



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

\* ★ \*: Die Davidsbündler.

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

Als Gelehrter, als Theolog, als Dichter, als Redner, als Staatsmann ein feltener Mensch, auch dann noch Herr über sich, wann er vor Zorn zu sprudeln schien. Aber er war ein Begeisterter, er glaubte Gott und seine Winke und Regungen unmittelbar in sich, er kämpfte mit dem Teufel und dem ganzen höllischen Heer als mit gegenwärtigen Streitern, und in diesem Sinn und Gefühl sah er die Gewalt und Hefigkeit, womit er durchfuhr und, was ihm widerstehen wollte, niederwarf, auch für eine Kraft Gottes und für sein gebührieliches Recht an. Und was würde er ausgerichtet haben, wäre dieser Glaube nicht in ihm gewesen? Aber das bleibt seine unsterbliche Ehre, daß er gutmütig, zutraulich, fröhlich und redlich war, wie nur die besten Deutschen gewesen sind, daß er Ehre und Treue dem deutschen Vaterlande, Gehorsam und Pflicht dem Kaiser, Haß der italienischen Arglist, und Furcht vor der französischen Trüglichkeit predigte, und wie er konnte, aufrecht erhielt. . . . Seine Gesinnung, sein Glaube, seine Treue muß gewogen werden, nicht das Gute oder Böse, das aus seiner Ausfaat erwachsen ist. Denn kein Sterblicher weiß, was er säet; aber wie er es säet, das weiß er. Luther stand als eine letzte schöne Blüte an der Spitze eines vergehenden Zeitalters; er glaubte, es sey der Anfang einer neuen Zeit: es war nur der Anfang eines langen, lahmen und traurigen Überganges zu einer neuen herrlicheren Zeit des Christentums, die künftig werden soll. Drey schwere, mühevoll, blutige und freudenlose Jahrhunderte liegen hinter seinem Streben; noch ist die Zeit nicht da, aber aus dem blutigen Staube der Gegenwart dämmert die Morgenröte, die er schon zu sehen glaubte, und die nur in seinem himmelhellen und freudigen Gemüte leuchtete. . . .

Dresden.

Franz Schnorr von Carolsfeld.



## Die Davidsbündler.



Unter diesem Titel ist vor kurzem im Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig ein Buch erschienen, das über einen der merkwürdigsten und entscheidendsten Abschnitte der deutschen Musikgeschichte zum erstenmale Licht verbreitet, über die Zeit, wo Robert Schumann, heute der gefeierte Liebling aller echten Musikantenseelen und längst von ihnen aufgenommen in jene glänzende Reihe, die gebildet wird durch die Namen Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, zuerst auftauchte und in rührender Bescheidenheit Beachtung und Verständnis suchte für Klavierwerke, die heute zum täglichen Brot der musikalischen Konservatorien zählen und das Entzücken aller fortgeschrittenen Klavierspieler bilden, die Zeit, die in der Geschichte des deutschen Geisteslebens nur einmal noch ihresgleichen hat: in der Sturm- und Drangperiode der deutschen Poesie. Man setze für den jungen Goethe den jungen

Schumann, für 1772 1832, für die Stürmer und Dränger die Davidsbündler, für „Götz“ und „Werther“ die „Davidsbündlertänze“ und den „Carnaval,“ für die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ die „Neue Zeitschrift für Musik“ — so stimmt alles Äußere vollkommen überein. Noch mehr aber deckt sich der geistige Inhalt beider Bewegungen: der Kampf gegen geistlosen Formalismus für echte, aus vollem Herzen quellende Poesie, dort in Worten, hier in Tönen!

Das große Publikum, das sein Fünzigpfennigkonzert und seine Wagner'sche Oper besucht, weiß von den Davidsbündlern nichts, der gewöhnliche Musiker ebenfalls nichts. Aber man kann auch schon ein feiner organisirtes musikalisches Gemüt sein, kann Schumann kennen und lieben, in seinen Liedern, Symphonien und Quartetten, in „Paradies und Peri“ und „Genoveva“ gut zu Hause sein und braucht doch von den Davidsbündlern nicht viel mehr als eine dunkle Kunde zu haben. Etwas genaueres über diesen wunderbaren Bund hat bis jetzt doch nur der eigentliche „Schumannianer“ gewußt, der, von den reifen Werken Schumanns ausgehend, sich selbständig den Weg zurückgebahnt hat zu den Klavierkompositionen seiner Jugend, und der sich dabei nicht begnügt hat, etwa unter den „Davidsbündlertänzen“ die abwechselnden Unterschriften F. und G. zu lesen, sondern, dem Winke des Herausgebers der dritten Ausgabe von 1861, MS (d. i. Dr. A. Schubring in Dessau) folgend, Schumanns „Gesammelte Schriften“ studirt und sich dort über „die große Firma Florestan und Eusebius“ belehrt hat. Aber je eifriger er sich in diese Dinge vertieft hat, desto mehr wird er die Empfindung gehabt haben, wie unzulänglich doch die bis jetzt zugänglichen Nachrichten darüber sind, und den Wunsch, daß eine Hand sich finden möchte, die, solange es noch Zeit ist, d. h. solange noch Genossen Schumanns aus jenen merkwürdigen Jahren am Leben und noch schriftliche Zeugnisse jener Zeit vor der Gefahr der Verzettelung oder Vernichtung zu retten sind, alles irgend Erreichbare darüber sammeln und veröffentlichen möchte. Diesen Wunsch erfüllt das vorliegende Buch in einer Weise, die den wärmsten Dank aller Schumannsfreunde — und welcher wirkliche Musiker wäre das heute nicht! — verdient.\*)

Der Verfasser dieses Buches, Musikdirektor Jansen in Verden, hat jahrelang bei den noch lebenden Freunden Schumanns mündliche und schriftliche Mittheilungen über ihn, namentlich über die frühern Jahre seiner Thätigkeit, gesammelt, eine stattliche Anzahl bisher unveröffentlichter Briefe Schumanns aufgetrieben, dazu reiches, in Zeitschriften und Büchern zerstreutes Material zur Stelle geschafft und aus alledem einen höchst wertvollen Beitrag zusammen-

\*) Die Davidsbündler. Aus Robert Schumanns Sturm- und Drangperiode. Ein Beitrag zur Biographie R. Schumanns nebst ungedruckten Briefen, Aufsätzen und Porträt-skizzen aus seinem Freundeskreise. Von F. Gustav Jansen. Mit zwei Bildnissen. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1883.

gestellt zu einer zukünftigen Schumannbiographie, die das in mehr als einer Beziehung unerfreuliche Buch von Wasielewski zu ersetzen berufen sein wird.

Um ganz ehrlich zu sein, dürfen wir freilich nicht verschweigen, daß Jansens Buch nicht sehr einladend in seiner Form ist. Es trifft auch hier die Klage Florestans wieder zu, daß „die wenigsten Musiker gut schreiben.“ Schumann schriftstellerte nicht gern; er schrieb, wie er in seinen Briefen öfter sagt, lieber Noten als Worte; wenn er aber schrieb, so verstand er die Feder geschickt zu führen und schrieb nicht bloß ein im wesentlichen korrektes, sondern auch ein schönes Deutsch, das namentlich an Jean Paul sich gebildet hatte. Man sollte nun meinen, wer sich so viele Jahre mit Schumanns Schriften beschäftigt hat wie der Verfasser der „Davidsbündler,“ auf den müsse etwas von Schumanns Sicherheit und Gewandtheit des Ausdrucks übergegangen sein. Das ist aber nicht der Fall. Die Darstellung Jansens ist ziemlich steif und nicht frei von stilistischen, ja selbst grammatischen Verstößen.\*) Und was noch schwerer wiegt als das: der Stoff des Buches ist unglücklich gruppiert. Um dies zu zeigen, braucht man es nur ganz objektiv zu beschreiben.

Der Inhalt zerfällt nämlich in fünf Hauptabschnitte. Der erste Abschnitt, „Die Davidsbündler,“ ist wieder in drei Unterabteilungen zerlegt: 1. Schriftstellerische Thätigkeit. 2. Die Kompositionen des Florestan und Eusebius. 3. Charakter und Persönlichkeit Schumanns, von denen die erste und die dritte nochmals in eine Anzahl kleiner Kapitel mit besondern Überschriften zerschnitten sind. Die Kapitel der ersten Unterabteilung erzählen die Entstehungsgeschichte der „Neuen Zeitschrift für Musik,“ charakterisieren die einzelnen an ihr mitarbeitenden Bündler und verfolgen das Unternehmen bis zum Schlusse von Schumanns Redaktionsthätigkeit; die Kapitel der dritten Unterabteilung tragen die Überschriften: Äußere Erscheinung Schumanns. Die Tafelrunde im Kaffeebaum. Schumann zu Hause. Schumann im Bräutigamsstand. Einzelne Charakterzüge. Schumann als Klavierspieler. Schlußwort. Im zweiten Hauptabschnitt teilt der Herausgeber sieben Aufsätze von Florestan und Eusebius mit, die in Schumanns Gesammelten Schriften fehlen. Der dritte bringt vier „Porträtskizzen aus

\*) Der erste Satz des Buches heißt: „Robert Schumann ist geboren den 8. Juni 1810.“ Wenn das Buch nicht über Schumann handelte, hätten wirs gleich auf diesen ersten Satz hin am liebsten wieder zugeschlagen. Lieber, verehrter Herr Verfasser! Robert Schumann wurde den 8. Juni geboren, und so lange er lebte, war er geboren. Jetzt aber ist er es nicht mehr, sondern er ist leider gestorben. Solcher und ähnlicher Dinge könnten wir eine stattliche Liste hier aufzählen. Z. B. noch das garstige Weglassen des Partizips worden beim passiven Perfekt und Plusquamperfekt, das neuerdings neben andern Greueln aus dem Judentum der Wiener Tagespresse in unsre Sprache einzudringen droht (S. 66: Bennet hatte ein Diner gegeben, wo auch dem Champagner tüchtig zugesprochen war; S. 103: doch scheint seine Mitarbeiterschaft von Schumann abgelehnt zu sein; S. 235: Der erste Satz ist am 29. April 1833 im Leipziger Gewandhause zur Ausführung gebracht.)

Schumanns Freundeskreise"; die geschilderten Persönlichkeiten sind der Braunschweigische Kapellmeister Gottlob Wiedebein, sodann zwei hervorragende Gestalten aus dem Musikleben Leipzigs, Ludwig Schunke und Henriette Voigt, endlich der Dichter und Schriftsteller Anton von Zuccalmaglio. Der vierte Hauptabschnitt enthält 59 bisher ungedruckte Briefe Schumanns an 22 verschiedene Adressen, der fünfte endlich die „Anmerkungen“ zu den vorausgehenden vier Hauptabschnitten, 234 an der Zahl. Dies alles in einem mäßigen Oktavband von 254 Seiten!

Diese ganze Systematisierung hat etwas Pedantisches, was der Beschaffenheit des Materials wenig angemessen ist. Fansen beschränkt sich ja darauf, nur Neues und Unbekanntes vorzulegen. Da liegt es in der Natur der Sache, daß seine Mitteilungen einen fragmentarischen, aphoristischen Charakter haben. Trüge das Buch diesen offen zur Schau — er hätte so gut zu Schumanns eigener schriftstellerischer Art gepaßt! — und wäre durch ein gutes Register, das ja ohnehin noch beigegeben ist, dafür gesorgt, daß man sich leicht in dem mitgeteilten Material zurechtfindet, so würde das Buch auch in seiner äußern Form um vieles liebenswürdiger gewesen sein als jetzt, wo eine ängstliche Gliederung des Stoffes versucht worden ist, die sich doch nicht konsequent hat durchführen lassen. Wer sucht z. B. die eingehenden Mitteilungen über Schumanns Stellung zu Hector Berlioz und über die Wandlung, die Schumanns Urteil über Berlioz im Laufe der Zeit durchgemacht hat, im Anhang zu Florestans Aufsätzen über eine Berliozsche Symphonie? Das hätte doch recht eigentlich vornhin in die Geschichte der Davidsbündler gehört, ebenso wie die hier genannten „Porträt-skizzen,“ durch deren Abtrennung der Hauptteil um eine seiner schönsten und interessantesten Partien gekommen ist. Von einem Buche über die Davidsbündler erwartet man ferner vor allen Dingen Antwort auf die Fragen: Wie sind die Jugendwerke Schumanns entstanden und wie sind sie aufgenommen worden? Diese Antwort muß man sich mühsam an allen Ecken und Enden des Buches zusammensuchen, und doch war es unendlich viel wichtiger, gerade sie im Zusammenhange zu erteilen, als z. B. eine Anzahl von Anekdoten zu einem eignen Kapitel „Die Tafelrunde im Kaffeebaum“ zusammenzustellen. Und wenn die mitgeteilten Briefe, die sich übrigens bis weit über die Davidsbündlerzeit hinaus, bis zu dem Jahre vor Schumanns Tod erstrecken, für einen besondern Teil ausgeschieden wurden, warum stehen die an Henriette Voigt gerichteten nicht mit in diesem Teile? Auch sie sind ja bisher ungedruckt, wie die dabei stehenden — eckigen Gänsefüßchen beweisen. Man muß nämlich wissen, daß der Herausgeber, wie er in der Vorrede mitteilt, sich drei verschiedner Sorten von Gänsefüßchen bedient; mit der einen (» — «) bezeichnet er alle bisher ungedruckten Äußerungen Schumanns, mit der zweiten („ — “) solche, die schon bekannt waren, mit der dritten (» — «) alle sonstigen Zitate. So oft nun Gänsefüßchen kommen — und sie kommen auf jeder Seite —, schlägt man natürlich immer

wieder ängstlich die Vorrede auf, um sich von dem Sinn der eben gebrauchten Sorte zu vergewissern, denn merken kann man sich so etwas beim besten Willen nicht. Kaum aber hat man sich glücklich darüber belehrt, so stößt man wieder auf eine Ziffer, die auf eine der 234 am Schlusse des Buches befindlichen Anmerkungen hinweist, und blättert als gewissenhafter Leser nun wieder hinten auf. Kurz, der Verfasser hat einem den Genuß seines Buches durch diese Äußerlichkeiten recht sauer gemacht, und es würde uns garnicht wundern, wenn demnächst ein Buchmacher à la Reißmann oder eine jener federflinken musikschriftstellernden Damen, deren es jetzt mehrere giebt, sich über Jansens Arbeit hermachte, sie zu einem glattgeschriebenen Büchlein ausschlachtete und dann stolz hinträte und sagte: Sieh, du bist der Kärrner gewesen, der mir das Material zugefahren hat; ich bin der König gewesen, der gebaut hat. Und wie leid sollte uns das thun!

Aber lassen wir die Form, und halten wir uns an den reichen Inhalt des Buches — Perlen und Goldkörner auf jeder Seite! Welche Fülle interessanter Einzelheiten steckt allein in den ersten Kapiteln, die über die schriftstellerische Thätigkeit Schumanns handeln und die dem Buche den ersten seiner beiden Titel gegeben haben!

Die Veranlassung, daß Schumann als musikalischer Schriftsteller auftrat, lag in der Verflachung, die nach Beethovens Tode in der musikalischen Produktion eingetreten war, und die von der musikalischen Kritik jener Zeit förmlich gehätschelt wurde. Namentlich in der Klaviermusik galt nur das ordinär Sentimentale und das äußerlich Brillante — so wie es in der Salonmusik für den großen Haufen ja bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Herz und Hünten überschwemmt den musikalischen Markt mit Variationen, und „Regionen von Mädchen hatten sich in Czerny verliebt.“ Schumann wurde bei seiner tiefpoetischen Anlage mit dem größten Widerwillen gegen dieses Musiktreiben erfüllt, er lebte in Bach, Beethoven und Schubert, und als er 1830 zuerst ein Werk des neuauftretenden Chopin kennen lernte, sandte er eine begeisterte Besprechung desselben an Fink, den Redakteur der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung,“ die dieser auch zum Abdruck brachte, aber nicht ohne eine sauer süße Bemerkung vorausgeschickt zu haben. Dies Debüt mochte Schumann die Lust zu weitem Zusendungen benehmen, und da auch Kellstab, der Redakteur der „Iris“ und der Diktator Berlins in Fragen des musikalischen Geschmacks, kein Mann nach seinem Sinne war, so wandte er sich zunächst an ein belletristisches Blatt, den „Kometen“ Herloffsohns, als er sich gelegentlich wieder zum Schreiben gedrängt fühlte. Endlich aber, als er immer häufiger die Erfahrung machte, daß wirkliche Talente, die neu aufgetaucht waren, von der zünftigen Kritik entweder philistrisch beurteilt oder ganz totgeschwiegen wurden, und immer mehr zu der Überzeugung kam, daß ihm und seinen Gefinnungsgeoffen die Spalten der bestehenden Musikzeitungen sich schwerlich öffnen würden, faßte er

den Entschluß, ein neues Organ zu gründen, „zum Angriff gegen die verführte kritische Sprachweise, gegen den Geist der Unentschiedenheit, der sich den Schein von Unparteilichkeit gab, um seine Charakterlosigkeit zu verbergen.“ So entstand nach Beseitigung mancher Schwierigkeiten im April 1834 die „Neue Zeitschrift für Musik,“ zuerst veröffentlicht „durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden,“ und redigirt von Schunke, Schumann, Wieck und Knorr, vom Jahre 1835 an aber von Schumann allein herausgegeben.

Die ersten Jahrgänge dieser Zeitschrift, in denen Schumann ihr seine volle Kraft widmete, gehören zu den hervorragendsten Erscheinungen der deutschen Journalistik. Schumann selbst war in hohem Maße zum Kritiker befähigt. Geistvoll, kenntnisreich, belesen, eine poetische Natur, durchdrungen von edelster Auffassung der Kunst, voll jugendlichen Feuereifers, furchtlos und dabei doch von größter Bescheidenheit und unbestechlicher Wahrheitsliebe, feierte er mit wärmster Teilnahme jede tüchtige Leistung, ermunterte jedes Talent, das er auf das Edle in der Kunst gerichtet sah, und ging mit schonungslosem Freimuth vor, wo er die Würde der Kunst beleidigt glaubte. Wundervoll hat List einmal kurz nach Schumanns Tode (1855) über Schumann den Kritiker geschrieben. Er sagt von ihm: „Schumann erscheint uns gut und liebevoll wie jede höhere Persönlichkeit, geistreich und voll Laune wie ein wirklicher Künstler, mit einer Vorliebe für Abschweifendes und Überraschendes, die den Dichter bezeichnet, vor allem aber und über alles als rechtschaffener Mensch in seinen Überzeugungen und der Art, wie er sie vertritt. Seine Kritik liefert ein schönes Beispiel eines prinzipiell strengen, faktisch wohlwollenden Geistes, der anspruchsvoll für die Kunst, nachsichtig für die Künstler ist, der gern aus seiner Heimat in den Wolken-schichten als freundlicher Gast in bescheidenen Niederungen einkehrt, dem Vielwollenden vieles verzeiht, redliche Gesinnung und beharrliches Streben ermuntert, sich mutig und voll Zorn gegen reiche Geister erhebt, die ihren Reichtum nicht zum alleinigen Nutzen der Kunst verwenden wollen, der selbst im Tadel sanft ist gegen Schwache und im Lobe selbst gebieterisch gegen Erfolgreiche — ehrlich aber gegen alle.“ In der That: Aufsätze und Rezensionen wie die, welche Schumann damals in seiner Zeitschrift schrieb, sind wohl kaum von jemand wieder geschrieben worden. Wie schal und geistlos mutet uns alles an, was die handwerksmäßige musikalische Kritik unsrer Tage, die obendrein, was zu Mellstabs und Finks Zeiten nicht der Fall war, tief in Koteriewesen versunken ist, wieder produziert! Was würde Schumann sagen, wenn er die Unsumme von Unsinn erlebt hätte, welche in seiner eignen Zeitschrift — die ja noch heute fortvegetirt — allein über List und Wagner in den letzten zwanzig Jahren zu Tage gefördert worden ist!

Als Tendenz der neuen Zeitschrift stellte es Schumann hin, daß sie „die ältere Zeit anerkennen, die nächstvergangne als eine unkünstlerische bekämpfen, die kommende als eine neue, poetische vorbereiten und beschleunigen helfen solle.“

Hauptmitarbeiter aber war von vornherein der „Davidsbund.“ Was hat es nun mit diesem Bunde für eine Bewandtnis?

Vielfach begegnen in den ersten Jahrgängen der Zeitschrift Aufsätze und Kritiken, die entweder von Florestan oder Eusebius oder Naro unterschrieben oder auch als von allen dreien gemeinschaftlich verfaßt bezeichnet sind, dergestalt, daß die Beiträge der Einzelnen einander gegenübergestellt waren und jeder seine Ansicht vertrat. Das waren die drei Davidsbündler. Ihr Schutzpatron war König David, der gekrönte Sänger und Besieger des größten Philisters. War doch die Aufgabe des Bundes nach Florestans Ausspruch, daß sie „totschlagen sollten die Philister, musikalische wie sonstige.“ Das Publikum zerbrach sich die Köpfe über die Inhaber der seltsamen Namen, und einigermaßen war dies Schumanns Absicht. Die Leser sollten ein wenig mystifiziert werden, denn, wie Schumann damals an Zuccalmaglio schrieb: „Das Geheimnisvolle der Sache hat für manche einen besondern Reiz und überdies wie alles Verhüllte eine besondere Kraft.“ Die 38. Nummer der Zeitschrift brachte endlich die Erklärung: „Es gehen mannichfache Gerüchte über die unterzeichnete Bündlerschaft. Da wir leider mit den Gründen unsrer Verschleierung noch zurückhalten müssen, so eruchen wir Herrn Schumann (sollte dieser einer verehrlichen Redaktion bekannt sein), uns in Fällen mit seinem Namen vertreten zu wollen. Die Davidsbündler.“ Darunter: „Ich thu's mit Freuden. R. Schumann.“ Dies war deutlich gesprochen. In der That war, wie Schumann später in der Einleitung zu seinen Gesammelten Schriften bekannte, der Davidsbund ein mehr als geheimer, er bestand zunächst nur in seinem eignen Kopfe. „Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Kunstcharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Naro stand.“ Die ganze Wahrheit ist das freilich nicht. Die Figuren waren keineswegs „erfunden“, sondern sie waren Widerspiegelungen verschiedener Seiten von Schumanns eigner Naturell. Immer wieder wird man an den jungen Goethe erinnert. Wie dieser es liebte, die beiden einander bekämpfenden Seiten seines Wesens, Herz und Verstand, brennende Leidenschaft und kühle Überlegung, in Kontrastfiguren dichterisch zu objektiviren — man denke an Werther und Albert, Clavigo und Carlos, Faust und Mephisto, Tasso und Antonio —, so hat auch Schumann in Eusebius und Florestan zwei Hauptseiten seines Charakters personifiziert. Beide sind poetische Naturen, Eusebius — die Namen sind fein gewählt — ist ein sanfter, bescheidner Jüngling, ein zartbesaitetes, schwärmerisches Gemüt, Florestan ein brausender, übermütiger Sturmläufer, grundehrlich, aber oft exzentrisch und seltsamen Grillen hingegeben. Krieg, meint Florestan, ist von nöten. „Soll diese verdammte deutsche Höflichkeit fortdauern? Warum die Talentlosen nicht geradezu zurückweisen? Warum die Flachen und Halbgesunden nicht aus den Schranken werfen samt den Anmaßenden? Warum schreiben die Autoren

nicht eine eigene Zeitung gegen die Kritiker und fordern sie auf, gröber zu sein gegen die Werke?" Florestans Anteil an dem Feldzuge der Davidsbündler ist ein sehr reger. Die Kritiken aus seiner Feder sind fast durchweg höchst originell eingekleidet, ihre Sprache kraftvoll und lebendig, Bilder und Reflexionen fließen ihm ungesucht und bisweilen in solcher Fülle zu, daß er sich ihrer fast erwehren muß und einmal zornig ausruft: „Ich kann vor Gedanken gar nicht auf die eigentlichen kommen!“ Eusebius fühlt sich durch Florestans Kraftworte oft abgestoßen. „In der Kirche soll man auf den Fußspitzen gehen, du aber, Florestan, beleidigst mich durch dein grobes Auftreten.“ Bei allem Freimut, bei allem Wahrheits- und Gerechtigkeitsgefühl ist doch mildere Nachsicht die vorwaltende Grundstimmung seiner Kritiken. Er kareffirt, wo Florestan grob dazwischen fährt. Bisweilen plagen beide Geister auf einander. Wenn Eusebius in einem Werke etwas gefunden hat, was nicht darin steht, und schon mit dem guten Willen des Autors zufriedengestellt ist, da ja die ganze Richtung ein höheres Streben zeigt, so persifliert Florestan die Rezension in einer zweiten. Dann kommt als dritter — Meister Raro, der Repräsentant der Mäßigung und des besonnenen Ernstes, um zu besänftigen und auszugleichen. Raro ist ein gereifter Mann, voll Ruhe und Würde, der mit der Richtung der beiden Sprudelköpfe sympathisirt, aber unablässig bemüht ist, sie zu zügeln, ihren Geschmack zu läutern, ihnen den Wert einer schönen, klaren Form begreiflich zu machen und ihren Blick für das zu schärfen, „was sich aus keinen Büchern, sondern nur in stetem Verkehr mit Meistern und Meisterwerken lernen läßt.“ Raro hat in den Kritiken stets das letzte Wort, seine Autorität ist unangefochten. Diese dritte Figur ist nicht aus Schumanns Wesen; es steht fest, daß ursprünglich Schumanns Lehrer, der alte Wied, der Vater von Clara Schumann, damit gemeint war.

Außer diesen drei phantastischen Gestalten, denen wenigstens zwei wirkliche Personen, Schumann und Wied, zu Grunde lagen, bestand aber nun der Davidsbund noch aus einer großen Anzahl anderer, die, teilweise auch unter poetischen Namen, an der schriftstellerischen Thätigkeit Schumanns teilnahmen, teils nur dem Bunde als Gesinnungsgenossen zugezählt wurden. Sie lebten teils in Leipzig, teils außerhalb Leipzigs; und sofern die Leipziger gelegentlich zusammenkamen, nicht bloß in Schumanns Kopfe, sondern greifbar und leibhaftig mit einander verkehrten, mit einander musizirten und debattirten, kann von einem wirklichen, realen Davidsbunde die Rede sein. Von den Namen, die übrigens Schumann zu erteilen pflegte, sind nicht alle gedeutet; auch hatten die Mitglieder wohl nicht alle Bündlernamen, und endlich ist es sehr die Frage, ob ein vollständiges Verzeichnis der Mitglieder jemals wird hergestellt werden können. Wie viele, die mit Schumann und seinem Kreise in gelegentliche und vorübergehende Berührung kamen und sich dabei als Gleichstrebende und Gleichgesinnte enthüllten, mögen als Davidsbündler willkommen geheißen worden sein! Ja wie mancher

mag, man möchte sagen, nolens volens und ohne etwas davon zu wissen als stilles Mitglied des Bundes von Schumann betrachtet worden sein. In diesem Sinne gehörte auch Mendelssohn unter die Bündler. Sicher zählten zu ihnen Stephen Heller (Jeanquirit) und Zuccalmaglio (St. Diamond), außerdem eine große Reihe heute vergessener. Auch eine Bündlerin fehlte nicht: Clara Wieck (Chiara), bald Schumanns Verlobte. Rührend ist die noch unenträtselte Gestalt des „alten Hauptmanns,“ dem die andern so gern und so schön vorspielten. „Sein Zuhören erhöhte — bekennt einer der Bündler —, ich herrschte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing ich erst alles von ihm. Wenn er dann mit einer leisen, klaren Stimme zu sprechen anfing, und über die hohe Würde der Kunst, so geschah es wie aus höherer Eingebung, so unpersönlich, dichterisch und wahr. Das Wort Tadel kannte er gar nicht. Mußte er gezwungen etwas unbedeutendes anhören, so sah man ihm an, daß es für ihn gar nicht existire.“

Florestan und Eusebius waren aber nicht bloß schriftstellerisch thätig, sie suchten gleichzeitig auch durch eigne Schöpfungen ihre Gedanken zur That zu machen. Die ganze Reihe von Schumanns Klavierwerken bis zum „Faschingschwank“ kann man als Davidsbündlerkompositionen bezeichnen, in denen die Doppelnatur Schumanns in derselben Weise zum Ausdruck kommt wie in seinen Kritiken. Janssen beschränkt sich auf die Besprechung derjenigen, die Schumann selbst bei der Veröffentlichung ausdrücklich als Werke des Florestan und Eusebius bezeichnet hat oder bezeichnen wollte, begnügt sich auch mit Notizen über ihre Entstehungsgeschichte und erste Aufnahme und verzichtet auf eine ästhetische Würdigung derselben. Aber auch so sind seine Mitteilungen von hohem Interesse. Die besprochenen Werke sind: die Fis-moll-Sonate (1836), „Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius,“ die Walther Goethe, dem Enkel des Dichters, gewidmeten „Davidsbündlertänze“ (1837), der „Carnaval,“ das „Konzert ohne Orchester“ und die „Symphonischen Etüden.“ Die prachtvolle und äußerst launige letzte Nummer des „Carnaval,“ der „Marsch der Davidsbündler gegen die Philister“ — oder wie Schumann, trotz seines Eifers, die französischen Notentitel durch deutsche zu ersetzen, dem Verleger zuliebe thörichterweise schreiben mußte: Marche des Davidsbündler contre les Philistins —, hat dazu verleitet, auch die „Davidsbündlertänze“ so aufzufassen, als handle es sich um „Tänze, welche die Davidsbündler mit den Philistern hatten.“ Diese Ansicht ist bisher allgemein unter den Schumannspielern verbreitet gewesen. Janssen überrascht uns durch die Mitteilung von zwei Stellen aus Briefen Schumanns an seine Braut, die eine gänzlich andre Auffassung an die Hand geben. Am Sylvester 1837 schreibt er ihr: „Die Davidstänze und Fantasiestücke werden in acht Tagen fertig — ich schicke sie dir, wenn du willst. In den Tänzen sind viele Hochzeitsgedanken — sie sind in der schönsten Erregung entstanden, wie ich mich nur je besinnen kann. Ich werde sie dir einmal erklären.“ Und im

Februar 1838: „Was 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, und du kannst dir nun Anfang und Schluß ausmalen. War ich je glücklich am Klavier, so war es, als ich sie komponirte!

Ende der dreißiger Jahre trat Schumanns Thätigkeit an seiner Zeitschrift in den Hintergrund, und es folgt nun die Periode, in der er, gefördert und geläutert durch seine kritische Thätigkeit, in rascher Folge und zum höchsten Erstaunen seiner Freunde wie seiner Gegner, jene lange Reihe reifster und schönster Werke schuf, in denen mit einem Schlage seine Sturm- und Drangzeit als abgethan und überwunden erscheint. Auch über diese weitere Entwicklung und ihre Ergebnisse, die ja weit über die Zeit des Davidsbundes hinausführen, bringt Zanfens Buch gelegentlich und zerstreut eine Fülle neuer Aufschlüsse; so über Schumanns unbezwinglichen Schaffensdrang und die Raschheit und Leichtigkeit seiner Produktion, die heute für jeden Urteilsfähigen aus seinen Werken selbst herausleuchtet, damals aber von vielen, die da meinten, Schumann müsse sich alles „mühsam abquälen,“ nicht entfernt erkannt wurde; über seine veränderte Stellung zum Liebe, das anfangs von ihm vernachlässigt und geringgeschätzt, plötzlich ihn mit aller Gewalt ergriff und nun eifrig von ihm angebaut, eine wichtige Durchgangsstufe von seinen Klavierkompositionen zu seinen Instrumentalwerken wurde; über diese Instrumentalwerke selbst und ihre Entstehung; über sein Verhältnis zu den hervorragenderen seiner musikalischen Zeitgenossen, zu Mendelssohn, Meyerbeer, Berlioz, Wagner — ganz abgesehen von den zahlreichen Beiträgen zu Schumanns äußerem Leben, namentlich während der Leipziger Zeit, und zu seinem rein menschlichen Charakterbilde, Beiträgen, die, neben manchem weniger Bedeutenden, für das man indeß, wo die Quellen so spärlich fließen, auch von Herzen dankbar ist, doch unsre bisherige Kenntniss oft wesentlich erweitern. Wie werden die Schumannfreunde staunen, z. B. zu hören, daß das zuerst von den Trompeten und Hörnern gebrachte Thema des ersten Satzes der B-dur-Symphonie ursprünglich eine Terz tiefer stand als jetzt, also genau so lautete wie im Allegro und nur, weil es auf den damals noch allgemein gebräuchlichen Naturinstrumenten nicht die erwartete Wirkung that (die Töne g und d kamen fast garnicht zu Gehör) von Schumann eine Terz höher gelegt wurde! Wäre es, fragt man sich da, heute, wo die Bläser mit ihren Ventilinstrumenten die ursprüngliche Fassung, die Schumann nur ungern beseitigte, zur vollen Wirkung bringen können, nicht an der Zeit, sie wieder in ihre Rolle einzusetzen und so der Einleitung der Symphonie die wundervolle Steigerung zurückzugeben, die sie durch die notgedrungene Änderung eingebüßt hat?

Mit besondrer Aufmerksamkeit — und diesen einen Punkt wenigstens möchten wir noch streifen — sind wir in Zanfens Buche den Stellen nachgegangen, die über das gegenseitige Verhältnis Schumanns und Mendelssohns Licht verbreiten

können. Wir mißbilligen im höchsten Grade die thörichte Geringschätzung, mit welcher vielfach heutzutage auf Mendelssohn zurückgeblickt wird. Die Thatsache aber kann niemand leugnen, daß die hohe und ohne Zweifel aufrichtige Begeisterung, die Mendelssohn bei Lebzeiten und in der ersten Zeit nach seinem Tode hervorrief, sich heute merklich abgekühlt hat, ebensowenig wie die andre Thatsache, daß die Freunde und Kenner Schumanns, die vor zwanzig Jahren beinahe noch wie eine Art stiller Gemeinde dastanden, einen von Jahr zu Jahr mit immer größerer Schnelligkeit sich ausdehnenden Kreis bilden, und dies völlig durch sich selbst und ohne alles und jedes Zutun irgend welcher Reklame als der, die von Mund zu Mund geht. Selbst in den Leipziger Gewandhauskonzerten, wo die Mendelssohnschen Traditionen hoch und heilig gehalten werden wie nirgends sonst auf der Welt, erscheint Mendelssohn auf den Konzertprogrammen jetzt seltener als früher, wogegen die Schumannschen Symphonien, die früher immer nur vereinzelt und halb widerwillig geboten wurden, seit einigen Jahren jeden Winter vollzählig anrücken, und während eine Aufführung der Musik zur „Athalia“ jetzt gelegentlich bei lückenhaft besuchtem Saale stattfindet, zeigt ein Konzert mit einer Schumannschen Symphonie stets ein besonders glänzendes und festlich animirtes Gesicht. Diese Thatsachen geben zu denken. Die Musiklegende Leipzigs will wissen, daß das, was sich in diesen Erscheinungen vollzieht, von Mendelssohn sehr wohl geahnt worden sei und daß diese Ahnung auch in seinem Betragen gegen Schumann zum Ausdruck gekommen sei. Während Schumann mit der innigsten und neidlosesten Verehrung an Mendelssohn gehangen habe, sei dieser und seine Partei von der namentlich seit 1840 immer mächtiger hervortretenden Bedeutung Schumanns nicht sonderlich erbaut gewesen. Hoffentlich wird die bald zu erwartende „Geschichte des Leipziger Gewandhauskonzerts“ aus der Feder H. Dörffels, der die Mendelssohn-Schumannzeit in Leipzig mit durchlebt hat, das nötige Licht über diese Dinge verbreiten. Auffällig ist es, daß die Briefe Mendelssohns, so viele ihrer auch veröffentlicht sind, absolut nichts über Schumann enthalten. Fast scheint es, als ob die auf Schumann bezüglichen Stellen von den Herausgebern stets gestrichen worden seien, um, wenn sie wohlwollend waren, Schumann nicht zu nützen, wenn sie übelwollend waren, Mendelssohn nicht zu schaden. Dagegen bringt Sanfens Buch wieder einige köstliche Bestätigungen für Schumanns aufrichtige Gesinnung gegen Mendelssohn. Am 4. November 1848 schreibt er an Verhulst nach Holland: „Kommst du nicht bald nach Deutschland wieder? — Alle findest du wieder — und nur den einen nicht, der der allerbeste war. Heute ist's gerade ein Jahr her, daß er von uns schied.“ Aus mündlicher Mitteilung erzählt Sanfen einen Vorfall aus demselben Jahre. Ein noch heute lebender berühmter Künstler war bei Schumann zu Gaste und witzelte in etwas geringschätziger Weise über Mendelssohn. Eine Zeit lang hörte ihn Schumann schweigend an, dann aber faßte er die elegante Gestalt seines Gastes

bei den Schultern, sagte mit erregter Stimme: „Herr, wer sind Sie, daß Sie über einen Meister wie Mendelssohn so reden dürfen!“ und verließ das Zimmer. Merkwürdig ist auch eine Stelle aus einem Briefe an den Konzertsänger Nauenburg in Halle vom Jahre 1835. Da heißt es: „Mendelssohn ist ein herrlicher, ein Diamant direkt vom Himmel; wir haben uns gern, glaub' ich.“ Dieses „glaub' ich“ klingt doch recht unsicher.

Viele von den interessanten Einzelheiten in Jansens Buche finden sich in den hier zum erstenmale gedruckten Briefen, die augenscheinlich mit großer Mühe zusammengebracht sind, denn fast alle Adressaten sind nur durch eine einzige Nummer vertreten. Die meisten (12) sind an den königlichen Musikdirektor Joh. Verhulst in Haag gerichtet, der von Schumanns Leipziger Zeit an bis zu seinem Tode einer seiner liebsten Freunde war. Und was sehr merkwürdig ist, einer dieser Briefe — ein Kollektivschreiben von der Tafelrunde im Kaffeebaum vom 5. Januar 1844 — ist erst vor kurzem, also beinahe vierzig Jahre nach der Niederschrift, an seine Adresse befördert worden. Wahrscheinlich ist er damals Wenzel, dem allbekannten Klavierlehrer des Leipziger Konservatoriums, zur Beforgung übergeben und von diesem, der ein leidenschaftlicher Sammler war, als interessantes Autograph zurückbehalten worden. Wenigstens ist er erst vom Jahre nach Wenzels Tode aus dessen Nachlaß zu Tage gekommen. Hätte Jansen nicht dies wunderbare Dokument, an welchem Schumann unter andern durch einen kleinen musikalischen Beitrag, einen auf die Bassnoten *g a d e, a d e* (*Gade, ade!*) aufgebauten liedförmigen Satz beteiligt ist, als Gegengabe bieten können, wer weiß, ob Verhulst sich hätte bewegen lassen, in den Abdruck der übrigen elf Schreiben zu willigen. Vielfach scheint Jansen vergebens angeklopft zu haben oder mit Brocken abgeseift worden zu sein. Wenigstens finden sich nicht selten Briefstücke in seinen Text verwoben, die durch die oben erwähnten „eckigen Gänsefüßchen“ als bisher ungedruckt gekennzeichnet sind, und die den lebhaftesten Wunsch nach den ganzen Briefen, aus denen sie stammen, erwecken. Sicherlich sind noch viele wertvolle Schumanniana erhalten, zu deren vollständiger Veröffentlichung die Zeit noch nicht gekommen ist.

Eine prächtige Zugabe zu Schumanns Gesammelten Schriften bilden die Aufsätze von Florestan und Eusebius, die, von Schumann beim Sammeln übersehen oder übergangen, Jansen wieder hat mit abdrucken lassen. Ein wahres Cabinetstück darunter ist die Rezension auf einen gewissen P. . . hsch (er wird wohl Piehsh geheißen haben), einen Dorf Kantor, der Clärchens Lied aus dem „Egmont“ komponirt und Schumann zur Besprechung zugeschickt hatte mit einem Briefe, den Florestan zum größten Teile hat mit abdrucken lassen. Man weiß nicht, worüber man sich mehr freuen soll, über das Schreiben des armen Schulmeisters, der mit wahrhaft göttlichem Humor von seinen Komponistenleiden erzählt, oder über die herzliche Art, mit der ihn Schumann als Bundesgenossen willkommen heißt.

Von den vielen kleinen Zügen, die Hansens zur Charakteristik Schumanns des Menschen gesammelt hat, teilen wir schließlich noch einen mit, den er Hanslick nacherzählt, und der sich auf Schumanns auch von anderer Seite bezugte große Schweigsamkeit bezieht. Als Richard Wagner 1846 von Paris zurückkam, besuchte er Schumann, erzählte ihm von seinen Pariser Erlebnissen, sprach von den französischen Musikverhältnissen, dann von den deutschen, sprach von Literatur und Politik — Schumann blieb so gut wie stumm fast eine Stunde lang. „Ja, man kann doch nicht immer allein reden. Ein hochbegabter Musiker, aber ein unmöglicher Mensch!“ meinte Wagner damals zu Hanslick. Dagegen äußerte sich Schumann, Wagner sei zwar ein sehr unterrichteter und geistreicher Mann, rede aber unaufhörlich, und das könne man doch auf die Länge nicht aushalten. Wir stellen diese Anekdote an den Schluß unsrer Auszüge, weil in dem ganzen Buche Hansens, wie es zu einer Zeit erschienen ist, wo der Wagnerlärm der letzten Jahre endlich verstummt und die bestäubten Wagnerbüsten, Parsifalklavirauszüge und Palazzo-Bendramin-Photographien endlich aus den Schaufenstern unsrer Musikalienhandlungen verschwinden, uns unwillkürlich beim Lesen die Gestalt Schumanns zu der Wagners in fortwährenden Gegensatz getreten ist. Wenn man das Bild eines echten Künstlers von Gottes Gnaden und das Bild einer blendenden, täuschenden Scheingröße nebeneinander haben will, so braucht man nur Schumann neben Wagner zu stellen. Hier ein Mensch, der seine Kräfte an ein unkünstlerisches Phantom vergeudet, das er voll Eitelkeit und Anmaßung als das „Kunstwerk der Zukunft“ anpreist, der nach dem Beifall der urteilslosen Masse jagt und der, um diesen Beifall zu erringen, unaufhörlich für sich selbst Reklame macht und andre machen läßt, ganze Bücher über sich und seine Ideen schreibt und duldet, daß eine förmliche Bibliothek bei Lebzeiten schon über ihn geschrieben werde, — dort ein Mensch, der sein Leben lang den höchsten Zielen der Kunst nachstrebt, geräuschlos, bescheiden und von wenigen verstanden seines Weges geht und es der Zeit überläßt, seinen Schöpfungen Bahn zu machen. Die Zukunft beider wird und muß natürlich dem entsprechen. Schumann wird still und stetig in immer weitere Kreise hineinwachsen, Wagner wird in zwanzig Jahren ungefähr an derselben Stelle stehen, wo heute Meyerbeer steht. Dahin gehört er auch. Wie aber Schumann über Meyerbeer dachte, zeigt außer seiner großen Hugenottenkritik von 1837 am besten die kleine Kritik über den „Propheten“ von 1850 — die kleinste Kritik, die Schumann je geschrieben. Sie steht in seinem interessanten „Theaterbüchlein“ im zweiten Bande der Gesammelten Schriften und lautet: „Prophet von Giac. Meyerbeer. (Den 2. Februar 1850). †“ Das Kreuz hat hier denselben Sinn wie in Goethes bekanntem Epigramm; es dient zur Bezeichnung alles Greulichen und Abscheulichen, das einem Menschen widerfahren kann. Absit!\*)

\*) Ein ganz ähnlicher Humbug, wie er in den letzten zehn Jahren mit Wagner getrieben worden ist, wurde in den vierziger Jahren mit Berlioz aufgeführt. Griepenkerl

Die Verlagshandlung hat, abweichend von ihrer sonstigen Gewohnheit, das Buch Jansens mit ein paar artistischen Beigaben versehen, einem Lichtdruck nach einer Zeichnung, welche das feine, einigermaßen an Franz v. Holstein erinnernde Haupt Ludwig Schunkes im Tode zeigt, und einem Lichtdruck nach einem von einer Brosche stammenden Bildnis Schumanns aus seinem 21. Lebensjahre. Das letztere, welches, an sich schon kein Meisterstück, nach der photographischen Aufnahme ungeschickt ausgeschnitten und auf einen neuen Hintergrund gesetzt worden ist, hätte durch die Hand eines guten Künstlers frei reproduziert werden sollen; in der vorliegenden Form erregt es fast die Heiterkeit des Beschauers.

Mögen sich unsre Leser das inhaltreiche Buch Jansens aufs wärmste empfohlen sein lassen. Was wir hier daraus bieten konnten, sind ja nur spärliche Proben. \* \* \*



## Die internationale Kunstausstellung in München.

Von Adolf Rosenberg.

2.



Es ist bezeichnend für den Sieg der spezifisch koloristischen Richtung, welcher sich durch Wilhelm Diez in der Münchener Schule vollzogen hat, daß selbst Ludwig Böffz, welcher von seinem ersten Lehrer A. von Kreling zu den alten Niederländern und Deutschen geführt worden war, sich inzwischen ebenfalls zum Kolorismus bekannt hat. Wenn man allein nach seinen Auszeichnungen urteilt, muß Böffz ein bedeutender Künstler sein. Im Jahre 1879 erhielt der bis dahin noch fast

schrrieb 1846: „Ich stelle Berlioz ohne alle Frage neben Beethoven; ja ich glaube stolzere Bögen in der Architektur der Werke des Franzosen zu entdecken als bei dem Deutschen. Berlioz neben Beethoven zu stellen ist die Aufgabe der heutigen Kritik. In drei Jahren wird darüber kein Zweifel mehr sein.“ Und Berlioz sagte 1847: Je ne suis qu'un Crescendo de l'esprit de Beethoven. Möchte man sich jetzt nicht vor Lachen ausschütten über diese Dummheiten? Die Leipziger Theaterdirektion hat neuerdings den „Benvenuto Cellini“ wieder hervorgefucht. Sie hat sich ein außerordentliches Verdienst erworben, dem Publikum diese hohle, gespreizte, vor lauter Originalitätsucht in förmlichen Affensprüngen und Affensgrimassen sich ergehende Musik wieder einmal aufzutischen. Es ist immer gut, wenn man sein Urteil gelegentlich einmal wieder befestigen kann.