

Zum Problem der inneren Kontroversen und zu den ungeklärten Zusammenhängen von Person, Krankheit und Werk am Beispiel Robert Schumann

I.

„Es sollte keine Menschheit geben, die nicht im Plural, in einer vieldimensionalen Pluralität existiert ... : die unterschiedlichen Personen, die ich bin; die unterschiedlichen Individuen, die wir sind; die zahlreichen Gemeinschaften, Kulturen oder Völker, zu denen wir gehören, die Staaten, die unseren Platz in der Welt sichern müssen. Gegen dieses Gesetz der Pluralität zu verstossen bedeutet, der Menschlichkeit der Menschen Schaden zuzufügen“¹. Pluralität ist zunächst eine Tatsache: die Vielfalt der Welt ist gegeben und nicht Werk der Menschen. Pluralität ist zugleich eine normative Forderung, denn ihre Schädigung ist eine Schädigung der Welt und eine Schädigung ihrer Bewohner. Als normative Forderung ist Pluralität also keine Qualität der „Natur“, sondern ein politischer Begriff. Er trägt der gegebenen Pluralität Rechnung², und er ersetzt den metaphysischen Begriff der „menschlichen Natur“. Denn „... die 'Natur' (ist) nur insofern 'menschlich', als sie es dem Menschen freistellt, etwas höchst Unnatürliches, nämlich ein Mensch zu werden“³. Die „Menschwerdung“ entwickelt sich erst mit den verschiedenen Tätigkeiten, die die Welt menschlich machen können⁴.

Das Existieren im Plural betrifft nicht nur die Verhältnisse *zwischen* Menschen, Kulturen, Staaten. Auch das Ich ist keine „Identität“ im Sinne eines Singulars, nicht *eins* im Sinne der Einzahl. Die Differenz, der Unterschied zwischen einem und anderem ist unserer Möglichkeit zum Denken, Vorstellen, Urteilen vorausgesetzt. Als „Einheit“ gedacht wäre ein Mensch weder zum Nachvollzug des Anderen noch zum Zwiegespräch mit sich selbst fähig⁵. Der Plural ist in uns selbst als ständige Möglichkeit zum inneren Dialog enthalten. Auch wenn man sich im „Einklang“ mit sich selbst fühlt, ist dieser erst durch *Einigung* entstanden, durch einen Prozess, der das Verschiedene zur Einstimmigkeit bringen kann. Im inneren Dialog ist ein Mensch sein eigener Partner, der einzige, mit dem man zusammenleben muss, solange man lebt. „Wenn ich mit anderen Menschen nicht übereinstimme, kann ich weggehen; aber von mir selbst kann ich nicht weggehen“⁶. Dem *alter ego* kann man nicht entrinne, es sei denn, man hört auf zu denken. Er sollte ein Freund sein, denn ein wirkliches Zwiegespräch kann es nur zwischen Freunden geben. Er ist ein kritischer Begleiter, dem man Rechenschaft geben muss, dauernder Fragesteller, Zeuge, Fluchtverhinderer, ein Hindernis im bedenkenlosen Weiter-so. Er erwartet einen, wenn man nach Hause kommt⁷, und es ist gut, mit ihm in Frieden zu leben.

II.

¹ Etienne Tassin in: Wolfgang Heuer / Bernd Heiter / Stefanie Rosenmüller (Hsg.) Arendt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2011, S.306f.

²Étienne Tassin in: Wolfgang Heuer u.a., a.a.O., S.273f.

³Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München 1986, S.696

⁴ Zum Begriff *Welt*: zum einen die objektivierten Niederschläge dieser Tätigkeiten, das, was uns überdauert, Gedanken, Texte, Dinge, Kulturwerke, Institutionen, die schon vor uns da waren und nachher weiter da sein werden. Zum anderen die Beziehungsgeflechte, die sich durch die Vielfalt der Perspektiven in einem gemeinsamen Handlungsraum herausbilden.

⁵ Auch wenn man sich mitunter im „Einklang mit sich selbst“ empfindet, setzt dieser Einklang bereits den Unterschied voraus, der in mir anwesend ist, denn auch zum Einklang braucht es mindestens zwei Töne, und auch wenn diese zur Übereinstimmung gebracht werden können, bin ich deswegen nicht *eins* geworden.

⁶Hannah Arendt: Über das Böse Eine Vorlesung zu Frage der Ehtik. München 2006, S.70

⁷Hannah Arendt: Vom Leben des Geistes I. München 1979, S.190

Die folgenden Überlegungen zum Problem der *inneren Kontroversen* orientieren sich an diesen Grundgedanken. Die Pluralität, mit der wir zurechtkommen müssen und die wir schützen sollen, schafft ja nicht per se eine konfliktfreie Kohabitation - weder *zwischen* noch *in* Menschen. Kontroversen sind ein Bestandteil der Pluralität, und das betrifft auch das Verborgene der Innenwelt. Der Plural, das Verschiedene, das da zusammenkommt, schafft nicht immer harmoniebeflissene Gegenüber, auch das *alter ego* ist nicht immer ein versöhnlicher Partner, mit dem man in ständigem Frieden leben kann. Innere Kontroversen geraten so häufig unter den Verdacht der Normabweichung oder psychischen Störung. Was also ist, wenn dieser innere Gefährte sich nicht als zuverlässiger Freund erweist, wenn jene „*gewisse Spaltung des Selbst, ohne das Denken nicht möglich ist*“⁸, auch unvereinbare Widersprüche, Spannungen, Zwiespalt, Disharmonie⁹ mit sich bringt?

Die Pluralität *in* uns war ein frühes Thema der Philosophie, der sokratischen Dialoge: die Metapher des *Zwei in Einem*¹⁰, des mehr als die Zahl eins in mir. Diese Metapher besagt, *dass ich mit mir selbst reden kann und dass man mit sich selbst leben muss*¹¹ - ein Bild des Austausch und Auskommens mit mir selbst. „Mit sich selbst in Frieden zusammenleben“ heisst nicht, wie A und A identisch mit sich zu sein, nicht blosse Eintracht und blosse Selbstbestätigung. Es schliesst Kontroversen ein, aber diese sollten besprechbar bleiben, zum lebendigen Stoff des inneren Dialogs werden. Die Metapher des *Zwei in Einem* formuliert also ein relatives Gleichgewicht, eine Einigungsmöglichkeit, mit der das innere Gespräch ohne scharfe Gegnerschaft und entzweierenden Selbstwiderspruch aufrechterhalten werden kann. Denn wäre man mit der eigenen inneren Stimme ständig uneins, wäre das so, als hätte man ununterbrochen mit einem Feind zu tun, und „*das kann sich keiner wünschen*“¹². Um die Dinge also mit sich selbst durchsprechen zu können, braucht man einen „guten Partner“, und man sollte nichts tun, was das Zwiegespräch mit ihm verdirbt.

Die Frage nach inneren Kontroversen führt in ein weites Spektrum angefangen von vielschichtigen, facettenreichen, nicht „einfachen“ Personen über Zustände der Zerrissenheit, des Zweifels oder Verzweifels bis hin zu den Grenzbereichen psychischer Störungen und psychiatrischer Krankheiten. Sie führt schliesslich auch zu den Fragen nach „Melancholie und Wahnsinn“, Talent und Genie, jener heute umstrittenen Auffassung, dass eine unausweichliche Beziehung zwischen Melancholie und Künstlertum bestehe und dass das Leiden an der Welt Quelle künstlerischer Produktivität sei.

Die Erfahrung des Un-eins-seins, der Entzweigung mit sich und der Welt war ein exponiertes Thema der Romantik: Zerrissenheit als ein Symbol der Zeit - Widersprüche zwischen Fortschritt und Tradition, zwischen revolutionären und konservativen Kräften, offensiven und defensiven Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Aufbrüchen, der Zwiespalt zwischen Verstand und Gefühl, Geist und Trieb, Mensch und Natur, Wunsch und Wirklichkeit. Solche Kontroversen der Zeit spiegelten sich in einem Lebensgefühl, das – noch vor dem Entstehen der Psychoanalyse - unter dem Namen *Melancholie* zu einem Überbegriff für exzentrische Gemütsverfassungen wurde: ein schillernder, heute eher veralteter Begriff, der die gesamte Geschichte der europäischen Zivilisation durchzieht und besonders Einfluss auf die Genie-Ästhetik nahm. Im 19. Jahrhundert galt die Melancholie als extraordinäre Eigenschaft und Erkennungszeichen *besonderer* Menschen / Männer, als „andere Stimme“ und „utopischer Stachel“, Ausdruck jener heiklen

⁸ Judith Butler: Am Scheideweg – Judentum und die Kritik am Zionismus. Frankfurt a.M./ New York 2013, S.182

⁹Hannah Arendt: Über das Böse, a.a.O., S.70

¹⁰Hannah Arendt: Vom Leben des Geistes, a.a.O., S.179 ff. Hannah Arendt: Über das Böse, a.a.O., S.70 ff.

¹¹ Auf diesem Gedanken basiert der berühmte Satz des Sokrates: „Es ist besser, Unrecht zu erleiden als Unrecht zu tun“, und wesentliche moralische Sätze wie der kategorische Imperativ haben das Zwiegespräch des Menschen mit sich selbst zum Masstab.

¹²Hannah Arendt: Über das Böse, a.a.O., S.71

Aussergewöhnlichkeit, die sich von der realen und gewöhnlichen Welt entfremdet. Vor allem Musiker galten als Inbegriff des Melancholikers¹³ und damit der anderen Wege, die dieser zu gehen hat.

III.

Mit solchen Grenzbereichen konfrontiert uns die Biografie und Musik von Robert Schumann. Die Frage, welchen Einfluss Schumanns Person und Krankheit auf seine Musik hatte, ob direkte Kausalzusammenhänge zwischen Lebensgeschichte, Krankengeschichte und Werk bestehen, kann aber wohl niemand beantworten. Schumann selbst hat unbedingte Diskretion bezüglich der Aufdeckung subjektiver Beweggründe des Schaffens gefordert - ... *„wie auch die Natur ... ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschliesse sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten“*¹⁴. Schumann bestand auf der Unerklärbarkeit des Prozesses, auch hat er der Vorstellung widersprochen, dass Musik in einer isolierten weltabgewandten Innenwelt entsteht. Wie sie entsteht, *„ob von innen nach aussen oder umgekehrt ... vermag niemand zu entscheiden. Die Komponisten wissen es selbst nicht“*¹⁵. *„Die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, dass gerade in dem Geheimnisvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt“*¹⁶.

Trotz solcher Riegel, die Schumann der Fahndung nach Hintergründen musikalischer Inspiration vorschoben wollte, hat die Suche nach Zusammenhängen von Leben, Krankheit und Werk das Schumann-Bild bis heute begleitet. Dabei gehen die Einschätzungen auseinander. Manche Autoren verstehen Schumanns Musik als autonome Kunstwerke, die sie von allen personalen und erst recht psychopathologischen Determinationen freihalten wollen, und interpretieren hörbare Veränderungen in Schumanns Werk ausschliesslich als innermusikalische Entwicklungen, lassen also Krankheitssymptome entweder unbenannt oder normalisieren sie als geistige Erschöpfung, „angegriffene Gesundheit“ oder gelegentliche „Nervenzusammenbrüche“. Andere suchen nach Parallelen zwischen manifesten Krankheitsphasen und nachweisbaren kompositorischen Auffälligkeiten und wollen belegen, dass sich die inneren Zustände und Kämpfe bis ins Kompositorische hinein verfolgen lassen. Sie vermuten in Schumanns Musik zunehmende krankheitsbedingte Beeinträchtigungen bzw. verstehen sie als immer wieder symbolisches Überwinden eines tragischen Schicksals. Eine abschliessende eindeutige Antwort gibt es hier wohl nicht.

Das überlieferte, oft klischierte Schumann-Bild zeigt ihn vor allem als weltfremden versponnenen Romantiker, als egozentrischen Träumer, grossen Schweiger, als „Komponisten der abgrundtiefen Traurigkeit“¹⁷ – oder auch als „manisch-depressiven Mendelssohn“, zu dem Simon Rattle ihn kürzlich erklärte¹⁸. Schumann gilt gewöhnlich als *der* typische Vertreter der Romantik und wird damit festgelegt auf die Romantikdefinition der eigenen historischen Epoche. Schumann hat allerdings selbst (schon 1837) geschrieben: *„Ich bin des Wortes 'Romantiker' von Herzen überdrüssig“*¹⁹, jedenfalls wenn unter Romantik ein Zerfliessen in unreflektierten Emotionen, Herzenergiessungen und emphatisches Abtauchen in Phantasiewelten verstanden wird. *„Es affiziert mich alles, was in der Welt vor sich geht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich*

¹³Siehe Neue Zeitschrift für Musik: Melancholie. H.6, 2006

¹⁴ Robert Schumann, zit. Josef Häusler, Nachwort in: Robert Schumann. Schriften über Musik und Musiker. Stuttgart 2009, S.243

¹⁵ Robert Schumann, zit. Nachwort Josef Häusler, a.a.O., S.243)

¹⁶a.a.O., S.17

¹⁷Thea Dorn/Richard Wagner: Die deutsche Seele. München 2011, S.487

¹⁸Tagelsspiegel, 26.5.2014, S19

¹⁹ Robert Schumann: Schriften über Musik, a.a.O., S.108

in meiner Weise nach ... Deshalb sind auch viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen“²⁰.

Schumann war nicht nur Komponist, er war auch ein universal gebildeter Literaturkenner, ein Musikintellektueller²¹, ein erfolgreicher Musikschriftsteller. Er war Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“, die heute noch existiert, übernahm mit 22 Jahren ihre Gesamtleitung, war Hauptautor und Redakteur, sichtet und überarbeitete die eingehenden Aufsätze, regelte alle Honorarangelegenheiten und die gesamte Korrespondenz. Seine Texte setzen sich differenziert, geistreich, oft liebevoll mit zeitgenössischen Werken²² und deren Vorgängern²³ auseinander, sie enthalten auch manchen Verriss einiger dem Modegeschmack nacheifernder Tonkünstler, manchen Ärger über phantasielähmende Musiklehrer, über Floskeln und geistige Monotonie, manchen Witz und Spott gegenüber einer spiessbürgerlichen Musikrezeption und jenem verehrten Publikum, das sich vor allem prächtige Komponistenbüsten in ihren Musikschrank stellen wollte, um sich selbst damit zu schmücken.

Schumann wandte sich in seiner Zeitschrift besonders gegen Modeherrschaft und Borniertheiten des musikalischen Zeitgeistes, gegen musikalische Mittelmässigkeit, Seichtheit, Starrheit. Die neue Gattung, der er Raum geben wollte, war eine „poetisierende Kritik“, Ausdruck einer Verbindung von Musik und Poesie, wobei Poesie im Geiste romantischer Kunsttheorie eine „höhere“ Welt gegenüber einer nur „prosaischen“ Welt²⁴ meinte, ein anderes Leben in einer anderen Welt²⁵, eine „zweite Welt in der hiesigen“²⁶: Poesie als Sinnstiftung, poetische Musik als „Seelensprache“, die sich von starren Schemata befreit, ohne in weltblinde Schwärmerei oder Rechthaberei zu verfallen - der Komponist als Dichter. „Schumanns Klaviermusik verweigert durch ihre vertrackte Intellektualität den Ausverkauf des 'Poetischen' zu unkontrollierter und billiger Gefühlsduselei. Sie bewahrt die utopische Kraft des 'Poetischen' in der Verrätselung und Vieldeutigkeit ihrer Sprache“²⁷.

In seiner musikschriftstellerischen Arbeit hatte Schumann zunächst einen Weg gefunden, um zwei kontrastierende Physiognomien darzustellen, *Florestan* und *Eusebius*, erfundene Namen, mit denen er viele seiner Texte unterzeichnet hat: der eine ist kämpferisch, angriffslustig, bissig, polemisch, an allem Neuen und Zukünftigen interessiert, der andere still, kontemplativ, das „schöne Gemüt“, das um glücklich zu sein und zu machen nach einer „zweiten Seele“ verlangt²⁸. *Florestan* schätzt Klarheit, Klugheit, Form und lehnt Vagheiten und Schwärmereien ab. *Eusebius* steht für den Reiz der Phantasie und die Lust und Kunst des Phantasierens, will die Phantasie der Hörer anregen und schäumt über „wie ein hochgeschwungener Pokal“²⁹ (1837).

Die Erfindung dieser beiden Kontrahenten kann man zunächst als ein formales literarisches Mittel musikkritischer Dramaturgie verstehen, um verschiedene Ansichten zu kontrastieren, sich also der Beurteilung des Gegenstands von verschiedenen Seiten zu nähern³⁰. *Florestan* und *Eusebius* ermöglichen mehrdimensionale Sichten und Zugänge, die Kontroversen aufzeigen und Spannung

²⁰Zit. In: Norbert Nagler: Der konfliktuöse Kompromiss zwischen Gefühl und Vernunft im Frühwerk Schumanns. Sonderband Musik-Konzepte: Robert Schumann I. Ed.text+kritik, 1981, S.227

²¹Peter Rummenhöller: Botschaft von Meister Raro – Zum Verständnis von Robert Schumann heute. In: Neue Zeitschrift für Musik, Nr.3 1981, S.226-230

²²z.B. Chopin, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, J.Nepomuk Hummel, Karl Maria von Weber

²³z.B. Beethoven, Schubert, Mozart, Bach

²⁴Constantin Floros: Schumanns musikalische Poetik. In: Musik-Konzepte, Sonderband Robert Schumann I, a.a.O., S.90-104

²⁵Harald Eggebrecht: „Töne sind höhere Worte“, in: Musik-Konzepte, Sonderband Robert Schumann I, a.a.O., S.105

²⁶Jean Paul, zit. In: Constantin Floros: Schumanns musikalische Poetik, a.a.O., S.90

²⁷Harald Eggebrecht: „Töne sind höhere Worte“, a.a.O., S.115

²⁸Robert Schumann: Schriften über Musik und Musiker, a.a.O., S.25

²⁹Robert Schumann: Schriften über Musik und Musiker, a.a.O., S. 108

³⁰ Ausgleich schafft manchmal auch ein Dritter, der ebenfalls erfundenen Meister Raro

erzeugen. Zugleich spiegeln sie verschiedene Wesenszüge der Person, zwei Personifizierungen gegensätzlicher Stimmen in Schumann selbst.

Es war diese doppelte Selbstidentifikation, die bei Zeitgenossen den irritierenden Eindruck entstehen liess, Schumann sei eine „schwankende Person“, ihm mangle es an Eindeutigkeit und Entschiedenheit. Mit dieser Einschätzung hat z.B. sein anfänglicher Klavierlehrer Friedrich Wieck Schumann als Schwiegersohn abgelehnt. Diese „Schwankungen“ signalisieren eine mehrseitige, mehrdimensionale, schillernde Disposition, die als Instabilität, Dezentriertheit, Unausgewogenheit, Zerrissenheit wahrgenommen wurde, als Stimmungswechsel, Ambivalenz, Identitätsdiffusion, als unkonturiertes Ich³¹.

Dieses Bild kann man zunächst in den Rahmen der Zeit stellen, in der Schumann gelebt hat, eine Zeit voller politischer Kontroversen, vor allem die Jahre vor (und nach) der Märzrevolution 1848. Es war eine Zeit, in der die bürgerliche Gesellschaft in Deutschland sich von ihrem feudalen Erbe zu befreien versuchte, eine Zeit der Widersprüche zwischen Traditionsbewahrung und Traditionskritik, zwischen Gläubigkeit und aufgeklärter Rationalität, zwischen religiöser und psychologischer Seelenkunde, eine Zeit neuer und widersprüchlicher Familien- und Liebesideologie, eines neuen Ich-Ideals, eines neuen Ideals der Menschenliebe mit all seinen Rückschlägen und Enttäuschungen³². Der Begriff und Zustand der Melancholie weitete sich aus zu einer besonderen Weise des Selbst- und Weltverhältnisses³³ vor allem der bürgerlichen Intellektuellen, bis hin zu einer „politischen Melancholie“³⁴ und damit zur Kennzeichnung einer ganzen Gesellschaftsschicht, ihrem Hin- und Hergerissensein, ihrem Ungenügen an der Normalität, ihrer Handlungs lähmung und ihres unglücklichen Bewusstseins.

Neben solchen objektiven Widersprüchen der eigenen Zeit enthält Schumanns Biografie unzählige hart kontrastierende subjektive Erfahrungen, in denen sich Kämpfe mit der Aussenwelt und mit sich selbst mischen und die – in Schumanns Selbstaussage - jeweils von „Qualen fürchterlichster Melancholie“ begleitet waren. Einige Beispiele, die, weil oft wiederholt, schon fast etwas Anekdotisches angenommen haben:

- Schumann hing besonders an seiner einzigen Schwester. Aber sie nahm sich mit 29 Jahren das Leben.
- Schumann war als Kind von seiner Mutter als ihr „Lichtpunkt“, ihr Liebes- und Sinnstifter, ihr „Auserwähler“ behandelt worden. Aber sie war es auch, die ihn von seinem Traum, der Musikerlaufbahn abbringen wollte und entgegen seinem Willen zum Jurastudium drängte.
- Schumann gehorchte, brach aber dieses verhasste Studium ab und hoffte, die Enttäuschung seiner Mutter und die eigenen Schuldgefühle durch öffentlichen Erfolg als Künstler gut machen zu können. Aber der strahlende Erfolg blieb aus.
- Schumann wollte Klaviervirtuose werden und versuchte bekanntlich jahrelang, der Schwäche des 4. rechten Fingers mit Hilfe eines selbsterfundenen mechanischen Werkzeugs entgegenzuwirken. Aber der unsachgemässe Selbstversuch führte schliesslich zum Versagen der ganzen Hand, und Schumann musste sich von einer pianistischen Laufbahn verabschieden.
- Schumann kämpfte um die Pianistin Clara Wieck. Aber die Heirat wurde durch den hartnäckigen Widerstand von Claras Vater jahrelang verhindert und konnte schliesslich nur per Gerichtsbeschluss durchgesetzt werden.
- Schumann wollte mit Clara nach Wien umsiedeln, um dem Dunstkreis des Schwiegervaters zu entkommen und sich dort um eine Lizenz für seine Zeitschrift zu bemühen. Aber an der Zeitschrift gab es anscheinend kein Interesse, der Versuch schlug fehl.

³¹Dieter Schnebel: Rückungen - Ver-rückungen, S.6, 16

³²Norbert Nagler: Der konfliktuöse Kompromiss zwischen Gefühl und Vernunft im Frühwerk Schumanns. In: Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann I. ed.text+musik, 1981, Fussnote S.231

³³Johann Glatzel: Melancholie und Wahnsinn. Darmstadt 1990

³⁴Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt/M. 1969

- Schumanns labile psychische Konstitution zusammen mit dauernden Geldschwierigkeiten bedingten eine zunehmende Abhängigkeit von seiner Frau, die, wie z.B. Goethe fand, mehr Kraft als sechs Knaben hatte³⁵ und die mit zwei Konzerten so viel verdiente wie er im ganzen Jahr. Aber ihre Eigenständigkeit und ihr Erfolg schienen seine Unsicherheiten noch zu verstärken, er machte sie zu seiner Lebensretterin, seinen „Schutzengel“ und viele seiner Briefe an sie klingen wie Hilferufe.
- Schumann war als Komponist und Musikpublizist³⁶ zwar relativ bekannt. Aber auf Konzertreisen mit der europaweit gefeierten Pianistin Clara Schumann sah er sich immer wieder gedemütigt, weil er von offiziellen Einladungen ausgeschlossen blieb und nur als ihr Ehemann, nicht als Komponist und Autor wahrgenommen wurde.
- Schumann schien anfangs bereit, die gleichberechtigte musikalische Existenz seiner Frau anzuerkennen. Aber er hat wohl unterschätzt, dass die patriarchalen Eheregeln zwangsläufig zu Konflikten und schwelendem Streit führen mussten³⁷ – einerseits begrüßte er, dass Clara die Musik über alles ging, andererseits blieb sein innigster Wunsch, dass sie sich von der Öffentlichkeit zurückziehe - „das Weib steht doch höher als die Künstlerin“³⁸. Clara wurde zur Hausfrau, gebar in 13 Jahren 9 Kinder, durfte nicht Klavierspielen, wenn er komponierte, reduzierte ihre Konzerttätigkeit, gab sie aber nicht auf.
- Schumann kämpfte darum, mit seiner Musik gehört und verstanden zu werden. Aber trotz seiner Bewunderung für Clara und ihrer Bereitschaft, es ihm recht zu machen, stellten sich Rivalitäten ein - zwischen seinem Genie und ihrer Virtuosität. Er begann, ihrer Urteilsfähigkeit zu misstrauen, z.B. die Auswahl der von ihr vorgetragenen Konzertliteratur zu kritisieren, war enttäuscht, dass sie gefällige Salonstücke seinen oft schwer zugänglichen Kompositionen vorzog. Er sah sich nicht nur in ihrem Schatten stehen, sondern mit seiner Musik zutiefst unverstanden.
- Schumann suchte nach einem inneren und äusseren Spiegel, der den Wert seiner Kompositionen hätte bekräftigen können. Aber ihm fehlte die Bestätigung, und er machte sich durch Selbstzweifel und Selbstanklagen sein Werk zusätzlich selber streitig.
- Schumann gilt heute als einer der progressivsten und genialsten Komponisten seiner Zeit. Aber die Musikrezeption der Biermeierära belegte ihn mit dem Vorurteil, er habe zwar als Genie begonnen, aber als blosses Talent geendet.
- Schumann erhielt endlich die begehrte Stelle als Musikdirektor in Düsseldorf. Aber seine zunehmende Scheu vor dem Umgang mit Menschen, sein Schweigen oder so leises Sprechen, dass niemand ihn verstand, seine häufigen Rückzüge auch während der Proben beeinträchtigten die Dirigententätigkeit und den Kontakt zu dem Musikern so sehr, dass diese schliesslich seinen Rücktritt forderten und er das renommierte Amt aufgeben musste.

Das sind Ansammlungen kontroverser Erfahrungen mit der Aussenwelt, Versagungen und Versagen, ein zwar immer noch verstehbares, aber quälendes Uneinssein mit dem, was das eigene Leben einem bereiten und vor die Füsse werfen kann: Kontroversen zwischen künstlerischer Arbeit und materiellen Zwängen, zwischen Introversion und öffentlichem Agieren, zwischen Traum und Realität, Angst und Selbstbehauptung, Resignation und Hoffnung, Wollen und Misslingen, Erfolg und Demütigung, Abhängigkeit und Autonomie, Eigenständigkeit und Schuldgefühlen, Liebe und Enttäuschung.

Und dann sind da *innere* Kontroversen, deren Anzeichen an oder über die Grenze zur manifesten Krankheit reichen: eine Feindseligkeit der inneren Stimmen, die jedes friedliche Zusammenleben, jeden verbindenden inneren Dialog konterkarrieren. Schumann hat von Jugend an seinen ihm immer präsenten inneren Stimmen zugehört und von ihnen seine Phantasie inspirieren lassen. Aber diese Stimmen wurden immer wieder zu inneren Verfolgern. Schon bei dem 23-Jährigen riefen sie

³⁵Zit. In: Eva Rieger, a.a.O., S.175

³⁶ Die Universität Jena hat ihm für seine publizistischen Arbeiten den Dr.-Titel verliehen

³⁷Eva Rieger: Frau, Musik und Männerherrschaft. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981, S.174

³⁸Dagmar Hoffmann-Axthelm: Robert Schumann – Eine musikalisch-psychologische Studie. Stuttgart 2010, S.86

die panische Angst hervor, ihrer nicht Herr zu sein, den Verstand zu verlieren und wahnsinnig zu werden. Noch in seinen letzten Jahren kämpfte er verzweifelt gegen solche Stimmen an, Stimmen voller Hohn und Häme, die ihm z.B. einreden wollten, seine Kompositionen seien nur Plagiate und gar nicht eigene Werke. Aus Beobachtungen und Krankenakten ist überliefert, dass er am Ende monologisierend durch den Anstaltsgarten lief und vor sich hinsagte: „*Das ist nicht wahr, das ist gelogen!*“ oder laut schrie: „Lügner! Das sind meine!“³⁹. Neben solchen Attacken wurde er zunehmend durch ein Toben im Ohr und durch penetrante Einzeltöne gequält, die ihn unablässig bedrängten, ihm den Schlaf raubten und das Hören mit dem inneren Ohr kaum möglich machten. Die akustischen Halluzinationen nahm er vor allem als anklagende, aber auch als versöhnliche Stimmen wahr, als „Dämonenstimmen“ oder als „Engelstimmen“, zwischen denen er hin- und hergerissen wurde und die den furchtbaren Ausbruch der letzten Krankheitsphase begleiteten. Schumann versuchte schliesslich, sich durch einen Sprung in den Rhein umzubringen. Aber er wurde von Brückenarbeitern gerettet und musste zurück in die Anstalt, wo er zwei Jahre später im Alter von 46 Jahren starb.

Über Schumanns Krankheitszustand ist viel gerätselt worden. Die medizinischen Aufzeichnungen waren lange verschollen, der komplette Krankenbericht zusammen mit dem Obduktionsergebnis liegt erst seit 2006 vor und ist heute in der Berliner Akademie der Künste der Öffentlichkeit zugänglich. Dieser Krankenbericht enthält ein ausuferndes Spektrum psychiatrischer Diagnosen. Sie reichen von endogener Depression mit Suizidgefährdung über Wahnideen, „bipolare Störungen“, Schizophrenie, paranoide Ängste, akustische, Geschmacks- und Geruchshalluzinationen, Sprachstörungen bis hin zu Dementia praecox, und am Ende zu totalem Persönlichkeitsverlust mit Aggressionen, Krampfanfällen, Demenz. Die heutige Sicht neigt eher zu der Doppeldiagnose: endogene Depression und Syphilis-Infektion mit progressiver Gehirnparalyse. An der Syphillis-Diagnose bestehen allerdings begründete Zweifel, da Schumanns erster psychotischer Schub - ungewöhnlich für eine Syphellis-Erkrankung - schon im Alter von 23 Jahren aufgetreten war.

Der Komponist und Musikwissenschaftler Dieter Schnebel⁴⁰ hat versucht, in Schumanns Kompositionen „Rückungen und Ver-rückungen“ korrespondierend mit den inneren und äusseren Kontroversen und jeweiligen Krankheitsphasen herauszufinden. Dabei ergibt sich eine Chronik, die zeitliche Wechselwirkungen zwischen Krankheitsschüben und kompositorischen Eigenarten nachweisen will und in solchen Veränderungen Abbilder der Selbstauflösung eines zerrissenen Innenlebens sieht⁴¹. Die Kompositionsanalysen verweisen auf zersetzende Zeitverläufe, nervöse Klangreden, Abbröckeln von Melodien, zerfliessende rhythmische Strukturen, Spaltungen innerer Periodik, Verwischungen, Verunklarungen, Unschärfe, Schwebezustände, ziel- und entwicklungslos in sich kreisende Bewegungen, ein Aus-dem-Lot geraten und Zerlösen musikalischer Verläufe, Vermischungen von Klangebene, ein Hinwegspülen von Regeln des Tonsatzes, Orientierungsverlust durch verschwindende Grundtöne, schliesslich Tendenzen zur völligen Auflösung.

Die Deutung solcher Phänomene als Spiegel oder Bewältigungsversuche der Turbulenzen eines kranken Innenlebens ist m.E. nur auf den ersten Blick überzeugend. Aus der Position des Zuhörens sind solche Befunde eher irrelevant. Wer Schumann zuhört, erfährt kaum etwas über Krankheit, aber vieles über den Reichtum und die Vieldeutigkeit einer Persönlichkeit und über die imaginative Kraft einer Musik, die in äusserster Originalität, Schönheit und Selbstreflexion mit widerstreitenden Kräften umgeht und Widersprüche und Kehrseiten zur Essenz einer facettenreichen lebendigen Menschlichkeit macht⁴² - ein Oszillieren zwischen Melancholie und Jubel, schrieb Adorno, und am Ende Sprachlosigkeit. Angesichts solcher Eindrücke bleibt die psychopathologische Deutung ein

³⁹Dagmar Hoffmann-Axthelm: Robert Schumann, a.a.O., S.7 f.

⁴⁰Dieter Schnebel: Rückungen – Ver-rückungen. In: Musik-Konzepte, Sonderband Robert Schumann I, a.a.O, S.4-89

⁴¹Dieter Schnebel, a.a.O., S.16

⁴²Dagmar Hoffmann-Axthelm: Robert Schumann, a.a.O., S.42

monokausaler Erklärungsansatz, der sich aus einer einzigen Perspektive den Problemen nähern will. Sie interpretiert alles künstlerisch Ungewohnte und Unerwartete implizit als Krankheitszeichen, sie suggeriert, dass die Vielzahl, Dichte und Tiefe der Widersprüche, die Komplexität und Vieldimensionalität bekannter wie unbekannter Bedingungen somit plausibel werde. Die Widersprüche in Schumanns Leben bilden aber zum einen, wie gezeigt, ein so weites Spektrum gemischter ausserpsychotischer und psychotischer Konflikte, dass kaum entscheidbar ist, ob, wie und wann diese sich im Werk niederschlagen. Zum anderen impliziert eine krankheitsorientierte Analyse, dass sog. gesunde von sog. kranken Erscheinungsformen überhaupt klar voneinander abgrenzbar seien. Und das wird höchst fragwürdig, wenn wir davon ausgehen, dass innere wie äussere Kontroversen zur menschlichen Existenz gehören und Normabweichungen nicht per se Ausdruck und Erweis psychopathologischer Zustände sind. Eine solche Verengung macht alle inneren Kontroversen zur Normabweichung und damit die ausgeglichene Norm zum Masstab eines gelungenen Werks und psychischer Gesundheit. Mit dieser Beschränkung können Abweichungen von musikalischen Standards kaum noch als Neuerungen interpretiert werden, nicht als Einfälle, die sich den gängigen zeitgenössischen Bewertungsschemata entziehen, nicht als ein Durchbrechen konventioneller Gerüste, erst recht nicht als Ankündigung musikalischer Entwicklungen, wie sie sich erst 100 Jahre später ereignet haben. Von der Frage, ob Schumanns letzte Werke vom Verfall gezeichnet seien oder Künftiges vorwegnahmen⁴³, war auch der Umgang mit Schumanns Nachlass bestimmt. So hielten Clara Schumann und Johannes Brahms es für richtig, seine Spätwerke der Nachwelt vorzuenthalten, da sie Ausdruck eines kranken Geistes seien und seinem posthumen Ansehen schaden würden. Sie wurden gegen den Willen der Erben erst 1937 – 81 Jahre nach Schumanns Tod - in die Gesamtausgabe (Schott-Verlag) aufgenommen⁴⁴.

Die Musikwissenschaftlerin und Psychotherapeutin Dagmar Hoffmann-Axthelm schreibt am Schluss ihrer Schumann-Studie, Schumann *“versetzt seine Hörer zwar in Spannung, aber er erlöst sie nicht“*⁴⁵, und diese Botschaft fehlender „Einheitlichkeit“ oder „Vollkommenheit“ konnten seine Zeitgenossen schwer ertragen und wollte auch Clara Schumann nicht verstehen. Sie scheuten vor diesen Stücken zurück. Schumanns letzten Werke zeigen eine Brüchigkeit, die aber nicht nur eine Aussage über seine psychische Verfassung ist, sondern auch über die Brüchigkeit scheinbar so sicher geglaubter musikalischer Fundamente und Formelemente. Die Musik berichtet von den Gefährdungen. Das ist *„kein Zeichen von Krankheit, sondern (von) ... seiner unerhörten musikalischen und psychischen Sensibilität den eigenen inneren Bewegungen und ... den Strömungen seiner Zeit gegenüber“*. Schumann fand *“mit seinem Monologisieren ... und den in ihrer Zartheit kaum wahrnehmbaren Ansätzen zum Dialog und deren Abbrüchen“* einen musikalischen Ausdruck für einen menschlichen Seinszustand, der über das Einzelschicksal hinausreicht – es sind Themen der Moderne, die Gefahr des Selbstverlustes, Angst, Kälte, Einsamkeit auf der Grenze zwischen Leben und Tod. Und *„das ist kein Zeichen geistiger Verwirrung“*⁴⁶.

IV.

Aus dem allen Schlussfolgerungen für unser Problem zu ziehen ist nicht gerade einfach. Natürlich kann es nicht darum gehen, psychische Krankheit zu bagatellisieren. Aber m.E. sollte man die Frage nach inneren Kontroversen nicht an psychische Krankheit binden und nicht mit Kategorien der Krankheit beschreiben. Man sollte die Dinge nicht vermischen. Innere Kontroversen sind als solche keine Krankheitszeichen, aber Kontroversen können von Krankheit eingefärbt und mitgerissen werden, und eine Krankheit ist eine Krankheit. Der Gedanke, der in der Metapher des *Zwei in einem*

⁴³Tilman Moser: Mit Kompetenz und Andacht. Nachwort in: Dagmar Hoffmann-Axthelm: Robert Schumann, a.a.O., S.194

⁴⁴Dagmar Hoffmann-Axthelm: Robert Schumann, a.a.o., S.152 f.

⁴⁵Dagmar Hoffmann-Axthelm: Robert Schumann, a.a.O., S.155

⁴⁶Dagmar Hoffmann-Axthelm: Robert Schumann, a.a.O., S.157 ff.

steckt, rückt das Problem in ein anderes Licht, gibt ihm mit der Frage nach dem Charakter des inneren Gesprächs einem anderen Akzent: Das *Zwei-in-einem* verwies nicht auf eine kranke, sondern auf eine *dialogische* Daseinsweise. Zu diesem Prinzip des Dialogischen gehören Kontroversen wie zum inneren Dialog auch innere Kontroversen gehören. Sie sind Ausdruck von Pluralität und damit eine Mitgift, die immer Chance und Gefährdung zugleich bedeutet und die Auskunft gibt über mögliche Erweiterungen, aber auch mögliche Brüche und Abgründe unserer Existenz. Sie sind ein denkwürdiges und zwiespältiges Geschenk, ein zwar immer heikles, aber allgemein menschliches Potential des Denkens, Vorstellens, Nachvollziehens, Einfühlens, Schaffens: Ausdruck eines differenzierten, nicht ausschliessenden, nie „einfachen“ Umgang mit der vieldimensionalen konflikthaltigen Welt und mit sich selbst.

Aber diese Auseinandersetzung sollte, wie es hiess, eine friedliche sein, weil ich von mir selbst nicht weggehen kann. So *sollte* es sein, aber was ist, wenn dieses Zusammenleben kein friedliches ist, sondern tückischer Friede oder offene Feindschaft? Dieser Fall der Unversöhnlichkeit der *Zwei in einem* wurde in dem antiken Bild als *moralisches* Problem behandelt, und als solches hatte Hannah Arendt in ihren Fragen zur Ethik und zum Problem des „Bösen“ an diesen Gedanken angeknüpft: als Forderung an eine Koexistenz mit sich selbst, die uns vor jenen Zerwürfnissen bewahrt, die ein aktiver innerer Feind anrichten würde. Man muss sich vorstellen, wie es wäre mit einem Mörder zusammenzuleben, einer Stimme, mit der man immer uneins bliebe und Gewissenslasten, Fluchtendenzen, Angst, Ruhelosigkeit zur ständigen unverträglichen Verfassung und dauernden Begleitung würden.

Das Bild des Unfriedens mit sich selbst verweist - auch jenseits dieses moralischen Aspekts - auf eine Kluft zwischen den kontroversen Seiten, die sich so weit voneinander entfernen, dass sie sich nicht mehr erreichen. Dieser Unvereinbarkeit entspricht eine Ambivalenz, die vor jeder Lebensweiche entscheidungslos bleibt. Beendet und verschärft wird sie schliesslich durch eine Polarisierung, mit der die verfeindeten Stimmen vollends ihr Eigenleben führen und nicht mehr von einem Selbst kontrollierbar sind – und das wären dann nicht mehr zwei in *einem*, sondern zwei rigoros getrennte Parts, die nicht mehr aufeinander verweisen. Wenn das andere Ich zu einem solchen Feind wird, erscheint es nicht mehr als Anteil der eigenen Person, sondern wird zum äusseren verwerflichen Feind - zum Verlust der Fähigkeit, mit den eigenen Widersprüchen, dem Anderssein des anderen in mir und ausserhalb von mir zu leben.

Solche Merkmale - Schuld, Lähmung, Abspaltung – gehören zur Definition der Depression und zum klinischen Alltag. Dennoch bleibt die Frage, inwieweit das Phänomen einer widerstreitenden inneren Bevölkerung zwangsläufig als Störung und kranker Sonderfall anzusehen ist und inwieweit die allein psychopathologische Perspektive eine Verengung und selektive Wahrnehmung mit sich bringt. Wenn man die inneren kontroversen Dynamiken ins Reich der Pathologie absondert und deren Terminologie überlässt, entsteht zumindest die Gefahr, die Symbolik des inneren Gesprächs aufzugeben und Vorstellungen von Einheit, Einheitlichkeit, Einstimmigkeit zur Normalität zu erheben. Das wäre ein Menschenbild, das einer inneren Eindimensionalität und damit dem „Gespenst der Totalität“⁴⁷ das Wort redet: Nivellierung oder Negierung des *Anderen* in uns selbst. Damit würde das Problem und würden wir selbst zurückgezwungen zu jenem inneren Singular, der unmenschlich macht und im totalitären Bewusstsein seine perverse und grausame Realität findet.

Innere Kontroversen sind nicht einzudämmen und nicht auszurotten. Wesentlich bleibt, was ein Mensch mit ihnen anfängt, wie die konträren Seiten sich besprechen, treffen, sogar versöhnen können, wie die Un-Ordnung, die das Uneins-sein mit sich anrichtet, die Wunden, die es schlägt, die Auswegsuche, die es provoziert, in die eigene Biografie aufgenommen und verwandelt werden kann in eine „Kultur“ des Mit-sich-Sprechens und des Weitergebens. Wir wissen zu wenig darüber, aus

⁴⁷Henri Pousseur: Schumann ist der Dichter, a.a.O., S.127

welchen Quellen die diversen Stimmen und eine Bereicherung oder Bedrohung durch sie gespeist werden. Wir wissen aber, dass ihre Disparatheit zur menschlichen Ausstattung, zur „Menschlichkeit“ gehört und ihre Gebrochenheit zum unverwechselbaren Charakter einer Musik, die davon Zeugnis ablegt.

Deswegen zum Schluss noch einmal zu Robert Schumann: eine Erinnerung an die bewegende Vertonung des Heine-Textes „Die alten bösen Lieder“ aus der „Dichterliebe“ (1840): da wird in einem doppeldeutigen Schillern die Beerdigung der Liebe und des Schmerzes in einem grossen Sarg geschildert⁴⁸. Der Komponist wird dabei selbst zum Dichter. Dem Wesen, das ihn so sehr leiden liess, wird 'vergeben', und die Musik beginnt selbst zu sprechen. Sie ist - besonders im Nachspiel - ein Nachsinnen, in dem, ohne das Begräbnis rückgängig zu machen, die verloren gegebene Liebe als Erinnerung wiederersteht⁴⁹, ein Nachsinnen in unaussprechlicher Melancholie, aber ohne Verbitterung und Verschliessen, ohne Abbruch und Vergessen. Die Überwindung des Leidens und die Unausweichlichkeit des Sterbens werden in eine unvergessliche musikalische Form gebracht und in eine der Teilnahme zugängliche Botschaft - „ein Geschenk an uns“⁵⁰.

⁴⁸Letzte Strophe: „Wisst ihr, warum der Sarg wohl / so gross und schwer mag sein? / Ich senk' auch meine Liebe / und meinen Schmerz hinein“.

⁴⁹Dagmar Hoffmann-Axthelm: Robert Schumann, a.a.O., S.99

⁵⁰Henri Pousseur: Schumann ist der Dichter. In: Musik-Konzepte. Sonderband. Robert Schumann II. Ed.txt+kritik 1982, S.121