

Rose statt Luther – Robert Schumann als Protestant*

von Harald Schroeter-Wittke

LUTHERS ROSE

1530 schenkte Kurprinz Johann Friedrich Martin Luther einen Siegelring, der fortan das Wappen Luthers bildete.¹ Es ist bekannt unter dem Namen Lutherrose: In der Mitte befindet sich ein schwarzes Kreuz auf einem roten Herzen, umschlossen von einer weißen Rose auf tiefblauem Hintergrund, der wiederum von einem goldenen Ring bekränzt und begrenzt wird. In einem Brief an Lazarus Spengler vom 8. Juli 1530 deutet Luther dieses Siegel als ein „Compendium Theologiae“, als ein „Merkzeichen meiner Theologie“: Kreuzestheologie als Herzenssache, umgeben von einer Rose, die anzeigt, „daß der Glaube Freude, Trost und Friede gibt“, die deshalb „weiß und nicht rot sein“ soll, weil „weiß der Geister und aller Engel Farbe“ ist. Der Hintergrund ist die Farbe des Himmels, umschlossen von einem güldenen Ring, dem Symbol der Ewigkeit und Treue. In manchen Versionen der Lutherrose begegnet auf dem himmlischen Hintergrund das Wort „VIVIT“ – entnommen dem zentralen biblischen Vers für die reformatorische Erkenntnis Luthers Röm 1,17: „Der Gerechte wird aus Glauben leben“².

Was für Luther zusammen geht: das Kreuz und das lebendige, nicht verderbte Herz, tritt im weiteren Verlauf der Protestantismusgeschichte häufig auseinander

* Dieser Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der am 16. Juni 2006 in der Lutherkirche Bonn anlässlich der Aufführung von Robert Schumanns ‚Der Rose Pilgerfahrt op. 112‘ gehalten wurde.

1 Vgl. Martin Brecht, Martin Luther. Bd. 2: Ordnung und Abgrenzung der Reformation 1521-1530. Stuttgart 1986, S. 379.

2 Martin Luther, Briefe, hg. von Karin Bornkamm u. Gerhard Ebeling. Frankfurt 1995, S. 122 f: „Das erste soll ein schwarz Kreuz sein im Herzen, welches Herz seine natürliche Farbe hat, damit ich mir selbst Erinnerung gebe, daß der Glaube an den Gekreuzigten uns selig macht. ‚Denn so man herzlich glaubt, wird man gerecht‘ (Röm 10,10). Ob’s nun wohl ein schwarz Kreuz ist, mortifiziert und soll auch weh tun, dennoch läßt es das Herz in seiner Farbe, verderbt die Natur nicht, das ist, es tötet nicht, sondern es erhält lebendig. ‚Iustus enim ex fide vivet‘ (Röm 1,17), sed fide crucifixi. Solch Herz aber soll mitten in einer weißen Rose stehen, anzuzeigen, daß der Glaube Freude, Trost und Friede gibt und sogleich in eine weiße, fröhliche Rose setzt, nicht wie die Welt Friede und Freude gibt (Joh 14,27), darum soll die Rose weiß und nicht rot sein, denn weiß ist der Geister und aller Engel Farbe. Solche Rose stehet im himmelfarbenen Felde, daß solche Freude im Geist und Glauben ein Anfang ist der himmlischen, zukünftigen Freude, jetzt wohl schon darinnen begriffen und durch Hoffnung gefasset, aber noch nicht offenbar. Und um solch Feld einen güldenen Ring, daß solche Seligkeit im Himmel ewig währet und kein Ende hat, auch köstlich und über alle Freude und Güter, wie das Gold das höchst, edelst und best Erz ist“.

und geht in der Regel nur für eine Minderheit zusammen. Die Protestantismusgeschichte, zugleich eine Geschichte der Moderne,³ ist voller Beispiele davon, dass die Lebenstauglichkeit einer Theologie des Kreuzes als eine sinnvolle Spielart moderner Theologie angezweifelt und bestritten wird, weil Menschen mit ihr nicht mehr die Erfahrung verbinden, dass eine Kreuzestheologie dem Leben dienen kann, sondern dass sie die Menschen unterdrückt. Es ist und bleibt ein Kreuz mit dem Kreuz, denn mit der Kreuzestheologie stehen unterschiedliche theologische und anthropologische Konzepte von Gewalt, von Opfer, von der Sinnlosigkeit des Leidens und von der Erlösungstat Jesu Christi auf dem Spiel.⁴

SCHUMANNS ROSE

Vor 150 Jahren, am 29. Juli 1856, verstarb Robert Schumann in Endenich bei Bonn. Schumann war zeitlebens Protestant. Merkwürdigerweise aber hat sich bislang kaum jemand intensive Gedanken über sein Protestant-Sein gemacht, obwohl sein Werk voll ist von religiösen Bezügen. An vielen Stellen der Schumannschen Biographie stoßen wir auf Leerstellen, was seinen Protestantismus anbelangt.

So finden wir etwa in der Geschichtsschreibung des Düsseldorfer Protestantismus keinen Niederschlag des Schumannschen Wirkens als Städtischer Musikdirektor, obwohl er in seiner Düsseldorfer Zeit 1850-1854 eine Fülle explizit religiöser Werke schreibt.⁵ Und auch bei der Bestattung des Protestanten Schu-

3 Vgl. Lucian Hölscher, *Geschichte der protestantischen Frömmigkeit in Deutschland*. München 2005.

4 Vgl. Eveline Valtink (Hg.), *Das Kreuz mit dem Kreuz. Feministisch-theologische Anfragen an die Kreuzestheologie. Ansätze feministischer Christologie*. Hofgeismar 21991 – Hans-Martin Gutmann, *Symbole zwischen Macht und Spiel. Religionspädagogische und liturgische Untersuchungen zum „Opfer“*. Göttingen 1996 – Helga Kuhlmann, *Leib-Leben theologisch denken. Reflexionen zur Theologischen Anthropologie*. Münster 2004, bes. S. 96-152 zum Thema Leib – Leben und Gewalt.

5 Adelbert Natop (1826-1891, in Düsseldorf Pfarrer seit 1851) taufte am 31.1.1852 Eugenie Schumann und am 1.1.1855 Felix Walther Alfred Schumann, das achte und letzte Kind der Schumanns, in Abwesenheit des Vaters in der Neanderkirche, frdl. Mitteilung von Ulrich Dühr nach AEKR Düsseldorf 4 KG 005 ([Düsseldorf] K 2,4). In: Gottfried Bernhard Adelbert Natop, *Geschichte der evangelischen Gemeinde zu Düsseldorf*. Düsseldorf 1881, wird Schumanns Düsseldorfer Wirken mit keiner Silbe erwähnt. Dieses Schweigen gilt auch für Helmut Ackermann, *Geschichte der evangelischen Gemeinde Düsseldorf von ihren Anfängen bis 1948*. Düsseldorf 1996. Was die Gemeinde in den 1850er Jahren bewegt, ist deutlich verschieden von dem, was die Schumanns in Düsseldorf bewegt. Die Lebenswelt dieses z.T. erwecklich geprägten protestantischen Milieus, bes. unter Pfarrer Karl Krafft (1844-1856), weist mit Ausnahme der Kasualien mit der Lebenswelt der Schumanns keine gemeinsamen Schnittstellen auf. Offensichtlich spielt das Musikleben der Stadt keine theologisch relevante Rolle. Zum Musikleben der Stadt Düsseldorf im 19. Jahrhundert vgl. Hugo Weidenhaupt, *Von der französischen zur preußischen Zeit (1806-1856)*. In: Ders. (Hg.): *Düsseldorf. Geschichte von den Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert*. Bd. 2: *Von der Residenzstadt zur Beamtenstadt (1614-1900)*. 2. Aufl. Düsseldorf 1990, S. 313-479, bes. S. 457-460. Schumann wird von den Düsseldorfer Protestanten erst als Kranker in Endenich wahrgenommen. So berichtet Johannes Brahms in einem Brief an Geheimrat Wendt in Thun aus dem Jahre 1887: „Als man Schumann nach Endenich gebracht hatten schickten die Düsseldorfer Pietisten einen ‚strengen‘ Prediger [vermutlich Karl Krafft, HSW], um ihn ins Ge-

mann im katholischen Bonn ließ sich kirchlicherseits z.B. nicht verifizieren, wer ihn beerdigt hat, weil dies in den Archiven der Evangelischen Kirche nicht verzeichnet ist.⁶ Aus Ferdinand Hillers Nachruf an Robert Schumann in der Kölnischen Zeitung vom 1.8. 1856⁷ ist zu entnehmen, dass es sich um eine der ersten Amtshandlungen des gerade nach Bonn berufenen Präses der Rheinischen Provinzialsynode, Johann Heinrich Wiesmann (1799-1862), gehandelt hat. Aus den Kölner und Düsseldorfer Nachrufen ist schließlich die bewegende Feierlichkeit des Rituals zu erkennen: Der Sarg Schumann wird von wichtigen Persönlichkeiten des öffentlichen Musiklebens getragen und begleitet – u.a. die Musikdirektoren Ferdinand Hiller (1811-1885) aus Köln und Albert Dietrich (1829-1908) aus Bonn, der weltberühmte Violinist Joseph Joachim (1831-1907) aus Düsseldorf, der Dichter Karl Simrock (1802-1876) aus Bonn sowie Johannes Brahms (1833-1897) aus Hamburg, der allerdings unerwähnt bleibt, weil er noch keine öffentliche Person ist.⁸ Begleitet wird die Beerdigung vom Gesangsverein Concordia und von der Regimentsmusik. Was allerdings in den „ergreifenden Worten, die der Herr Pfarrer Prov. Syn.-Präses Wiesmann dem Verstorbenen nachrief“⁹, gesagt wurde, wie Wiesmann als Repräsentant des Protestantismus Schumann also rezipiert hat, verdient keine Erwähnung. Dagegen ist allen Berichterstattern die Popularität Schumanns wichtig:

„Die ganze Bevölkerung Bonns schien vollzählig versammelt zu sein, plötzlich, wie auf die Nachricht von einem großen Unglück, Brand oder Erdbeben. Leute aus allen Ständen liefen herbei in Hast und Eile, offenbar unvorbereitet, in Werktagskleidern, Hemdärmeln, bloßen Kopfes. [...] Von Schumanns Begräbnis habe ich den Eindruck, als hätte plötzlich, unwillkürlich die Bevölkerung Bonns die Kunde durchschauert: einer der edelsten Deutschen sei auf seinem letzten Wege, und wer könne, müsse noch einen letzten Blick werfen auf die Reste, die einen Genius ersten Ranges beherbergt und nun dem Staube übergeben würden“¹⁰.

bet zu nehmen. Der Arzt aber erklärte, ohne ausdrückliche schriftliche Zusage der Frau Schumann werde er ihn nicht zu dem Kranken lassen, und diese hat, nach meinem Dazwischentreten, die Erlaubnis nie gegeben“, Max Kahlbeck, Johannes Brahms. Bd I/1: 1833-1856. 4. Aufl. Berlin 1921, S. 163.

- 6 Aus dem Sterbeeintrag von Robert Schumann (KB 370/18 [= Bonn], S. 55/56) geht nur das Sterbedatum hervor, nicht jedoch, wer ihn beerdigt hat. Außerdem bleibt die Spalte „Ob eine Grabrede gehalten wurde“? frei (briefliche Mitteilung von Dr. Andreas Metzling, AEKR Bop-pard).
- 7 Abgedruckt bei Bernhard R. Appel (Hg.), Robert Schumann in Eendenich (1854-1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. Mainz u.a. 2006 (Schumann-Forschungen 11), S. 409-411.
- 8 Clara Schumann (1819-1896) und auch die sieben Kinder wohnen der Beerdigung nicht bei, weil diese im kleinen Kreise stattfinden soll.
- 9 Düsseldorf Zeitung vom 2.8. 1856; zit. n. Appel (wie Anm. 7), S. 411.
- 10 So die Erinnerung Klaus Groths in: Heinrich Miesner, Klaus Groth und die Musik. Erinnerungen an Johannes Brahms. Heide 1933, S. 19 f.

Schumanns Protestantismus scheint bei alledem so selbstverständlich zu sein, dass er in seiner Unauffälligkeit bislang nur selten Gegenstand der Forschung war.¹¹ Daran sind mindestens zwei Dinge bemerkenswert:

1. Schumanns Protestantismus ist in der Tat derart typisch für eine bestimmte bürgerliche Schicht seiner Zeit, dass er bislang nicht näher betrachtet wurde.
2. Gerade deshalb ist Schumanns unscheinbarer Protestantismus jedoch so aufregend, weil er von den kirchlichen Formen und Repräsentanten des Protestantismus schon zu seiner Zeit kaum noch wahrgenommen wird. Dabei handelt es sich bei Schumann um eine exponierte, wenn auch implizite Laientheologie, die mit ihrer kulturellen Schaffenskraft am Puls ihrer Zeit ist.¹² Sie ist jedoch weit entfernt von Luther und seiner Theologie, deren Kompendium die Lutherrose darstellt. Stattdessen lässt sich Schumanns Protestantismus unter dem Motto darstellen: Rose statt Luther.

RELIGIÖS OHNE RELIGION – EIN PROTESTANT IM RHEINISCHEN KATHOLIZISMUS

Schumanns Werke strotzen nur so von religiösen Bezügen. Diese begegnen in den frühen und mittleren Werken zumeist implizit und werden erst im Spätwerk zunehmend explizit. 1850 kommt der sächsische Lutheraner Schumann ins katholische Düsseldorf als Städtischer Musikdirektor.¹³ Zu seinen Aufgaben gehört u.a. das Komponieren von kirchenmusikalischen Werken. Der Schriftsteller und Musikkritiker Schumann hat sich schriftlich so gut wie nie zu theologischen Fragen geäußert.¹⁴ Als er ins Rheinland kommt, ist er jedoch vom Rheinischen Katholizismus fasziniert. Nicht nur seine 3. Symphonie Es-Dur op. 97, die sog.

11 Eine interessante und in ihren Thesen und Abwägungen eindrucksvolle Ausnahme bildet die Dissertation von Carla Ulbrich, Robert Schumanns Messe op. 147 und Requiem op. 148. Musikhistorische und musiktheoretische Untersuchungen zur Standortbestimmung. Ein Beitrag zur Verdichtung der weltanschaulich-philosophischen Position. Zwickau 1982/1984.

12 Die kultur- und kirchengeschichtliche Erforschung der Laientheologie(n) ist besonders im Protestantismus immer noch ein riesiges Desiderat. Theologiegeschichte wird zumeist immer noch vorwiegend als Theologengeschichte verstanden und geschrieben. Damit droht die wissenschaftliche Theologie zunehmend ihren Erfahrungsbezug zu verspielen, der in unseren erlebnisorientierten Zeiten jedoch immer wichtiger wird. Vgl. zu diesem Konzept meinen Ansatz einer u.a. historisch orientierten musikalischen Religionspädagogik bei: Harald Schroeter-Wittke, *Nihil est sine sono* (I Kor 14,10). Vorspiel einer musikalischen Religionspädagogik. In: ZPT 57 (2005), S. 347-357.

13 Vgl. Paul Kast, *Schumanns rheinische Jahre*. Düsseldorf 1981.

14 Bodo Bischoff hat die Bedeutung des Schreibens für Schumann in die Diskussion der Erforschung seiner Religiosität eingebracht. Schumann war ein schweigsamer Mensch, der seiner Zeit zunächst und vor allem als schreibender Musikkritiker bekannt war und erst Mitte der 1840er Jahre als Komponist bekannt wurde, bes. mit seinem Oratorium „Das Paradies und die Peri op. 50“ (1843); vgl. dazu Bodo Bischoff, „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers“. Zur Religiosität in Leben und Werk Robert Schumanns. In: Gotthard Fermor (Hg.), *Spiritualität der Musik. Religion im Werk von Beethoven und Schumann*. Rheinbach 2006, S. 55-80, bes. S. 55-60.

Rheinische, verdankt sich in wesentlichen Teilen der Begegnung mit dem rheinischen Katholizismus: Der 1. Satz spiegelt den erhabenen Eindruck wider, den der noch unvollendete Kölner Dom auf Schumann machte. Den majestätisch-rühmigen 4. Satz, der einen Nachklang der Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs Johannes von Geissel darstellt, komponiert Schumann als Höhepunkt seiner Rheinischen Symphonie. Auch seine *Missa sacra* op. 147 und sein Requiem op. 148 atmen katholische Atmosphäre. Es ist zwar umstritten, ob sie für die katholische Liturgie bestimmt waren, denn es fehlt jeder Hinweis auf eine Aufführung eines dieser Werke im Rahmen eines Gottesdienstes. Schumann fand sie „zum Gottesdienst wie zum Concert-Gebrauch geeignet“¹⁵. Andererseits aber deuten das Offertorium ‚Tota pulchra es Maria‘ innerhalb der Messe, Schumanns Beschäftigung mit Besonderheiten der katholischen Düsseldorfer Liturgie während der Komposition der Messe¹⁶ sowie das lateinische Requiem darauf hin, dass sie für den liturgischen Gebrauch zumindest als Möglichkeit konzipiert waren. Hier kommt ein aufgeklärt-liberaler Protestantismus zur Geltung, der für viele Gebildete des 19. Jahrhunderts selbstverständlich geworden ist. Bei Schumann äußert er sich etwa in einer autobiographischen Tagebuchnotiz von 1830: „Religios ist er ohne Religion“¹⁷ oder in einem Brief an seine Mutter am 25.5. 1829: „Wer seine Religion hinter einen Namen stecken will und sie im Namen sucht, hat bestimmt keine; die schönste Religion ist: gut und fromm zu sein; ob sie nun ein Katholik oder Protestant hat ist Eins“¹⁸. Die beiden großen kompositorischen Vorbilder Schumanns, Bach¹⁹ und Beethoven²⁰, lassen sich mit dieser Einsicht auch konfessionell zusammen denken. Schumanns Faszination vom rheinischen Katholizismus lässt sich auch vor diesem Hintergrund verstehen, dass er einen Katholizismus vorultramontanistischer Prägung kennen lernte, bei dem er glaubte, keinen Dogmatismus wahrnehmen zu müssen.

15 Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV/3/2, Mainz u.a. 2002, S. XXVI; zit. n. Helmut Loos, *Missa Sacra für Soli, Chor und Orchester* op. 147. In: Ders. (Hg.): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*. Bd. 2, Laaber 2005, S. 355-363, hier: S. 363.

16 Vgl. Ulrich Konrad, *Der Beitrag evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert*. In: *KMJ* 71 (1987), S. 65-92, bes. S. 79-85.

17 Georg Eismann (Hg.), *Robert Schumann. Tagebücher*. Bd. 1: 1827-1838. Leipzig 1971, S. 243.

18 Clara Schumann (Hg.), *Jugendbriefe von Robert Schumann*. Nach den Originalen mitgeteilt. 2. Aufl., Leipzig 1886, S. 56.

19 Vgl. Bodo Bischoff, *Das Bach-Bild Robert Schumanns*. In: Michael Heinemann u. Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), *Bach und die Nachwelt*. Bd. 1: 1750-1850. Laaber 1997, S. 421-499.

20 Zur neueren Diskussion um die Religiosität Beethovens vgl. Sibylle Wagner, „Gott, welch Dunkel hier“. Zugänge zu den religiösen Dimensionen in Ludwig van Beethovens Person und Werk. In: Fermor (wie Anm. 14), S. 15-24 – Ernst Hertrich, *Beethoven und die Religion*. In: Ebd., S. 25-44 – Bettina Schlüter, *Musikalische Spiritualität um 1800. Thesen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*. In: Ebd., S. 109-114.

„WER TISCHE RÜCKT, DÜRFTE AUCH GANZ SCHÖN VERRÜCKTE MUSIK MACHEN“²¹ –
REZEPTIONSPROBLEME DER RELIGIÖSEN DIMENSION IN SCHUMANNS WERK

Dass die religiöse Dimension des Schumannschen Werkes erst in den letzten Jahren in der Forschung zur Geltung kam, hängt mit zwei Problemen zusammen: Zum einen sind die explizit religiösen Werke in der Spätphase Schumanns entstanden, die schon zu Lebzeiten in einem eigenartigen Licht wahrgenommen wurde. Zum anderen steckt die Erforschung impliziter Religion religionsgeschichtlich noch in den Anfängen, zumal implizite Religion von Zeitgenossen nicht immer als Religion wahrgenommen wurde.

Zur problematischen Rezeption des sog. Spätwerks Schumanns

Das Spätwerk Schumanns galt schon zu Lebzeiten als nahezu ungenießbar. Seine letzten Kompositionen sind von Clara Schumann und Johannes Brahms vernichtet worden, weil sie der Nachwelt das Schumannbild bewahren wollten, unter welchem er Berühmtheit erlangt hatte.²² Schumanns Krankheit, die ihn nach einem misslungenen Suizidversuch am Rosenmontag 1854²³ nach Etenich brachte, wo er zweieinhalb Jahre später schließlich an den Folgen eines Hungerstreiks starb,²⁴ galt schon zu seinen Lebzeiten als Grund dafür, dass seine letzten

-
- 21 Vgl. Kazuko Ozawa u. Matthias Wendt, Wer Tische rückt, dürfte auch ganz schön verrückte Musik machen. Schumann-Biographik als Rezeptionsengpass. Eine Dokumentation. In: Cordula Heymann-Wentzel u. Johannes Laas (Hg.), Musik und Biographie. FS Rainer Cadenbach. Würzburg 2004, S. 106-136. Sie zeigen, dass Tischerücken eine kurzzeitige Zeitgeisterscheinung war, an der der Journalist Schumann, „den schon immer alles interessierte, was akut aktuell war“ (S. 130), kurze Zeit Interesse zeigte. Obwohl das Ausmaß dieser Praxis quellenmäßig nicht sehr reich belegt ist, gilt es vielen Schumannrezipienten als ein Vorbote des späteren Irrsinns.
- 22 Vgl. Helmuth Hopf, Fehlinterpretationen eines Spätstils am Beispiel Robert Schumanns. In: Julius Alf u. Joseph A. Kruse (Hg.), Robert Schumann. Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk. Düsseldorf 1981, S. 238-249 – Arno Forchert, Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In: Bernhard R. Appel (Hg.), Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Mainz u.a. 1993 (Schumann-Forschungen 3), S. 9-23.
- 23 Schumann stürzte sich am Rosenmontag 1854 in Düsseldorf in den Rhein, wo er von Fischern wieder herausgezogen wurde, obwohl er sich vehement gegen eine Rettung zu wehren versuchte. Vgl. dazu das eindrucksvolle Hörbuch von Vera Forester, Ich möchte lachen vor Todesschmerz. Robert Schumanns letzter Weg. Cybele Records 2005.
- 24 Vgl. Udo Rauchfleisch, Robert Schumann. Eine psychoanalytische Annäherung. Göttingen 2004, S. 161 f. Über die Deutungen der Krankheit Schumanns ist viel spekuliert worden. Sie ist derart komplex in ihren Erscheinungsformen und Zusammenhängen, dass sie sich weder psychisch, medizinisch, soziologisch noch ästhetisch monokausal erklären lässt. Schumann war – nicht nur bewusst – ein durch und durch moderner Mensch. Seine Krankheit sowie ihr Verlauf können als Symptom der Moderne gelesen werden. In der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts ereignen sich in Europa und Deutschland gravierende Umbrüche in sozialen, wissenschaftlichen, technischen, philosophischen, religiösen und ästhetischen Zusammenhängen, die uns noch heute fundamental prägen. Schumann hat sie auf seine Weise durchlebt und durchlitten und gehört zu den Persönlichkeiten, die die Chancen und das Scheitern der Moderne am eigenen Leibe zu spüren bekamen. Zu diesem Interpretationsansatz vgl. Arnfried Edler, Robert Schumann und seine Zeit. Laaber 2002. Zum Ganzen vgl. auch die ältere Studie von Franz Hermann Franken, Die Krankheiten großer Komponisten. Bd. 1, Wilhelmshaven 1986, S. 236-303 (Robert Schumann);

Kompositionen nicht mehr auf der Höhe der Zeit waren. 1855 beobachtete in Ethenich sein erster Biograph, der spätere Bonner Musikdirektor Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822-1896) durch eine Türöffnung, „den großen Mann in voller Gebrochenheit seiner geistigen und physischen Kräfte“, wie er am Klavier phantasiert „gleich einer Maschine, deren Mechanismus zerstört“²⁵. Daraus schloss er für die Kompositionen der 1850er Jahre: „Die Pietät vor dem hohen Genius des Meisters gebietet, von einer näheren Prüfung aller damaligen, schon in die Zeit des stärker entwickelten krankhaften Zustandes fallenden Kompositionen abzusehen“²⁶. Diese Wahrnehmung sollte die Rezeption des Schumannschen Spätwerks für mehr als 100 Jahre grundlegend prägen. Der jugendliche Schumann galt als genial und weiterführend, spätestens mit seiner Düsseldorfer Zeit trat bei den Zeitgenossen deutliche Kritik an seinen Werken auf den Plan, was im Nachhinein als Vorahnungen seiner Gehirnkrankheit gedeutet wurde. Dabei wurden zwei Dinge völlig übersehen: Zum einen stellt das Jahr 1851 im Schaffen Schumanns den Höhepunkt dar – sowohl quantitativ als auch qualitativ. Zum anderen gerieten seine explizit religiösen Werke, seine *Missa sacra* op. 147 und sein *Requiem* op. 148 in den Rezeptionssog der angeblich durch Krankheit verminderten musikalischen Qualität seiner Werke ab den fünfziger Jahren.

Wahrnehmung und Rezeption von impliziter Religion bei Schumann

Die implizite Religiosität²⁷ von Schumanns Frühwerk entzieht sich einer kirchlichen Wahrnehmung von Religion. Schumanns Religiosität und Frömmigkeit ist zum einen im stetigen Begriff, aus der Kirche auszuwandern. Dem korrespondiert zum anderen, dass sie kirchlicherseits – auch in ihrer expliziten Form – überhaupt nicht wahrgenommen wird. Dieser wechselseitige Umstand hat auch in der Musikwissenschaft dazu geführt, Schumanns Religiosität so gut wie nicht wahr zu nehmen. 2004 wurde diese Frage in einer Tagung der Evangelischen Akademie im Rheinland explizit thematisiert. Dabei hat sich Sibylle Wagner Roberts Religion mit einer Formulierung aus *Claras* op. 23/3 *Geheimes Flüstern* hier und dort (Text: Hermann Rollett) genähert: „Du liebes freies Gotteshaus“²⁸:

„Du liebes, freies Gotteshaus,
du schließt mich mit Sturmgebräus
in deine kühlen Räume!

sowie Dagmar Hoffmann-Axthelm, *Robert Schumann – „Glücklichsein und tiefe Einsamkeit“*. Ein Essay. Stuttgart 1994.

25 Zit. n. Edler (wie Anm. 24), S. 60.

26 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann*. 3. Aufl., Bonn 1880, S. 282; zit. n. Forchert (wie Anm. 22), S. 17.

27 Zur wissenschaftstheoretischen Problematik von impliziter Religion und ihrer Wahrnehmung vgl. Günter Thomas, *Implizite Religion. Theoriegeschichtliche und theoretische Untersuchungen zum Problem ihrer Identifikation*. Würzburg 2001.

28 Sibylle Wagner, „Du liebes freies Gotteshaus“. Zugänge zu den religiösen Dimensionen in Robert Schumanns Person und Werk. In: Fermor (wie Anm. 14), S. 47-54.

Was leise mich umschwebt, umklingt,
ich will es treu bewahren,
und was mir tief zum Herzen dringt,
will ich, vom Geist der Lieb' beschwingt,
in Liedern offenbaren.“

In diesem Lied wird der Wald zum geweihten Ort, zum Gotteshaus – ein Phänomen, das sich auch durch das Werk Robert Schumanns zieht, z.B. in seinen Waldszenen op. 82.²⁹

Auch die Liebe, die Clara und Robert verbindet³⁰ und für deren Gestaltwerdung sie unter Einsatz aller freiheitlichen bürgerlichen Errungenschaften gerichtlich mit Erfolg gekämpft haben, ist ein Quell religiöser Erfahrungen und Zuschreibungen. Op. 25/1 Widmung besingt Robert die angebetete Geliebte als Engel, als Gottes Geist, als „mein Himmel du, darein ich schwebe“. Was in der Popmusik zum wesentlichen Motiv wird, „die irdische Religion der Liebe“³¹, lässt sich schon in den populären Werken Schumanns finden. Paradigmatisch dafür ist die Vertonung des Heine-Textes „Im Rhein im heiligen Strome“ op 48/6, in der die Gottesmutter und die eigene Geliebte mit romantischer Ironie ununterscheidbar verschwimmen:

„Im Rhein im heiligen Strome,
da spiegelt sich in den Well'n,
mit seinem großen Dome,
das große heilige Cöln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
auf goldenem Leder gemalt;
in meines Lebens Wildnis
hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
um unsre liebe Frau;
die Augen, die Lippen, die Wänglein,
die gleichen der Liebsten genau.“

Die Schumanns wurden im Rheinland nicht heimisch, allzu heiter und ungezwungen erschien ihnen der rheinische Charakter. Clara zeigte sich schockiert über den „präntiösen“, „grogen“ und „übermütigen“ Umgangston der „unteren Klassen von Leuten“³². Dennoch ist der Rhein für Schumann ein mystischer Strom. Bevor Schumann am Rosenmontag 1854 in den Rhein springt, wirft er

29 Vgl. Peter Jost, Robert Schumanns „Waldszenen“ op. 82. Zum Thema „Wald“ in der romantischen Klaviermusik. Saarbrücken 1989.

30 Die Liebe und Ehe von Robert und Clara Schumann gilt auch den Zeitgenossen als eine romantische Beziehung par excellence, an der sich Chancen und Grenzen, Glück und Leid dieses modernen Liebeskonzeptes exemplarisch studieren lassen.

31 Vgl. Gotthard Fermor, „Die irdische Religion der Liebe“. Glaube und Liebe in aktuellen Beispielen der Popmusik – ein Werkstattbericht. In: EvErz 46 (1994), S. 123-137.

32 Edler (wie Anm. 24), S. 53.

seinen Ehering in den mystischen Strom und macht damit Fantasien wahr, die ihn schon vor siebzehn Jahren umgetrieben hatten. Als er 1837 um Clara kämpfte, schrieb er ihr: „Mir träumte, ich ging an einem tiefen Wasser vorbei. Da fuhr es mir durch den Sinn, und ich warf den Ring hinein. Da hatte ich unendliche Sehnsucht, dass ich mich nachstürzte“³³.

Der Rhein ist Schumanns mystischer Strom, wie neben der Rheinischen Symphonie und dem Heine-Lied op. 48/6 auch op. 36/1 Sonntags am Rhein (Text: Reinick) zeigt:

„Des Sonntags in der Morgenstund'
wie wandert's sich so schön am Rhein,
wenn rings in weiter Rund'
die Morgenglocken geh'n!

Ein Schifflein zieht auf blauer Flut,
da singt's und jubelt's drein;
du Schifflein, gelt, das fährt sich gut
in all die Lust hinein?

Vom Dorfe hallet Orgelton,
es tönt ein frommes Lied,
andächtig dort die Prozession
aus der Kapelle zieht.

Und ernst in all die Herrlichkeit
die Burg hernieder schaut
und spricht von alter, guter Zeit,
die auf den Fels gebaut.

Das alles beut der prächt'ge Rhein
an seinem Rebenstrand,
und spiegelt recht im hellsten Schein
das ganze Vaterland.

Das fromme, treue Vaterland
in seiner vollen Pracht,
mit Lust und Liedern allerhand
vom lieben Gott bedacht.“

Das ganze Konglomerat der impliziten Religion Schumanns wird hier deutlich. Der Sänger befindet sich im lieben freien Gotteshaus und genießt von dort aus ‚Kirche für andere‘ zu seiner Erbauung: Orgeltöne und fromme Lieder sind wichtig für den, der sie aus der Ferne hört, aber in dieser engen Gemeinschaft selber nicht mehr mitkommt. Ein feste Burg ist nicht mehr unser Gott, sondern die Wacht am Rhein, auf Fels gebaut, am Rhein und nicht in Rom. Auch hier gibt es das Getränk der Vereinigung, die Rebe, doch die Vereinigung vollzieht sich nun als frommes, treues Vaterland, welches freilich nicht ohne göttliches

33 Zit. n. Forester (wie Anm. 23).

Bedenken existiert. Diese Lust des Wanderers sonntags am Rhein kann die Kirche offenbar nicht mehr vermitteln.

Erst seit Ende der vierziger und bes. in den fünfziger Jahren wird die religiöse Thematik bei Schumann expliziter. Bodo Bischoff³⁴ bringt sie in einen Zusammenhang mit den vielen frühen Todesfällen im Leben Schumanns, die ihn allesamt tief betroffen haben, angefangen von dem Suizid seiner Schwester Emilie 1825 (29 Jahre) über den Tod Franz Schuberts 1828 (31 Jahre), seines Studienfreunds Ludwig Schunke 1834 (24 Jahre) und Henriette Voigts 1839 (30 Jahre), bis zum Verlust von Fanny Hensel, geb. Mendelssohn (41 Jahre) und Felix Mendelssohn Bartholdy (38 Jahre) 1847, Frédéric Chopin 1849 (39 Jahre) sowie seiner Brüder Julius 1833 (38 Jahre), Eduard 1839 (40 Jahre) und Carl 1849 (47 Jahre). In den späten vierziger Jahren häufen sich die Todesfälle, zu denen auch noch sein erster Sohn Emil 1847 (1 Jahr) kommt. Eine wesentliche religiöse Dimension der Schumannschen Musik besteht in ihrer Trauerarbeit, bes. eindrucksvoll in dem Chorlied Beim Abschied zu singen op. 84 für Chor, Solostimmen und Bläser, welches er einen Tag vor dem Tod seines Sohnes Emil komponiert (Text: Ernst von Fallersleben):

„Es ist bestimmt in Gottes Rath,
daß man vom Liebsten, was man hat,
muß scheiden,
wiewohl doch nichts im Lauf der Welt
dem Herzen, ach, also sauer fällt,
als scheiden.

So dir geschenkt ein Blümlein was,
so thu es in ein Wasserglas,
doch wisse:
Blüht morgen dir ein Röslein auf,
es welkt wohl schon die Nacht darauf,
das wisse.

Und hat dir Gott ein Lieb bescheert,
und hältst du sie recht innig werth,
die Deine,
es wird wohl wenig Zeit nur sein,
da lässt sie dich so gar allein,
dann weine.

Nun musst du mich auch recht verstehn,
wenn Menschen auseinander gehen,
so sagen sie: auf Wiedersehn!“

Schumanns Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod, der schlussendlich durch einen Hungerstreik auch herbeigeführt wird, zeigt sich eindrücklich in der

34 Bodo Bischoff, Trennung, Trauer und Tod in Leben und Werk Robert Schumanns. In: Ferror (wie Anm. 14), S. 81-105.

letzten erhaltenen Komposition Schumanns, dem sog. Endericher Choral, einem schlichten vierstimmigen Choralsatz³⁵:

35 Vgl. den Faksimile-Druck in: Thomas Synofzik (Hg.), Briefe und Dokumente im Schumannhaus Bonn-Endenich. Bonn 1993, S. 75. Dieser Choral ist umso bemerkenswerter, als Schumann in seiner gesamten religiös affizierten Musik so gut wie keine Choräle komponiert hat und sie scheute – mit Ausnahme des geplanten Luther-Oratoriums, wo ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ den triumphal-schlichten Schlusspunkt bilden sollte, inspiriert durch Mendelssohns 5. Symphonie op. 107, die sog. ‚Reformationssymphonie‘. Vgl. Friedhelm Krummacher, Luther in der romantischen Kirchenmusik. In: Bernd Moeller (Hg.), Luther in der Neuzeit. Gütersloh 1983, S. 248-264, hier: S. 261, der anhand der Rezension Schumanns von Giacomo Meyerbeers Oper ‚Die Hugenotten‘ (1836) aufzeigt, wie genau Schumann über das Komponieren guter Choräle Bescheid wusste. Die Scheu, in seinen Kompositionen genuin protestantisches Material erklingen zu lassen, zeigt sich auch am auffälligen Fehlen von Bibeltexten in Schumanns Werken, obwohl er ein sehr genauer Bibelleser und -kenner war. Zum Bibelgebrauch Schumanns hat eine 1993 dem Schumann-Haus in Zwickau geschenkte Bibel hilfreiche Aufschlüsse gegeben, die mit hoher Wahrscheinlichkeit Schumanns Konfirmationsbibel ist. Vgl. dazu Ute Bär, Schumanns Bibel und die Musik. In: Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura u. Tobias Widmaier (Hg.), Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte. Saarbrücken 1998, S. 138-162. In ihr finden sich mehrere Anstreichungen, die übereinstimmen mit den Bibelstellen, die Schumann für seine groß angelegte Anthologie zur Musik exzerpiert hat. Diese Anthologie sollte den Titel ‚Dichtergarten‘ tragen und enthielt u. a. auch Sätze zur Musik von Martin Luther, die im besagten ‚Luther-Oratorium‘ auch eine gewichtige Rolle spielen sollten. Die Bibel gehört seit Beginn der 1840er Jahre offenbar zu den regelmäßigen Lektüren von Schumann. Er empfahl sie – neben Shakespeare und Goethe – in seinem Erinnerungsbüchlein eindringlich seinen Kindern, bes. Hiob und Jesus Sirach. Obwohl Schumann aller kirchlichen Dogmatik abhold war, spielte die Lektüre der Bibel eine offenbar so selbstverständliche Rolle, dass er sie in seinen Haushalts- und Tagebüchern nicht eigens erwähnte, womit sich Schumann als ein klassischer Protestant des Bildungsbürgertums erweist. Dabei ist ihm Bibel weder Glaubens- noch Kirchenbuch, sondern ein philosophisches und literarisches Werk, gleichbedeutend etwa mit Homer oder Platon. In Endenich hat er noch einmal viel Bibel gelesen, vermutlich für seinen ‚Dichtergarten‘. Dass Clara diese Bibellektüre für problematisch hielt, zeigt die Episode, dass sie dem Wunsch Schumanns nach seiner Bibel nur mit großem Zögern nachkam, weil sie befürchtete, dass seine Engelsvorstellungen, die er aufgrund seiner Bibellektüre hatte, wiederum in Dämonenverfolgung umschlagen könnte, wie es Anfang 1854 in Düsseldorf wohl häufiger geschah. So schreibt Clara einige Tage vor dem Suizidversuch Schumanns im Zusammenhang mit der Entstehung der sog. Geister-Variationen in ihr Tagebuch: „Freitag, den 17. nachts, als wir nicht lange zu Bett waren, stand Robert wieder auf und schrieb ein Thema auf, welches, wie er sagte, ihm die Engel vorsangen; nachdem er es beendet, legte er sich nieder und phantasierte nun die ganze Nacht, immer mit offenen, zum Himmel aufgeschlagenen Blicken; er war des festen Glaubens, Engel umschweben ihn und machen ihm die herrlichsten Offenbarungen, alles das in wundervoller Musik; sie riefen uns Willkomm zu, und wir würden beide vereint, noch ehe das Jahr verflossen, bei ihnen sein. [...] Der Morgen kam und mit ihm eine furchtbare Änderung! Die Engelstimmen verwandelten sich in Dämonenstimmen mit gräßlicher Musik; sie sagten ihm er sei ein Sünder, und sie wollen ihn in die Hölle werfen, kurz, sein Zustand wuchs bis zu einem förmlichen Nervenparoxysmus; er schrie vor Schmerzen (denn wie er nachher sagte, waren sie in Gestalten von Tigern und Hyänen auf ihn losgestürzt, um ihn zu packen) [...] Sonntag, den 19., brachte er im Bett zu unter großen Qualen der bösen Geister! daß wirklich überirdische und unterirdische Menschen ihn umschweben, ließ er sich durchaus nicht ausreden; wohl glaubte er, wenn ich ihm sagte, er sei sehr krank, seine Kopfnerven furchtbar überreizt, aber von dem Glauben an die Geister brachte ich ihn keinen Augenblick ab. [...] Dienstag, den 21. Februar, schliefen wir wieder die ganze Nacht nicht; er sprach immer davon, er sei ein Verbrecher und solle eigentlich immer in der Bibel lesen usw. Ich merkte überhaupt, daß sein Zustand immer aufgeregter wurde, wenn er in der Bibel las, und kam dadurch auf die Idee, daß er sich beim Lesen derselben, als er für seinen Dichtergarten sammelte, vielleicht zu sehr in Dinge hineinverteeft, die seinen Geist verwirren, wie denn sein Leiden fast durchgängig religiöser Art, förmliche Überspannung, war.“ Berthold Litzmann, Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Bd. 2: Ehejahre 1840-1856. 6. Aufl. Leipzig 1920, S. 297 f.

„Wenn mein Stündlein vorhanden ist, aus dieser Welt zu scheiden,
so hilf du mir Herr Jesu Christ in meinem kurzen Leiden.
Herr meine Seel' an meinem End befehl ich dir in deine Händ'
Du wirst sie wohl bewahren!“³⁶

ROSE STATT LUTHER

Wie in einem Fokus lässt sich die gesamte religiöse Thematik zu Beginn des Jahres 1851 erkennen. Am 13.1.1851 schreibt Schumann in einem Brief an Leutnant August Strackerjan: „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höheren Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein“³⁷. Genau diesem Ziel widmet Schumann die Jahre 1851 und 1852, in denen die wichtigsten expliziten religiösen Werke entstehen.

Im Februar arbeitet Schumann intensiv an dem Plan eines Luther-Oratoriums. Dabei fasziniert Schumann der Volksheld Luther, „während seine Texte und Weisen von Schumann gemieden wurden“³⁸. Aufgrund von Differenzen mit seinem Texter Richard Pohl geraten diese Planungen zunächst ins Stocken. Stattdessen entsteht im April und Mai 1851 das musikalische Märchen ‚Der Rose Pilgerfahrt‘ op. 112, mit dem sich der Plan eines Luther-Oratoriums endgültig erledigt: Rose statt Luther.

Diese Kompositionen verdanken sich einem Grundgedanken des späten Schumann. Er möchte populäre Werke schaffen. Das Luther-Oratorium, „für Kirche und Konzertsaal passend“³⁹, soll daher „volkstümlich werden, eines, das Bauer und Bürger verstanden“⁴⁰. „Am allerwenigsten künstlich, complicirt, contrapunktisch, sondern einfach, eindringlich, durch Rhythmus und Melodie vorzugsweise wirkend“ sollte die Musik sein, ohne alles „bloß Erzählende und Reflectirende“⁴¹. Das Werk sollte für Kirche und Konzertsaal gleichermaßen bestimmt sein.⁴² Von diesem Plan lässt er aber wieder ab, vermutlich weil er mit den Gewaltanteilen dieses Sujets nicht zurecht kommt.⁴³ Stattdessen komponiert er das musikalische Märchen Der Rose Pilgerfahrt op. 112, ein Werk, das gegen-

36 Zit. nach Wagner (wie Anm. 28), S. 53.

37 Gustav Jansen (Hg.), Robert Schumann. Briefe. Neue Folge. 2. Aufl. Leipzig 1904, S. 335.

38 Krummacher (wie Anm. 35), S. 261.

39 Brief an Pohl vom 25.6.1851; zit. n. Rauchfleisch (wie Anm. 24), S. 129.

40 Zit. n. Edler (wie Anm. 24), S. 54.

41 Zit. n. ebd. S. 260.

42 Vgl. Wolfgang Boetticher, Das ungeschriebene Oratorium Luther von Robert Schumann und sein Textdichter Richard Pohl. In: Rainer Cadenbach u. Helmut Loos (Hg.), Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. FS Günther Massenkeil. Bonn 1986, S. 297-307.

43 Vgl. dazu die guten Gründe, die Rauchfleisch (wie Anm. 24), S. 129 f anführt.

über dem Lutherstoff einen deutlichen Gegensatz darstellt. Schon das Titelbild der Partitur⁴⁴ zeigt die Idylle an, die hier musikalisch in Szene gesetzt wird.

An dieser Entwicklung sind zwei Dinge bemerkenswert. Zum einen ist für den Protestanten Schumann der Katholizismus mit seiner Universalität eine weiter entwickelte Religion als der Protestantismus, der nur eine Durchgangsstation zu dieser Universalität bildet. Schumann ist dabei jedoch völlig frei von jeglichem Dogmatismus und blendet diese Dimension des Katholizismus völlig aus. Es lässt sich hierin ein Protestantismusverständnis im 19. Jahrhundert entdecken, welches u.a. strukturelle Ähnlichkeiten hat zur Theologie Richard Rothes: Die Religion, zumal die protestantische geht auf im Staat bzw. in der Gesellschaft. Sie macht sich selber überflüssig.

Zum anderen ist Schumanns Auseinandersetzung mit der Moderne geprägt davon, dass er deren Gewaltanteile konsequent nicht wahrnimmt. Dies lässt sich z.B. an seinem leider fast vergessenen Oratorium ‚Das Paradies und die Peri‘ op. 50 von 1843 erkennen, welches Schumann in seiner Zeit zu einem Komponisten von internationalem Rang machte. Aber auch seine Zusammenstellung der Szenen aus Goethes Faust (1844-1853) zeigt diese Tendenz. Schließlich zeigt auch Schumanns Flucht aus Dresden 1849 angesichts der dortigen Revolution, mit der er seiner Einziehung zur Bürgerwehr entgeht, dass er diese schon aufgrund seiner psychischen Labilität wahrscheinlich nicht überlebt hätte. Dass er ausgerechnet an seinem Fluchttort Kreischa eine sehr friedvolle Musik komponierte, verblüffte selbst Clara.

Schumanns religiöse Kompositionen sind alle von einem nahezu zwanghaften Happy End durchzogen. Aus popkultureller Perspektive verwundert es daher nicht, dass er gerade in diesen Werken die breite Masse aus allen Schichten integrieren wollte und sie deshalb in einem sehr elementaren Stil komponierte. Dieser popkulturelle Erfolg war Schumann zu Lebzeiten mit diesen Werken tatsächlich auch beschieden, denn das Oratorium Paradies und Peri gehört zu den meist-aufgeführten Stücken Schumanns. Und auch für Der Rose Pilgerfahrt lassen sich allein zu Schumanns Lebzeiten siebzehn Aufführungen belegen. Die Uraufführung fand in der Ursprungsfassung mit Klavierbegleitung zur Einweihung des Schumannschen Salons in Düsseldorf statt. In beiden Werken geht es um die Themen Menschwerdung und Erlösung sowie um die Frage, ob und wie der Himmel auf Erden gelebt werden kann.

Das Paradies und die Peri op. 50 (1843)

Schumann selbst hielt Paradies und Peri für seine „größte Arbeit und ich hoffe auch meine beste“⁴⁵. Er bezeichnet es als ein „neues Genre für den Concert-

⁴⁴ Abgedruckt bei: Walter Beck, Robert Schumann und seine Geister-Variationen. Ein Lebensbericht mit Notenbild und neuen Dokumenten. Tutzing 1992, S. 30 f.

saal⁴⁶, zwischen Oratorium und Oper stehend,⁴⁷ in dem die Nummern alle ineinander laufen. Er nennt es „ein Oratorium, aber nicht für den Betsaal – sondern für heitre Menschen – und eine Stimme flüsterte mir manchmal zu, als ich schrieb, ‚dies ist nicht ganz umsonst, was du thust‘“⁴⁸.

Schumann entnimmt seinen Stoff der orientalischen Märchensammlung *Lalla Rookh* des irischen Dichters Thomas Moore von 1817, wobei er deutliche Eingriffe in Text und Struktur vornimmt.⁴⁹ Die Peri ist eine Figur aus der persischen Mythologie, die auch in der islamischen Welt weite Verbreitung gefunden hat. Als Kind eines gefallenen Engels mit einer Sterblichen ist sie ein androgynes Zwischenwesen, luftig, zart, geistig, fast körperlos. Wie in seinen anderen Oratorien *Der Rose Pilgerfahrt* und den Szenen aus Goethes *Faust*, so ist auch hier die Erlösung das zentrale Motiv. Es geht um Erlösung von Schuld hin zu einem symbiotischen Zustand, der frei ist von allen Spannungen und Konflikten.⁵⁰ Für diese Sehnsucht steht das Paradies.

Eine Peri steht draußen vor der Paradiespforte und möchte wieder ins Paradies zurück. Ein Engel, der dort Wache hält, verspricht ihr den Eintritt, wenn sie des Himmels liebste Gabe darbringt. Die Peri fliegt nach Indien und bringt von dort den letzten Blutstropfen eines jungen Märtyrers, der sein Leben freiwillig im Kampf gegen einen Tyrannen opfert. Doch der Engel antwortet: „Viel heiliger muß die Gabe sein, die dich zum Tor des Lichts läßt ein“ (Nr. 10). Von Asien aus fliegt die Peri nun nach Afrika an die Quellen des Nils, „dessen Entstehn kein Erdgeborner noch gesehn“ (Nr. 11) – noch waren die Nilquellen nicht entdeckt! An diesem mythischen Ort tankt die Peri Kraft, fliegt weiter und wird Zeuge, wie ein Jüngling an der Pest verschmachtet. Obwohl dieser seiner Braut gebietet, sich ihm nicht zu nähern, pflegt diese ihn mit zärtlichem Körperkontakt, woraufhin auch sie sterben muss. Ihren letzten Seufzer der sich selbst aufopfern-

45 Brief an Verhulst vom 19.6.1843; zit. n. Edler (wie Anm. 24), S. 234. Der uns oftmals kitschig und schwülstig anmutende Text dieses Oratoriums war damals offenbar Pop, denn Clara rühmt ihn wegen seines „Reichtums an Gemüth und Poesie“; zit. n. Günther Spies, Robert Schumann. Reclams Musikführer. Stuttgart 1997, S. 315. Interessant ist zudem, dass es sich um das erste Werk Schumanns handelt, in dem er sich um eine einfachere Schreibweise bemüht, um mit seiner Musik größere Massen erreichen zu können. Dies ist ihm mit diesem Oratorium voll gelungen, wie die enthusiastischen Reaktionen auf seine Uraufführung am 4.12.1843 in Leipzig zeigen, die Schumann selbst leitete.

46 Brief an Koßmaly vom 5.5.1843; zit. n. Edler (wie Anm. 24), S. 234.

47 Zu dieser Zwischenstellung passt die multimediale Inszenierung beim 8. Internationalen Schumann-Festival 2004 in der Düsseldorfer Tonhalle, bei der der Tanz eine große Rolle spielte. Gleichzeitig mit Schumanns Oratorium war dieser Stoff in Paris mit der Musik von Friedrich Burgmüller (1806-1874) auch als fantastisches Ballett sehr erfolgreich auf die Bühne gekommen.

48 Brief vom 3.6. 1843 an E. Krüger; zit. n. Edler (wie Anm. 24), S. 232.

49 Vgl. Gisela Probst, Robert Schumanns Oratorien. Wiesbaden 1975 – Gerd Nauhaus, Schumanns *Das Paradies und die Peri*. Quellen zu Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte. In: Akio Mayeda u. Karl Wolfgang Niemöller (Hg.), *Schumanns Werke – Text und Interpretation*. 16 Studien. Mainz 1987, S. 133-148.

50 Zu dieser psychologischen Grundfigur bei Schumann mit Blick auf dieses Oratorium vgl. Rauchfleisch (wie Anm. 24), S. 82-99.

den Liebe nimmt die Peri mit an die Paradiespforte. Doch auch diese Gabe des letzten Liebesseufzers öffnet der Peri nicht Edens Tor. Noch einmal macht sich die Peri auf den Weg, diesmal nach Syrien, an den Jordan. Sie schwebt an einem Tempelplatz hernieder und sieht dort einen spielenden Knaben, der zur Vesperzeit „mit reinem Engelsmund [...] Gottes ewgen Namen spricht“ (Nr. 23), mit dem natürlich Allah gemeint ist. Ein furchterregender Verbrecher und Sünder nähert sich dem Knaben, aber der Anblick des unschuldig spielenden und betenden Kindes lässt ihn weinen und sein Leben bereuen. Als die Peri eine dieser Tränen der Reue an die Paradiespforte bringt, öffnen sich ihr die Tore des Himmels und sie wird in einem triumphal-jubelnden Finale vom Chor der Seligen willkommen geheißen. Natürlich handelt es sich bei dieser Islamrezeption um westeuropäische folkloristische Projektionen des 19. Jahrhunderts. Bei aller Kritik jedoch wird in diesem Oratorium die friedliebende Kraft islamischer Traditionen zur Sprache gebracht, an die zu erinnern uns wieder gut anstünde. Dazu gehört auch das unbefangene Gebet zu Allah, welches die Kraft er- und gelebter Spiritualität höher achtet als den diese Spiritualität verhindernden Diskurs, wie der Eröffnungsschor zum zweiten Teil zeigt, den Schumann selbst gedichtet hat:

„Schmücket die Stufen zu Allahs Thron,
schmückt sie mit Blumen, Freundinnen alle,
daß auf des Himmels Unterste
auch gnädig ein Blick des Ewigen falle.“ (Nr. 18)

Der Rose Pilgerfahrt op. 112 (1851)

Mit Der Rose Pilgerfahrt bewegen wir uns in ähnlich märchenhaften Gefilden. Auch diese Komposition zählt zu den besten Schumanns. Sie rührt uns das Herz, auch wenn wir als kritische Zeitgenossen, zumal als Protestanten, den Stoff für kitschig halten: Eine Elfe, quasi eine abendländische Schwester der Peri, erbittet sich beim Frühlingsfest von der Elfenkönigin das Dasein eines Menschenmädchens, weil sie die Liebe erleben will. Sie nimmt die Stelle einer gerade verstorbenen Müllerstochter ein und findet ihr höchstes bürgerliches Glück in der Ehe. Im Kindbett stirbt sie. Und nun ändert Schumann die ursprünglich tragisch verlaufende Textvorlage Moritz Horns.⁵¹ Rosa wird nicht wieder zu einer Elfe, son-

51 So schlägt Schumann in einem Brief vom 9.6.1851 an Moritz Horn vor: „Wie wäre es, man ließe nach Rosa's Tod einen Engelchor anheben: Rosa würde nicht wieder zur Rose verwandelt, sondern zum Engel [...] Die Steigerung: Rose, Mädchen, Engel scheint mir poetisch und außerdem auf jene Lehre höherer Verwandlungen der Wesen hinzudeuten, der wir ja Alle so gern anhängen“, zit. n. Gerd Nauhaus, *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112. Schumanns Abschied vom Oratorium. In: Appel (wie Anm. 22), S. 179-199, hier: S. 182. Nauhaus sieht mit diesem Oratorium keinen konzeptionellen Gegenentwurf zum Luther-Oratorium bei Schumann gegeben, da ‚Der Rose Pilgerfahrt‘, verglichen mit dem umfangreichen Luther-Projekt, eher ein Nebenprodukt ist. Das ist auf der konzeptionellen Ebene sicherlich richtig. Es ergibt sich aber dennoch durch die Faktizität der Beendigung des Luther-Projektes mit ‚Der Rose Pilgerfahrt‘ ein Faktum, was für den nicht konzeptionellen, aber faktisch gelebten Protestantismus Schumanns signifikant ist. Für die implizite Religion Schumanns ist daher ‚Rose statt Luther‘ keine falsche Beschreibung.

dern sie steigt auf zu einem Engel. Mit dieser Happyendisierung verfolgt Schumann die stufenweise Steigerung von einem Elementarwesen über den Menschen zum Engel. Dies ist es, was Schumann unter Poesie versteht und was ihn die Unbill seines Lebens und die Gewalt seiner Zeit allererst überleben lässt. Es handelt sich hierbei um nichts Geringeres als die Etablierung der modernen Kategorie Unterhaltung⁵² als eines Überlebensmediums in einer Zeit, die zunehmend selbstverantwortlich und unübersichtlich wird und demzufolge als nicht mehr steuerbar erscheint. Das ist WDR 4 vom Feinsten: Rose statt Luther. Konnte Luther noch in seinem Wappen, der Lutherrose, das Kreuz und das Leben miteinander verbinden, so repräsentiert Schumann einen Protestantismus, der elementare Schwierigkeiten hat mit der lutherischen Kreuzestheologie. Es ist wichtig, diesen Protestantismus als Protestantismus ernst zu nehmen. Was mit ihm mit einigem Recht verbunden ist, zeigt sich an Clara Schumann im Juni 1854. Robert war schon in Eendenich in psychiatrischer Behandlung. Am 11.6. 1854 bringt Clara ihr letztes Kind zur Welt, manche vermuten, es wäre nicht von Robert, sondern von Brahms. Sie gibt ihm jedenfalls den Namen Felix, der Glückliche, in Erinnerung an den früh verstorbenen Freund Felix Mendelssohn. Die Taufe soll bis zu Roberts Heimkehr aufgeschoben werden, findet dann aber später ohne seine Anwesenheit am 1.1.1855 in Düsseldorf statt.⁵³ In dieser schwierigen und bedrückenden Lage schreibt Clara in ihr Tagebuch:

„Es betrübt mich recht sehr, daß fast alle meine Freundinnen fromm reden, sie schreiben vom Herrn Jesu, und daß er das Kreuz für uns Menschen getragen, deshalb wir auch allen Kummer mit Fassung dulden müssen usw. usw. Für mich kann die Frömmigkeit nicht, in dieser Art zu denken und tun (den ganzen Tag heilige Bücher lesen), bestehen. Ich suche meine Pflichten zu erfüllen, suche mein Unglück zu tragen, so gut ich es kann, aber nicht durch Beten und Lesen heiliger Bücher, sondern durch Tätigkeit und das Wirken für andre! Darin finde ich die Kraft und den Mut, noch zu leben, überhaupt“⁵⁴.

Rose statt Luther – auch dies ist ein Protestantismus, der das Leben zu meistern in der Lage ist. Schumanns oft bemerkter Rückzug ins Private, der alles Politische ausblendet, charakterisiert seine Art und Weise, in einer von Gewalt geprägten Moderne überhaupt überleben zu können – einer Moderne, der sich

52 Vgl. Harald Schroeter-Wittke, Unterhaltung. In: TRE 34 (2002), S. 397-403.

53 Als Pate war neben Johannes Brahms u.a. auch der jüdische Violinvirtuose Joseph Joachim vorgesehen. „Die Konfession machte es zu Claras Bedauern unmöglich, auch Joachim heranzuziehen“, so Litzmann (wie Anm. 35), S. 361. Wie sich diese Bemerkung zum Beschluss des Düsseldorfer Presbyteriums von 1855 verhält, „daß unter den Taufpathen eines Kindes sich wenigstens ein evangelischer befinden müsse“, so Natorp (wie Anm. 5), S. 220, ist mir noch fraglich. Denn nach diesem Presbyteriumsbeschluss hätte Joachims Patenschaft kein Problem sein dürfen. Entweder galt diese Regelung nicht für jüdische Paten, oder dieser Presbyteriumsbeschluss stellt keine Einschränkung, sondern eine Lockerung gegenüber der Praxis dar, die noch am 1.1.1855 gegolten hat, oder aber Clara Schumann war schon so weit entfernt von der Wirklichkeit ihrer evangelischen Ortsgemeinde, dass sie Joachims Patenschaft zwar wünschte, aber gar nicht beantragte, weil sie diese ohnehin für illusionär hielt.

54 Zit. n. Appel (wie Anm. 7), S. 115.

Schumann auf kompositorischem Gebiet in aller Radikalität jedoch immer wieder gestellt hat. So bleibt am Ende seines Lebens eine Ambivalenz, die der Moderne eigen ist. Sie schlägt sich nieder in dem schon erwähnten Eindruck Wasielewskis aus Endenich: „gleich einer Maschine, deren Mechanismus zerstört“ – so erlebte er den am Klavier improvisierenden Schumann. Diese Ambivalenz deutet sich schon in der letzten erhaltenen Klavierkomposition Schumanns an, den Geister-Variationen von 1854, bes. in der letzten Variation, in der Musik und Maschine dissonant zum Himmel schreien und zugleich vereint sind: „[...] gleich einer Maschine, deren Mechanismus zerstört [...]“. Musik und Maschine repräsentieren die Spannung von Ästhetik und Technik – eine Spannung, die uns seit der industriellen Revolution in Atem hält. Allerdings bleibt die Frage nach dem Subjekt der Zerstörung der Maschine Mensch bei Wasielewski offen: „[...] gleich einer Maschine, deren Mechanismus zerstört [...]“. Ist es der Mechanismus, der zerstört – oder wurde dieser vielmehr zerstört?

Schumann blieb zeitlebens Protestant. Bis heute steckt der Protestantismus in dieser Frage nach Ästhetik und Technik, nach der Gewalt und ihrer Begrenzung, nach dem Verhältnis von kritischer Weltsicht und Kitsch⁵⁵ bzw. unterhaltender Popkultur⁵⁶, oder um es mit einem Wort zu sagen: nach der Menschwerdung des Menschen. Deshalb hat Schumann recht, als er in bezug auf sich phantasierte: „Robert Schumann, Ehrenmitglied des Himmels“⁵⁷.

55 Vgl. Bettina Wittke, Kitsch. In: Kristian Fechtner, Gotthard Fermor, Uta Pohl-Patalong u. Harald Schroeter-Wittke (Hg.), *Handbuch Religion und Populäre Kultur*. Stuttgart, S. 154-158.

56 Vgl. Harald Schroeter-Wittke, *Thesen zu einer Praktischen Theologie der Popkultur*. In: *PrTh 38* (2003), S. 170-175.

57 Diesen Gedanken notierte Schumann in Endenich; zit. bei Forester (wie Anm. 23).