



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Robert Schumann. 2.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Robert Schumann.

2.

Schumann hatte sich durch die zuletzt aufgeführten Werke in Leipzig eine Menge Freunde gewonnen, die den unbedingten Anhängern Mendelssohn's gegenüber die Form einer Partei annahmen. Vielleicht liegt in den Reibungen jener Tage mit einer Ursache, daß Schumann seinen Wohnort wechselte und sich nach Dresden übersiedelte. Der hauptsächlichste Grund war aber eine von Tag zu Tag sich steigende Kränklichkeit, herbeigeführt durch übertriebenen Fleiß und mancherlei kleine Sorgen. Eine geraume Zeit war er unfähig, zu schreiben. Nach Jahresfrist hatte seine kräftige Natur die Krankheit überwunden.

Einen größern Einfluß auf seine Thätigkeit übte seine eheliche Verbindung mit der größten Künstlerin unsers Jahrhunderts, der vortrefflichen Clara Wieck. Schumann lebte Jahre lang in ihres Vaters Hause, er kannte sie und fing sie an zu lieben, als sie noch Kind war und unter der strengen väterlichen Aufsicht mehr zur Musik genöthigt wurde, als sie freiwillig übte. Der Vater war wie viele Andere in jener Zeit in dem Wahne begriffen, Schumann würde nie die Stufe überschreiten, die er in seinen ersten Claviercompositionen erklimmen hatte. Gegen seinen Willen vereinigte das Appellationsgericht das Paar zu einem Bunde, der für Beide zu einer Quelle des reichsten Glücks und für die Kunstwelt von großer Bedeutung war. Frau Clara Schumann hat die Grenzen, in denen sich weibliche Künstlerinnen zu halten pflegen, weit überschritten: sie denkt und spielt Musik wie ein Mann. Der Vater hatte ihr eine rein virtuose Richtung gegeben. Daß eine ausgezeichnete technische Unterlage für den Vortrag der classischen Compositionen wesentlich und nothwendig ist, dürfte kaum geleugnet werden. Das Unglück der letztvergangenen Kunstperiode bestand darin, daß ein großer Theil der Künstler die Erreichung der höchst möglichen Technik als Zweck betrachtete, während sie doch nur als Mittel zum Zweck dienen soll. Clara Wieck lebte mitten unter den Virtuosen jener Zeit, sie stritt so mit den gediegensten unter ihnen,

wie mit den Bagehälsen um die Palme und hat immer ehrenwerthe Erfolge errungen. Von der Zeit ihrer geistigen Mündigkeit an strebte sie sich von der Richtung ihres Vaters zu emancipiren. Sie hat im Gegensatz zu andern Virtuosen es fast immer vermieden, ihre eigenen Compositionen zu spielen, obwohl sie besser und gediegener geschrieben hat, als viele der gerühmtesten Künstler jener Wanderzeit. Von den Neuern das Bessere wählend, indem sie Mendelssohn's, Chopin's und ihres Mannes Werke vorzugsweise spielte, ist sie doch mit den Alten eben so vertraut. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Alle sind ihr geläufig, oder besser, sie versteht sie Alle, und weiß Jeden so zu behandeln, wie es seine Individualität gebietet.

Früher wurde schon angedeutet, mit wie überraschender Schnelligkeit Schumann's Werke in seiner besten Zeit in der Deffentlichkeit erschienen seien. Das hauptsächlichste Verdienst gebührt davon den Leipziger Musikalienhandlungen, welche mit Aufopferung sich seiner annahmen. Rühmend sind hier besonders hervorzuheben die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel und nächst dieser von Fr. Kistner. Die Bezeichnung „Aufopferung“ ist hier gewiß am rechten Orte, denn die Unternehmungen zu Gunsten Schumann's geschehen schon zu einer Zeit, in welcher er nur noch wenig Anhänger zählte und andere Städte, außer Leipzig, ihn kaum den Namen nach kannten. Bei einem frühern Aufenthalte in Wien erschienen dort eine nicht unbeträchtliche Anzahl Werke von ihm. Das Musiktreiben Wien's ist aber im Allgemeinen jeder ernstern Richtung so abgeneigt, daß die Verleger mit Freuden die Gelegenheit ergriffen haben, so manche der von ihnen herausgegebenen Sachen an norddeutsche Verleger zu überlassen und ihre Niederlagen von dem unnützen Plunder zu säubern. Seit nun Schumann ein gemachter Mann, ist das Begehren der Verleger nach seinen Werken ein größeres geworden.

In Dresden hat Schumann eine wirkliche und zu thatsächlicher Unterstützung führende Theilnahme nie gefunden. Einzelne Vereine, deren Leitung er übernahm, und einige gebildete Kreise schlossen sich innig und treu an ihn. Daß er im größern Publicum unbeachtet blieb, liegt an den eigenthümlichen Verhältnissen Dresdens. Diese Stadt besitzt an der königlichen Kapelle ein ausgezeichnetes Kunstinstitut, dessen Mittel um das Doppelte die Kräfte des Leipziger Orchesters überwiegen. Und dennoch ist Dresden seit Weber's Dahinscheiden musikalisch todt. Es theilt in dieser Beziehung das Schicksal noch größerer Residenzstädte Deutschlands. Die Kurzsichtigkeit der an der Spitze stehenden Männer, der geringe Trieb vieler unter den für Lebenszeit versorgten Musikern, die aus Pflichtgefühl eben nur das Nöthige abarbeiten und die Bemühungen der „Provincialstädte“ vornehm über die Achsel ansehen, sind die vorzüglichsten Hindernisse. Dresden besaß einige Jahre an Richard Wagner einen Mann von vieler Fähigkeit und regem Streben nach Fortschritt. Ihm wäre es vielleicht gelungen,

die träge Maschine wieder in raschere Bewegung zu bringen. Die politischen Verhältnisse haben ihn von dannen getrieben und Dresden schießt sich jetzt von neuem an zu schlummern. Der Versuch, ein Concertinstitut nach Art des Leipziger zu gründen, ist ebenfalls mißlungen. Es gehört jetzt unter die Ereignisse in Dresden, wenn jährlich an dem bestimmten Tage ein größeres Orchesterwerk und Oratorium mit unendlicher Geschäftigkeit an das Licht gebracht wird. Man ist jetzt eben dahin gelangt, Mendelssohn nothdürftig zu kennen, daß Gade lebt, weiß man, und daß Schumann versucht hat, Dies oder Jenes zu schreiben, dies zu glauben, ist leider Mancher getrieben worden, indem er zuhören mußte oder in dem noch schlimmern Falle sich befand, mitzuwirken. Jetzt, wo Schumann Dresden verlassen, indem er einem ehrenvollen Rufe nach dem kunstsinigen Düsseldorf folgte, ist jede Veranlassung geschwunden, sich Schumann's zu erinnern. Die officielle Musik wird nicht mehr behelligt sein durch Aufführung seiner Sinfonien, der Peri, oder der Musik zu dem zweiten Theil des Göthe'schen Faust.

Letztgenanntes Werk wurde in Dresden aufgeführt zur Feier des 100jährigen Geburtstages Goethe's. Obgleich es so spät in die Deffentlichkeit gebracht wurde, gehört es doch einer frühern Zeit an. Es ist unmittelbar nach der Peri entstanden und war schon bis zu dem Schlußchore fertig, als Schumann sich nach Dresden übersiedelte. Dieser Schlußchor unterscheidet sich auch sichtlich von den ersten Nummern. Während diese sich in ihrer Klarheit und Darstellungsweise der Peri nähern, gehört der genannte Chor schon der Zeit an, in welcher es sich als Schumann's Hauptbestreben herausstellt, kunstreich und mit großangelegten Formen zu schreiben. Das contrapunktische Element erscheint hier, wie in den spätern größern Werken, herausfordernd. Schumann ist in dem ganzen Werke Göthe's mystischen Verzückungen mit vielem Eifer gefolgt. Die Schilderung der einzelnen Gestalten ist wohl gelungen, vielleicht war er auch der Einzige, der es vermöge seines zur Schwärmerei sich neigenden Naturells vermochte, diese Gestalten auf so ideale Weise wiederzugeben. Der Schlußchor, die Quintessenz des ganzen dramatischen Gedichtes in sich bergend:

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß 2c.

hat von Schumann eine doppelte Behandlung erfahren. Einmal stellt er ihn, als wirklichen chorus mysticus, in einer langsamen, schweren Bewegung $\frac{3}{4}$, auf religiöse Weise, mit imitatorisch eintretenden Stimmen dar. Das Orchester gibt dazu in gehaltenen Accorden die wesentliche harmonische Unterlage. Die anfänglich ernstere Färbung geht allmählich in ein helleres, verklärtes Licht über: Faust ist ja in den Himmel aufgehoben und das Bewußtsein seiner Seligkeit wird ihm zur Klarheit.

Vom edlem Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der Heiligen Schaar 2c.

Die Musik entwindet sich dem fesselnden D moll und schreitet über zu dem seligen F Dur. Ein ächter chorus mysticus weben sich die 8 Chorstimmen zu den wunderbarsten Verschlingungen und Combinationen, erst einzeln auftretend, dann immer mehr und mehr sich vereinigend, in immer eindringlichern und vollern Klängen ausrufend:

Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!

Als er in seiner Steigerung zu dem Punkte gelangte, wo Chor und Orchester im Zusammenwirken die höchste Freude des Himmels mit mächtigem, breitem und würdigem Klange austönen sollen, bricht er ab und gibt denselben Text in einem langen Allegro mit Wettgesang von zwei Chören und fugirter Arbeit wieder. Man ist beim Anhören dieses Chores nur zu geneigt, zu glauben, der Componist habe dem ganzen Werke einen brillanten Schlußchor hinzufügen wollen. Als ob die Engel im Himmel nöthig hätten, so laut und geräuschvoll sich in Freudenbezeugungen zu ergehen, wie wir armen Erdenöhne! Die Textesworte widerstreben gänzlich dieser Auffassung, abgesehen davon, daß es überhaupt nicht möglich ist, ein und denselben Kunststoff auf entgegengesetzte Weise zu behandeln. Noch ein anderer Vorwurf ist dem Allegro zu machen: die durch die weite Anlage des ganzen Satzes hervorgebrachten häufigen Textwiederholungen einzelner Phrasen. Wenn sie oft unpassend in andern Werken erscheinen, so thun sie dies doppelt bei den hier immer wiederkehrenden Worten: das Ewig-Weibliche zieht uns hinan. Mit Gewißheit läßt sich behaupten, daß der nicht vollständige Erfolg dieser so trefflichen Musik seinen Grund in dem Schlußchor findet. Die vorausgehenden Sätze sind ohne Ausnahme klar und voll der bedeutendsten Motive, welche durch interessante und treffende Instrumentation gehoben werden. Der langsame Satz des Schlußchores erhebt zur Andacht, das Allegro aber ermüdet und es bleibt für dasselbe nur ein lebhaftes Bedauern über die so freigebige Verschwendung so vieler Kunst und so vieler Kunstmittel.

Nächst dieser Musik treten unter den Compositionen in der letzten Periode am meisten hervor die zweite Sinfonie in C, (op. 61) und die Oper Genoveva, deren Text von ihm selbst nach Hebbel und Tieck zusammengestellt wurde. Die zweite Sinfonie gehört schon dem Umfange nach unter die größten deutschen Orchesterwerke, indem sie wenigstens eine eben so lange Zeit für ihre Ausführung beansprucht, als Franz Schubert's große in C Dur, die nach Beethoven's D moll (Sinfonie mit Chören, Nr. 9) die in der Form am weitesten ausgedehnte ist. Von der ersten (B-Dur) unterscheidet sich diese zweite wesentlich in ihrem Charakter; in jener weht ein heitres, frischer Frühlingsodem, es erklingt das selige Jauchzen eines freien Jünglings, hier begegnen wir den Thaten des ernstern Mannes, der Leid und Unglück schon getragen und sich erst nach großem Kampfe von den beengenden Fesseln befreit hat. Von dieser Sinfonie an tragen alle Werke Schumann's das Zeichen eines ernstern Mannes an ihrer Stirne. Der Sprung

von der zweiten Periode in diese dritte hinein ist um ein Bedeutendes größer, als der der ersten in die zweite, denn dort war ein ziemlich genauer Uebergang nachzuweisen, während hier nur schwache Andeutungen gegeben sind. Die Sinfonie ist das erste größere Werk nach seiner Krankheit und mag wohl noch als die That eines Auferstandenen begrüßt werden, womit er der Welt zeigen wollte, daß seine Kraft noch nicht gebrochen sei. Darum darf man wohl auch in der Sinfonie einen tiefern Sinn suchen. Das Einleitungsadagio mit dem in langen Noten gehaltenen cantus firmus der Messinginstrumente mahnt, eine feierliche Engelsstimme, den Künstler, sich emporzuraffen und muthig einen neuen Lauf zu beginnen. Da ermannt er sich und stürzt sich im nachfolgenden Allegro in das Treiben der Welt, anfangs hastig, ungeduldig, dann aber immer entschiedener bei zunehmenden Schwierigkeiten. Der zweite Satz der Sinfonie ist der potenzierte erste, er ist noch unruhiger und drängender, gleichsam ein letzter heftiger Angriff feindlicher Dämonen, um den Künstler zurückzuwerfen. Der aber ist von der Ahnung des Sieges durchdrungen und feiert in wehmüthigem ernstem, aber sich zum Gefühl der Freude und des Dankes gegen die Gottheit aufklärenden Andante in seiner stillen Innerlichkeit das Fest des Sieges. Im letzten Allegro tritt er aus der Einsamkeit wieder hinaus in die Welt; er hat gesiegt und überwunden, er wird frei bekennen, was er glaubt und fühlt, und wird ein Held sein in der Kunst, und wenn er auch den Märtyrertod darüber erleiden sollte. Die Partitur dieser Sinfonie reiht sich den besten Instrumentalwerken an, welche wir besitzen. Scharfsinnige Combinationen, gut angelegte und ebenso trefflich ausgeführte Contrapunkte, neue und dem Wesen der verschiedenen Instrumente angepasste Effecte begegnen dem aufmerksamen Zuhörer in Menge. Die Motive, wiewohl edel und tiefer gedacht, als in der ersten Sinfonie, und im rhythmischen Schwunge ihnen gleich stehend, sind nicht im gleichen Maße eindringlich, das einzige Andante ausgenommen, das an Klarheit, Innigkeit der Empfindung und Noblesse in der Darstellung beinahe über allen Instrumentalsätzen des Meisters steht. In seinen Motiven ist das Allegro des ersten Satzes am wenigsten bevorzugt, da das eintactige rhythmische Thema in seiner unausgesetzten Wiederkehr Monotonie erzeugt und das neben ihm stehende Motiv des Mittelsatzes nicht contrastirend genug erscheint, sondern sich gleich ruhelos bewegt. Dieser ganze Satz erregt das meiste Interesse durch seinen lebendigen Fortgang, seine scharf betonten Rhythmen, seine schönen contrapunktischen Fügungen und die bis an den Schluß wohlangelegte Progression sich mehrender Steigerung. Der Inhalt des Scherzo ist vorhin angedeutet worden: es läßt sich nicht viel dazu bemerken, denn in unserer Zeit gelingt jedem Componisten ein Scherzo, darum ist das Gelingen des folgenden Andante höher anzuschlagen, da nach der Wiener Periode nur wenige gute Andante im Instrumentalsatze geschaffen wurden. Der letzte Satz ist seinem Umfang nach der bedeutendste, er ist es auch seinem Inhalte nach, indem sich

hier alle Gedanken des Vorhergegangenen concentriren. Die musikalischen Combinationen sind in ihm so reichlich und mit so vieler Kunst angelegt, daß er beim ersten Hören auch dem Kunstverständigen sich nicht erschließt, wozu noch kommt, daß seine übergroße Ausdehnung und die prächtige und glänzende Instrumentation theils ermüden, theils von dem ruhigen Verfolgen des ziemlich complicirt angelegten Planes abziehen. Wir begegnen hier das erstemal dem überwiegenden Vorwalten der Reflexion, welche von nun an sich immer mehr und mehr in den Vordergrund drängt. Die Leichtigkeit und Natürlichkeit der vorhergehenden Periode ist verschwunden, sie taucht bloß hier und dort als freundlicher Gruß aus der Vergangenheit auf, das Ernste und Großartige und eine bestimmte Willenskraft tritt auf, vorsätzlich jede instinctmäßige Handhabung der Kunst zurückstoßend. Doch muß dem deutschen Künstler zur Ehre nachgesagt werden, daß bei ihm dieses Bestreben entstanden ist in der künstlerischen, edlen Absicht, seinem Stoffe in jeder Beziehung gerecht zu werden, Berlioz aber und seine Schule sind bis jetzt immer noch an der gesuchten Darstellung des Aeußerlichen gescheitert, sie sind für einzelne Fälle geistreich geworden, aber die Summe aller ihrer geistreichen Einfälle wiegt an Qualität geringer, als an Quantität. In dieser ernstern Richtung nähert sich Schumann der vergangenen classischen Periode, ohne jedoch zu irgend einer Zeit strenger Nachfolger zu sein, denn wenn er auch seine Schreibart auf die Kunst des Contrapunkts stützt und im Allgemeinen die heilig geachteten Kunstformen zur Basis seiner Operationen anwendet, so sind eine Menge Abweichungen von dieser Bahn in seiner selbstständigen Natur begründet, so wie er auch über manches Vorurtheil der classischen Zeit sich emporgerafft hat. Schon seine Melodien sind der Art, daß sie sich nicht der gewohnten Vorarbeitung fügen, sondern eine andere thematische Behandlung verlangen. Schumann's Weise der Melodie wird unsrer nächsten Zeit als Norm dienen. Bis jetzt aber ist und wird sie noch lange ein Hinderniß für Schumann's Bekanntwerden bleiben, besonders wird darunter seine Oper *Genoveva* leiden. Das Theaterpublicum befaßt sich nur ungern mit ernstern, deutschen Melodien, die Italiener und bühlerischen Künstler, wie Meyerbeer, haben ihm das Herz vergiftet, aber es steht noch schlimmer, die große Masse hört überhaupt nicht mehr auf die Musik; die Beine von Ballettspringerinnen, prächtige Kleider und Kanonenschläge sind die Reizmittel, welche die Masse in Italiens Hallen locken. Die Kunstwelt wartet mit Schmerzen auf einen Messias der Oper, es wird aber nur einem zweiten Glück gelingen, diesen Augiasstall auszumisten. Ob Schumann diesen Beruf hat? Es ist kaum glaublich, wenigstens werden bei ihm noch manche Erfahrungen im praktischen Leben und ein tüchtiges, auf den Kern der Sache gehendes Studium unserer dramatischen Tonsetzer, sogar der trivialern, voraussetzen sein. Anzuerkennen ist in seiner ersten Oper „*Genoveva*“ der Ernst, mit welchem er seine Aufgabe behandelte, der Muth, alle Ungehörigkeiten zu ver-

meiden, die Resignation, lieber auf allen Beifall zu verzichten, als sich diesen mit künstlerisch unehrenhaften Mitteln zu gewinnen. Nach diesen Ansichten hat Schumann in seinem Buche vermieden, unnöthigen Neußerlichkeiten allzu großen Raum zu verstatten. In dieser Gewissenhaftigkeit liegt allerdings noch nicht die Garantie für den wirklichen Werth, die Gewißheit eines dauernden Erfolgs. In der alten Sage von der Genoveva findet sich zu wenig Anhalt für eine längere dramatische Ausspinnung, und selbst die beiden Dichter, nach denen Schumann sein Buch modelte, haben die dramatische Form dafür mit mancher Anstrengung zubereitet. Tieck hat sich, wiewohl auf allzu kindliche Weise, noch glücklich in dem Märchenhaften zu halten gewußt, Hebbel hat die Fabel nach seiner sinnlich excentrischen Weise verunstaltet. Leider hat sich Schumann zu sehr darauf gestützt und die Hebbelschen Figuren des Golo und der Margarethe, die niedere Nachsucht und die boshafteste Mänkeschmiederei treten gegen alle edlern Empfindungen zu beleidigend in den Vordergrund. Das Hauptmoment der modernen ersten Oper, das selbstständige Auftreten der Chöre, ihr lebendiges und selbstständiges Miteingreifen liegt genau genommen der ganzen Handlung fern, weshalb auch die großen Chöre am Anfange des ersten Actes und am Schlusse des Stückes nur als gewohnte, zur nöthigen Abwechslung dienende Zugaben zu betrachten sind. Selbstständiger und motivirter erscheinen der Chor der betrunkenen und ungehorsamen Knechte, obwohl dieser durch sein Verweisen hinter die Scene in seiner Wirkung bedeutend abgeschwächt wird, und das Finaleschor, in welchem die aufgewiegelte Schaar der Knechte und Mägde den ehrlichen Drago im Gemache der Herrin findet und ihn ihrer Rache als Opfer fallen läßt.

Ueber die Musik der Oper hat sich bis jetzt, selbst unter den Künstlern, noch kein bestimmtes Urtheil festgestellt, es sind sogar die lebhaftesten Streitigkeiten in der Neuen Zeitschrift für Musik darüber entbraunt, indem der Redacteur Hr. Brendel mancherlei Einwendungen gegen die Musik und Schumann's Richtung überhaupt zu machen versuchte, welche ein glühender Anhänger des Componisten auf ziemlich leidenschaftliche Weise zurückzuweisen sich bestrebte. Beide Theile haben Unrecht; der Eine, indem er zu hastig absprach und nicht genügend berücksichtigte, welche leitende Absichten dem Werke zu Grunde gelegen haben, und daß es überhaupt als erster Versuch in einer neuen, beginnenden Richtung zu betrachten ist; der Andere, weil er zu blind auf den Meister schwört und jede abweichende Meinung als feindselig ansieht. Nur die Frage kommt hier in Betracht, ob der hier eingeschlagene Weg ein solcher ist, daß das Fortwandelu auf ihm gerechtfertigt sein wird. Und gewiß ist es so, wenn je das Streben nach Wahrheit und Einfachheit unnützem Tande und unlautern Effecten vorzuziehen ist. Wie sehr eine Sehnsucht nach Reform im Operwesen begründet ist, zeigt die große Theilnahme und die Spannung, mit welcher Schumann's Oper erwartet wurde. Es klingt paradox, wenn man ausspricht, er habe zu gut gearbeitet, und dennoch leiden manche von

Schumann's letztern Werken an diesem Uebermaße. Durch die reiche Instrumentation, durch das Berdecken der Melodien, durch die neben den Gesangstimmen mit zu großer Sorgfalt behandelte Figuration in der Begleitung erscheinen die Gesangspartien nicht mehr als Hauptsache, sondern fast nur als Instrumente, die ihren Theil, wie jedes andere Instrument zur Totalwirkung mit beitragen müssen. Es kommt noch hinzu, daß die Motive, an sich selbst edel, nicht überall der gewöhnlichen Art und Weise des Gesanges angemessen sind. Die Sänger verstehen sie nicht zu bewältigen, nicht wegen ihrer Schwierigkeit allein, sondern weil diese Art der Melodieführung ihnen noch neu und fremd ist, weil es unter ihnen ferner bis jetzt noch Ton gewesen, das deutsche Lied, Trivialitäten von Gumbert und Krebs ausgenommen; mit Verachtung bei Seite zu legen. Außer diesen Mängeln ist der Umstand noch zu bemerken, daß die Oper dem Zuhörer keine Ruhepunkte bietet; vom Anfange bis an's Ende herrscht das gleiche Streben nach dem Höchsten. Die Recitative sind nicht der freien Declamation überlassen, und wie sonst eine weise Praxis verlangt, mit geringer harmonischer Begleitung unterstützt, sie sind im Gegentheil in die Grenzen des Textes hineingebannt, und das Orchester thut oft mehr, als eine weise Dekonomie für rätlich halten würde. So ist überall das Uebermaß des Guten, überall so viel Stoff zu ernsthafter Betrachtung gegeben, daß das Anhören des Werks selbst für den einsichtigsten Künstler eine ziemlich ermüdende Aufgabe ist. Die Kunst gehört aber nicht allein ihren Priestern. Schumann neigte sich zum Extreme aus einem gerechten Abscheu gegen die Asterkünstler, die dem Pöbel mit ihren Späßen bis jetzt unterhalten haben, und so begründet deshalb diese Opposition war, so wirkte sie doch nicht genügend, weil sie durch ihre Heftigkeit die Kraft der Ueberzeugung verloren hatte.

Größere, selbstständige Orchesterwerke aus den letzten Jahren sind von Schumann nicht in den Kreis der Besprechung zu ziehen, es müßte denn noch erwähnt werden ein Concert für vier Ventilhörner, welches den letzten Winter im Gewandhause aufgeführt wurde. Die Schwierigkeiten in den concertirenden Stimmen sind kaum zu lösen, und nur ein besonderes Glück ließ in dem Orchester zufällig vier Männer von ausreichender Befähigung finden. Neben diesem Werke sind noch einige Studien für Instrumentalmusik anzuführen: eine Fantasie für Horn und Clavier und eine Musik für Clarinette mit Pianoforte, beide Instrumentalisten schon darum empfehlenswerth, da überhaupt in diesen Fächern wenig Gutes vorhanden ist.

Zwei Werke für Kammermusik gehören in diese Periode: ein Trio für Pianoforte, Violine und Cello in D moll (op. 63) und ein zweites in Es Dur, (op. 80). Beide schließen sich rühmlich an die schon früher erwähnte Kammermusik, nur tragen sie, weil sie der jüngsten Zeit angehören, die unterscheidenden Merkmale der letzten Werke Schumann's an sich. Sie verhalten sich zu op. 44 und 47 auf dieselbe Weise, wie die zweite Sinfonie zur ersten. Zu ihrem Verständnisse ist

es unumgänglich nöthig, in die frühern Werke eingeweiht zu sein, ohne diese Kenntniß werden sie staunen machen, aber kalt lassen.

Unter den Pianofortewerken sind zu erwähnen für 2 Hände: 6 Fugen über den Namen Bach (auch theilweise auf der Orgel zu spielen), op. 60; Adagio und Allegro für Pianoforte, op. 70; Album für Pianoforte, op. 69; vier Märsche für Pianoforte, op. 76. Fugenwerke sind seit dem Abschluß der classischen Periode nur vereinzelt und in ziemlich langen Zwischenräumen erschienen, die neueste Zeit hat nur Mendelssohn's sechs Präludien und Fugen und das angeführte Werk von Schumann aufzuweisen, einzelne wenige Werke geringern Gehalts abgerechnet, die hier nicht in Anschlag zu bringen sind. Die schon früher gemachte Andeutung, daß Schumann's Art, Musik zu schreiben und zu denken, auch in der Handhabung der classischen Formen Abweichungen bedinge, findet hier von neuem seine Bestätigung. Mendelssohn strahlt viel mehr im Abglanze unserer alten Fugenmeister, obgleich an ihm die neue Zeit nicht so ganz wirkungslos vorbeigeflossen ist. Die vier heiligen Noten: B, A, C, H, beginnen nach dem Muster, welches Bach humoristischer Weise schon vor 100 Jahren gab, die Motiven der jedesmaligen Fuge, die weitere Fortführung derselben liegt dann in der Willkür des Componisten. Man darf keine Nachahmung oder nur entfernte Uebereinstimmung mit der gewohnten Weise der alten Meister erwarten. Das Neue liegt in der Genialität in der Anwendung der sanctionirten Formen. Schumann hat damit dem Altvater Bach ein gleich schönes Monument gesetzt, als Mendelssohn durch Begründung des Bachdenkmals an der Thomasschule zu Leipzig gethan. Die Märsche, op. 26, führen in großen Zahlen die Ueberschrift: 1849; sie sind ein Product der bewegten Zeit, die an uns vorübergeflossen. Wenn man in spätern Zeiten die Geschichte unserer Revolution lesen wird, sollte man nicht unterlassen, die Märsche zu spielen. Von großer Wichtigkeit für den Unterricht und zur Hebung eines bessern Geschmacks, zu gleicher Zeit als eine Polemik in Noten gegen die seichten Unterrichtswerke ist das Album für Clavier, op. 69. Es beginnt mit kleinen leichten Stücken und bietet nach und nach in seinen spätern Nummern immer größere Schwierigkeiten. Die meisten Stücke sind mit Ueberschriften bezeichnet, z. B. der fröhliche Landmann von der Arbeit zurückkehrend, Wilder Reiter, Reiterstücke, der erste Verlust, Erinnerung an den 4. Sept. 1847 (Mendelssohn's Todestag), Gruß an Gade, mit den vier Anfangsnoten: G, A, D, E u. s. w. Schon in seinen Kinderscenen (op. 15) wendet Schumann derartige Ueberschriften an. Die Musik steht in bewunderungswürdiger Uebereinstimmung mit den gegebenen Beziehungen, es ist keineswegs eine niedrige, sinnliche Tonmalerei, welche uns entgegentritt, sondern nur eine in allgemeinen, aber treffenden Strichen gegebene Situationszeichnung, mit dem nöthigen Licht und Schatten. Alle diese kleinen Stücke verdienen die lebhafteste Empfehlung. Ein ähnliches Album zu 4 Händen ist eben jetzt erschienen und bietet gleich Ausge-

Grenzboten. III. 1850.

zeichnetes. Die Bilder aus Osten, op. 66, vierhändige Clavierstücke, sind nach Rückert's Makamen gearbeitet.

Von mehrstimmigen Gesangswerken sind anzuführen: op. 62, Drei Lieder für 4 Männerstimmen; Ritornelle für Männerstimmen op. 65; Romanzen und Balladen für gemischten Chor, op. 67 und 75; Adventlied für Chor und Orchester, op. 71; Spanisches Liederspiel für Solo, Chor und Pianoforte, op. 74; Romanzen für Frauenstimmen, op. 69 und 77; 4 Duetten, op. 78, und Album für Gesang (eine Stimme), op. 79. Das letzte Werk geht von gleicher Absicht aus, als die oben erwähnten Werke für Clavier; es enthält zu den ausgewähltesten Texten die einfachsten sinnigsten deutschen Melodien. Die angeführten mehrstimmigen Werke sind in bedeutendem Grade hinsichtlich ihrer Ausführbarkeit unterschieden, so ist op. 62, obgleich von tiefem Gehalte, nur durch die ausgezeichnetsten Stimmen und die sichersten Sänger zu executiren; op. 65 ist sowohl wegen seiner Formen als seiner Texte nur ein Werk für Künstler auf hoher Bildungsstufe. Leichter auszuführen und theilweise hinreißend schön sind die Romanzen und Balladen für gemischten Chor und das spanische Liederspiel.

Dies sind die hauptsächlichsten Compositionen Schumann's, von ihrem Anfange an bis zu op. 80. Die wenigen über diese Anzahl erschienenen Werke wird der selbst mit Fleiß auffuchen, welcher in diesem kurzen Abrisse über die künstlerische Thätigkeit eine Aufmunterung fand, sich mit diesem genialen Tonkünstler in eine nähere geistige Beziehung zu setzen. Und dies war der eigentliche Zweck dieses Aufsatzes: er soll Propaganda machen für den Meister, der von vielen Seiten bis jetzt geflissentlich gemieden wurde, den Andere noch gar nicht kennen. Und so schließt der Verfasser in dem Glauben, daß seine Meinungen nicht falsch gedeutet werden dürfen, da sie aus redlichem Herzen geflossen sind und ihm wenigstens einige Erfahrungen in der Kunst zur Seite gestanden haben.

Studien zur Geschichte der französischen Romantik.

Johanna von Baudrenil. *)

Der genannte Roman ist in Frankreich wie in England mit großem Beifall aufgenommen worden, und er wird sich voraussichtlich auch in Deutschland Bahn brechen, um so mehr, da der Uebersetzer sich Mühe gegeben hat, über das Niveau der gewöhnlichen Fabrikarbeiter hinauszugehen.

Johanna von Baudrenil gehört zu jenen Erzeugnissen des neuerwachten Christenthums in Frankreich, denen man seine Aufmerksamkeit nicht entziehen darf, auch wenn man mit ihrer Richtung unzufrieden ist. Das Buch ist so religiös gehalten,

*) Aus dem Französischen von C. van Dalen. Erfurt, Billaret.