



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Robert Schumann. 1.

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

sondern Rechtstiteln“ gehört aber die Verfassung nicht, und so wird es wohl dabei bewenden, daß der Unterthan in Sachsen zwar zur Entrichtung verfassungswidrig erhobener Steuern nicht verpflichtet, aber auch, wenn er sie verweigern will, zur Betretung des Rechtswegs nicht berechtigt ist, mindestens auf einen Erfolg davon nicht zu rechnen hat.

Kann man nach dieser Vergleichung der kurhessischen und der sächsischen Gesetzgebung sich noch wundern, wenn in Kurhessen Verfassungstreue und Achtung vor dem Gesetz, Standhaftigkeit in Vertheidigung verbriefteter Rechte und Besonnenheit in deren Gebrauch in so staunenswerther Weise, in allen Classen der Gesellschaft, bei den Behörden wie bei den einfachen Staatsangehörigen, beim Militär wie beim Civil, sich finden, dagegen in Sachsen bei den Behörden Unterwürfigkeit unter die von oben befohlenen Anordnungen, beim Volke theils Gleichgültigkeit, theils Verzagttheit in Wahrung seiner verletzten Rechte?

Eines darf man freilich nicht außer Acht lassen — und dies mag das Urtheil über das Verhalten der Bevölkerung Sachsens einigermaßen mildern — die in Sachsen vorausgegangenen Wühlereien der demokratischen Partei, welche dem Staatsstreiche der Regierung wenigstens den Schein einer Berechtigung aus politischer Nothwendigkeit verliehen. Freilich nur den Schein, denn jeder Unbefangene muß erkennen, daß dies nicht der rechte Weg sei, um das Volk zur Gesetzmäßigkeit zu erziehen und den Einfluß anarchischer Parteien zu brechen, wenn man von oben her das Beispiel des Gesetzesbruchs gibt. Aber der Unbefangenen und selbstständig Urtheilenden gibt es eben wenig, desto mehr aber Solche, denen jeder Schein der Staatsraison als Vorwand unbedingter Ergebung in den Willen der Höhern dient.

Noch ein andrer Grund, der den Widerstand in Kurhessen so einmüthig und so entschlossen machte, lag in der Persönlichkeit des Mannes, gegen den er sich richtete. Zu der Opposition vom Rechtsstandpunkte trat hier eine vom Standpunkte des empörten sittlichen Gefühls hinzu und verlieh ihr größere Kraft und entschiedenerere Berechtigung. In Sachsen sind die Mitglieder des gegenwärtigen Ministeriums, so viel man von ihnen weiß, wenigstens im bürgerlichen Leben „ehrenwerthe Leute“, und für die Unsittlichkeit der politischen Zwecke und Mittel hat die Masse des Volks (und wir meinen hier nicht bloß die minder gebildeten, sondern auch die höchstgebildeten Classen) nicht genug Feingefühl.

Robert Schumann.

1.

Robert Schumann hat trotz der großen Anzahl Werke, womit er seit einer Reihe von funfzehn Jahren die musikalische Welt beschenkte, nur noch einen Grenzboten. III. 1850.

schränkten Ruf in dem deutschen Vaterlande. Er ist eigentlich nur in Leipzig anerkannt, denn auch Dresden, wohin der Componist in den letzten Jahren sich übersiedelte, hat bis jetzt wenig Notiz von seinen künstlerischen Bestrebungen genommen. Einzelne Männer und einige musikalische Kreise erkannten zwar in ihm den großen Künstler, die officiellen Musiker aber und die Kunstanstalten kehrten ihm bis jetzt den Rücken zu. Auch in Süddeutschland ist sein Name fast unbekannt. Schumann's erste Muse findet dort keinen günstigen Boden, sie versteht es nicht, gedankenlose Hörer durch sinnlichen Reiz anzustacheln. Dagegen finden sich in Bremen, Hamburg, Altona, Berlin, Königsberg viele begeisterte Verehrer und Freunde Schumann's. Die Ursache liegt in dem großen Einflusse, welchen Leipzig in den letzten zwanzig Jahren auf das musikalische Treiben des gesammten Norddeutschland ausgeübt hat. Die Concertinstitute, die Musikschule, der großartige Musikalienhandel zogen eine Menge strebsamer Künstler in diese Stadt, und nur Wenige gingen von dannen, ohne von begeisterten Jüngern Schumann's überredet worden zu sein. So scheinen sich nun günstigere Aussichten für die Ausbreitung seiner Werke eröffnet zu haben; sie werden sich vergrößern, wenn Schumann selbst nicht von dem Wege abweicht, welcher ihm allein den Weg in die Herzen der Nation öffnet.

Schumann gehört nicht unter die offenen, sogenannten fidelen Künstlernaturen. Für die Eindrücke der Außenwelt ziemlich unempänglich, lebt er ein stilles, inneres Leben. Nur wenig die Erscheinungen beachtend, wie sie wirklich sind, gibt er dieselben in der Kunstproduction auf die Weise wieder, wie er sie in seinem Innern verarbeitet hat. Daher erscheint seine Weise oft als die starkste Negation des Wirklichen, und eben darum gebraucht er auch die Kunstmittel auf eine Art, die der praktische Mann oft als verfehlt und ungeschickt bezeichnen wird. Die vorsätzliche Ungeschicklichkeit zeigt sich mehr oder minder von den ersten Werken Schumann's an bis zu seinen letzten Compositionen und sie trägt die hauptsächlichliche Schuld der Theilnahmlosigkeit, nicht bloß des größern Publicums, sondern auch der Künstler selbst, welche nur allzu oft eine wohlgelungene Form dem tiefern Inhalte vorziehen. Mendelssohn steht Schumann weit voran in der richtigen Benutzung der Kunstmittel, in der logischen Verarbeitung seines Stoffes, er übertrifft ihn in der technischen und geistigen Behandlung jeder Aufgabe; aber ihm fehlt die künstlerische Freiheit, der Muth, aus den breitgetretenen Bahnen der Schule herauszuschreiten und auf eine neue Epoche loszusteuern. Mendelssohn hat das in der classischen Epoche nur Angedeutete, aber unvollendet Gelassene, mit Geist und Scharfsinn weiter ausgebildet. Doch war er, obwohl entschiedener Anhänger der Classicität, und in Bach's wohltemperirtem Claviere die Summe aller musikalischen Gelahrtheit erblickend, verständig genug, aus der romantischen Fluth der jüngst vergangenen Kunstepoche die Stücke sorgfältig heraus zu fischen, welche ihm bei dem Aufbau seines Gebäudes als geschmackvolle Zierrathen verwendbar

schiene. Man darf Mendelssohn den Componist der anständigen Leute nennen. Nie kommt Einer in die mißliche Lage, ihm etwas zu verzeihen, denn was er auch thut, er thut es auf eine feine, gewissenhafte und unanstößige Weise. Schon von Jugend auf wurde er in diese Bahn geleitet. Der alte ehrenfeste Zelter, der geniale Louis Bergen und der gründliche Klein haben jeder auf seine Weise an dem Edelsteine geschliffen.

Die Verhältnisse, unter welchen Schumann seinen Namen erringen mußte, sind freilich ganz andere. In der kleinen Stadt Zwickau in Sachsen geboren (1810) und auch dort bis zur Universität erzogen, von einem Lehrer unterrichtet, der zwar gewissenhaft und kunstverständlich, aber durch den Aufenthalt in der kleinen Stadt von allem höhern Kunstleben abgeschnitten war, wurde er wenigstens nicht durch äußere Eindrücke nach einer festen Richtung hingetrieben. Er blieb sich selbst überlassen und konnte sich nur durch sich selbst bilden. Kein Wunder, daß er sich in romantische Schwärmereien stürzte, daß er als ächter Romantiker sich in seinen ersten Werken zu Formlosigkeiten hinreißen ließ, welche ihn lange Zeit hindurch als einen unklaren Kopf gelten machten. Deshalb gingen seine ersten Werke spurlos vorüber. Es kam dazu, daß Mendelssohn gerade bei seinem ersten künstlerischen Auftreten nach Leipzig berufen wurde. Dieser klare und verständige Mann erwarb sich in kurzer Zeit einen Anhang, wie ihn kaum ein Künstler um sich vereinigt hatte. Mendelssohn's Ruf war damals schon durch das Oratorium Paulus begründet. Die Ouverture zu den Hebriden, zum Sommernachts Traum, zu Meeresstille und glückliche Fahrt führte er in Leipzig bald nach dem Antritt seiner neuen Stellung auf. Schumann trat bei dem Eintritt dieser glanzvollen Ereignisse in den Hintergrund. Nur eine kleine Anzahl Freunde, nach gleichem Ziele strebend und in dem Genossen die künftige Größe ahnend, scharte sich ihm treu zur Seite. Sie nannten sich selbst die Davidsbündler. Ihre Richtung und ihre Thätigkeit läßt sich am genauesten erkennen aus den ersten Jahrgängen der Neuen Zeitschrift für Musik, welche der Verein als Bundesorgan benutzte. Erst nach vielen neugierigen Anfragen über den geheimnißvollen Bund tritt endlich Schumann, der bis jetzt die Bundesnamen Florestan und Eusebius geführt, mit seinem wirklichen Namen hervor, und es geht daraus deutlich hervor, wie er eigentlich die Person war, um welche sich die übrigen Glieder untergeordnet bewegten. Er erscheint nun auch als genannter Redacteur der Neuen Zeitschrift und sucht unter eigenem Namen den reformatorischen Tendenzen des Vereins in größerm Kreise Eingang zu verschaffen. Das Blatt eröffnete eine Polemik gegen das in den Jahren 1830—40 üppig wuchernde Virtuosenmwesen und gegen die bedeutungslose und schlechte musikalische Presse. Damals beherrschte ein Organ vorzugsweise die musikalische Meinung in Deutschland: die Allgemeine musikalische Zeitung von Breitkopf und Härtel. Der berühmte Rochlitz hatte dieselbe 1799 begründet. Sie erschien anfangs als Vertreterin des Fortschritts,

und ihren beharrlichen Mahnungen allein verdankt Beethoven seine Anerkennung in Deutschland. Später ging sie aus Rochlig's Händen in die G. W. Fink's über, der sie auf den conservativen Standpunkt überführte, wohin sie sich schon seit mehren Jahren neigte. Fink mochte und durfte diesen Standpunkt nicht verlassen, welchen zu behaupten der Verlagshandlung sehr am Herzen lag. Jede Musikzeitung, welche sich in den Händen von Musikalienverlegern befindet, muß nothwendigerweise diesem Schicksale erliegen. So lange eine solche Handlung mit jungem, frischem Geiste arbeitet und emporzukommen strebt, wird sie mit Eifer junge Talente unterstützen. Dieses Streben wird dann aufhören, sobald die Handlung sich genügend consolidirt und so viel materielle Kräfte gesammelt hat, daß sie keine Concurrnz auf dem Markte mehr scheuen darf. Die Allgemeine Zeitung schleppte von jenen Zeiten ihr Dasein bis zum Jahre 1847, wo sie unter der Redaction Lobe's selig entschlief. Die Neue Zeitschrift begann von ihrem ersten Entstehen an eine Polemik gegen ihre ältere Schwester, die ihr gar zu zahm und tolerant gegenüber dem verderbten Kunstleben erschien. Die Kritik dieses Blattes umging das Zugeständniß des Geistreichen, Genialen, so wie den Kampf gegen das Mittelmäßige, Talentlose mit gleicher Vorsicht. Ueberall fühlte man das Schwankende, Unwahre, Unzuverlässige in der Kritik der Allgemeinen Zeitung, und darum nahm man mit Freuden das junge, frische Organ auf, das, von gebildeten Künstlern geleitet, Wahrheit und Unparteilichkeit zu geben versprach. Und wirklich hat die Zeitschrift in den ersten Jahren ihres Bestehens viel Ersprießliches geleistet, und Schumann selbst wurde durch die Beschäftigung mit derselben weiter gefördert und im Innern geklärt. Es ist deutlich wahrzunehmen, wie er sich immer mehr und mehr aus den romantischen Nebeln herausfindet. Jede neue Composition zeigt ungeheure Fortschritte, und ehe er noch sein 25stes Werk herausgegeben, konnte man schon mit Gewißheit voraussagen, daß er unter die besten Meister deutscher Tonkunst zu zählen sein würde.

Die meisten seiner Compositionen aus dieser ersten Periode sind für Pianoforte geschrieben, und es scheint fast, als ob Schumann anfangs den damals glänzenden Weg des Virtuositenthums habe beschreiten wollen, wozu ihm vielleicht das Leben in dem Hause Friedrich Wiek's die nächste Veranlassung gab. Schumann konnte sich aber auf diesem Wege nicht gefallen: er war zu ernst, um der großen Masse auch nur die kleinste Concesssion in Ausübung der Kunst zu machen. Seine damaligen Compositionen, aus deren romantischer Schwülstigkeit nur verständige und wohlwollende Kunstgenossen den wahren Inhalt herauszufinden vermochten, würden dem Publicum nur Anlaß zur Verwunderung und zur Abwehr gegeben haben.

Wenn auch diese ersten Tondichtungen im Laufe der Jahre nicht an Werth zugenommen, so sind sie doch im Allgemeinen dem Dilettanten jetzt verständlicher geworden, und wer Schumann und seinen Bildungsgang genau erkennen will,

darf mit ihnen nicht unbekannt geblieben sein. Die große Verbreitung der Chopin'schen Werke hat Schumann indirect sehr viel geholfen. Beide gehen lange Zeit denselben Weg und stehen in einer innigen Wechselwirkung. In spätern Zeiten trennte sich ihr Pfad. Chopin blieb der Romantik treu: seine ersten Werke unterscheiden sich in keiner Hinsicht von seinen letzten, und wie er immer die gleiche Materie handhabte, so goß er sie auch immer in dieselbe Form. Schumann, von Anfang schon durch seine Nationalität tiefer und gründlicher, wendete sich immer mehr und mehr auf einen geistig freien Weg und bewahrte sich so vor dem Einerlei, an dem Chopin nach und nach zu Grunde ging. Die technische Schreibweise Beider war dieselbe, wie sie die Nach-Hummel'sche Zeit in Folge der Vervollkommnung der Instrumente geschaffen hatte. Obgleich aber Chopin Hunderte von kleinen Notenn mehr schrieb als Schumann, so war doch des Erstem Technik leichter der Hand einzuüben, als die spröden und contrapunktischen Figuren des Letztern.

Unter den Compositionen in dieser ersten Periode sind einige Gruppen zu unterscheiden, die zwar nicht der Zahlenreihe nach einander folgen, aber hinsichtlich ihres Inhaltes in der innigsten Verbindung stehen. Es mag hier zuerst die Gruppe aufgestellt werden, deren einzelne Nummern sich auf die äußere Bildungsgeschichte Schumann's und seiner Genossen zurückführen. Es sind dies die Davidsbündlertänze (op. 6), der Carneval von Venedig (op. 9) und die Sonate „Florestan und Eusebius,“ in Fis moll (op. 11). In letzterm Werke treten die beiden Gestalten Florestan und Eusebius einander gegenüber; sie ziehen sich wechselseitig an und stoßen sich wieder ab. Bald tritt das freundliche Wesen des Eusebius in den Vordergrund, aber bald verdrängt ihn wieder der heißblütige, stürmische Florestan und so wogen die Wellen des Gegensatzes hin und wieder bis an's Ende des Werkes, ohne daß die gewünschte Versöhnung in diesem psychischen Drama eintritt. Der Carneval (op. 9) ist ein Maskenscherz im höhern poetischen Gewande, nicht im entferntesten zu vergleichen mit jenem polternden, zappelnden und miauenden Hanswurst, welchen der Geiger Ernst so häufig auf den Schwungsaiten seiner Saiten producirt hat. Schumann's Carneval zerfällt in eine Menge einzelner Stücke, deren jedes eine bestimmte Maskenfigur producirt. Es treten auf: Arlequin, Pierrot, Colombine &c., ferner der blasirte, noble Chopin und nicht zu vergessen Florestan und Eusebius. Diese einzelnen Stücke sind die vortrefflichsten musikalischen Charakteristiken; die Treue und Wahrheit in der Schilderung reiht zur Bewunderung hin. Bei weitem aber die Krone des ganzen Werkes bildet das Finale: der Davidsbündlermarsch. Diese Gefellen mengen sich wie toll in das Gewühl der Masken und singen dem alten Kunstzopfe das Spottlied: Als der Großvater die Großmutter nahm &c. Schon in den papillons (op. 2) benutzte Schumann dasselbe Motiv, um in humoristischer Weise die alten Leipziger Herren zu züchtigen, die ihn und seine jungen Genossen über die Achsel anzusehen pflegten. Die Davidsbündlertänze bieten für den Uneingeweihten nicht genügend Interessantes. Die

Herren tanzen, unter ihnen natürlich Florestan und Eusebius, oftmals auf zu ausgewählte und außerordentliche Weise, daß man die Absicht deutlich sieht, sie wollen sich auszeichnen und den Alten etwas Neues vortanzen. Eine zweite Gruppe bilden die Werke: Phantasiestücke (op. 12), Etudes symphon. (op. 13), Concert sans orchestre (op. 14), Kinderscenen (op. 15), Kreisleriana, (op. 16), woran sich noch die Novelletten (op. 21) und die Nachtstücke (op. 23) fügen lassen. Alle diese Werke liegen noch auf rein romantischer Basis; es sind in ihnen meist kurze, abgerissene Sätze enthalten, welche mehr durch die Originalität und Tiefe der Motive befriedigen, als durch die formale Darstellung. Alle diese Werke sind gewiß mit dem größten geistigen Kampfe geboren: der Schöpfer ringt mit dem Stoffe, er ist noch nicht stark genug, ihn in edlere Formen zu zwingen. Den Uebergang zu der folgenden Periode der künstlerischen Thätigkeit Schumann's bilden die Werke: Arabeske (op. 18), Blumenstück (op. 19), Humoreske (op. 20) und Sonate in C moll (op. 22). Es zeigt sich in diesen Werken schon jene Klarheit und Durchsichtigkeit, die den Werken der mittlern Periode eigenthümlich ist. Besonders hervorzuheben ist die Sonate, aus welcher das erstmal hervorgeht, daß der Componist im Stande sein wird, die längere und höhere Kunstform mit Leichtigkeit zu beherrschen.

Es war nöthig, diese erste Periode der Thätigkeit Schumann's näher in's Auge zu fassen, weil in ihr der Schlüssel zur Erkenntniß seiner Kunststrichtung liegt. Ihn führte sein Unterricht und seine Umgebung nicht nach einer bestimmten Kunststrichtung, wie dies bei Mendelssohn der Fall war, der als junges Reis schon durch geschickte Gärtner auf den Baum der alten Classicität gepropft wurde. Mendelssohn verfiel nicht in die Irrthümer, mit denen Schumann lange Jahre zu kämpfen hatte. Der Kampf war schwer, aber er drang durch.

Von Jugend an auf sich selbst gewiesen und durch keine bestimmte musikalische Zucht geleitet, mußte er den Weg für seine Thätigkeit sich selbst vorzeichnen. Auch seine Freunde und Anhänger waren ihm nicht geistig so weit überlegen, um irgend einen nachhaltigen Einfluß auf ihn auszuüben. Diese künstlerische Autonomie ist es, die man andeutet, wenn man ihn einen Romantiker nennt. Die Anwendung dieses Begriffs auf die Musik kann nur bildlich und uneigentlich verstanden werden. Es liegt darin die Bedeutung einer Emancipation von gewissen, durch logische und ästhetische Gesetze befestigten Wahrheiten; es liegt darin ein geflüchtliches Regiren des Anerkannten und durch den Gebrauch Geheiligten, ein Streben, die Fesseln der sogenannten Classicität abzuschüttern, die „vorsätzliche Ungeschicklichkeit“, von der früher die Rede war, das geflüchtliche Verachten anerkannter Kunstformen und die willkürliche Verwendung der Kunstmittel. Daß jugendliche, begabte Geister in dem stürmischen Verlangen, sich auszuzeichnen, leicht in solche Romantik sich verirren, ist in dem Wesen der menschlichen Natur begründet; daß Schumann diesen Weg betrat und ihn längere Zeit mit allen seinen Konsequenzen

verfolgte, ist ebenso natürlich. Schumann verließ das Panier der Romantik, als er durch eifriges Studium zu der Ansicht sich erhoben hatte, daß neues Gute nur der schaffen kann, welcher das alte Gute verstanden hat und zu würdigen versteht.

Die zweite größere Periode von Schumann's künstlerischer Thätigkeit umfaßt Opus 25 bis 60. Es ist erstaunlich, in welcher kurzen Zeit sie geschaffen wurden, (1840—1846). Ueberhaupt ist Schumann der productivste Componist unsers Jahrhunderts. Es kann hier nicht die Rede sein von Czerny und ähnlichen Fabrikarbeitern. Schumann, obwohl seine materiellen Verhältnisse in diesen Jahren nicht für die glänzendsten gelten konnten, hat sich dennoch keinen Augenblick an der heiligen Kunst versündigt. Gerade von dieser Periode an tragen seine Werke den Stempel des höchsten Nachdenkens. Tag und Nacht schafft und feilt er; er würde es für eine Sünde halten, wenn er nicht über die kleinste Note Rechenhaft geben könnte. In den letztvergangenen Jahren hat er das viel übertrieben, in der jetzt vor uns liegenden Zeit sprudelt aber der Quell seiner Phantasie so lustig, so hell und so frisch, daß es gut erscheint, wenn er dem Uebermuths Zügel anlegt, daß es sogar besser gewesen wäre, er hätte in manchen Fällen noch mehr Strenge gegen sich ausgeübt. Alle diese Werke sind im edlern Sinne des Wortes originell. Die frühern dürfen theilweise auch auf diese Bezeichnung Anspruch machen, doch liegt in ihnen mehr die Originalität eines trotigen Kindes; hier erblicken wir geistige Freiheit, sichere Erkenntniß der vorliegenden Aufgaben, Gewandtheit und Fertigkeit in der Behandlung des Stoffes. Und sicher sind nach Beethoven und Weber aus keines Componisten Feder so neue, glänzende unwiderstehliche Melodien geflossen. Keiner unter uns versteht, wie er, die Kunst, seine Melodien durch die lebendigsten contrapunktischen Gebilde zu umkleiden. Es dürfen des Beispiels wegen hier nur zuerst seine Lieder sammlungen angedeutet werden. Welche Innigkeit, welche Tiefe und Wahrheit der Melodie, und das vortreffliche Beiwerk in der Begleitung, die treffendste Zeichnung zu dem Charakter des Gedichtes! Der Vorwurf, die Begleitung des Pianoforte sei zu schwer geschrieben, fällt jetzt von selbst weg, wo die neuere Technik des Clavierspiels so weite Verbreitung gefunden hat. Noch weniger ist der Einwand zu beachten, die Singstimme sei unstagbar geschrieben: er ist meist ausgegangen von Sängern von Profession, denen diese neue ernste Weise nicht behagte, weil sie nicht mit den Gurgelreien übereinstimmte, welche sie aus der so gesunkenen Opernmusik der letzten Jahrzehnte gelernt hatten. Spätere Werke Schumann's trifft dieser Tadel allerdings mit Recht. Von einer Schuld aber ist er in diesen Liedern nicht frei zu sprechen: die theilweise unüberlegte Auswahl der Gedichte. Besonders sind hier zu erwähnen: die Myrthen (op. 25, 4 Hft.) und der Liederkreis von Heine (op. 48, 2 Hft.). Es finden sich da, und so auch in einzelnen andern Festen, spröde, un-musikalische Verse genug, denen der Componist die Musik aufgezwungen hat; es mußte biegen oder brechen. Innerhalb der Grenze dieser Periode finden sich 17

Sammlungen Lieder. Am meisten hervorzuheben aus diesen sind op. 35, 36, 39, 42, 45, 49. Auch mit mehrstimmigem Gesang beschäftigt er sich jetzt (op. 33, Lieder für Männerstimmen, op. 55 und 59, Lieder für gemischten Chor). — Im Gebiete der Kammermusik finden wir op. 41, drei Streichquartette, op. 44, Clavierquartett, op. 47, Clavierquartett. Diese Werke zählen zu seinen besten, besonders die letzten beiden. In dieser Zeit erscheinen auch seine ersten Orchesterwerke: 1. Sinfonie in B (op. 38), Ouverture, Scherzo, Finale (op. 52) und Clavierconcert (54). Die Sinfonie hat die Rundreise durch ganz Deutschland gemacht, sie hat nur wenig große Städte unberührt gelassen, in denen die Herren Capellmeister sich mit Händen und Füßen dagegen sträubten. Nur erfrorene und erstarrete Herzen wissen diese Frühlingsklänge nicht zu würdigen. Grämliche Naturen, die, weil sie selbst als Schwindsüchtige nicht mehr laut zu jauchzen vermögen, Andere ob ihrer lauten Fröhlichkeit tadeln. Es gibt nur eine Sinfonie von gleich fröhlicher, frischer Lebenskraft, die achte in F. von Beethoven. Das zweite angeführte Orchesterwerk (op. 52) hat sich weniger Beifall errungen, obgleich es ein tüchtiges Werk ist. Die Schuld liegt daran, daß es erst aufgeführt wurde, nachdem die Sinfonie sich schon aller Herzen bemächtigt hatte. Das Clavierconcert reiht sich in seinem Ernste und seiner Gediegenheit würdig an die Erzeugnisse Mozart's, Beethoven's und Mendelssohn's. Obgleich bis jetzt wenig von den Virtuosen benutzt, wird es doch in der Zukunft immer mehr und mehr an das Tageslicht gezogen werden. Doch dürfte es nur in den Händen ernster und tüchtiger Künstler gelingen, da seine Schwierigkeiten der solidesten Art sind und nicht durch bloßes Studium von Schulfiguren gelöst werden können. Nächst der erwähnten ersten Sinfonie hat noch ein Werk Sympathien in weitem Kreise für Schumann erweckt: das Paradies und die Peri, für Solostimmen, Chor und Orchester, eine Art Oratorium, die Dichtung entlehnt aus Lalla Rook von Thomas Moore. Es wurde in Leipzig das erstemal aufgeführt im Winter 1843. Wenn schon die Sinfonie die Zahl seiner Anhänger bedeutend vermehrt hatte, so wuchs deren Anzahl durch diese Aufführung in so hohem Grade, daß eine gewisse Partei in Leipzig, die nur in Einem den Messias erblicken wollte, betroffen wurde. Der Text der Peri, der indischen Mythologie entlehnt, ist poetisch und sinnig, doch ist er nicht im Stande, lange Zeit den Hörer gleichmäßig zu fesseln, da seine Hauptwirkungen in dem ersten Theile liegen, und von hier bis an's Ende des dritten ein unaufhörliches Sinken in den poetischen und musikalischen Wirkungen den Hörer nicht in gleicher Spannung zu halten vermag. Abgesehen von diesen Mängeln bietet die Peri eine Menge der herrlichsten musikalischen Motive, in den Kriegerchören und der Schlussfuge des ersten Theiles erscheint des Componisten Talent für dramatische Musik zum erstenmal, es manifestirt sich hier sogar glänzender, als die Oper *Genoveva* späterhin bestätigt hat. Die Wahl des Textes bleibt trotz der

angedeuteten Mängel immer noch eine gute; sie ist wenigstens besser, als das für unsere Zeiten un Zweckmäßige Verharren in den alttestamentlichen Texten.

Clavierwerke lieferte Schumann in dieser Zeit wenig; das Instrument bot dem hohen Schwunge seiner Phantastie jetzt zu wenig Spielraum. Daher erscheint jetzt das Pianoforte in Verbindung mit Streichinstrumenten (op. 44, 47) oder in Verbindung mit dem Pedal. Für diesen Zweck schrieb er zwei Werke: op. 56, Studien für den Pedalsflügel, und op. 58, Skizzen für Pedalsflügel, in contrapunktischem Style, dem er sich jetzt mit allem Eifer zuwendet. Diese beiden Werke lassen sich gewissermaßen als Einführung in die folgende Periode betrachten, wo der Ernst, man möchte sagen die Grübelelei, leider manchen guten Gedanken zum Besten des Contrapunkts niederdrückt. Als reines Clavierwerk dieser Periode sind nur zu betrachten die drei Romanzen, op. 28.

(Schluß im nächsten Heft.)

Deutsche Staatsmänner*).

1.

Heinrich Freiherr von Arnim.

Die tüchtige Gesinnung in der Rede, welche Heinrich v. Arnim neuerdings in Kiel gehalten, hat die Aufmerksamkeit Deutschlands von Neuem auf ihn gezogen. Der edle Freiherr ist vor den schärfer ausgeprägten Charakteren, welche die Märzrevolution entweder hervorbrachte oder in eine neue Phase der Entwicklung leitete, in den Hintergrund getreten; sonst wäre die eigenthümliche Mischung widerstreben-der Momente in seinem politischen Verhalten wohl geeignet, Diejenigen zu fesseln, bei denen das Interesse für eine psychologische Studie das objective Interesse an der politischen Entwicklung überwiegt.

Heinrich von Arnim, der unter den preussischen Staatsmännern des Jahres 1848 in deutscher Gesinnung und auch in der Neigung zu liberalen Concessionen vielleicht am weitesten ging, ist nicht aus der liberalen Opposition der vierziger Jahre hervorgegangen; seine Bildung stammt vielmehr aus dem Centrum der romantischen Reaction, jener Gesellschaft geistreicher Männer in der Wilhelmstraße, die sich um den gegenwärtigen König geschaart hatte, zu gleichmäßigem Widerstand gegen den bürgerlichen Geist der Neuerung wie gegen die altpreussischen Traditionen des bureaukratisch-militärischen Systems. In dieser Gesellschaft scheint er sogar zu der äußersten Rechten gehört zu haben, wenn wir wenigstens der

*) Radowig Heft 11. Manteuffel 12. Vincke 18.