

# Gefühl oder intuitives Wissen?

## Robert Schumann als „denkender Musiker“

Von Hans Hinterkeuser

Es ist ein hergebrachtes Klischee, Verstand und Denken gegen Gefühl zu setzen oder umgekehrt. Dies ist dann fast immer mit einer Bewertung verbunden: das eine soll mehr leisten als das andere. Auf jeden Fall sollen sie als Gegensätze aufgefasst sein.

Besonders im Verhältnis zur Musik tobt sich dieser Streit aus. Musik könne nur Gefühle ausdrücken, hört man da. Oder: Musik soll aus dem Gefühl heraus geschrieben werden und nicht „Gedankenakrobatik“ sein. Dies wird dann häufig noch durch die Abwertung gesteigert, die der angeblich „künstlich-konstruierten“ Musik entgegenschlägt im Gegensatz zu solcher, die angeblich „unmittelbar eingängig“ sei. So war es z.B. in einer Musikkritik zu lesen, die sich mit der Uraufführung eines Werkes des französischen Komponisten Christophe Looten in Bonn im Jahre 2003 beschäftigte, das als Auftragswerk „Bonner Messe“ sich kompositorisch mit Beethovens „Missa Solemnis“ auseinander setzte, und, wie hätte es anders sein können, auf dem Hintergrund der kompositorischen Entwicklung der Neuen Musik im 20. Jahrhundert. Das Stück wurde vom Kritiker entsprechend zerrissen. Dass die Argumentation fast wörtlich der Argumentation faschistischer Musik-„kritik“ folgt, wurde in einem anschließenden Leserbrief klargestellt. („Nicht der intellektuelle Verstand hat bei uns Musikern Pate zu stehen, sondern ein überquellendes musikalisches Gemüt.“ A. Hitler, 1938; dagegen bereits der Philosoph Fr.W.Hegel: „Wer sich auf das Gefühl, das inwendige Orakel beruft, ist gegen den, der nicht übereinstimmt, fertig; er muss erklären, dass er dem weiter nichts zu sagen habe, der nicht dasselbe in sich finde und fühle – mit anderen Worten: er tritt die Wurzel der Humanität mit Füßen.“ Beide Zitate nach: A. Dümling, S. 16f)

Das Schlimme ist, dass solche Positionen zu Musik sich berufen können auf Äußerungen von Komponisten der sog. „Romantik“ des 19. Jahrhunderts, wobei diese natürlich nicht ahnen konnten, was aus ihren Aussagen im Nachhinein gemacht wurde. Robert Schumann, der häufig als der Erz-Romantiker angesehen wird, hatte selbst mit dem Begriff der „Romantik“ seine Probleme: „Ich bin des Wortes ‚Romantiker‘ von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe.“ (R. Schumann II, S. 239) Seine Aussage „Der Verstand irrt, das Gefühl nicht“ (R. Schumann II, S. 25) wird immer wieder gern zitiert, ohne dass der Zusammenhang dieser Aussage im musikalischen Denken des Komponisten immer mitüberliefert würde. Es ging dabei um die Frage, wieweit der Künstler

über die notwendigen handwerklichen Grundlagen hinausgelangen müsse, um wirklich „Kunst“ (im Sinne authentischen persönlichen Ausdrucks) zu schaffen und nicht im tradierten, kunsthandwerklichen Regelwerk stecken zu bleiben. „Verstand“ stand dabei für eine damals veraltete rationalistische Kompositionslehre, die als bloße Abstraktion von den Kompositionen der großen Meister der Vergangenheit abgezogen war. Schumann war überzeugt, dass eine Anlehnung an J.S.Bachs kontrapunktische Kompositionsweise nur bei bedeutenden Musikern große Kunst hervorbringen könne, ansonsten zur trockenen Spießerei („Philister“) verkomme. Für einen kreativen Musiker erzwang dies eine neue Orientierung, und so formulierte Schumann (in einem Brief an Simonin de Sire vom 15. März 1839) provokativ, er habe von „Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt als von seinem Kompositionslehrer“. Dass dies mehr eine ironisch-zugespitzte Formulierung und nicht wörtlich zu nehmen ist, erweist sich dadurch, dass für Schumann das Werk Johann Sebastian Bachs das absolute Vorbild war und er dessen „Wohltemperiertes Klavier“ jedem Pianisten als „täglich Brot“ empfahl. Wenn Schumann dem Gefühl den Vorzug gegenüber dem Verstand im Verhältnis zu Musik gab, dann forderte er gleichzeitig Offenheit gegenüber neuen musikalischen Entwicklungen. In seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ geht er an gegen Vorurteile gegenüber unbekanntem Namen. Er empfiehlt, sich „tüchtig umzusehen im Leben wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften“. „Die Zeit geht fort, und man muß mit ihr fortgehen.“ (Schumann I, S.245) Er ahnt, dass seine Zeit erst am Anfang einer Entwicklung steht. „Mit ist oft, als ständen wir an den Anfängen, als könnten wir noch Saiten anschlagen, von denen man früher noch nicht gehört.“

Auch Schumann steht damit wie selbstverständlich auf dem Boden des bürgerlichen Fortschrittsdenkens seiner Zeit. Er nimmt rezeptiv und produktiv an den geistigen Auseinandersetzungen dieser Zeit teil.

Die Diskussion über Verstand und Gefühl ist allerdings nur auf dem Hintergrund der philosophischen und ästhetischen Diskussion seiner Zeit zu sehen. Schumanns Position ist von ihm selbst oft in Briefen und Texten formuliert worden, von denen hier nur eine Textstelle aus einem Brief an Clara vom 15. April 1838 zitiert werden soll: „Mich affiziert Alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen – über alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann durch Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will.. Deshalb sind auch viele meiner Compositionen so schwer zu verstehen, will sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß. Darum genügen mir auch so wenig Compositionen,

weil sie abgesehen von allen Mängeln des Handwerks sich auch in den musikalischen Empfindungen der niedrigsten Gattung, in gewöhnlichen lyrischen Ausrufungen pp. herumtreiben; das Höchste was hier geleistet werden kann reicht noch nicht bis zum Anfang der Welt meiner Musik.“

Schumann baut hier keinen Gegensatz zwischen Empfindung und Denken auf; pure Empfindung, nur Gefühl in der Musik ist aber dieser inadäquat und führt kompositorisch zur seichter Anspruchslosigkeit und künstlerisch zu Realitätsverlust. Der Musiker muss offen sein für seine Umwelt, er hat sich nicht in „romantische“ Gefühlswelten zu begeben, nein, er denkt über seine Erfahrungen „in seiner Weise“ nach und reagiert als Musiker darauf mit musikalischer Produktion. An diesem Punkt gibt Schumann dem „Gefühl“ Vorrang gegenüber dem „Verstand“. Dies ist erst einmal nicht verwunderlich, wenn klar ist, dass der „Verstand“ analytisch vorgeht (was vielleicht Aufgabe des Kritikers oder des Musikwissenschaftlers ist, aber nicht primär die des Komponisten), „Gefühl“ aber synthetisch, und produktiv, wenn Phantasie sich mit dem Willen zur aktiven Auseinandersetzung mit der Umwelt paart. „Die Phantasie macht alle Teile zu Ganzen – statt daß die übrigen Kräfte und die Erfahrung aus dem Naturbuche nur Blätter reißen – und alle Weltteile zu Welten, sie totalisiert alles, auch das unendliche All; daher tritt in ihr Reich der poetische Optimismus, die Schönheit der Gestalten, die es bewohnen, und die Freiheit, womit in ihrem Äther die Wesen wie Sonnen gehen. Sie führt gleichsam das Absolute und das Unendliche der Vernunft näher und anschaulicher vor den sterblichen Menschen.“ (Jean Paul, zitiert nach U. Tadday I S. 132.) Der Dichter Jean Paul war für Schumann eine Quelle der Erkenntnis und der geistigen Orientierung. Schumann hat sich schon als 19Jähriger nicht als virtuoser Pianist, sondern als „denkender Musiker“ (U. Tadday I, S. 128) verstanden. Solche Charakterisierung unterstellt ein Mindestmaß an analytischem Denkvermögen. Da Schumann nicht Wissenschaftler war, der eine analytische Abhandlung schreiben wollte, sondern Musiker: aus dem Nachdenken über Erfahrungen bilden sich ihm produktiv (akustische) „Bilder“, in denen diese Erfahrungen kompositorisch transformiert werden. Dies geschieht notwendigerweise subjektiv, denn diese Auseinandersetzung ist eine der produktiven Persönlichkeit und sie findet im Spannungsfeld zwischen Subjekt und Objekt statt. Dass das Ergebnis nicht wissenschaftlichen sondern künstlerischen Kriterien genügen muss, versteht sich von selbst. Selbst die Musikkritik, in der Schumann ebenfalls ein Meister war, war für ihn künstlerische literarische Tätigkeit.

Dem in diesem Zusammenhang immer wieder beschworenen „Gefühl“ muss indes noch genauer nachgegangen werden. Was für Schumann „Gefühl“ hieß, muss nicht unbedingt dasselbe sein, was wir uns dabei denken. Begriffe verändern ihre Bedeutung im Laufe der

Zeit, und dieser Bedeutungswandel muss immer mit reflektiert werden. Manchmal hört man den Rat, man solle etwas „mit Gefühl“ machen, damit es besser gelinge. Gemeint ist aber hier einfach mit Vorsicht gepaarte manuelle Geschicklichkeit. Am Beispiel des Hungergefühls können wir leicht deutlich machen, was es mit dem „Gefühl“ auf sich hat. Solange der Hunger nur ein Gefühl ist, bleibt er ein diffuses Gefühl von Unwohlsein. Er hat sonst keinen Inhalt und keine Begrenzung. (Kleine Kinder können Hungergefühl nicht von Bauchschmerzen unterscheiden.) Erst wenn uns das Bild einer leckeren Mahlzeit vor das innere Auge tritt, bekommt das Gefühl Inhalt, Begrenzung und Ziel. Wie nennen es dann aber nicht mehr Gefühl, sondern Appetit. Wir haben dann „Appetit auf...“ In diesem Wort drückt sich ja die Gerichtetheit auf ein konkretes Objekt unserer Begierde aus. Das heißt aber: wir denken uns dieses Objekt, wie wir es uns vorstellen. Wir bewegen uns also schon in Bereich des Denkens, das sich fortspinnen lässt in strategische Überlegungen, wie wir an dieses Objekt unserer Begierde herankommen. Ein anderes Beispiel: auch das Heimweh ist ein solches diffuses negatives Gefühl, solange wir uns nicht vorstellen, worauf sich der Wunsch nach der Aufhebung unseres Gefühls von Alleinsein und Verlassenheit, dem Gefühl hier, wo wir sind, „fehl am Platze zu sein“, bezieht: ein Person, ein Haus, eine Stadt, eine Landschaft o.a. Wie mit anderen Begriffen, so wird auch mit dem Begriff „Gefühl“ allzu leichtfertig und unreflektiert umgegangen.

In der modernen Psychologie steht „Gefühl“ für etwas, was die ganze Person emotional ergreift, in Abgrenzung z.B. zur „Empfindung“, die einen isolierten Reiz beschreibt, wie die Schmerzempfindung in der Hand, den Juckreiz auf derselben usw. Beides ist nur subjektiv wahrzunehmen, weil es nur auf sich selbst gerichtet ist, und lässt sich so nicht objektiv nachweisen. Auch die Beispiele zeigen: „Gefühl“ ist immer rein subjektiv, ist diffus ohne Inhalt und Begrenzung eines Objekts. „Denken“ ist dagegen immer zielgerichtet auf ein Objekt in konkreter Begrenzung und konkretem Inhalt.

Schumann benutzt das Wort „Gefühl“, wo er klare Vorstellungen über musikalische Sachverhalte hat. Diese Sachverhalte sind als akustische klar zu beschreiben, aber ebenso mit kompositionstechnischen Methoden. Es lässt sich leicht nachweisen, dass Schumann dabei in allen musikalischen Bereichen – in Melodik, Harmonik und Rhythmik – zu komplizierten und raffinierten Ergebnissen kommt, die keineswegs sofort „eingängig“ sind, die aber, weil sie sich auf die widersprüchlichen Lebens- und Welterfahrungen des Komponisten beziehen, differenzierte Antworten als Formen der Bewältigung dieser Erfahrungen darstellen, die nur deshalb ihre Zeit überdauern.

„Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden.“ (Schumann I S.235) Diese Aussage Schumanns beweist, dass, was bei ihm Objekt des „Gefühls“ heißt, eine klar umrissene Sache ist. Das ist aber nach unserer Definition nicht „Gefühl“, sondern „Denken“, vielleicht kein logisch-systematisches, sondern „intuitives Denken“, dass in einer inneren Schau einen klaren Blick auf Dinge hat, die ein Anderer sich evtl. in kleinen Schritten mühsam aneignen muss. Dieses intuitive Denken kommt zu intuitivem Wissen, was vielleicht nicht wissenschaftlichen Kriterien genügt (Albert Einstein hat allerdings alles wissenschaftliche Denken als intuitives Denken verstanden!), jedenfalls für einen produktiven Künstler die beste Grundlage für sein Schaffen darstellt. Diese Haltung Schumanns lässt sich psychologisch auch als ganzheitliche (akustische) Gestaltwahrnehmung umschreiben. Nach der Gestaltpsychologie ist „das Ganze größer als die Summe seiner Teile“, es lässt sich also nicht aus den Teilen (analytisch) herleiten, sondern nur in einer intuitiven „Schau“ erkennen (vgl. das Zitat von Jean Paul!). In einem einfachen Beispiel: Wir können unmittelbar hören, ob wir einen Dur- oder Molldreiklang wahrnehmen oder eine Dur- oder Moll-Tonleiter, ohne dies immer durch Analyse aus den einzelnen Töne herleiten zu müssen. Auch der Sinn kurzer Sätze erschließt sich uns unmittelbar, ohne den Satz einer grammatischen Analyse unterziehen zu müssen. Dies setzt allerdings Kenntnisse und Fertigkeiten voraus, die gelernt werden müssen, und vor deren Hintergrund dann solch intuitives Erkennen möglich ist. „Es ist des Lernens kein Ende.“ (Schumann II S.235) Der Komponist hat sich zu seiner Arbeitsweise durchaus selbst eingehender geäußert. In dem langen Brief an seine Braut Clara Wieck vom 19. März 1839, der vielerlei grundlegende Gedanken zu seiner Ästhetik enthält, steht auch der Satz: „...ich höre bei meinen jetzigen Compositionen oft auch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann, namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles canonisch erfinde und wie ich nachsingende Stimmen immer erst hintendrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen pp. der Melodie schenke ich jetzt große Sorgfalt, wie du wohl findest...“ (Schumann I, S. 196) Dietrich Fischer-Dieskau berichtet von einer Äußerung Schumanns aus dem Jahr 1845 (er gibt dazu leider nicht die Quelle an): „Es ist mir selbst eigentümlich und wunderbar, dass fast jedes Motiv welches sich in meinem Inneren heranbildet, die Eigenschaft für mannigfache kontrapunktische Funktionen mit sich bringt, ohne dass ich im Entferntesten auch nur daran denke, Themen zu formieren, welche die Anwendung des strengen Stiles in dieser oder jener Weise zulassen. Es gibt dies sich unwillkürlich von selbst, ohne Reflexion und hast etwas Naturwüchsiges.“ (Fischer-Dieskau S. 191) Mit diesen Sätzen ist das Wesen kreativer Intuition vollendet beschrieben. Der Begriff des „Gefühls“ deckt solche Sichtweise nicht ab und führt in die Irre. Um 1830, als es noch

keine psychologische Forschung im heutigen Sinne gab, war der Begriff möglicherweise alternativlos, um sich gegenüber konservativen (rationalistischen) Positionen abzusetzen.

Dass alle menschlichen Tätigkeiten mit Gefühlen verbunden sind, ist eine Binsenweisheit.

Der Punkt, an dem der Begriff des „Gefühls“ als isoliertes Phänomen seine Berechtigung haben kann, ist die nicht ungewöhnliche Situation, in der ein Hörer, ohne sich intentional und aktiv auf ein klingendes Musikstück zu konzentrieren, sich völlig passiv den akustischen Reizen hingibt, die dann in ihm Gefühle hervorrufen, die ihn gänzlich erfüllen. Wer dies für die der Musik einzig angemessene Verhaltensweise hält, kann sich auf Schumann jedenfalls nicht berufen: „Es meinte jemand, ein vollkommener Musiker müsse imstande sein, ein zum erstenmal Gehörtes, auch komplizierteres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das höchste, was gedacht werden kann.“ (Schumann II S. 235) Was Schumann da als Ideal beschreibt, erfordert ein Höchstmaß an analytischem Verstand!

Für das, was bei Schumann mit „Gefühl“ beschrieben wird, womit er sich im Rahmen der zeitgenössischen Terminologie bewegt, meint nach unserem heutigen Verständnis eher: Intuition, Phantasie, ganzheitliches Denken in Gestalten und Zusammenhängen, Nachdenklichkeit, Einbeziehung des Unterbewusstseins, vielleicht auch Enthusiasmus und intellektuelle Redlichkeit („Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst“. Schumann II S.235, und: „Ich mag den Menschen nicht, dessen Leben mit seinen Werken nicht im Einklang steht.“ Schumann II S. 244)

Der Schumann-Forscher Ulrich Tadday nennt die Position des Komponisten „poetischen Realismus“ (U.Tadday I, S. 129). Eine phantasievoll-produktive Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit (*ποίησις*, griech.= „das Machen“), dies war in der Tat Robert Schumanns erklärtes Ziel. Das bedeutete für ihn selbstverständlich auch, in den Jahren 1848/49 sich mit den Idealen der demokratischen Revolution auseinander zu setzen und sich produktiv für sie einzusetzen (4 Märsche auf das Jahr 1849 op.76, Gesänge für Männerchor op.62 etc.) Dazu musste Schumann nicht einmal die Stilistik seiner Kompositionsweise ändern, was wiederum einen interpretatorischen Blick auf seine Instrumentalwerke lenkt, weg von einer oberflächlich verstandenen Romantik.

24.09.2009/02.01.2011

**Literatur:**

R. Schumann, [I] Schlege nur eine Weltsaite an, Briefe 1828-1855, Insel-Verlag Frankfurt/M und Leipzig 2006

R. Schumann, [II] Gesammelte Schriften über Musik und Musiker – eine Auswahl, herausgegeben von Herbert Schulze VMA-Verlag Wiesbaden o.J.

U. Tadday (Hg) [I] Schumann Handbuch, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Kassel 2006

U. Tadday (Hg)[II] Der späte Schumann, in der Reihe Musik-Konzepte, Sonderband, Richard-Boorberg Verlag München 2006

D. Fischer-Dieskau, Robert Schumann – Das Vokalwerk, dtv/Bärenreiter, München/Kassel 1985

A. Dümling (Hg) Entartete Musik , dkv Düsseldorf 1993

Zimbardo-Ruch, Lehrbuch der Psychologie, Springer Verlag Berlin, Heidelberg, New York 1978

Albert Einstein, Mein Weltbild, hg. v. C. Seelig, ullstein-tb 2005