

Carsten Dürer über Robert Schumann, im Gespräch mit Carsten Voigt und 9 weitere Pianisten - Bilson, Bonatta, Katsaris, Kirschner, Oppitz, Rose, Schirmer, Schuch, Ursuleasa - zu Schumann

In:

Piano News

Magazin für Klavier und Flügel

Juli/August 4/2006, S. 3 ff. bzw. S. 54 ff.

Schumann als Wendepunkt

Liebe Leserinnen und Leser,

kaum zu übersehen wird es beim ersten Durchblättern dieser Ausgabe sein, dass wie diese Sommerausgabe einem der vielleicht interessantesten Klavierkomponisten der Musikgeschichte gewidmet haben: Robert Schumann.

Kaum ein Komponist war und ist in seiner Persönlichkeit so facettenreich, so vielschichtig, wie Schumann es war. Am 27. Juli konnten wir uns an den 150. Todestag dieses Komponisten erinnern – und sollten es entsprechend auch tun. Wir haben für Sie versucht, einen anderen Zugang zu diesem Komponisten vorzubereiten. Wir haben 10 Pianisten um einen ganz persönlichen Text zu Schumann gebeten – und alle sind unserem Wunsch gefolgt. Es sind interessante Stellungnahmen von Klavierkünstlern unserer Tage, jüngeren wie älteren, männlichen wie weiblichen. Auf diese Weise ist ein spannendes Gesamtbild der Sichtweise auf Schumann in unserer Zeit entstanden.

Dass wir daneben noch interessante Neuveröffentlichungen aus Verlagen und Aktivitäten rund um das Thema Schumann vorstellen, bot sich an, da diese nun verstärkt auf den Markt kommen und wohl auch noch kommen werden.

Robert Schumann stellt einen Wendepunkt in der Geschichte der Komponisten für das Klavier dar, nicht nur in der freiheitlichen Behandlung von Formen und rhythmischen wie paraphrasierenden Melodieeinfall, sondern vor allem in dem grenzenlosen Fantasiereichtum, den sein Werk zeigt. Dabei war Schumann vielleicht einer der musikalisch schlecht ausgebildeten Komponisten seiner Zeit, hatte er doch mehr Literatur konsumiert, bevor er für einige Zeit Klavierunterricht bei Wieck in Leipzig erhielt. Und vielleicht hat dieser literarische Hintergrund und die freiheitliche Behandlung der Musik zu den so großartigen Werken der ersten Schaffensperiode geführt, als er fast ausschließlich für das Klavier, sein Instrument, schrieb.

Doch nicht nur Schumann ist Thema dieses Hefts, sondern auch wieder großartige Interpreten, die wir Ihnen näher bringen, indem wir persönlich mit ihnen gesprochen haben. Nelson Freire, der junge Franzose Alexandre Tharaud, der immer mehr von sich reden macht, die noch junge Argentinierin Marcela Roggeri und der traditionsverbundene wie vielseitige Stefan Vladar.

Daneben haben wir die Gelegenheit gehabt, die Ausbildungsstätte der Firma Steinway & Sons zu besuchen, wo einer der bekanntesten Klaviertechniker, George Amman, Klaviertechniker aus aller Welt weiterbildet.

Damit ist auch dieses vom Schumann-Schwerpunkt beherrschte Heft vielfarbig in der Themenauswahl.

Viel Spaß beim Lesen wünscht Ihnen Ihr
Carsten Dürer - Chefredakteur -

Zum 150. Todestag von ... ROBERT SCHUMANN

Von: Carsten Dürer

Robert Schumanns 150. Todestag! Dies ist für Pianisten ein ganz besonderer Tag, der 25. Juli 2006, der Tag vor 150 Jahren, an dem Schumann in Endenich bei Bonn verstarb. Es gibt zahlreiche Bücher über Schumann, dessen Werke, seine Biografie. Doch wie nähert man sich Schumann, ohne sich beständig zu wiederholen, sich immer wieder auf die Liebe zu Clara Wieck zu beziehen, seine fanatische Klavierperfektion, sein fantasievolles Komponieren zu beschreiben – und natürlich seine Beziehungen zu anderen Komponisten wie Brahms? Nun, wir wollten einen anderen Weg gehen und haben Pianisten gefragt, ob sie uns einen ganz persönlichen Text zu Schumann schreiben könnten. Was dabei herausgekommen ist, lesen Sie auf den folgenden Seiten. Mit Lars Vogt haben wir uns persönlich über Schumann unterhalten – und dann noch einige besondere Neuheiten rund um das Thema Schumann für Sie zusammengetragen.

ÜBER ROBERT SCHUMANN ... im Gespräch mit Lars Vogt

Lars Vogt: Wenn es um Schumann geht, dann muss ich vor allem einen Satz zitieren, den ich vor kurzem gelesen habe und der sinngemäß hieß: Schumann sagt über Schubert: Schuberts Musik ist in Melodien gepresster Wahnsinn. Und so ein Zitat von Schumann über Schubert zu dieser Zeit zeigt schon, welche eine Auffassungsgabe Schumann hatte. Das in dieser Zeit schon zu kapieren.

PIANONews: *Und das aus dem Munde eines Komponisten, bei dem man ja selbst schon das Gefühl hat, dass er am Wahnsinn schreibe.
Wann sind Sie eigentlich das erste Mal mit Schumanns Klaviermusik in Kontakt gekommen?*

Lars Vogt: Mit dem „Album für die Jugend“, das ich so mit sieben Jahren gespielt habe. Übrigens bleibt dieses Album auch. Wenn ich heute ein wenig Zeit habe, vor allem passiert das so in der Adventszeit, dann nehme ich dieses Album vor und spiele daraus immer wieder einmal. Das ist so ein wunderbar poetisch geschriebenes Werk und es ist einfach toll, dass einige Komponisten Werke so geschrieben haben, die man schon recht am Anfang seines Klavierstudiums spielen kann und bei denen man dann doch schon in die hohe Welt des Klavierspiels einsteigt.

PIANONews: *Kann man Schumanns Musik irgendwie in Worte fassen? Meiner Meinung nach ist seine Musik sehr schwer vergleichbar.*

Lars Vogt: Ja, es ist sicherlich eine ganz eigene Welt. Aber wir kommen natürlich immer ganz schnell an die Grenze von Worten. Und letztlich können wir es ja durch die Analyse gar nicht feststellen, was Schumanns Musik eigentlich ausmacht. Nur man merkt sofort, wenn man einen Takt aus einem Stück von Schumann anschlägt, dass man auch sofort Saiten auf der Seele dieses Komponisten anzupft. Saiten, die sehr fragil sind, ganz persönlich sind. Und es sind Werke, in denen Poesie und Emotion ganz offen daliegen. Und das in ganz genialer Form. Aber dennoch: Man kann es ganz schwer beschreiben, warum dies so ist. Da ist eine Sphäre in der Musik, bei der etwas in der Seele des Menschen angesprochen wird, oder aber auch nicht.

PIANONews: *Was lösen diese Emotionen eigentlich bei Ihnen aus?*

Lars Vogt: Wenn ich mit Schumann zu tun habe, löst die Offenheit der Emotion und verbunden mit dem Wissen um sein Leben und auch den Kontrast, den seine hoch emotionale Musik und sein fast schon apathisches Dasein ausmachte – den gar nicht in dieser Welt Zurechtkommenden, verbunden mit der ganzen Tragik seines Endes – eine Wärme in mir aus; auch Liebe, wenn ich an diese Musik herangehe. Dann kommt aber auch ein anderes Gefühl hoch, das diese offenen Emotionen auslösen: das Beschützenwollen. Es gibt etwas ganz Fragiles und etwas emotional ganz Wichtiges. Natürlich will man jedem Komponisten helfen, wenn man seine Werke spielt, in unsere heutige Zeit rüberzukommen. Aber bei Schumann habe ich einfach ein noch größeres Schutzbedürfnis.

PIANONews: *Ist es nicht bei Brahms auch so, dass man dort diese Empfindungen haben kann?*

Lars Vogt: Brahms ist schmerzvoll und ist auch unglaublich persönlich. Aber ich habe die ganze Zeit über das Gefühl, dass Brahms mit beiden Beinen im realen Leben steht. Der steht seinen Mann. Bei Schumann hat man Angst um ihn, wenn man die Musik sieht. Das kommt ja immer wieder vor, diese Gefühle für einen Komponisten: Man schlägt eine Partitur auf und hat den Menschen, der das da geschrieben hat in einer Essenz vor sich, wie Tausende Seiten Biografien es niemals beschreiben könnten. Nein, um Brahms habe ich keine Angst, auch wenn er sich intim äußert.

PIANONews: *Gibt es einen Unterschied für Sie bei Schumann, welche Werke für Klavier man zur Hand nimmt, oder beginnt dies schon bei Opus 1. Sind die Schreibunterschiede in seinem Lebenswerk für Klavier nicht überhaupt recht klein, verglichen mit anderen Komponisten?*

Lars Vogt: In gewisser Weise ist die seelische Zerrissenheit und die Offenheit zu allen Zeiten und in allen Werken angelegt. Man spürt natürlich, dass am Schluss Eigentümliches passiert, das ist auf eine andere Weise visionär und genial. Es ist eigentümlich und es bleiben große Rätsel, wie bei vielen Komponisten in den späten Phasen ihres Lebens.

PIANONews: *Ja, aber andere Komponisten finden in ihren Alterswerken oftmals ja auch zu einer konzentrierte Einfachheit, die die Erfahrung ausmacht. Bei Schumann aber wird ja letztendlich alles noch komplexer, in der Struktur und auch in der formellen Anlage.*

Lars Vogt: Ja schon, aber dann kommen da immer wieder und recht plötzlich die wunderbar einfachen Momente. Wie in den „Märchenerzählungen“, in denen die eigentümlichen schnelleren Sätze so langsam metronomisiert sind, dass man sie auf diese Weise eigentlich gar nicht spielen kann. Und dann kommt da plötzlich der absolut himmlische langsame Satz, bei dem man nur noch gerührt ist von seiner Schönheit. Und da ist diese Sehnsucht nach der Einfachheit, nach der schlichten Liebe. Und so etwas ist häufiger vorhanden, im Sinne einer romantischen Sehnsucht.

PIANONews: *Dieses romantische Ideal, das zusammenhängt mit verzweifelter Liebe, die nie erfüllt wird, Todessehnsucht, all diesen Dingen ... spielen die bei Schumann nicht auch mit hinein? In seiner Ausdrucksweise der Musik und in seiner Person?*

Lars Vogt: Ja sicher, wobei seine Person dann diesem Ideal so vollkommen widerspricht, mit seiner buchhalterischen Art, seinem Haushaltsbuch, in das er ja jede Kleinigkeit minutiös eintrug. Da denkt man ja, man hat es mit einem Buchhalter zu tun. Oder auch dieses

akademische Eintragen, wie oft er mit Clara geschlafen hat. Da denkt man dann auch, das ist gar kein romantisches Bild mehr vorhanden.

Es ist eine Persönlichkeit, die schon ganz aus der Romantik heraus kommt, und deren Ausdruck natürlich hochromantisch ist; aber in seiner tatsächlichen Persönlichkeit dem wirklich widerspricht – oder man muss sich fragen, was war eigentlich seine wirkliche Persönlichkeit, vielleicht war es ja dieser romantische Kerl, wie wir ihn in seinen Werken finden, und ein Torso ist in diesem Leben übrig geblieben.

PIANONews: *Haben Sie in Konzerten eigentlich die wichtigsten Werke von Schumann gespielt?*

Lars Vogt: Nein, absolut nicht, da bleibt noch viel zu tun.

PIANONews: *Aber das Klavierkonzert ...*

Lars Vogt: ... das habe ich nun schon sehr viel gespielt, und es hat auch eine zentrale Bedeutung in meinem Leben, da damit in Leeds auch meine eigentliche Karriere und meine Zusammenarbeit mit Simon Rattle begann. Das Klavierkonzert von Schumann habe ich ja dann auch mit Rattle in Birmingham aufgenommen. Und eine weitere CD habe ich auch Schumann gewidmet, mit der „Kreisleriana“ und den „Bunten Blättern“. Und gerade die vergangenen Tage habe ich darüber nachgedacht, dass ich nun endlich einmal den „Carnaval“ spielen müsste. Es gibt da noch vieles und einiges, was es für mich zu tun gibt. Aber wann soll man das alles machen? Ich bin ja nun jemand, der auch viel Zeit in Kammermusik investiert.

PIANONews: *Und kammermusikalisch haben Sie vielleicht auch weit mehr Schumann gespielt.*

Lars Vogt: Ja, das stimmt. Die Trios, das Klavierquartett, die „Märchenbilder“, die Romanzen, die Fantasiestücke, die Violin-Sonaten, ja da bin ich auch sehr tief in Schumanns Welt eingetaucht. Und das möchte ich nicht missen. Aber das kostet halt viel Zeit, denn mit 90 Konzerten im Jahr bleibt da einfach nicht viel Zeit.

PIANONews: *Wie sieht es eigentlich mit den technischen Schwierigkeiten bei Schumann aus? Nun wissen wir: Er war nicht nur ein guter Pianist, sondern er hat sich auch selber zu einem besseren Pianisten trainieren wollen und sich dabei kaputtgemacht. Sind die technischen Anforderungen, wenn man die Werke angemessen spielen will, extrem?*

Lars Vogt: Ich finde sie schon enorm, ja. Es ist aber wie bei aller genialer Musik, bei der jeder Ton auch gleichzeitig tief empfundener Ausdruck ist. Was mich immer wieder erstaunt – und es war ja etwas, was auch Schumann selbst erstaunt hat – ist die Polyphonie. Er hat ja über die „Kreisleriana“ an Clara geschrieben: Ich bin erstaunt, wie polyphon es wieder geworden ist. Dass wirklich mehrere Seelen in seiner Brust waren, das äußert sich dann auch in dieser dauernden Polyphonie, in den parallelen Charakteren. Das bietet dem Interpreten natürlich immense interpretatorische Herausforderungen, aber auch Schwierigkeiten. Eigentlich muss man eine geteilte Personalität sein, muss aufgeteilt sein und gegensätzlich Empfindungen gleichzeitig darstellen können, mit verschiedenen Stimmen. Die auch manches Mal gegeneinander arbeiten. Eigentlich muss man Streichquintett oder Streichsextett in einer Person vereint sein.

PIANONews: *Das ist dann die Ebene der technischen Interpretationsschwierigkeit.*

Lars Vogt: Es ist aber auch rein technisch schwierig. Beispielsweise der letzte Satz des Klavierkonzerts ist schlicht und einfach technisch schwer. Auch, weil die technische Ausarbeitung dann doch klassisch klar ist und nicht wie bei Liszt, wo man dann schon mal ein paar Takte in einer Pedalwolke verrauschen lassen kann. Bei Schumann passiert zu viel, es ist zu klar, zu kristallin. Man kann nichts verstecken im Spiel.

PIANONews: *Verglichen mit anderen Komponisten, die auch am Klavier komponiert haben, kommt es mir so vor, als hätte Schumann nicht wirklich auf den Klavierfluss, auf die Klavierhand geschrieben, nicht pianistisch im eigentlichen Sinne. Bei Schumann weiß man niemals aus der Natur, wie es weitergeht.*

Lars Vogt: Ich finde es physisch auch manches Mal unangenehm, was er da schreibt. Und dagegen muss ich ankämpfen, um zu dem Ausdruck zu kommen. Im Gegensatz zu Brahms beispielsweise, denn dort fühle ich mich physisch wohl.

PIANONews: *Könnte man sagen, dass Schumann tatsächlich eher kammermusikalisch gedacht hat?*

Lars Vogt: Man kann es kammermusikalisch nennen, wenn man an die vielen unterschiedlichen Stimmen und deren unterschiedliche Charaktere denkt. Es war aber letztendlich wieder Ausdruck seiner selbst, so wie er in Eusebius und Florestan – und viele Charaktere mehr – unterteilt war, so hat er es empfunden und aufgeschrieben.

PIANONews: *Sie haben einmal das Typische bei Schumann, das „Überbordende“ bezeichnet. Was verstehen Sie darunter?*

Lars Vogt: Dass man beim Spiel das Gefühl hat, dass ich noch mehr Gefühl brähe, dass diese Gefühle aber immer in Extreme reichen. Und das ist sehr anstrengend. Manches Mal geht man dann über Grenzen hinweg und es ist der Musik dann nicht mehr zuträglich. Da muss man aufpassen, dass die Musik dann dennoch immer noch poetisch ist. Auch wenn die Musik in ihrer Art des „die Welt umarmen wollen“ nach außen strebt. Bei Schumann muss es immer kochen, muss man sich und muss man das Publikum immer mitreißen lassen und mitreißen.

www.larsvogt.de

PIANSTEN ÜBER ROBERT SCHUMANN

Gerhard Oppitz Schumann – Poet am Klavier

Robert Schumann hatte in seiner Kindheit und Jugendzeit unzählige Stunden damit verbracht, Bücher zu lesen, die ihm in großer Auswahl in der Buchhandlung des Vaters zur Verfügung standen. Die Fantasie-Welt, die sich im Lauf der Jahre in seinem Bewusstsein neben der Wahrnehmung der Alltags-Wirklichkeit herausbildete, spiegelte sich in seinen Kompositionen wider, in besonders eindrucksvoller Weise in den Klavierwerken. Wie viel ihm selbst die Literatur und ihr Einfluss auf die Musik bedeutete, und welchen Wert er darauf legte, dass auch nachfolgende Künstler-Generationen die Bedeutung wechselseitiger Beziehungen zwischen verschiedenen Formen der Kunst erkennen mögen, soll ein kurzer Blick in die Memoiren von Emilie Steffens zeigen. Die angehende Pianistin war 1848 in Dresden

Schülerin Clara Schumanns geworden und galt bald als eine der engsten Vertrauten der Familie. Sie berichtet, Robert Schumann habe sie eines Tages gefragt, ob sie auch fleißig Shakespeare und Jean Paul studiere, ob sie den „Coriolan“ und den „Siebenkäs“ schon gelesen habe, und als sie ihm beschämt mit einem Nein antworten musste, habe er sie so verwundert und dabei so gütig angesehen, dass sie sich sofort an die Lektüre machte. Wenn die Musik Schumanns – so wie alle bedeutsamen musikalischen Werke auch anderer Komponisten – zweifellos für sich selbst sprechen kann und keiner außermusikalischen Erklärung oder Legitimation bedarf, so bin ich doch seit langer Zeit zu der Überzeugung gelangt, dass gerade seine Klavierwerke noch viel mehr an wundervollen und wundersamen Aspekten für diejenigen Interpreten bereithalten, die über das Betrachten des Notentextes hinaus auch mit den literarischen Werken vertraut sind, die Schumann so sehr am Herzen lagen. Neben Shakespeare und Goethe übten offensichtlich insbesondere Jean Paul und E. T. A. Hoffmann mit ihren sich kühn über das Alltags-Leben hinausschwingende Fantasie-Vorstellungen Faszinationskraft auf den jungen Komponisten aus. Wer seine Klavierwerke spielt, sollte bereit sein, sich auf Abenteuer einzulassen – einerseits laden die im Bereich des Skurrilen und des Surrealistischen oszillierenden Klang-Bilder die Fantasie der Interpreten zu Höhenflügen ein, andererseits gilt es aber gleichzeitig, nie den Bezug zur Startbasis dieser Höhenflüge aus dem Sinn zu verlieren. Der Bereitschaft, sich dem extravaganten Zauber der poetischen Inhalte auszuliefern, sollte die Aufmerksamkeit für das bei Schumann stark ausgeprägte Bewusstsein für musikalische Architektur und Strukturgebung gegenüberstehen. Alfred Cortot, der ein ausgeprägtes Gespür für Schumanns Klang- und Vorstellungswelt zeigte, gebrauchte im Umgang mit seinen Schülern gerne das Bild: *„Der Kopf in den Wolken, gleichzeitig beide Beine fest auf dem Boden.“*

Mit welchen ungewöhnlichen Ambitionen Schumann als Klaviervirtuose gestartet war, zeigt der Umstand, dass die veröffentlichte Fassung der Toccata op. 7, die bis auf den heutigen Tag zahlreichen Pianisten Kopfzerbrechen bereitet hat, eine wesentlich erleichterte Version der von ihm ursprünglich aufgeschriebenen Toccata darstellt. Darüber hinaus trifft man eigentlich in allen seinen großformatig angelegten Klavierwerken auf pianistische Hürden der Sonderklasse, in den „Davidsbündlertänzen“ ebenso wie im „Carnaval“ oder in der C-Dur-Fantasie. Eines der in mehrfacher Hinsicht anspruchsvollsten und abenteuerlichsten Stücke ist für mich das „Presto passionato“, das zunächst als Finalsatz für die g-Moll-Sonate vorgesehen war – hier sprengte Schumann mit wagemutig-dramatischem Impetus alle Grenzen des Konventionellen. Seiner Gemahlin erschien dieses Werk als doch zu ungeheuerlich, vielleicht ging die hier heraufbeschworene Welt über den Horizont ihres Vorstellungsvermögens hinaus, vielleicht waren für sie auch die pianistisch-manuellen Anforderungen entmutigend, jedenfalls hat sie es geschafft, den Meister zur Komposition eines völlig neuen Finalsatzes zu animieren, der allerdings vergleichsweise einfach gehalten ist und meiner Ansicht nach wenig von Schumanns himmelstürmender Verve offenbart. So habe ich immer die Sonate op. 22 nicht in der von Clara abgeseigneten Version gespielt, sondern mit dem wahrhaft elektrisierenden „Presto passionato“ an Stelle des später hinzugefügten Finalsatzes. Es ist zwar nicht zu übersehen, dass Schumann in den Jahren nach seiner Heirat mit Clara im Zusammenhang mit seinen Aufgaben als Familienvater nicht ganz so viel Mut und Inspiration für künstlerisch-poetische Höhenflüge finden konnte, aber einige der späten Stücke scheinen mir doch zu Unrecht wenig bekannt zu sein – dies gilt für die zauberhaften „Waldszenen“ und noch mehr für die Fantasiestücke op. 111 und die visionären „Gesänge der Frühe“. Auch die beiden Konzertstücke op. 92 und op. 134 zeigen höchste Ausdrucksdichte in Verbindung mit intelligenter und sensibler Handhabung der Strukturgebung. Johannes Brahms schätzte übrigens gerade das heute am wenigsten gespielte d-Moll-Konzertstück op. 134 in besonderer Weise. So bietet Robert Schumanns Klavierwerk in diesem Gedenkjahr, sicherlich aber auch weit darüber hinaus allen Klavier-Enthusiasten Anlass zu Wiederentdeckungen und Neuentdeckungen.

Andrea Bonatta

Mehrmals habe ich mich gefragt, was die Klaviermusik von Robert Schumann eigentlich so unverkennbar macht und warum sie mich so besonders anspricht.

Wenn ich Brahms spiele, fühle ich mich oft in den Abgrund seiner Melancholie hineingezogen. Gleichzeitig bin ich von seiner titanischen Kraft, von seinem Konstruktivismus so gefesselt, dass ich mich als Mensch und Künstler ganz im Banne seiner existenziellen Aussage fühle. Kein Interpret kann jene musikalischen Deutungen ändern, noch weniger in Frage stellen. Man kann nur erkennen und zum Ausdruck bringen, was im Werk schon vorhanden ist. Da die musikalische Substanz oft extrem dicht ist, gelingt dies nicht immer so leicht! Bei Schumann fühle ich ganz anders.

Besonders bei innigen Stellen, aber auch bei großen ausgedehnten Phrasen, habe ich oft den Eindruck, in eine wundervolle, verzauberte Welt zu ziehen. Das Konstruktive, die Form, die kontrapunktischen Feinheiten, selbst der pianistische Inhalt, in einem Wort: das „Fassbare“, all dies scheint sich aufzulösen, und ich befinde mich plötzlich in einer fantastischen Landschaft, die ich weder identifizieren, noch genauer definieren kann, weil sie eben „nicht fassbar“ ist. Auch von großer Bedeutung ist, dass ich mich dabei absolut frei fühle.

Mit den „Kinderszenen“ sind wir ab sofort in jener verzauberten Welt. „Von fremden Ländern und Menschen“: was soll man darunter verstehen? Ich den Fragmenten von *Novalis* (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 1772–1801) heißt es:

„Ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten usw., alles wird romantisch ... Das Unbekannte, Geheimnisvolle ist das Resultat und der Anfang von allem ... Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik ... das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie – alles Poetische muss märchenhaft sein ... Alle Märchen sind Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist ... Durch Poesie entsteht die höchste Sympathie und Koaktivität, die innige Gemeinschaft des Endlichen und Unendlichen ... Poesie=Unendlichkeit“.

So zieht mich oft die urromantische Poesie von Schumann in das „Unbekannte“. Seine Musik scheint mir wie ein Lichtstrahl, der ins Unendliche projiziert ist. Die Deutungen sind dabei nicht wesentlich, vor allem nicht bindend. Daher ergibt sich dieses einmalige Gefühl von Freiheit.

Das ist für einen Interpreten lebenswichtig, es befreit unsere besten Energien, unsere Kreativität. Der melodische Inhalt erlaub es (verlangt es sogar!), die Stimmen frei zu „singen“, wobei jeder Künstler seinen eigenen Ton, seine persönliche Farbe entwickeln kann. Durch Schumanns Sprache kann es einem Künstler gelingen, seine eigene Sprache zu finden, weil hier jede musikalische Idee von dieser Romantisierung lebt. Dazu noch *Novalis*: *„Die Welt muss romantisiert werden ... indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Sinn gebe, so romantisiere ich es.“*

Es ist mir aufgefallen, dass der zweite Teil des Hauptmotivs in Nr. 6 der „Kreisleriana“ an *Stille Nacht* erinnert (eigentlich fast gänzlich mit dem Volkslied übereinstimmt). Wir wissen, wie oft und gerne Schumann Volkslieder für seine Themen verwendet hat. Angefangen von den „Papillons“ (Bauerntanz „böhmischer“, „Es ritten drei Reiter“ usw.), ist es ein Genuss, die Volksmotive in seinem gesamten Opus zu erkennen. Was hier aber passiert, ist mehr als ein Zitat. Die Gefühlswelt, die ins Spiel kommt, reicht viel weiter hinaus, in jene zauberhafte Welt, wo die pure Poesie herrscht. Immer wieder schenkt uns Schumann die Möglichkeit, ins Unbekannte zu reisen. Vielleicht ist dort der Ort, wo wir uns selbst entdecken.

Herbert Schuch

Offenheit der Form – Schumanns frühe Klaviermusik

Einer der Gründe, warum Schumann auf mich eine immer größer werdende Anziehungskraft zu besitzen scheint, ist sein so erstaunlich eigenständiger Gegenentwurf zu dem, was Beethoven in den davor liegenden Jahrzehnten geradezu exzessiv ausformuliert hatte. Die Geschlossenheit der Form, die Beethoven meisterlich zu konzipieren verstand, wird aufgebrochen durch eine assoziativ-schweifende, wunderbar freie und scherzhaft entschlüsselnde Art, formale Abläufe zu gestalten. Da aber kompositorische Leistungen immer noch häufig (und oft auch unbewusst) an Beethovens Stil gemessen werden, hat es Schumann nicht leicht, seine eben nicht immer rational nachvollziehbaren Strukturen und seine schnell wechselnden Stimmungen im Konzertsaal zu behaupten. Aber gerade für den Pianisten gehören die frühen Klavierwerke mit zum Spannendsten, da die schnellen Stimmungswechsel ständig neue Entscheidungen des Spielers nötig machen: es wird also nie langweilig ...

Die schönsten Beispiele seines offenen Kompositionsprozesses sind dabei nicht nur die Szenen der „Kreisleriana“, in denen er die Idee eines weitgehend freien, sich aus sich selbst strukturierenden Ablaufes so wunderbar auskomponierte (und die durch die literarischen Assoziationen eine gewisse Popularität erlangten), sondern noch mehr die erstaunliche Humoreske Op. 20, in der sich diese Freiheit nun auch noch stärker auf den inneren Ablauf der einzelnen Szenen ausweitet.

In der „Kreisleriana“ werden noch die einzelnen Stücke klar durch Schlussstriche am Ende des jeweiligen Satzes gegliedert. Dieses Verfahren ist nun in der Humoreske aufgeweicht, so dass bis zum Schluss nur noch Doppelstriche einzelne Markierungen setzen. Insofern ist eine Art von Offenheit der äußeren Form erreicht, die – ob geplant oder nicht, ist nicht entscheidend – ihre Entsprechung in den Details der Struktur findet. So ist der Beginn eines der klassischen Beispiele für einen „*medias in res*“-Anfang. Harmonik und Melodik vermitteln die Illusion, hier habe bereits etwas stattgefunden, sei aber nicht aufgezeichnet worden.

Im folgenden Teil „Sehr rasch und leicht“ wird hingegen die Idee eines ordentlichen viertaktigen Motivs ad absurdum geführt, indem der vierte Takt (in dem die Phrase ordnungsgemäß zu Ende gebracht werden sollte) die Wiederholung des ersten darstellt, und zwar dergestalt, dass man unwillkürlich an einen „Fehler“ denkt, zumal dieser Takt im Forte unvermittelt hereinplatzt. Insofern stellt dieser Kunstgriff dann doch eine Entsprechung zum Anfang der Humoreske dar: Was dort schon existiert, bevor es klingt, wird hier abgebrochen, bevor es zum Ende gelangt.

Dergleichen „Fehler“ der genialsten Art finden sich noch zuhauf: So ist ein weiteres Gegenstück der nicht aufgezeichneten, fehlenden Takte am Beginn der Humoreske im „Hastig“ überschriebenen Stück zu finden – eine Melodie, die zwar diesmal notiert ist, aber nicht erklingt! Die Idee der „inneren Stimme“, etwas, das in der Seele zwar existiert, aber nicht für jemand Außenstehenden ersichtlich ist, wird verwoben mit der rein satztechnischen Idee einer Mittelstimme, in diesem Sinne also auch „inneren“ Stimme.

Nur wenige Takte später geschieht eine der erstaunlichsten Verrücktheiten dieses daran nun wahrlich nicht armen Werkes. „Wie ausser Tempo“ notiert Schumann da, und diese Bezeichnung ist nur noch eine Bestätigung dessen, was im Notentext ohnehin ersichtlich ist: die bemerkenswert radikale Gegenüberstellung von zwei konkurrierenden, jeweils auf schwerpunktmäßige „Richtigkeit“ beharrenden Motiven. In der rechten Hand wird eine

rhythmische Figur aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln regelmäßig wiederholt, jedoch beginnend mit einer Sechzehntelpause am Beginn, so dass sich der Schwerpunkt der rechten Hand immer um ein Sechzehntel verschiebt. Hörbar wird es jedoch erst dadurch, dass die linke Hand wie selbstverständlich auf den metrisch korrekten Schwerpunkten beharrt. Das Ergebnis ist totale Konfusion.

Die Konsequenz des quasi-phantasierenden Stils zeigt sich an der Gestaltung des Schlusses: „Zum Beschluss“ ist ein recht konfuses, durch etliche Fermaten durchpflühtes Stück, das eben überhaupt nicht zum Schluss kommen will. Dieser muss fast gewaltsam herbeigeführt werden. Kein Wunder, dass solch sperrige Musik, die jedem ein Äußerstes an tätigem Mitdenken abfordert, sich bis heute nicht im Konzertsaal durchgesetzt hat – erschwerend kommt noch die Tatsache hinzu, dass in diesem Stück keine Überschriften à la „Carnaval“ gesetzt sind: Der Spieler und Rezipient kann sich hier kaum an außermusikalischen Geschehnissen eine Art Handlungsfaden zurechtspinnen und wird mit der Musik allein gelassen.

Noten, die notiert sind, aber nicht gespielt werden, Melodielinien, die abbrechen, ohne zum Schluss zu kommen, Gleichzeitigkeit von zwei verschiedenen metrischen Schwerpunkten innerhalb von Phrasen, formale Abläufe, die sich nicht in ein Schema einordnen lassen – dies alles sind Qualitäten, die man vielleicht eher mit zeitgenössischer Musik assoziieren würde und die die Brillanz und die zukunftsweisende Qualität von Schumanns Kompositionsstil deutlich herausstellen.

www.herbertschuch.com

Matthias Kirschnereit **Schumanns „Geheimsprache“**

Schumanns Musik ist für mich eine abenteuerliche und zutiefst aufregende Seelenreise. Jede Phrase, jede entrückte Harmonie, die oftmals aberwitzigen Figurationen, die verschleierte Kontrapunkte – alles will durchlebt und gedeutet werden.

Je länger ich seine Musik kenne und erfahre, desto mehr faszinieren mich diese ungeahnten Schwingungen, die Schumann mittels seiner phantastischen Figuren Florestan und Eusebius in Klang setzt. Die Ermahnung Alfred Brendels an den Mozartspieler „*Klavierspiel, und wäre es auch noch so makellos, darf ihm nicht genügen*“ möchte ich auf den Schumannspieler übertragen: Ohne innere Anteilnahme, ohne Mut und Lust zur persönlichen Durchdringung wird sich seine Musik nicht erschließen.

Ein leuchtendes Beispiel für Robert Schumanns extreme innere Spannungen scheint mir die C-Dur-Fantasie op. 17 zu sein. Die dramatischen biografischen Umstände der Entstehungszeit sind ja hinlänglich bekannt: Schumann schwankt hier zwischen geradezu existentialistischer Verzweiflung und zärtlicher Sehnsucht, zwischen überbordendem Jubel und anrührender Stille. Kraft seines kompositorischen Genies gelingt ihm hier (wie ich meine in einzigartiger Weise), diese nahezu schizophrenen Gemütslagen zu einer gigantischen Einheit zu formen. Albert Einstein beklagte ja einmal Schumanns Mangel zur großen Form – die Fantasie belehrt uns eines Besseren! Das diesem Werk vorangestellte Motto Friedrich Schlegels: „*Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum, ein leiser Ton gezogen, für den, der heimlich lauschet*“ ist für mich ein Schlüssel zum Verstehen und Erahnen seiner Klangsprache geworden.

Überhaupt habe ich bei ihm oftmals den Eindruck, einer „Geheimsprache“ nachzulauschen. Ein Werk wie beispielsweise die späte d-Moll-Violinsonate ist durchwoben mit Anagrammen, Zitaten, Verbeugungen und Referenzen an von ihm geschätzte Musiker: Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms, Ferdinand David und natürlich stets Clara. (Seine geradezu prophetische Weitsicht, die Zeiten und Moden überlebenden Komponisten zu erkennen und zu fördern, sei hier am Rande kurz erwähnt!)

Schumanns Musik ist für mich von mitreißender Wirkung – und doch nie auf rein äußeren Glanz bedacht. Stets ist seine Kunst von innerer Anteilnahme getragen, selbst die brilliantesten und virtuosesten Werke (z. B. die C-Dur-Fantasie, die Toccata op. 7, die Davidsbündlertänze op. 6) enden vollkommen verinnerlicht! Solange es um Kunst und Wahrhaftigkeit geht, ist seine Musik hochaktuell und bedeutet in unseren „eventreichen“ Tagen: Geben ist wichtiger als Zeigen!

www.matthias-kirschner.de

Cyprien Katsaris

Seit Beginn meiner Jugendzeit bin ich ein leidenschaftlicher Anhänger von Robert Schumann, dessen Musik unter allen wiederzuerkennen ist. Es ist fast unmöglich, zu bestimmen, dass der eine oder andere Komponist der größte ist, aber ich bin überzeugt, dass Schumann das höchste Niveau an Ehrlichkeit verkörpert. Das Wort von Beethoven: „*Von Herzen, möge es zu Herzen gehen*“ findet seine perfekte Anwendung auf Schumann – und nicht nur in der *Fantasie op. 17*, die er ursprünglich „Sonate für Beethoven“ nennen wollte.

Es gibt nicht den leisesten Hauch einer Barriere zwischen seiner Musik und dem Zuhörer. Die schumannsche Emotion ist stets überwältigend und packend, denn sie kommt aus dem tiefsten Innern seines Wesens, um uns wie ein Pfeil mitten ins Herz zu treffen ... Schumann beschenkt mit einer grenzenlosen Großzügigkeit. Und was soll's, wenn er sich manchmal mit einer völligen Abwesenheit an Scham und Zurückhaltung ausdrückt, selbst auf die Gefahr hin, sich den Grenzen eines Anscheins von Trivialität zu nähern, wie beispielsweise in „Leid ohne Ende“ (Nr. 8 aus *Albumblätter op. 124*), besonders in den Takten 6 und 18. Schumann kann sich alles erlauben, denn er ist stets überzeugend. Und er ist überzeugend, weil er stets aufrichtig ist.

Ein anderer sehr anziehender schumannscher Aspekt berührt mich zutiefst: die Familienwärme, die von dieser Musik ausgeht. Man hat oft den Eindruck, sich entzückt nahe einem Kamin im gemütlichen Kreise vor Papa Schumann zu befinden, der uns Geschichten erzählt („Herberge“ aus *Waldszenen op. 82*, „Wilder Reiter“, „Fröhlicher Landmann“, „Sizilianisch“ aus dem *Album für die Jugend op. 68*).

Was nun die intensive Poesie und die bezaubernde Lyrik betrifft, die von seiner Musik ausgehen, so wurden sie nur sehr selten vor, während oder nach Schumanns Zeit erreicht ... Sei es in so berühmten Werken wie den *Kinderszenen op. 15*, den beiden ersten Sätzen des *Klavierskonzerts op. 54*, dem ersten und dritten Satz der *Fantasie op. 17*, oder sei es in Stücken, die weniger gespielt werden, wie etwa die *Noveletten op. 21 Nr. 1 und Nr. 6* (ich denke insbesondere an ihre jeweiligen Trios) und Nr. 2 aus *Bunte Blätter op. 99*: jedes Mal geht ein Schauer durch mich, wenn ich sie spiele.

Was mich bei Schumann fasziniert, ist die außergewöhnliche Fülle an großartigen Melodien, die er uns hinterlassen hat. Eine ist überragender als die andere, und doch frage ich mich manchmal, ob er sich nicht selbst mit dem „Intermezzo“ aus *Faschingsschwank aus Wien op. 26* übertroffen hat ... Sollte aber einer mich nach dieser Feststellung fragen, nur drei Partituren von Schumann von zehn im Ganzen, alle Komponisten zusammengenommen, auf die einsame Insel mitzunehmen, so würde ich ein Martyrium erleiden, denn ich befände mich vor einem unerträglichen Dilemma! Das einzige Mittel, um einem solchen Dilemma zu entgehen, bestünde darin, all seine Musik auswendig zu lernen. Robert Schumann ist übrigens einer der sehr seltenen Komponisten, von dem ich gerne eine Gesamtaufnahme einspielen würde. Dies gesagt, wenn ich die Partitur von *Kreisleriana op. 16* aufschlage, sage ich mir, dass es sich vielleicht doch um sein größtes Meisterwerk handelt ... Aber es gibt auch *Carnaval op. 9*, die *Symphonischen Etüden op. 13*, *Humoreske op. 20*, die *Sonate Nr. 2 op.*

22, und dann diese wunderbaren Perlen, die da heißen: *Papillons op. 2*, *Arabeske op. 18*, *Blumenstück op. 19* usw.

Wer außer Robert Schumann hat es verstanden, die Zärtlichkeit mit einer derartigen Genauigkeit auszudrücken? („Eusebius“, „Geständnis“ aus *Carnaval op. 9* oder „Einsame Blumen“ aus den *Waldszenen op. 82*). Seine Musik ist hinreißend, denn sie drückt die schönsten Liebeserklärungen aus, die es geben kann. Eigentlich ist seine Musik Liebe.

Wie dem auch sei, ich war immer völlig vernarrt in die Musik von Schumann. Ich erinnere mich, die *Romanze op. 28 Nr. 2*, einzige Auszüge aus dem *Album für die Jugend op. 68*, *Kinderszenen op. 16* und *Papillons op. 2* zwischen 11 und 13 Jahren gelernt zu haben.

Übrigens, als ich mit 14 Jahren am *Conservatoire National Supérieur* von Paris angenommen wurde, war ich entzückt festzustellen, dass man dort viel Schumann studierte.

Die Franzosen lieben Schumann sehr. Erinnern wir uns, dass Yves Nat und Alfred Cortot zu den größten Interpreten dieses genialen Miniaturisten gezählt haben, der sich in der großen Form ausgezeichnet hat. Es scheint mir, dass die meisten Interpreten der letzten 50 Jahre es nicht verstanden haben, die überströmende Imagination dieses launenhaften Musikers und großen Träumers mittels unserer geliebten Elfenbeintasten wiederzugeben. Es gibt nichts Unerträglicheres, als Schumann akademisch gespielt zu hören, so als ob man ein Metronom verschluckt hätte. Und diese Bemerkung gilt ebenfalls für Nr. 1 der *Kreisleriana*, die unter keinen Umständen wie eine Übung gespielt werden darf. Es liegt so viel Leidenschaft und großer Atem in diesem Stück, dass es unerlässlich ist, es anständig zu phrasieren, um die verschiedenen Seelenströmungen ausdrücken zu können.

Die Musik von Schumann ist zeitlos und universell. Und wir können ihm nur dankbar sein, dass er es geschafft hat, seine Qualen zu transzendieren, um uns mit Entschlossenheit und Heroismus („Marsch der Davidsbündler gegen die Philister“ Nr. 21 aus *Carnaval op. 9*, „Etüde XII“ aus den *Symphonische Etüden op. 13*) die schönste Moral- und Lebenslehre zu erteilen, die es gibt ... Schumann, der Pädagoge (Tempo 1: ab dem 29. Takt nach Trio II von *Novelette Nr. 8 op. 21*; Takte 6 bis 10 von Nr. 6 aus *Kreisleriana*), Schumann, der Philosoph (Nr. 4 der *Nachtstücke op. 23*), Schumann, der Himmelsbote (Nr. 2 von *Davidsbündlertänze op. 6*), und schließlich Schumann, der Prophet mit den *Gesängen der Frühe op. 133*.

www.cyprienkatsaris.net

Malcolm Bilson

Im September 2000 saß ich in der Jury des Leeds International Piano Competition. In der vorletzten Runde spielte einer der Kandidaten die *Davidsbündlertänze*. Er war einer der interessantesten jungen Pianisten, und wir waren alle begeistert. „Doch“, sagte ich einigen Kollegen „*mir war der letzte Satz nicht ganz sentimental genug*.“ Sofort stürzten sie sich alle auf mich – „*Sentimental? Wie schrecklich! Gott sei Dank hat er nicht sentimental gespielt; das wäre ja grässlich; die beste Musik ist doch nie sentimental*“, usw. usw.

Zu Hause schaute ich in Webster's New World Dictionary nach und fand folgende Beschreibung: 1. *Having or showing tenderness, emotion, delicate feeling, etc. as in music, poetry, etc.* 2. *Affectedly or superficially emotional, pretending but lacking true depth of feeling.* (1. Zärtlich, emotional, feinfühlig, v. a. bei Musik, Dichtung usw. 2. Affektiert oder oberflächlich emotional, Heuchelei ohne wirkliche Tiefe der Gefühle.) Im Englischen jedoch wie in der deutschen Sprache ist das Wort ‚sentimental‘ meistens im zweiten Sinne gebraucht und verstanden.

Ich rede oft in Vorträgen und Artikeln über *Ausdruck* und *Leidenschaft* im Vortrag, die m. E. heutzutage in vielen sonst sehr ansehnlichen Aufführungen romantischer Musik fehlen.

Musiker wollen im Allgemeinen heute ‚korrekt‘ spielen, mit Respekt für den Komponisten.

Aber gerade bei Schumann spielt auch das Sentimentale oft eine wichtige Rolle. Fanny Davies, die englische Pianistin, die bei Clara Schumann in den 80er Jahren studiert hat, zitiert ihre Lehrerin (Music and Letters, 1925): „*Doch voll von Sentiment war mein Mann nie sentimental.*“ (Vgl. Nr. 1 und 2 oben bei Webster). Wir haben eine ziemlich gute Vorstellung von den Exzessen im Vortrag aus dieser Zeit; solche starken Übertreibungen sind aber schon längst aus unseren Konzertsälen und CD-Einspielungen verschwunden; man vergleiche nur Aufnahmen aus den 20er Jahren mit denen von heute.

Die Überschrift des letzten Stückes der *Davidsbündler* lautet „*Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen.*“ Und gibt es überhaupt ein sentimentaleres Stück als Nr. 4 der *Kreisleriana*, in dem der Spieler so verträumt ist, dass er nicht einmal auf dem richtigen Takteil einsetzen kann? Solche Ungenauigkeiten in der Spielart gibt es des öfteren bei Schumann; der Anstoß dafür ist gewiss immer „Zärtlichkeit, Affekte, oder delikate Gefühle“. Auch Beethoven verlangt ausgesprochene Sentimentalität; beim zweiten Satz der Cellosone Opus 102 Nr. 2 z. B. steht die Überschrift: *Adagio con molto sentimento d'affetto.*

2006 ist ein Schumannjahr. In einem solchen Meilensteinjahr wollen wir immer weitere Schritte auf der Suche nach der ‚wahren Seele‘ eines Komponisten machen; ich persönlich hebe mein Glas auf das Sentimentale (freilich nur laut Webster Nr. 1).

www.arts.cornell.edu/music/faculty/Bilson.html

Mihaela Ursuleasa

Oft bekommen wir Musiker die Frage gestellt, welcher Komponist unser Liebling sei? Nun ja, die Antwort ist mir immer schwer gefallen, da ich Phasen habe, in denen ich ein oder mehrere Komponisten bevorzuge – aber zwei waren immer dabei, Brahms und Schumann. Als ich ungefähr 12 Jahre alt war, hörte ich Radu Lupu in einem Konzert die „Davidsbündlertänze“ von Schumann spielen. Ich werde diesen Moment nie vergessen. Seitdem ist dieses Stück eines meiner Favoriten. Später hörte ich andere Aufnahmen mit verschiedenen Stücken von Schumann, auch mit Lupu. Eine Erfahrung, die mir auch im Herzen geblieben ist, war die Interpretation seines Klavierkonzertes gespielt von Martha Argerich. Was allerdings einen der tiefsten Eindrücke vom Leben und Werk dieses Phänomens als Mensch und Musiker machte, war ein Buch, das ich vor etwa 12 Jahren las. Das Buch handelt von Clara Schumann, seiner Muse, Frau, DIE Pianistin des 19. Jahrhunderts schlechthin, und Mutter seiner Kinder. Dieses Buch hat mich fasziniert, dank der unzähligen Tagebucheintragen und Briefe Clara Schumanns, die ihr Leben mit ihm und ihn als Mensch vom Tage an, als sie sich kennen lernten, bis zu Schumanns Tod so intensiv beschreibt, dass man das Gefühl bekommt, man würde diese Momente, diese Sturm-und-Drang-Zeit miterleben. Was bedeutet Schumann für mich? Wer war dieses Wesen, eine Mischung aus Geist, Mensch, Dämon und Engel zugleich? so wie er sich selbst darstellt, als Eusebius und Florestan, bekommt man den Eindruck, er wäre immer auf der Suche nach der anderen Natur, als die, in der er sich gerade befand. Oder vielleicht hatte er gleich mehrere Seelen. Ich glaube, Schumann war eine der kompliziertesten, rätselhaftesten, faszinierendsten Persönlichkeiten seiner Zeit, und das will etwas heißen, wenn man bedenkt, welche Genies in dieser Zeit zur Welt kamen, Chopin, Liszt, Mendelssohn und später Brahms sind unvergleichbare einzelne Universen an Genie in sich. Jedoch bleibt für mich Schumanns Musik auch heute etwas unantastbar Originelles. Seine „Dichterliebe“, nur um eine seiner Genialitäten zu nennen, ist eine erstaunliche Fusion aus Himmel, Erde und Hölle zusammen. Oder seine beiden Werke „Introduction und Allegro“ für Klavier und Orchester, zu Unrecht wenig gespielt, eröffnen so viele Farben und Ideen, wie niemand zuvor es zu schreiben vermochte. Mal hört man weibliche Anmut, oder rebellischen

Zorn, oder der Musikwissenschaftlicher mag mathematisch geniale Denken finden; oder die Musiker können über seine manchmal technischen „Verrücktheiten“ mit allem Respekt „schimpfen“ und sich immer wieder die Frage stellen: Wie spielt man Schumann? Ich denke, wenn man versucht Schumann als Mensch zu verstehen, ist alles verloren. Als Komponist noch mehr. Man kann ihn als Student und Lehrer analysieren, nicht aber als Künstler. Entweder man spürt ihn, oder nicht.

www.ursuleasa.com

Ragna Schirmer

Robert Schumann, geboren am 8. 6. im Sternzeichen Zwilling, verkörpert die Zerrissenheit zwischen den Extremen wie kaum ein anderer. Himmelhoch jauchzender Florestan gegen den zu Tode betäubten Eusebius.

Für mich als Interpretin stellt sich diese Spannung immer wieder als Herausforderung dar. Beim Studium der Kompositionen Schumanns habe ich zuweilen das Gefühl, er habe seine Werke obsessiv strukturiert, geradezu besessen die rhythmischen Figuren und Motive ineinander verzahnt wie ein Mathematiker. Dann wieder stelle ich fest, dass eben jene „Konstruktionen“ von musikalischer Beseeltheit, von improvisatorischer Spontaneität nur so übersprudeln. Wie soll ich dieser Spannung gerecht werden, wie soll ich die beiden, nein, die übermäßig vielen Seiten Robert Schumanns anklingen lassen?

Je mehr ich über Schumann lese, je mehr ich mich mit seinem Leben und seiner Musik beschäftige, desto zerrissener werde ich selbst in der Interpretation seiner Werke. Ohne den Anspruch der Perfektion geht bei ihm gar nichts. Viele der technisch schwierigen Passagen funktionieren, klingen nur dann, wenn sie absolut exakt und sicher ausgeführt werden, sonst zerbrechen sie sofort. Gleichzeitig ist Vorsicht, Schüchternheit ebenso fatal wie emotionslose Virtuosität, beides wird der Musik nicht gerecht. Ohne intellektuelle Kontrolle gelingen Schumanns Werke nicht, er wiederholt Passagen in verschiedenen Tonarten kurz hintereinander, so dass höchste Kontrolle und Konzentration erforderlich sind – doch darf seine Musik nie kontrolliert klingen, eigentlich sollte ein Interpret sich völlig hingeben und Schumann „geschehen lassen“.

Ich persönlich glaube, man sollte sich Schumann immer von vielen Seiten nähern, man sollte jedes seiner Werke aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten und dann im Moment des Spiels, im Moment des Vortrags oder im Moment des Hörens eine Ahnung von dieser Vielfalt auf sich wirken lassen. Es ist Schumanns Seele, die uns umtreibt. Kaum ein Komponist erzählt in den Noten so viel von sich wie er. Und diese Ehrlichkeit berührt mich zutiefst.

www.ragnaschirmer.de

Jerome Rose

Es ist immer eine Aufgabe, über einen Komponisten zu schreiben, speziell wenn man ein Leben lang den Werken gewidmet hat, sie aufzuführen und aufzunehmen, und ebenso beständig nach den Schlüsseln gesucht hat, die jede Interpretation lebendig, tiefsinnig und bedeutungsvoll machen sollen. Schumann ist ohne Zweifel einer der enigmathischsten, originellsten und schwierigsten Komponisten, die man interpretieren kann. Es gibt wirklich keinen anderen wie ihn und die Persönlichkeit seiner Kompositionen ist immer trügerisch und irgendwie willkürlich. Man hört wirklich selten einen überzeugenden Schumann im Konzert, vielleicht aufgrund des Umfangs der Persönlichkeit des Komponisten und der grenzenlosen

Vorstellungskräfte von Charakter, Rhythmus, Harmonie, Kontrapunktik und Form, die tatsächlich schwer zusammen zu fügen sind. Es liegt vor allem an der rhythmischen Vorstellungskraft, an der die meisten Aufführungen scheitern. Der Komponist ist eine solch einmalige Persönlichkeit, dass jeder Interpret sich selbst subjektiv in die Haut des Komponisten versetzen muss. Schumann hörte Musik wie niemand sonst. Schumann schrieb über sich selbst: *„Mein Kopf arbeitet. Musikalische Ideen werden zu Kompositionen. Nichts, das in der Welt vor sich geht – Politik, Literatur, Menschen – ist meiner Natur fremd oder versagt mit zu beeinflussen. In meiner eigenen Art lasse ich mir alles durch den Kopf gehen, und irgendwie verwandelt es sich in Musik.“*

Seine Klavierkompositionen sind vollständig autobiografisch. Jede persönliche Erfahrung wird in Musik übersetzt. Die Anforderungen von absolut perfekter Pianistik, Schönheit der Melodietexte und des Tons, feurige Leidenschaft und die extreme Tiefe von Freude und Schmerz sind in dieser Musik repräsentiert. Wie auch viele andere der großen Klavierkomponisten war Schumann ein großer Improvisator. Schumann hatte die Fähigkeit, alle Emotionen sofort über seine Finger auf das Klavier zu übertragen. Die Musik ist beständig spontan und verlangt nach einer Interpretation, die frisch und lebendig bleiben muss. Es ist wichtig, zu erwähnen, dass Schumanns musikalische Erziehung während seiner Entwicklungsjahre wenig formal war, dafür seine literarische Erziehung allerdings ziemlich umfassend. Dies verlieh ihm die vollkommene Herrschaft darüber, seine musikalische Vorstellungskraft überallhin reisen zu lassen. Es gab niemanden, der ihn dabei gestoppt hätte. Es ist eine Tatsache, dass er nicht formal von einem Lehrer-Zuchtmeister in eine Art musikalische Box eingeschlossen wurde, und er war dann später in der Lage, sich nach der Disziplin eines Friedrich Wieck zu richten (Claras Vater). Eine Aussage von Clara beschreibt dies alles: *„Roberts Improvisation ist himmlisch. Man könnte sich in seinen Tönen auflösen. Seine Akkorde versetzen einen in eine andere Welt. Ich würde gerne Musik mit Liebe vergleichen. Ist es zu lieblich und intim, verletzt es.“* Die größte Inspiration für Schumann kommt von seinem Freund Wasielewski, der ihn für sich selbst improvisieren hörte. *„Ich stand still und horchte dem mystisch verschleierte und fantastisch überschlagenden Wellen von Klang ... unter ihnen waren solch einmalige und gefühlsberauschende Töne und Melodien wie ich sie niemals zuvor gehört hatte ... Es war kaum mehr Klavierspiel wie wir es kennen: vielmehr ein geistiges Treiben und Weben in Melodie-Wellen von Ewigkeit, ein visionärer Klang und ein Läuten aus einem Märchenreich. Oftmals klang es wie Aeolsharfen über süßen Melodien atmend, wie eine traumgleich verschlingende Phantasmagorie, von der, von Zeit zu Zeit, Blitze ausgingen, wie das Leuchten von farbigem Licht.“*

Aufgrund dieser Umstände war derjenige, der ihn wohl am besten verstand, Franz Liszt, ebenso ein Genie. Es ist wirklich bewegend, dass zwei der größten Werke der Klavierliteratur zwei der größten Klavierkomponisten gewidmet sind. Schumann widmete Liszt die erste Arbeit mit der „Fantasie“ Op. 17 im Jahre 1839 und Liszt folgte 15 Jahre später mit der h-Moll-Sonate im Jahre 1854. Ihre Wege kreuzten sich immer wieder und Liszt vergaß niemals seine Freundschaft zu Schumann. Die Musikgeschichte scheint diese einzigartige Beziehung verdunkelt zu haben. Geschichtlich gesehen hat Clara den Bruch zwischen den beiden Männern herbeigeführt. Entweder durch persönliche Animositäten oder Eifersucht, sie stand im Weg.

Beim Schreiben dieses Artikels und den Nachforschungen über Schumanns Leben kam ich zu den Schriften von Franz Liszt. Liszt glaubte ohne Zweifel an Schumann und war vielleicht sein größter Interpret (noch größer als selbst Clara). Es begann mit Liszts Rezensionen der „Impromptus“ Op. 5 und der Sonaten fis-Moll und f-Moll, die er in Paris für die „Gazette Musicale“ am 12. November 1837 schrieb: *„Je mehr man Schumanns Ideen durchdringt, umso mehr Kraft und Lebendigkeit kann man dort finden. Je mehr man sie studiert, umso mehr ist man erstaunt über den Reichtum und die Fruchtbarkeit, die uns beim ersten blick entgangen ist.“* Liszt blieb mit Schumanns Arbeiten durch den Besuch von Clara in Wien

1838 in Kontakt. Sie stellte ihm die „Symphonischen Etüden“, den Zyklus „Carnaval“ und die „Fantasie“ vor. Letztendlich trafen Schumann und Liszt sich von Angesicht zu Angesicht in Leipzig im Jahre 1840. Nach dem Treffen mit Liszt schrieb Schumann an Clara: *„Ich hatte den Eindruck, als würde ich ihn schon seit 20 Jahren kennen.“* Liszt förderte Schumann überall, durch die Aufführungen seiner Werke und durch das Transkribieren seiner Lieder. Wer kann schon die Transkription „Widmung“ vergessen? Während seiner Zeit in Weimar versuchte er die Oper „Genoveva“ ebenso wie die Oper „Manfred“ auf die Bühne zu bringen. Das Beeindruckendste dieser Beziehung sind die Artikel, die Liszt über seinen Kollegen Schumann während dessen Zeit in der Nervenheilanstalt in Eendenich zwischen 1854 und 1856 schrieb. Die Artikel erschienen 1855 in der „Neue Zeitschrift für Musik“. Sie legen die komplette Perspektive der Doppelkarriere von Schumann als großer literarischer Kritiker wie als großer Komponist offen. Ebenso offenbaren sie die Schönheit von Liszts Schreibstil wie dessen literarischen Stil. Diese beiden Männer waren von solcher Ausbildung und Erfahrung geprägt, dass das Lesen der Artikel von Liszt bedeutet, die Schlüssel zu Schumanns Musik, die so trügerisch ist, zu entdecken. Liszt erwähnt jedes wichtige Werk von Schumann, demonstriert seine vollkommene Kenntnis des Œuvres Schumanns. Er geht weit in die Tiefe und erwähnt Schumanns Fantasie, Leidenschaft, das jugendliche Erwachen, poetische Metaphern, literarische Referenzen und die erfundenen Charaktere. Liszt überzeugt einen von dem absoluten Genius dieses Komponisten. Es ist ein bemerkenswertes Dokument, geschrieben von einem Genie über ein Genie. Es gibt natürlich tragische Untertöne, da es geschrieben wurde, als Schumann in der Nervenheilanstalt eingeschlossen war. Es ist ein Salut von Liszt an einen großen Mann und so rührend menschlich. Liszt beendet den Artikel, in dem er Schumann direkt anspricht: *„Wir hoffen, dass er bald seine unterbrochene Arbeit wieder aufnehmen wird und in der Lage sein wird, die Kunst mit zahllosen neuen Kompositionen zu bereichern. Niemand wünscht dies ernsthafter und sehnsüchtiger als wir, der wir ihm immer mit aufrichtiger Bewunderung und herzlichen Respekt applaudiert haben.“* Unglücklicherweise kehrte Schumann niemals zu uns zurück. Dennoch lebt er im Herzen eines jeden Pianisten.

www.jeromero.com