

Ulrich Tadday

Zum Wandel des Schumann Bildes

Als Robert Schumann mit Gründung der »Neuen Zeitschrift für Musik« die musikpublizistische Bühne betritt, sorgt er durch einen forschenden, energiegelassenen Auftritt für öffentliches Aufsehen. Er schlägt kritische Töne an, indem er den Lesern seiner Zeitschrift »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835« unmissverständlich erklärt: »Das Zeitalter der unnützen Complimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten... Wir kennen die Sprache wohl. Mit der man über unsere heilige Kunst reden müßte – es ist die des Wohlwollens; aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es kaum – wohlwollend. In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, – sodann die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt habe – endlich eine neue, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.«¹

Schumann spricht hier zu seinen Lesern wie ein Dichter des Jungen Deutschland und er lässt die »Neue Zeitschrift für Musik« auf musikästhetischem Gebiet so engagiert erscheinen wie ein Organ des Vormärz, wenn er beispielsweise Johann Wenzel Kalliwodas (1801–1866) »Ouvertüren« in die politische Parteienlandschaft der Zeit einordnet: »Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Legitime oder in Romantiker, Moderne und Claskiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunktler, die Alter- und Volksthümer, die

Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung und Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.«² Unterstellen zu wollen, Schumann habe als Musikkritiker insgeheim politische Absichten verfolgt, wäre verquer, verfehlt wäre es aber auch in den politischen Vokabeln, mit denen er seine musikästhetischen An- und Absichten von Mal zu Mal verkleidet und verkauft, nur eine stilistische Attitüde zu sehen. Denn Schumanns »Neue Zeitschrift für Musik« erhebt einen programmatischen Anspruch, der sich romantisch revolutionär zu verstehen gibt und das radikale Ziel verfolgt, den Zopf der alten Kritik, deren Organ die »Allgemeine Musikalische Zeitung« ist, abschneiden zu wollen, nicht zuletzt um auch Schumanns eigenen Klavierkompositionen öffentliche Geltung zu verschaffen.

1834/35, zu der Zeit als die Kritik über Kalliwodas »Ouvertüren« erscheint, ist Schumann mehr als Herausgeber der »Neuen Zeitschrift für Musik«, weniger – wenn überhaupt – als Komponist öffentlich bekannt. An gezählten Werken sind bis dato: die »Abegg-Variationen« op. 1, die »Papillons« op. 2, die »Studien nach Capricen von Paganini« op. 3, die »Intermezzi« op. 4, die »Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck« op. 5, die »Toccata« op. 7, das »Allegro« op. 8 und die »Sechs Konzert-Etuden« op. 10 erschienen. Noch nicht erschienen sind beispielsweise die »Davidsbündlertänze« op. 6, der »Carneval« op. 9, die »Fantasiestücke« op. 12, die »Kreisleriana« op. 16 oder die »Fantasie« op. 17. Am Ende der 1830er Jahre wird sich die musikalisch interessier-

1 Robert Schumann, *Zur Eröffnung des Jahrganges 1835*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835) 1, S. 3.

2 Robert Schumann, *Kalliwoda, 1. Ouverture à grand Orchestre. Oe. 38. 2. Ouvert. Oe 44. à 2 Ritlrl. – Dieselben zu vier Händen à 16 gr. – Leipzig, Peters.* in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1834) 10, S. 38.

Peter Ward Jones

Mendelssohns Blick auf Schumann

Robert Schumann left for posterity a considerable legacy of information on Felix Mendelssohn, principally through his ten-year period of activity as editor of the »Neue Zeitschrift für Musik« (1834–44), his correspondence, diaries, and not least the set of notes headed »Erinnerungen an F. Mendelssohn vom Jahre 1835 bis zu s. Tode«, written down within about a year of Mendelssohn's early death in 1847, notes which Schumann intended to turn into a book¹. Taken together, they provide a view of one nineteenth-century composer on another which was quite exceptional for the period. Having a wealth of information on one side of the relationship, it is perhaps natural to seek for the equivalent on Mendelssohn's part, especially considering that he was an assiduous correspondent. But such expectations meet with disappointment, for in truth we know far less of what Mendelssohn thought about Schumann and his music. This should not really surprise us, for the two composers were very different in character, no more so than when it came to expressing themselves in writing. Schumann, notably taciturn in company, stands in contrast to the normally sociable Mendelssohn, but whereas Schumann wrote freely and copiously on musical matters, Mendelssohn distrusted such writing, and even his letters rarely touch on fellow composers. In this respect Mendelssohn was the more typical of the two, for composers before the twentieth century have rarely had much to say about their contemporaries.

A true assessment of the evidence, or the lack of it, has been hindered until recent times by the inaccessibility of key sources for both Mendelssohn and Schumann studies, partly as a

result of the disruptions of World War II. One major lacuna was made good in 2009 with the publication within the Schumann »Briefedition« of the complete »Briefwechsel« of Robert and Clara Schumann with members of the Mendelssohn family. The comprehensively annotated edition includes an excellent introduction exploring many aspects of the relationship of Mendelssohn with the Schumanns². Although many letters are published for the first time in this edition, it has to be admitted that they do not greatly increase our knowledge of Mendelssohn's view. Nevertheless, consideration of the various bits of evidence of all types does enable some reflexions to be offered, which will be explored here.

Although biographies have tended to point up the contrasts between the lives of Mendelssohn and Schumann, they had much in common in their background and early years, even if Schumann in 1838 wrote to Clara in reference to Mendelssohn that »In ähnlichen Verhältnissen wie er aufgewachsen, von Kindheit zur Musik bestimmt, würde ich Euch sammt und sonders überflügeln – das fühle ich an der Energie meiner Erfindungen«³. Although the Zwickau book business of Schumann's father, August, could not compare with the Mendelssohn family's banking establishment, it was sufficiently prosperous to ensure that Robert was brought up in a comfortably off household. Both composers received the standard German classical education (even if Mendelssohn's was mostly in the hands of private tutors) and as a teenager Schumann like Mendelssohn was to produce German verse translations from Greek and Latin purely for pleasure. Both were encouraged in their early

1 Robert Schumann: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, Faksimile-Ausg. mit Transkription, hg. von Georg Eismann, Zwickau 1947; rev. Transkription als *Aufzeichnungen über Mendelssohn*, hgg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Musik-Konzepte 14/15), München 1980, S. 97–122.

2 *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, hgg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik, Köln 2009 (= Schumann Briefedition, Serie II Bd. 1).

3 Brief vom 13. April 1838, gedruckt in: *Robert Schumann. Jugendbriefe*, hg. von Clara Schumann, Leipzig 1885, S. 285.

Knud Breyer

Von komponierten Briefen und bösen Menschen.

Das Verhältnis Theodor Kirchners zu Robert Schumann

Theodor Kirchner lernte Robert Schumann im Oktober 1837 in Leipzig kennen. In Begleitung seines Vaters war der damals Dreizehnjährige bei Schumann vorstellig geworden, um sein musikalisches Talent begutachten zu lassen. Früh war dem Vater, einem Dorf- und Kirchschullehrer, die musikalische Neigung seines am 10. Dezember 1823 in Neukirchen bei Chemnitz Erstgeborenen aufgefallen und nach Kräften unterstützt worden. Zu Kirchners frühester musikalischer Prägung dürfte das Orgelspiel des Vaters gezählt haben, der ab 1826 in Wittgensdorf bei Chemnitz eine Kirchschullehrerstelle innehatte, die auch das sonntägliche Orgelamt umfasste. Johann Gottfried Kirchner nahm seinen Sohn aber auch mit zu Konzert- und Opernbesuchen in Chemnitz. Seinen ersten geregelten Musikunterricht erhielt Theodor Kirchner in Oederan, wo er als ältestes von 12 Kindern wegen der häuslichen Enge bei Verwandten lebte, die spätere Ausbildung erfolgt in Chemnitz. Hier besucht Kirchner die Bürgerschule und erhält im Hause des Musikdirektors Stahlknecht Unterweisung in den Grundlagen der Musiktheorie. Erste Kompositionsversuche werden bereits im Alter von sieben Jahren unternommen, und den Achtjährigen stellt man dem Dresdner Hoforganisten Johann Gottlob Schneider vor. Während dieser, wie auch die Zuhörer dieses Zusammentreffens, die meinen, Schneider selbst spiele die Orgel, von der Leistung des Jungen beeindruckt ist, fällt das Urteil Robert Schumanns kritischer aus. Zwar erinnert er sich später: »ich kenne ihn [Kirchner], wie er noch ein achtjähriger [sic!] Bursche war, wo er, von seinem Vater begleitet, ein gutes Examen bei mir bestand aus einem Bach'schen Choralbuch, das ihn sehr in Verwunderung zu setzen schien«¹.

1 Robert Schumann an Hermann Rollet am 7. Februar 1854, zit. nach: Renate Hofmann: *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner mit einer Lebensskizze des Komponisten*, Tutzing 1996, S. 15.

In sein Tagebuch notiert er aber von dem Besuch am 17. Oktober 1837, dass Kirchner »noch nicht viel kann«². Im Laufe des Oktobers und Novembers 1837 kommt es, wie Schumanns Tagebuch ausweist, noch zu weiteren Treffen. Da aber Johann Gottfried Kirchner im darauf folgenden Frühjahr bei der erneuten Vorstellung seines Sohnes nicht Schumann, sondern Felix Mendelssohn und den Thomaskantor Christian Theodor Weinlig als Gutachter wählt, könnte auf gewisse Vorbehalte gegen Schumann geschlossen werden. Allerdings empfehlen nun nicht nur Mendelssohn und Weinlig die Musikkarriere für den jungen Kirchner und vermitteln den Unterricht bei dem Leipziger Nicolai-Organisten Carl Ferdinand Becker sowie bei Julius Knorr, auch Schumann konstatiert Fortschritte und nennt Kirchner nun ein »bedeutendes Talent«³.

Während seiner Leipziger Ausbildungszeit, die, unterbrochen durch den Unterricht bei Johann Gottlob Schneider in Dresden in der zweiten Jahreshälfte 1842, in der Einschreibung am von Mendelssohn 1843 gegründeten Konservatorium mit einem königlichen Stipendium gipfelt, hatte Kirchner intensiveren Kontakt zu Robert und Clara Schumann, und die begeisterten Äußerungen Robert Schumanns zeigen, wie sehr sich dieser nun Kirchners annahm. Bereits 1840 listet Schumann Kirchner in seiner Aufzählung: »junge Talente und junge Leipziger Komponisten n.[ach] meinem Sinn«⁴ und nennt ihn 1843 »das bedeutendste productive Talent von allen«⁵ Studenten des Leipziger Konservatoriums.

2 Robert Schumann: *Tagebücher*, hg. von Gerd Nauhaus, Bd. II (1836–1854), Leipzig 1987, S. 39.

3 Ebd., S. 57.

4 Zit. nach: Hofmann, *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner*, (wie Anm. 1), S. 10.

5 Brief vom 19. Juni 1843 an Hermanus Verhulst. Robert Schumann, *Briefe. Neue Folge*, hg. von F. Gustav Jansen, Leipzig ²1904, S. 230.

Robert W. Eshbach

Schumann as Mentor:

Joseph Joachim's »Blick auf Schumann«

For my Father, John Robert Eshbach

I – Sub Alis Altissimi

»In einer Abendgesellschaft bei Mendelssohn hatte dieser mit Joachim die Kreuzersonate von Beethoven gespielt. Nach der Musik nahm die Gesellschaft in zwangloser Weise an kleinen Tischen das Abendbrot ein. Joachim fand sein Unterkommen an einem Tischchen, an dem Schumann saß. Es war Sommerzeit, und durch die weitgeöffneten Fenster sah man den mit unzähligen Sternen besäten Nachthimmel. Da berührte Schumann, der lange schweigsam dagesessen hatte, leise das Knie seines kleinen Nachbarn, und mit der Hand auf den Sternenhimmel deutend, sagte er in seiner unnachahmlich gütigen Weise: »Ob wohl da droben Wesen existieren mögen, die wissen, wie schön hier auf Erden ein kleiner Junge mit Mendelssohn die Kreuzersonate gespielt hat?« The tale varies somewhat from telling to telling – Edith Sichel recalled the event as following a performance of the Beethoven Concerto. Be that as it may, for Joachim this encounter was clearly of seminal significance: »Fifty years afterwards he loved to tell the story, in his vivid way, acting the gesture, recalling the tones which the years had not dulled for him,« Sichel writes².

The kindly smile, the warmth of Schumann's voice – these were among Joachim's earliest, indelible, impressions of his future mentor. The hand on his knee, the gesture toward heaven and the poetic reference to otherworldly beings would have come as an unfamiliar – though not unwelcome – gesture of intimacy to a boy who, for the last five years, had been raised under the rigid regime of a succession of strict taskmasters.

Joseph had been born into the Jewish merchant class. His father, Julius Joachim, a sober, modestly successful wool merchant, viewed his son's occupation from his own accustomed perspective, as the business of giving concerts. The profession of buying and selling commodities had not always been kind to Julius, and his letters make clear that he viewed his son's extraordinary gift for music as a preferred alternative to a life spent in the wool-room and the counting-house. When his personal fortunes were at their lowest ebb, Julius sent his 8-year-old, youngest son to Vienna to be trained as a virtuoso³. For many years thereafter, the concern of the extended family, often anxiously expressed, seemed to center on how their prodigy might achieve security and renown as a performer and composer.⁴

Amidst these worldly concerns and family pressures, the taciturn Schumann's gesture to the heavens⁵, his quiet reference to the success of a little boy, not in terms of careerist ambitions, parental

3 Joseph Joachim was the seventh of eight children. The name and fate of the youngest child are unknown, and it seems likely that the youngest child did not survive childbirth.

4 See, for example, Ferdinand David's June 17, 1844 letter to Mendelssohn: »Daß Joachim so sehr gefallen hat, hat mir viel Freude gemacht; der Himmel gebe ihm Ausdauer und Gesundheit, und ein ganz prächtiger Künstler muß daraus werden, nur sollten seine Verwandten etwas weniger vorsichtig und vernünftig sein, es scheint mir etwas übertrieben, wie da hin und her überlegt wird, was wohl jetzt das Beste für ihn wäre, und wenn man ihnen hundertmal gesagt hat, daß sie ihn ruhig weiter studiren lassen sollen, so scheinen sie doch lieber hören zu wollen, daß man ihn je eher je lieber nach Paris und in alle Welt schicken möchte.«, Julius Eckhardt: *Ferdinand David an die Familie Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1888, p. 216.

5 For Schumann's interest in the stars at around this time in his life, see: Gerd Nauhaus: *Schumann und die Sterne*, in *Schumann Studien* 3/4, Köln 1994, pp. 174–178.

1 Andreas Moser: *Joseph Joachim, Ein Lebensbild*, vol. 1, Berlin 1908, p. 72.

2 Edith Sichel: *Joseph Joachim – A Remembrance*, in *The Living Age*, vol. 254 (1907), p. 694.

Dean Cáceres

Der »innig verehrte Schwager«

Robert Schumann und Woldemar Bargiel

»Sie werden mir zugestehen, dass man nicht erst Schumanns Schwager zu sein braucht, um in ihm den großen Künstler und ausgezeichneten Menschen zu ehren. Es ist mir von jeher unbegreiflich gewesen, daß, wer was in der Musik leisten will, Schumanns Grundansichten sein muß, und sich den Namen Schumannianer wohl gefallen lassen kann. Sch.[umann] war nach Beethoven der erste, der innere Seelenzustände in der Musik in ihrer großen Mannigfaltigkeit auszudrücken suchte, und sie zum Kern nahm, die Form nach ihnen bildend [...] Es ist wohl klar, welcher Richtung zu folgen ist, und in welcher jede Eigen-thümlichkeit sich am freiesten bilden kann.«¹

Dies Zeugnis musikalischer und menschlicher Verehrung Robert Schumanns stammt aus der Feder des ambitionierten Komponisten, Dirigenten und Pädagogen Woldemar Bargiel (1828–1897), der als Halbbruder Clara Wiecks in einem engen verwandtschaftlichen Verhältnis zu Schumann stand. Bargiel weckt ein zweifaches Interesse, im Kontext der Schumann-Forschung und als eigenständige Musikerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts. Seine Musikerlaufbahn begann mit einem fulminanten Studienabschluss, denn das Oktett op. 15a war in den »Signalen für die musikalische Welt« euphorisch rezensiert worden. Bald darauf rechnete Schumann ihn in der Fußnote seines Artikels »Neue Bahnen«² zu einem bedeutenden Nachwuchskünstler. Es ist kaum

verwunderlich, dass Bargiel sich stilistisch zunächst stark an Schumann orientierte, wurde dieser doch zum Mitglied seiner Familie, als er zwölf Jahre alt war. Über Bargiels Schaffen setzten divergierende Urteile schon zu Lebzeiten ein, post mortem verblasste der Ruf des Komponisten schnell. Die Kritik stuft ihn häufig als Epigone oder Eklektizist ein – dies Urteil war in mancherlei Hinsicht ungerechtfertigt.³

Gilt Robert Schumann als Hauptvertreter der deutschen Hochromantik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so entstanden etwa zwei Drittel der Kompositionen Woldemar Bargiels zwischen 1848 und 1864. Damit gehört der 18 Jahre Jüngere neben Johannes Brahms der Übergangsgeneration der Jahrhundertmitte an, die sich in Progressive und Konservative aufspaltete. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass Bargiel eine nicht unerhebliche Rolle im Manifest der Brahmsianer gegen die Neudeutschen spielen sollte, ein Umstand, der bisher von der Forschung nicht berücksichtigt wurde. Offenbar war der Vorschlag zu einem öffentlichen Vorgehen gegen die Neudeutschen von Bargiel angeregt worden, der bereits vier Jahre vor dem Erscheinen des berühmten Manifests am 6. Mai 1860 in der Berliner Musikzeitung »Echo« versucht hatte, Joseph Joachim von diesem Schritt zu überzeugen.⁴

Die Verknüpfungen der Familien Bargiel und Schumann waren verzweigt und vielschichtig. Friedrich Wieck hatte sich mit Adolph Bargiel, dem Vater Woldemars, in Jugendzeiten in einer gemeinsamen Hauslehrerposition bei Baron Seckendorff auf dem Rittergut Zingst in Querfurth, befreundet und von

1 Brief Woldemar Bargiel an Elisabeth Werner, Berlin, 17. August 1855, in: *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, hg. von Elisabeth Schmiedel u. Joachim Draheim, München [u. a.] 2007, S. 187.

2 In der Fußnote benannte Schumann die betreffenden Künstler: »Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinigen, großer Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers F. E. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende

Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, K.A. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen.« Robert Schumann, *Neue Bahnen*, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, hg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 301f. und ebd., FN S. 470.

3 Vgl. Dean Cáceres: *Das Echte und Innerliche in der Kunst. Der Komponist, Dirigent und Pädagoge Woldemar Bargiel (1828–1897)* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 17), Göttingen 2008.

4 Vgl. ebd., S. 58f.

Michael Struck

Nähe und Distanz

Robert Schumann in Johannes Brahms' Sicht

I – Brahms, Schumann und die musikalische Vergangenheit: Streiflichter

Historisch-kulturgeschichtlich betrachtet, scheinen die Komponisten Robert Schumann und Johannes Brahms in einem heiklen Generationenverhältnis zu stehen. Selbst wenn man das hehre Beispiel der Generationenfreundschaft Haydns und Mozarts im Auge hat, lässt sich bei einer solchen Konstellation in der Regel eine bewusste, starke Emanzipationsbewegung des Jüngeren von Kunstästhetik und -pragmatik des Älteren erwarten. Schumann – im persönlichen Kontakt meist auffallend introvertiert, als Musikschriftsteller und Komponist indes in die Öffentlichkeit wirkend – rettete als Vormärzler und Republikaner in die noch miterlebten und mitgestalteten ersten postrevolutionären Jahre einigen prärevolutionären Schwung (»Rheinische« Symphonien!) und entsprechende Ideale, wie etwa die Chorballaden oder die »kollektiven« Volkston-Schlüsse der späten konzertante Werke und der »Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinielied« op. 123 zeigen.¹ Mit dem 23 Jahre jüngeren Brahms² stand ihm ein Künstler gegenüber, der ganz wesentlich von postrevolutionär-restaurativen Verhältnissen und expansiven Bestrebungen in Politik, Gesellschaft und Wirtschaft geprägt erschien. Zwar war Brahms weit effizienter im Umgang mit den aufführungspraktischen Verhältnissen des öffentlichen Kon-

zertbetriebs als Schumann, doch teilte er dessen Hang zur öffentlichen musikpublizistischen Wirksamkeit nicht. Erlebte und katalysierte Schumann die Anfänge des Parteienstreites zwischen angeblich »Konservativen« und vorgeblich »zukunfts-fähigen« Fortschrittlichen (die die aus Schumanns Händen übernommene »Neue Zeitschrift für Musik« teils durch Zuspitzung, teils durch Trendwenden zu ihrem ästhetisch-musikpolitischen Hauptmedium gemacht hatten), so gestaltete Brahms die Zuspitzung jener Auseinandersetzung um 1860 mit, erlebte aber auch noch die Abschwächung ihrer musikhistorischen Wirksamkeit.

Fast verwunderlich erscheint es zunächst, dass Brahms' Musik noch annähernd im gleichen künstlerischen Humus wurzelt wie Schumanns Schaffen, betrachtet man die gemeinsamen literarischen Vorlieben (E. Th. A. Hoffmann, Jean Paul, die »Klassiker«). Und zweifellos umfassten die künstlerischen Sympathie- und Affinitäts-Empfindungen beider Komponisten bei der legendären Düsseldorfer Begegnung im Herbst 1853 auch die künstlerischen Charakter-Spaltungen in Eusebius/Florestan bzw. Brahms/Kreisler im jeweiligen Frühwerk. Dennoch konnte das Verhältnis beider zur literarischen und musikalischen Vergangenheit nicht mehr das gleiche sein: Für Brahms war es zwangsläufig schon weithin »historisches« (wenn auch unmittelbar wirksames) Bildungsgut, das er in seiner privaten moralisch-ästhetischen Ideensammlung »Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern«³ zusammentrug, ohne dass ihn – wie den Redakteur Schumann – Nachschubzwang an literarischen Mottos dazu getrieben hätte. Für Schumann dagegen waren Hoffmann, Jean Paul und Goethe ebenso wie Beethoven und Schubert (fast) noch künstlerische Gegenwart gewesen. Ähnlich bezeichnend unterschied sich das

1 Vgl. Reinhard Kapp: *Schumann nach der Revolution. Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materialien, Fragen* (S. 315–415); Michael Struck: *Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? Bemerkungen zum »Glück von Edenballs« op. 143 und zur »Fest-Ouverture« op. 123* (S. 265–313), in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf (= Schumann Forschungen 3)*, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz [u. a.] 1993.

2 Der Altersabstand zwischen Schumann und Brahms war also fast identisch mit dem zwischen Haydn und Mozart (knapp 23 gegenüber gut 24 Jahren).

3 Hg. von Carl Krebs, Berlin 1909.