nachdruck Leipzig 1985, S. 94.