

# Florian Edler, *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834–1847* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 15), Sinzig: Studio 2013

Schlagworte/Keywords: conception of music; Musikanschauung; nationalist music historiography; Nationalmusikgeschichtsschreibung; Neue Zeitschrift für Musik; Robert Schumann; Virtuosität; virtuosity; Vormärz

Längst besteht Konsens über die epochale Bedeutung nicht nur des Komponisten, sondern auch des Publizisten Robert Schumann. Viel ist geschehen seit dem Erscheinen der von Martin Kreisig herausgegebenen sogenannten fünften Auflage der *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* (1914), der wohl ältesten noch heute regelmäßig genutzten wissenschaftlichen Edition von Schumanns schriftstellerischem Werk.<sup>1</sup> Seit 1985 ist die erste Auflage, noch von Schumann selbst in die Wege geleitet und 1854 veröffentlicht, im Reprint zugänglich;<sup>2</sup> kritische Editionen von Ausschnitten des dichterischen bzw. publizistischen Nachlasses wurden vorgelegt;<sup>3</sup> eine Reihe wissenschaftlicher Untersuchungen zum Schriftsteller Schumann sind erschienen.<sup>4</sup> Eine modernen Editionsprinzipien genügende, kritische Ausgabe seines schriftstellerischen Gesamtwerks bleibt freilich nach wie vor das von Gerd Nauhaus bereits 1985 angeordnete Desiderat.<sup>5</sup> Eines der wichtigsten Projekte aktueller Schumann-Forschung ist die seit 2008 im Kölner Verlag Dohr erscheinende, auf insgesamt 50 Bände angelegte *Wissenschaftli-*

*che Gesamtausgabe der Briefe Robert und Clara Schumanns*.<sup>6</sup> Dieses kürzlich von Helmut Loos als »bedeutende Leistung der deutschsprachigen Musikwissenschaft«<sup>7</sup> gewürdigte Mammutprojekt bestätigt, was man bereits aus früheren Briefausgaben<sup>8</sup> sowie den von Georg Eismann und Gerd Nauhaus besorgten Tagebucheditionen<sup>9</sup> lernen konnte: dass auch Schumanns privates Schreiben häufig literarische Qualität entfaltet, vom hohen Informationsgehalt für die heutige Wissenschaft ganz zu schweigen. Von Loos besonders hervorgehoben wird die Tatsache, dass die *Briefedition* neben den Äußerungen des Ehepaars Schumann auch die »Gegenbriefe«<sup>10</sup> umfasst, was (etwa im Falle der Künstler- und Verlegerbriefwechsel) auf die Dokumentation faszinierender Dialogstrukturen hinausläuft. Vielfach profitiert das Verständnis der Äußerungen von Clara oder Robert Schumann immens, wenn sich auch die Äußerungen der jeweiligen Gesprächspartner\*innen in aller Detailgenauigkeit nachvollziehen lassen.

Man wünschte sich Vergleichbares nicht nur für den Briefschreiber, sondern auch für den Publizisten Schumann. Seine an die Öffentlichkeit gelangenden Texte waren ja nicht »Werke« im Sinne einer »absoluten«, selbstbezüglichen Literatur: Es waren Beiträge zum aktuellen musikästhetischen und -kritischen

1 Zur Editions-geschichte der *Gesammelten Schriften* vgl. Nauhaus 1985. Plantinga (1967, 311–333) bietet eine Ergänzung der Kreisig'schen Schriften-Ausgabe um 23 journalistische Beiträge.

2 Nauhaus/Singer 1985.

3 Vgl. z. B. Hotaki 1998; Heero 2003; Nauhaus/Bodsch 2007. Transkriptionen verschiedener Jugendschriften bieten Otto 1984 und Heero 2003.

4 Vgl. etwa folgende Studien im Buchformat: Plantinga 1967; Lichtenhahn 1974; Rummenheller 1980; Fricker 1983; Heero 2003.

5 Vgl. Nauhaus 1985, 308.

6 Synofzik/Heinemann 2008ff.

7 Loos 2018, 276.

8 Neben den frühen Briefausgaben Erler 1887 und Jansen 1904 ist hier vor allem die Transkription des Ehebriefwechsels durch Eva Weissweiler (1984; 1987; 2001) zu nennen.

9 Eismann 1971; Nauhaus 1982; Nauhaus 1987.

10 Loos 2018, 276.

Diskurs, Kommentare zum Zeitgeschehen, Reaktionen auf Äußerungen von Kontrahenten und Parteigängern, tagesaktuelle Plädoyers und Pasquille, Schlachtappelle im ästhetischen Feldzug für das ›Poetische‹ und wider das ›Philistertum‹ in der Musik. Es ist offenkundig, dass die spezifische Position Schumanns im Gesamtbild des Musikschrifttums seiner Zeit wesentlich profitieren muss von genauerer Kenntnis über sein publizistisches Umfeld. Ein Forschungsprojekt mit dem Ziel, für den Schriftsteller Schumann zu leisten, was die *Briefedition* für den Korrespondenzpartner Schumann vollbringt, nämlich das Scheinwerferlicht auf seine Dialogpartner\*innen zu richten und dadurch ihn selbst besser verstehen zu helfen: eine solche Arbeit war seit langem zu erhoffen.

Seit dem Jahr 2013 liegt sie vor. In akribischer Detailarbeit hat Florian Edler Tausende Seiten der *Neuen Zeitschrift für Musik* und verwandter Publikationsorgane durchforstet, hat den vielstimmigen Diskurs über das Wesen der Musik als Kunst für den Zeitraum zwischen 1834 (dem Gründungsjahr der *NZfM*) und 1847 (dem Jahr beginnender gesellschaftspolitischer Umwälzung) verfolgt, gesichtet und sortiert. In einer über 500 Buchseiten starken Studie hat er schließlich unter dem Titel *Reflexionen über Kunst und Leben* ein differenziertes Porträt der *Musikanschauung im Schumann-Kreis* vorgelegt. Zum ›Schumann-Kreis‹ zählt er die Mitarbeiter der *NZfM* – was das Korpus der auszuwertenden Quellen keineswegs auf die 27 in der genannten Zeitspanne erschienenen Bände dieses Periodikums begrenzt, denn viele der für Schumann arbeitenden Autoren veröffentlichten auch anderswo (14). Weitere herangezogene Zeitschriften sind etwa die (von Schumanns Blatt bekämpfte) *Allgemeine musikalische Zeitung* und das vom *NZfM*-Mitarbeiter Herrmann Hirschbach gegründete *Musikalisch-kritische Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst*; auch belletristische Publikationen werden berücksichtigt, dabei freilich nicht auf ihren künstlerischen, sondern auf ihren Quellenwert hinsichtlich kunst- und weltanschaulicher Positionen befragt. Zu Edlers zentralen Forschungsanliegen zählt die Durchleuchtung des Schumann-Kreises im Hinblick auf einigende Tendenzen bzw. interne Differenzierungen, auf Auswirkungen der um 1840 einsetzenden Vor-

märz-Ära mit ihrer allgemeinen Politisierung des öffentlichen Lebens, auf inhaltliche Entwicklungen nach Schumanns Übergabe der *NZfM*-Redaktion an Franz Brendel (1844) sowie auf die Eigenständigkeit verschiedener Gruppenmitglieder gegenüber der aus Forschungssicht überragenden Figur des Zeitschriftengründers Schumann (15–18). Das im Titel der Studie zitierte Schlagwort »Kunst und Leben« ist ein zeitgenössisches, das von Edler zu Grunde gelegte Verständnis des Lebensbegriffs ein denkbar weites: Letztlich geht es um »Verflechtungen« der Kunst, speziell der ›Tonkunst‹ »mit dem Gesellschaftlichen« überhaupt (11). In einer Epoche, deren öffentliche Kommunikation stark durch Zensurrestriktionen gekennzeichnet war, konnten weltanschauliche Themen, etwa »Fragen der Gesinnung, des Gewissens, der Sittlichkeit und Ehre, [...] die Problematiken von Standeszugehörigkeit, Parteiwesen und Nationalität« (11) nicht selbstverständlich als solche diskutiert werden. Dem Vorbild des 18. Jahrhunderts folgend, integrierte man ihre Verhandlung in scheinbar ›unpolitische‹ Diskurszusammenhänge. Gerade auch aus diesem Grund stellt der hier betrachtete Zeitraum eine »Hochphase der öffentlichen Kunstdiskussion« (9) dar.

Das Ausmaß der zu bewältigenden Stofffülle strukturiert Edler, indem er die Diskursbeiträge nach drei Themengebieten sortiert, die den drei Großkapiteln des Buchs ihre Titel geben:

I. »Tonkünstler und Nicht-Künstler« (31–209)

Die Relation zwischen Kunst und Gesellschaft wird hier am Beispiel des »zentralen Personentypus im zeitgenössischen Musikdiskurs« (14), des ›Tonkünstlers‹, verhandelt; idealtypische Konstruktionen von dessen »Sonderrolle [...] in der bürgerlichen Gesellschaft« (34) werden nachgezeichnet (Kapitel I.1) und auch in ihrer Widersprüchlichkeit dargestellt, insbesondere in Abgrenzung zu Gegentypen wie dem »Virtuosen« (Abschnitt I.2.2) und dem »Dilettanten« (Abschnitt II.2.2). (Zur Diskussion dieses Themas hat ja auch Robert Schumann substantiell beigetragen, durch sein Werk als Schriftsteller und Komponist ebenso wie als historische Person.<sup>11</sup>)

11 Vgl. etwa Appel 1981b; Edler 1982 (u. a. Kapitel I.2, III.2, IV.5 und V.2); Brantner 1991; Kapp 1993; Edler 2002; Sprau 2016.

II. »Wesenszüge der modernen Tonkunst« (210–362)

Unter diesem Titel werden in erster Linie ästhetische Auseinandersetzungen dokumentiert, die sich mit zeitgenössischen Gegenentwürfen zum ›Musikalisch-Schönen‹ – dem ›Hässlichen‹, ›Charakteristischen‹ und ›Humoristischen‹ – auseinandersetzen (Kapitel II.1) sowie Fragen im Konfliktfeld von ›absoluter‹ Musik und musikalischer Inhaltsästhetik behandeln (Kapitel II.2; ein Diskurszusammenhang, den Robert Schumann namentlich durch seine Beiträge zum musikalischen ›Humor‹ bereichert hat<sup>12</sup>).

III. »Geschichte als Belastung – Nationalität als Ansporn« (363–487)

Der dritte Teil schließlich schildert Debatten um eine zeitgenössische ›deutsche‹ Musik, deren Spezifika der historische Diskurs in Abgrenzung zur musikalischen Vergangenheit (Kapitel III.1) sowie zur musikalischen Kultur europäischer Nachbarländer, besonders Italiens und Frankreichs (Kapitel III.2) zu konstruieren sucht. (Auch dieser Teil des Buchs hilft, Positionierungen Robert Schumanns, etwa zu ›italiänischer‹<sup>13</sup> und französischer Musik, sowie seinen Beitrag zum Historismus des 19. Jahrhunderts besser zu verstehen und einzuordnen.) Auf allen Gebieten hält der Verfasser kluge Balance zwischen großräumigem Überblick und Detailinformation, zeichnet diskursive Partei- und Frontenbildungen nach, verdeutlicht argumentative Strategien, semantische Konflikte, welt- und kunstanschauliche Stellungnahmen. Ein aufwändig gestalteter Fußnotenapparat lädt zum Verweilen ein und macht Lust darauf, die Originalquellen auf eigenen Streifzügen zu erkunden.

Konkrete Werkbetrachtung gehört nicht zu den Inhalten des Buchs, es sei denn im Ausnahmefall, zur Vertiefung bestimmter diskursanalytischer Betrachtungen (so auf Seite 106 im Zusammenhang der Auseinandersetzungen um die Musik Giacomo Meyerbeers). Dennoch ist Edlers Studie für die musiktheoretisch interessierte Lektüre in vieler Hinsicht ergiebig. So stößt man etwa auf noch heute vertraute Diskursstrukturen, wenn im Zusammenhang mit

»Kompetenzen des modernen [Ton-]Künstlers« das Verhältnis zwischen künstlerischer »Originalität« (92) und musiktheoretischer Schulung in den Fokus rückt. Zwar argumentiert etwa die im Schumann-Kreis übliche Abwertung des als Komponist dilettierenden »Virtuosen« (141), ebenso wie die Kritik am komponierenden Dilettanten (175), mit dem Vorwurf mangelnder Beherrschung satztechnischer Fertigkeiten. Der Anspruch, eine Komposition müsse Beherrschung des kompositorischen ›Handwerks‹ erkennen lassen, gilt mithin durchaus als »Richtschnur des ästhetischen Urteils« (477). Doch verabscheut man andererseits, vor dem Hintergrund einer emphatischen Betonung des ›Poetischen‹ in der Musik, jeden Ruch des ›mit dem Verstande Berechneten‹ (101). Der Ekel vor dem ›Konstruierten‹ geht so weit, dass Edler bei manchen Vertretern des Schumann-Kreises eine grundsätzliche »Skepsis gegenüber [...] rationaler Bildung« beobachtet (100): Aus dieser Perspektive erscheint die ›technische‹ Schulung des Komponierens als Bedrohung der »Ursprünglichkeit«, der »Originalität« durch das rein ›Mechanische‹, des individuell »Eigentümlichen« (107) durch die »Stilkopie« (377). Befürchtet wird die »Entzauberung«<sup>14</sup> (97) des Schöpferischen durch Fesselung der freien Phantasie. Jedoch zwingt diese Aversion gegen technische Disziplinierung des Komponierens zu einer heiklen Gratwanderung, wenn sie in Konflikt gerät mit einer anderen Forderung, die sich der Schumann-Kreis programmatisch auf die Fahnen schreibt: der Forderung nach Auseinandersetzung mit den Meistern der Vergangenheit. Im Horizont des u. a. von Schumann selbst propagierten triadischen Geschichtsbilds etwa, das die Gegenwart zum degenerierten Durchgangsstadium zwischen ruhmreicher Vergangenheit und glorioser Zukunft stilisiert,<sup>15</sup> erscheint Schumanns Programm der Inspiration »neue[r] Kunstschönheiten« am »reine[n] Quelle« der Meisterwerke »alte[r] Zeit«<sup>16</sup> (372) als verbindlich. Der Aufruf zum Studium histo-

12 Vgl. Appell 1981a.

13 Nauhaus/Singer 1985, Bd. 4, 159.

14 Edler zitiert hier August Gathys »Aufzeichnungen des Beatus« (*NZfM*, 1835).

15 Über »Strategien geschichtsphilosophischer Argumentation« im Schumann-Kreis informiert das Kapitel III.1.2.

16 Edler zitiert Robert Schumanns Appell »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835« (*NZfM*).

rischer Vorbilder in der Absicht, von ihnen zu lernen, kann mit der Verordnung von Originalität kollidieren und als Menetekel des Epigonentums verstanden werden (381). Freilich gibt es vermittelnde Stimmen: »Die Construction eines in sich vollendeten Kunstwerks kann ohne Theorie und Regel gar nicht als möglich gedacht werden«,<sup>17</sup> so wird Gustav Nauenburg zitiert, ein überzeugter Verfechter des Bildungsprinzips im Schumann-Kreis (93). Als vermittelnder Ansatz erscheint auch die von Carl Koßmaly propagierte ›Umformung‹ gelernter Techniken in »Etwas innerst-Eigenes und Selbständiges«<sup>18</sup> – freilich ein hoher Anspruch, dem nach verbreiteter Überzeugung nicht das »Talent«, sondern nur das »Genie« gerecht wird (104). Edlers Darstellung des Diskurses ›pro/contra Musiktheorie‹ im Schumann-Kreis liest sich spannend, und sie liefert einen historisch-literarischen Horizont zu Kontroversen, deren Aufflammen noch heute im Musiktheorieunterricht beobachtet werden kann.

Nicht weniger interessant ist es, wenn Mitglieder des Schumann-Kreises bei ihren Ausführungen musiktheoretisch informierte Strategien verfolgen, wenn sich etwa streitbar vertretene Diskurspositionen mithilfe strukturanalytischer Beobachtungen an konkreter Musik unterstützen lassen. So setzt, wie Edler pointiert formuliert, das in der Kritik bloß ›virtuoser‹ Musik betriebene »Verfahren, Kompositionen jeden künstlerischen Wert abzuerkennen, indem man bei ihnen einen ›Sieg der Finger über den Geist‹ diagnostiziert, [...] die Annahme einer strikten Trennung von Substanz und Ornament im Musikstück voraus« (125). Die Idee, das rein figurative Element virtuosen Passagenwerks gewissermaßen aus dem Notentext wegzukürzen und lediglich die verbleibende Struktur auf ihren künstlerischen Wert hin zu untersuchen, erinnert an Verfahren der Schichtenlehre – und daran, dass Chopin-Etüden zu den von Heinrich Schenker gern vorgenommenen Analysegegenständen gehörten. An der Einschätzung Chopins manifestiert sich denn auch ein faszinierender Dissens innerhalb des Schumann-Kreises. Während die Klavierstücke

dieses »Grenzgänger[s]« (131) für manche, trotz prinzipieller Anerkennung ihres künstlerischen Rangs, als ›Virtuosemusik‹ notwendig dem Bereich der »Unkunst«<sup>19</sup> (126) angehören, vermögen andere in Chopins »Nutzung der pianistischen Technik« (130) einen ästhetischen Eigenwert zu erkennen, den sie als künstlerisch wertvoll begreifen und daher vom Verdikt der »Gedankenlosigkeit« (127) freisprechen. August Kahlert etwa eröffnet eine solche Perspektive auf die spezifische Qualität Chopin'scher Werke (127–131) und vertritt damit eine vergleichsweise progressive analytische Haltung, die nicht nur dem im Notentext schriftlich fixierten, sondern auch dem performativen Element der »Klanglichkeit« den Anspruch einräumt, zur musikalischen »Substanz« zu zählen (125). Insgesamt macht Edlers Studie deutlich, wie sehr nicht nur Schumann selbst (dessen berühmte Rezension zu Berlioz' *Symphonie fantastique* von 1835 als Schlüsseltext der Disziplin ›Werkanalyse‹ gilt<sup>20</sup>), sondern auch der Kreis der um ihn versammelten Autoren dazu beigetragen hat, Kategorien und Verfahrensweisen moderner Werkanalyse zu generieren und durch Erprobung zu formen. In diesem Zusammenhang sind Auseinandersetzungen um den musikalischen Formbegriff (452–455) ebenso zu nennen wie Versuche, Spezifika der Musik Palestrinas und J. S. Bachs im Spannungsfeld der Kategorien ›Melodie‹ und ›Harmonie‹ zu beschreiben (447–452).

Ebenso fesselnd sind aber auch Bereiche, in denen man Zeugnisse musiktheoretisch informierten Denkens gerade *nicht* vorfindet, sondern, teilweise geradezu schmerzlich, vermisst. Freilich: Dass der Schumann-Kreis sich in Diskussionen zum ›Charakteristischen‹ und ›Humoristischen‹ oder in der Debatte um »Autonomie und Inhalt von Musik« (291) offenbar wenig auf Exemplifikationen an konkreten Notentexten einlässt, ist als Merkmal philosophisch-ästhetisch orientierter Diskursführung nicht unbedingt überraschend. (Auch setzen Kategorien wie ›Charakteristik‹ und ›Humor‹, da der literaturtheoretischen Sphäre entlehnt [223f.], einer Übertragung auf musikalische Sachverhalte Widerstände entgegen.) Immerhin

17 Edler zitiert Gustav Nauenburg, »Kunstphilosophische Skizzen« (NZfM, 1834).

18 Edler zitiert Carl Koßmaly, »Musikalische Tagblätter« (NZfM, 1844).

19 Edler zitiert Anton W. von Zuccalmaglio [Gottschalk Wedel], »Vertraute Briefe« (NZfM, 1838).

20 Vgl. Gruber 1994, 581.

weist die Nennung von »Normverstöße[n]« (246) und drastischer »Kontrastbildung« (248) als Kennzeichen musikalischen ›Humors‹ auf strukturelle Gegebenheiten hin. Und zumindest metaphorisch paraphrasierend thematisiert Ernst Ortlepp in einer Beethoven-Novelle aus dem Jahr 1836<sup>21</sup> »Materialaspekte wie Klangfarben, Intervalle und Akkorde« in der 9. Sinfonie des ›Humoristen‹ Beethoven (257). Als nachgerade analytisch grundierte Ausführungen zum selben Werk lassen sich schließlich Passagen aus Wolfgang Robert Griepenkerls Novelle *Das Musikfest oder die Beethovener* (Erstpublikation 1838)<sup>22</sup> lesen (267). Dennoch frappiert die Beobachtung, dass eine gerade für Schumanns Schaffen so paradigmatische Kategorie wie die des musikalischen Humors, bei aller Präsenz im zeitgenössischen Schrifttum, eigentlich erst durch Forschungsleistungen des 20. Jahrhunderts für die konkrete Werkanalyse erschlossen worden ist.<sup>23</sup> (211f.)

Potenzial zu verstören hat schließlich über weite Strecken Eblers brillante Zusammenfassung der Diskussionen zur Frage einer spezifisch ›deutschen‹ Kunst, die der Schumann-Kreis in gezieltem Gegensatz zu ›ausländischen Machwerken‹ italienischer und französischer Provenienz zu profilieren sucht. Es berührt unangenehm, wie die historischen Dokumente in diesem Zusammenhang nationalistische Vorurteile kultivieren und »schablonenhafte[] Zuordnungen« treffen (440) und damit letztlich ideologisch geprägte »Nationalmusikgeschichtsschreibung« (436) betreiben. Nicht, dass Wertungen ›ausländischer‹ Musik im Schumann-Kreis grundsätzlich negativ ausfielen – der angeblichen Neigung italienischer Komponisten zum reinen ›Wohlklang‹ und zu sinnlicher Unmittelbarkeit etwa steht man dort mit durchaus gemischten Gefühlen, einer Kombination aus Bewunderung und Verachtung, gegenüber (452). Aber abgesehen davon, dass pauschal abwertende Urteile über ›italienische‹ und ›französische‹ Musik sich häufig nur auf Ausschnitte der musikalischen Gesamtproduktion beziehen (vor allem auf die Oper), sind Versuche, »das nationale Element« (414) einer bestimmten Musik auf analytisch argu-

mentative, sachbezogene Art nachzuweisen, deutlich unterrepräsentiert. Vielmehr bedient man sich bei der Beschreibung vermeintlich typisch deutscher, französischer oder italienischer Gestaltungsweisen meist recht unspezifischer Charakteristika – italienische Musik: ›Wohlklang‹, deutsche Musik: ›Philosophie‹ (443); italienische Musik: ›äußerlich‹, deutsche Musik: ›innerlich‹ (454); deutsche Musik: ›künstlerisch hochwertig‹, italienische und französische Musik: ›unkünstlerisch‹ (461). Eine konstruktiv-vermittelnde Position wie die Otto Nicolais, der dazu anregt, von den transalpinen Kollegen etwas über formale Abrundung zu lernen, wirkt isoliert und wird zur Zielscheibe kritisch-invektiver Reaktion (453f.). Und während die Beurteilung italienischer Werke trotz aller Verallgemeinerung immerhin noch einen Bezug zu konkreten musikalischen Sachverhalten erkennen lässt (etwa im genannten Zusammenhang der Formgestaltung), erfolgt die Brandmarkung französischer Produktionen nahezu gänzlich unbelastet von der Bezugnahme auf musikalisch-strukturelle Realitäten. Anton W. von Zuccalmaglios generelle Disqualifizierung der Halévy-Oper *L'Éclair* (1835) als »Lärm« (233), der polemische Ruf Herrmann Hirschbachs nach dem ›Deutschen Michel‹, der »drein schlagen« solle, um der von Frankreich ausgehenden künstlerischen Verwahrlosung ein Ende zu bereiten (465), erscheinen als Symptome einer Diskursstrategie, die im emphatischen Sinn ›außerkünstlerische‹, nämlich politische Komponenten in den musikästhetischen Diskurs einführt – Kehrseite der zeittypischen Öffnung kunstbezogener Kommunikation für Inhalte von außerhalb der ästhetischen Sphäre. Treffsicher erinnert Edler daran, dass die Diffamierung ›ausländischer Importe‹ für Musikschafter im deutschsprachigen Raum keineswegs nur aus künstlerischen, sondern auch aus rein wirtschaftlichen Gründen nahelag: Die »Produktionen Donizettis, Meyerbeers und Aubers« wurden aufgrund ihrer »enorme[n] Präsenz [...] auf deutschen Bühnen« (461) als bedrohliche Konkurrenz für ›einheimische‹ Erzeugnisse empfunden. Insgesamt deprimiert die Lektüre der ästhetisch pauschalierenden, als Kunstbetrachtungen verbrämten Bekundungen von Nationalstolz und nationalem Minderwertigkeitsgefühl, zu denen sich die Mitglieder des Schumann-Kreises mo-

21 Vgl. Ortlepp 1836.

22 Vgl. Griepenkerl 1841.

23 Edler (212) bezieht sich auf Appel 1981a.

tiert sahen, und sie weckt Sehnsucht nach akribisch-sachlicher, strukturbetonter Analyse musikalischer Sachverhalte in solchem Maße, dass Musiktheorie hier gerade durch ihre *Abwesenheit* wie die Instanz einer potenziell aufklärerischen Haltung erscheint. Man möchte instinktiv aufatmen angesichts einer Abschnittsüberschrift wie »Wesenszüge französischer Musik: Deklamation und Rhythmus« (461), in der Erwartung, nun endlich den festen Boden strukturanalytisch abgesicherter Argumentationsmuster zu betreten – doch Edler zeigt die Problematik der seinerzeit anzutreffenden Identifikation ›französischer‹ Vokalmusik mit ›deklamatorischer‹ Sprachbehandlung (im Gegensatz zu einer als ›deutsch‹ verstandenen musikalisch-autonomen Phrasenbildung): Angesichts der Leistungen Schumanns und Wagners auf dem Gebiet der musikalischen Prosodie kann eine solche Haltung »im zweiten Drittel des Jahrhunderts« nur noch »als Ausdruck einer konservativen ästhetischen Position« ernstgenommen werden (462). Wirklich ungemütlich wird Edlers Darstellung dann, wenn sie das Weiterwirken nationalistisch geprägter, wenig differenzierter Argumentationsmuster der Biedermeier- und Vormärzperiode in der seriösen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts aufzeigt (455–457).

Gerade im Kontext der von ökonomischen und politischen Konfliktstellungen überschatteten Diskussion nationaler Eigentümlichkeiten rückt übrigens die Person Franz Brendels in ein günstiges Licht (474f.). Ab 1844 Nachfolger Schumanns in der hauptverantwortlichen Redaktion der *Neuen Zeitschrift für Musik*, vertritt Brendel, obgleich selbst nicht frei von pauschalkategorischem Denken (459f.), einen »durch gründliches Abwägen von Argumenten, wissenschaftlich anmutende Sprache und das Bemühen um sachliche Ausgewogenheit geprägte[n] Stil« (30), der mit der zwar publikumswirksamen, engagiert-enthusiastischen, aber eben auch zum Radikalismus neigenden Polemik früherer Jahre kontrastiert. Zu berechtigter Geltung kommt in Edlers Darstellung zugleich Brendels Engagement für die Förderung musikalischer Bildung als Element der Allgemeinbildung breiter Bevölkerungsanteile (172). In dieser bereits von Schumann, auch dem Komponisten, auf-

merksam verfolgten<sup>24</sup> Spielart erscheint die ›Reflexion über Kunst und Leben‹ als Wegbereiterin einer gesellschaftlichen Kultur, in welcher die Kunstmusik als selbstverständliches Element des öffentlichen Lebens Bedeutung gewinnt (183–209) – einer Kultur, aus der auch das Fach Musiktheorie in seiner hergebrachten Form Geltungsansprüche ableiten kann, und deren künftiges Fortbestehen heute so wenig selbstverständlich ist, wie es ihre Entstehung war.

In Edlers Darstellung der nationalistisch getönten Musikästhetik des Schumann-Kreises wird übrigens auch die Sorgfalt besonders deutlich, mit der der Verfasser seinen Beobachterstandpunkt wählt und das ganze Buch hindurch konsequent beibehält. Die kenntnisreiche und detaillierte *Einordnung* beobachteter Sachverhalte in ihren zeitgeschichtlichen und diskursiven Kontext ist durchweg für seinen Darstellungsmodus kennzeichnend; niemals jedoch versteigt er sich zur unbilligen *Bewertung*, etwa zur Verurteilung historisch widerlegter Positionen aus dem sicheren Nachhinein. Sein erfolgreiches Bestreben ist ganz offenkundig, Bewertungen den Lesenden zu überlassen und sie mit den hierzu notwendigen Informationen zu versorgen. Wie ein besonnener, souveräner Fremdenführer geleitet er durch diskursive Terrains, gibt praktische Orientierungshilfen an unwegsamen Stellen, schlägt hilfreiche Brücken und öffnet den Blick auf weite Panoramen. Mag auch dem Leser gelegentlicher Orientierungsverlust im Verzweig der dokumentierten Argumentationsgänge drohen, der kundigen Führung des Verfassers darf er sich jederzeit anvertrauen. Die gewaltige Mühe, die die Sichtung und ›Kartographie‹ einer so umfangreichen Menge von historischem Quellenmaterial gekostet haben muss, merkt man der unangestregten, stets geläufigen Sprache zu keinem Zeitpunkt an. Dabei drängt sich Edlers profunde, weit über die behandelten Gebiete hinausweisende Sachkenntnis niemals selbstgefällig in den Vordergrund; stets dient sie dem Nutzen der Lesenden, etwa in den ebenso dichten wie hilfreichen Einführungen, die zu Beginn der Einzelkapitel die kontextuelle Richtung weisen. Edlers Überblick über

24 Vgl. etwa Mahler 1983, 12f.; Struck 1993; Tadday 1999, 184; Geck 2010, 185–197 und 216–225; Gülke 2010, 168–171 und 182–188; Loos 2010, 55–67.

die Frühgeschichte der *Neuen Zeitschrift für Musik* etwa (19–30) oder seinen bündigen Einstieg in das Spannungsfeld zwischen »Autonomie und Inhalt von Musik« (291–296) kann man auch unabhängig vom Rest des Buches als instruktive Lektüre empfehlen.

Nicht, dass nach der Lektüre nicht noch Wünsche offenblieben: Dies ist durchaus der Fall. Bei genauem Hinsehen jedoch erweisen sich nennenswerte Desiderate als Preis, den man für die zahlreich erfüllten Wünsche zu zahlen hat. So besteht wiederholt Anlass dazu, sich klarzumachen, dass zentraler Gegenstand des Buchs Diskurse sind, nicht etwa die Personen, die diese Diskurse führen. Wer das detaillierte Personenregister (546–554) aufschlägt, wird feststellen, dass die zahlreichen Erwähnungen von Hauptbeiträgern wie Franz Brendel, Hermann Hirschbach, August Kahlert oder Eduard Krüger weit über die knapp 500 Seiten des Haupttextes verstreut sind. So präzise daher die Konturen der Diskurse selbst von Edler nachgezeichnet werden, so wenig kann man nach linearem Gang durch sein Buch behaupten, klar umrissene Profile der Autorenpersönlichkeiten vor Augen zu haben. Bei der vom Verfasser vorgenommenen Ordnung der analysierten Diskurse spielen inhaltliche Gesichtspunkte die Hauptrolle, nicht Personalfragen; die Autor-Kategorie wird von ihm konsequent und methodisch korrekt als (nebeneinander) »Organisationsform von Textgruppen«<sup>25</sup> behandelt. Übrigens fällt der Versuch, die einzelnen Autoren in ihrer Eigenart im Gedächtnis zu behalten, umso schwerer, als die Diskurspositionen sich im Laufe des dokumentierten Zeitraums nicht selten verschieben (so im Zusammenhang mit der zunehmenden Politisierung der Publizistik im Vormärz, die bei manchem eine Veränderung der Einstellung zur gesellschaftlichen Dimension von Künstlertum bewirkte). Hilfreich wirken dem hier die Angaben zu wichtigen Mitgliedern des Schumann-Kreises in der Einleitung entgegen (vor allem 23–30) sowie insbesondere der biographische Teil des Anhangs, in dem 14 der behandelten Autoren in keineswegs knappen Porträts gewürdigt werden (498–518). Die Informationen, die Lesende hier über Kulturschaffende und Publizisten wie Julius Becker, Carl Gollmick, Theodor Hagen, Johann P. Lyser oder

Johann F. E. Sobolewski erhalten, haben den Umfang ausführlicher Lexikonartikel und integrieren eigene Recherchen des Verfassers (10). Eine weitere Konsequenz, die man für die ausführliche Nachzeichnung der publizistischen Debatten in Kauf zu nehmen hat, erkennt man, wenn sich der Schumann-Kreis im Eifer der akribisch dokumentierten Meinungsverschiedenheiten zu einer reichlich heterogenen Ansammlung von Personen (bzw. Diskurspositionen) ausdifferenzieren droht. (Auch dieses Problem wird an den unterschiedlichen Haltungen zur Frage der »Integration von Komponisten in die Gesellschaft« [80] besonders offensichtlich.) Allerdings gehört die kritische Überprüfung der Klischeevorstellung von einer gesinnungsmäßig einigen Schriftstellervereinigung im Zeichen des ›Davidsbunds‹ ja zu den erklärten Zielen der Arbeit (15f.).

So lässt Edlers Studie insgesamt erkennen, dass die Mitglieder des Schumann-Kreises, einander verbunden durch das gemeinsame Interesse an bestimmten Themen im Spannungsfeld von ›Kunst und Leben‹, im konkreten Detail doch häufig recht kontroverse Auffassungen vertraten. Dabei wird als Verdienst des Redakteurs Schumann offenkundig, wie sehr er seine Zeitschrift als Forum eines offenen, meinungspluralistischen Austauschs verstand (auch wenn er selbst gelegentlich maßregelnd in den Streit der Meinungen eingreifen zu müssen glaubte; 23). Gerade im Kontext der kontrovers geführten Dispute, die er als Redakteur zuließ, kanalisierte und mitbestimmte, erfüllt sich die zu Beginn dieser Rezension formulierte Hoffnung, Edlers Studie werde helfen, die spezifische Position Schumanns im Musikdiskurs seiner Zeit zu profilieren: etwa im Hinblick auf seine Haltung zur ›Virtuosensmusik‹ (131), seine Beurteilung ›französischer‹ Musik (480) oder seine Stellung zum Historismus. Nun wiederum vereinheitlichende Züge im Bild des Schumann-Kreises hervortreten zu lassen, ohne dabei dessen von Edler geleistete Differenzierung aufzugeben, dies wäre Aufgabe zukünftiger Forschungen, denen es gelänge, das von Edler gezeichnete Bild in weiter gefasste Horizonte zu integrieren. Edler selbst weist auf inspirierende Anschlussmöglichkeiten für zukünftige Untersuchungen hin (492–494). Sie werden sich an seinem Buch zu messen haben.

Kilian Sprau

25 Mills 2007. 77.

## Literatur

- Appel, Bernhard R. (1981a), *R. Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, Phil. Diss., Universität des Saarlandes.
- Appel, Bernhard R. (1981b), »Schumanns Davidsbund. Geistes- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen einer romantischen Idee«, *Archiv für Musikwissenschaft* 38/1, 1–23.
- Bodsch, Ingrid / Gerd Nauhaus (Hg.) (2007), *Robert Schumann. Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Brantner, Christina E. (1991), *Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker*, New York: Lang.
- Edler, Arnfried (1982), *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Edler, Arnfried (2002), »Aspekte von Schumanns Begriff der musikalischen Bildung«, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, Sinzig: Studio, 190–209.
- Eismann, Georg (Hg.) (1971), *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. 1, Basel: Stroemfeld / Roter Stern.
- Erler, Hermann (1887), *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert* (2 Bde.), Berlin: Ries und Erler.
- Fricker, Hans-Peter (1983), *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs*, Bern: Lang.
- Geck, Martin (2010), *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*, München: Siedler.
- Gülke, Peter (2010), *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, Wien: Zsolnay.
- Griepenkerl, Wolfgang R. (1841), *Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle* [1838], 2. Auflage, Braunschweig: Leibrock.
- Gruber, Gerold W. (1994), »Analyse«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 577–591.
- Heero, Aigi (2003), *Robert Schumanns Jugendliryk. Kritische Edition und Kommentar*, Sinzig: Studio.
- Hotaki, Leander (1998), *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung*, Freiburg: Rombach.
- Jansen, F. Gustav (1904), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kapp, Reinhard (1993), »Schumann nach der Revolution. Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materialien, Fragen«, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz: Schott, 315–415.
- Lichtenhahn, Ernst (1974), *Die Bedeutung des Dichterischen im Werk Robert Schumanns*, Phil. Diss., Universität Basel.
- Loos, Helmut (2010), *Robert Schumann. Werk und Leben*, Wien: Steinbauer.
- Loos, Helmut (2018), »Schumann Briefedition [...]« [Rezension], *Die Musikforschung* 71/3, 275–278.
- Mahlert, Ulrich (1983), *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, München: Katzbichler.
- Mills, Sara (2007), *Der Diskurs. Begriff, Theorie, Praxis*, Tübingen: Francke.
- Nauhaus, Gerd (Hg.) (1982), *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. 3, Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Nauhaus, Gerd (1985), »Nachwort«, in: *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Reprint der Ausgabe Leipzig 1854*, Bd. 4, hg. von Gerd Nauhaus und Ingeborg Singer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 307–327.
- Nauhaus, Gerd (1987) (Hg.), *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. 2, Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Nauhaus, Gerd / Ingeborg Singer (Hg.) (1985), *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Reprint der Aus-*



- gabe Leipzig 1854 (4 Bde.), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Otto, Frauke (1984), *Robert Schumann als Jean-Paul-Leser*, Frankfurt a. M.: Haag & Herchen.
- Ortlepp, Ernst (1836), *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik. Allen Musikfreunden und Verehrern des großen Mannes gewidmet*, Leipzig: Hartknoch.
- Plantinga, Leon B., (1967), *Schumann as Critic*, New Haven: Yale University Press.
- Rummenhüller, Peter (1980), *Der Dichter spricht. Robert Schumann als Musikschriftsteller*, Köln: Gitarre & Laute.
- Sprau, Kilian (2016), *Liederzyklus als Künstlerdenkmal. Studie zu Robert Schumann, Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München: Allitera.
- Struck, Michael (1993), »Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? Bemerkungen zum Glück von Edenhall op. 143 und zur Fest-Ouverture op. 123«, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz: Schott, 265–313.
- Synofzik, Thomas / Michael Heinemann (Hg.) (2008ff.), *Wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe Robert und Clara Schumanns*, Köln: Dohr.
- Tadday, Ulrich (1999), *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart: Metzler.
- Weissweiler, Eva (Hg.) (1984; 1987; 2001), *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe* (3 Bde.), Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Sprau, Kilian (2018): Florian Edler, Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834–1847 (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 15), Sinzig: Studio 2013. ZGMTH 15/2, 215–223.  
<https://doi.org/10.31751/989>

© 2018 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 10/10/2018

angenommen / accepted: 11/10/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018