

Die Freiheit im *Zyklischen*

Enzyklopädische Aufnahmeprojekte sind rar geworden, besonders im Bereich Kunstlied. Jetzt haben Bariton **Christian Gerhaher** und Pianist Gerold Huber eine Gesamteinspielung der Lieder von Robert Schumann abgeschlossen.

Von Christoph Vratz

Mehr als 30 Jahre lang haben Sie sich mit dem Liedschaffen von Robert Schumann beschäftigt. Was macht diese Begeisterung aus?

Lässt man die Jugendlieder einmal außer Acht sowie wenige später entstandene Einzellieder wie die Ballade „Belsazar“ op. 57 oder „Der Handschuh“ op. 87, so haben sich alle weiteren 42 Liedgruppen mehr oder weniger als zyklische Werke herausgestellt. Gerold Huber und ich hatten diese Ahnung schon länger, und sie hat sich mehr und mehr konkretisiert. Das bedeutet, dass Schumann nicht nur bei der Vertonung, sondern auch bei der Zusammenstellung der Gedichte als Interpret gewirkt hat, auch im Sinn einer Bedeutungsverschiebung der zugrunde liegenden Texte. Anders gesagt: Die Bedeutung der einzelnen Texte/Lieder wandelt sich mit der Einreihung in ein als Zyklus zu verstehendes Opus.

Haben Sie ein Beispiel?

In den „Kerner-Liedern“ gibt es die Titel „Frage“ und „Stille Thränen“. Beide Texte stehen beim Dichter Justinus Kerner für sich, sind nicht in einen übergeordneten Verlauf eingeordnet. Durch deren Eingliederung in Schumanns Zyklus ergibt sich eine neue Bedeutung, die sich nicht mit der Intention des ursprünglichen Gedichts deckt. Darin zeigt sich Schumanns ganzes konzeptionelles Denken, was wiederum einen Blick auf sein eigenes Künstler-Bild wirft. Dieser Punkt hat mich immer schon besonders fasziniert – nicht, weil ich sagen würde: Die Kunst entwickelt sich automatisch zum Besseren. Das nicht! Aber ich finde schon erstaunlich, dass es im frühen 19. Jahrhundert jemand geschafft hat, ein Kunstverständnis zu entwickeln, das sich erst wieder rund 150 Jahre später in der „Konzept-Kunst“ zeigen wird.

Der zyklische Gedanke hat Schumann schon sehr früh beschäftigt, schaut





Foto: Gregor Hohenberg/Sony Music

man sich seine Klavierwerke von „Papillons“ bis „Faschingsschwank“ an und klammert Ausnahmen wie „Blumenstück“ oder „Arabeske“ einmal aus. Rettet er diesen Gedanken aus der Instrumentalmusik hinüber ins Reich der Poesie?

Ja. Die Intensität einer Aussage gewinnt noch einmal, wenn einer Musik Texte zugrunde gelegt werden. Erstaunlich ist dabei die Konsequenz, mit der Schumann den Gedanken von der Instrumentalmusik auf sein Liedschaffen zu übertragen scheint, denn wir wissen ja, dass er ebenso schubartig mit der Komposition von Liedern begonnen hat, wie er plötzlich die Komposition von Instrumentalmusik in den Hintergrund rückte. Ich halte das für ein Zeichen dafür, dass er nach den vielen Jahren, in denen er ausschließlich Klaviermusik komponierte, schließlich reif war, auf freie, das heißt auf nicht sklavisch einen scheinbaren Gedichtinhalt abbildende Weise, Worte in lyrische Klänge weiterzudenken.

Was Schumann letztlich auch von Franz Schubert unterscheidet?

Bei Schubert habe ich das Gefühl, dass hier eine zwar eigene, aber eine übersetzende Sprache Gedichte in Musik bettet, während Schumann Gedichte eher zu paraphrasieren scheint. Er benützt meines Erachtens Gedichte, um sie schier vexierend zu überdenken, ja sie zu verzerren; ein wenig ähnlich, wie Mahler sie als „Steinbrüche“ bezeichnet, aus denen er sich frei bedient. Allerdings erhält Schumann die textliche Identität seiner Gedichte aufrecht, während Mahler und (auch ein wenig) Schubert diese sehr frei behandeln, umstellen, ja umformulieren.

Als sich Christian Gerhaher und Gerold Huber in frühen Jahren kennenlernten, haben sie bei ihrem ersten „Liederabend-Experiment“ Schumanns „Dichterliebe“ aufgeführt. Dieser Zyklus war nach Gerhahers Aussage der eigentliche Grund, sich überhaupt mit Liedern zu beschäftigen. Im Jahr 2004

erschien eine erste gemeinsame Einspielung dieser Heine-Vertonungen, gefolgt drei Jahre später von einem zweiten Schumann-Album, das unter anderem den Eichendorff-Zyklus op. 39 enthielt.

Die „Dichterliebe“ gilt als eine Art Leuchtschiff im Liedschaffen Schumanns. War Heinrich Heine in Ihren Augen der „Explosions-Grund“, warum er dieses exzessive Liedkomponieren begonnen hat?

Das kann ich nicht beurteilen, immerhin aber basiert auch sein erstes bedeutendes Lied „Du bist wie eine Blume“ auf einem Heine-Text. Hier zeigt sich erstmals, dass es Schumann gelingt, das konzeptionelle Verständnis eines Gedichtes – auch im Sinne des Zyklus „Myrthen“, dem Hochzeitsgeschenk für seine Frau – adäquat in Klang zu übersetzen, was für die frühen Jugendversuche eher nicht gilt. Heine war vielleicht ein wichtiger Grund, dass er begonnen hat, Lieder zu komponieren. Markant ist aber auch, dass Schumann Texte von ihm auswählt, die nicht unbedingt dem entsprechen, was man von Heine gemeinhin als Leser kennt.

Was letztlich zur Frage nach der musikalischen Umsetzbarkeit von Ironie führt...

Ich zähle nicht zu jenen, die behaupten, Schumann habe Heines Ironie nicht verstanden. Ich glaube vielmehr, dass Schumann in dem Maße, wie man überhaupt Ironie musikalisch ausdrücken kann, es auch getan hat. Denn die Ironie ist ein genuin literarisches Mittel – und dieses Mittel in Musik zu überführen, war für Schumann sicher eine besondere Hürde. Ein Beispiel: Im drittletzten Lied aus op. 48, „Allnächtlich im Traume“, notiert er bei dem Wort „Perletränenröpfchen“ auf den letzten beiden Sechzehnteln ein „Ritardando“. Wie aber kann man bei zwei Noten ein „Ritardando“ verwirklichen? Dafür braucht es mindestens drei Noten. Daher halte ich die Bezeichnung „ritardando“ an dieser Stelle schon für eine ironische

Äußerung Schumanns. Umgekehrt wäre meiner Ansicht nach vielmehr Vorsicht geboten, wenn man diese „Ritardando“-Angabe als Interpret einfach vorverlegt und sie über das ganze Wort „Perlentränentröpfchen“ erstreckt. Das hat Schumann sicherlich nicht gemeint.

Zeigt sich dieser Ansatz auch übergeordnet?

Nehmen Sie die Gruppe op. 49, die aus drei Liedern besteht, beginnend mit den „Beiden Grenadieren“, gefolgt von den „Feindlichen Brüdern“ und am Schluss „Die Nonne“.

Wenn man diese drei Lieder hintereinander singt oder hört, erinnert das an den Bildverlauf eines Comics: zuerst die beiden Soldaten, die zerschlagen in ihre Heimat zurückzockeln und dabei fabulieren, dann die beiden Brüder, die sich wie Polyneikes und Eteokles gegenseitig töten, aus Eifersucht und Neid – und dann die Nonne, die „im Rosenglanze/Und unterm weißen Kranze“ vor Neid auf eine unter weißen Rosen errötende Braut erblasst. Diese Gegenüberstellung in den drei Liedern wirkt auf mich sehr komisch, zumal, da Schumann harmonisch auf der Dominante endet und sie nicht auflöst! Hier zeigt sich für mich der Versuch eines Komponisten, Ironie über ein einzelnes Gedicht hinaus mitzuteilen.

Sie beschreiben das aus der Sicht des Komponisten.

Nein! Aus der des Interpreten...

Was bedeutet das denn für Sie? Gerade den Schluss der „Beiden Grenadiere“ hört man gelegentlich opernhaft überladen und damit fast an der Grenze zum Kitsch ...

Lassen Sie mich allgemeiner antworten. Diese Gesamtedition ist ja nichts

anderes als eine Momentaufnahme. Es gab immer schon bestimmte Tendenzen oder Moden bei der Interpretation, das ist auch bei unseren Aufnahmen der Fall, und das wird es auch künftig geben. Gleichzeitig müssen wir Interpreten bei einem so großen Projekt auch Kompromisse eingehen. Wir

möchten einerseits abbilden und dokumentieren. Gleichzeitig möchten wir natürlich zeigen, wie wir diese Lieder empfinden, aber dabei auch die Interpretation ein Stück weit offenlassen. Unseren interpretatorischen Gestaltungswillen sehe ich

vor allem in der Art, wie wir, Gerold und ich, die einzelnen Liedgruppen als Zyklen ernst nehmen, und vielleicht noch, wie sehr wir eine inhaltlich eindeutige Konkretion im Sinne einer Gedichtinterpretation zu vermeiden versuchen.

Der Pianist Graham Johnson hat den umgekehrten Weg gewählt, indem er für jedes einzelne Lied nach einer adäquaten Gesangsstimme gesucht hat.

Was zeigt, dass man völlig unterschiedliche Ansätze verfolgen kann. Das ist ebenso legitim wie unser Ansatz.

Im Jahr 2018 erschien eine erste Folge von Gerhahers neuem Schumann-Zyklus unter dem Titel „Frage“ (unter anderem mit den Gesängen op. 107 und 142). Sie war separat im Handel, einige Monate später folgte der „Myrthen“-Zyklus unter Mitbeteiligung der Sopranistin Camilla Tilling. Jetzt aber veröffentlicht das Label Sony das Projekt auf einen Schlag, in einer elf CDs umfassenden Box. Über die Gründe darf spekuliert werden. Konzipiert ist jedenfalls jede einzelne CD so, dass sie auch für sich stehen kann. Die Erläuterungen zu den einzelnen Liedern hat Christian Gerhaher selbst verfasst.

Nach dem geradezu rauschhaften Lieder-Jahr 1840 hat Schumann das Genre nicht aus den Augen verloren. In der Instrumentalmusik seiner späten Jahre lassen sich stilistische Veränderungen ausmachen. Wie sieht das bei seinen letzten Liedern aus?

Ich bin kein Musikwissenschaftler... Bei Franz Schubert gibt es nach meinem Dafürhalten eine größere stilistische Bandbreite. Denken wir an den Stil der „Müllerin“-Lieder, an die Petrarca-Vertonungen, an Rückert usw. Bei Schumann ist das anders. Ich halte die Lieder zwischen 1840 und 1852 für relativ einheitlich im Sinne einer stilistischen Wiedererkennbarkeit. Die klangliche Entwicklung bei Schumann ist also mehr evolutionär als revolutionär. Was ich aber sehe, ist eine Veränderung bei der Auswahl der Texte. Sie sind eigenwilliger, stammen von weniger bekannten Dichtern wie Gustav Pfarrer oder Elisabeth Kulmann. Es sind Texte, deren Auffindung überwiegend im Privaten bleibt. Darüber hinaus ist die Deklamation dieser späteren Lieder eine etwas andere, sie ist elaborierter und komplizierter. Zusammenhänge erscheinen stärker kontrastiert, die musikalischen Ausdrucksformen stehen oft in größerem Gegensatz zum Text und lenken ihn dadurch stärker in eine bestimmte Richtung. Vor allem aber ist die Thematik insgesamt noch düsterer geworden – vielleicht in besonders interessantem Kontrast zu den stark zu Lieblichkeit neigenden vielen mehrstimmigen Liedgruppen – sie scheinen mir als Projektionen eines idealisierten Lebens, während mir die Sololieder prinzipiell eher wie der Ausdruck der Schumann'schen Lebenswirklichkeit vorkommen.

Wird Schumann expressiver?

Nur in einer gewissen Weise. Gerold Huber hat es mir gegenüber einmal so beschrieben: Die Kommunikation geht weniger nach außen – stattdessen stärker nach innen. Ich sehe in diesen

späten Liedern etwas Expressionistisches, etwas unmittelbar Sich-Ausdrückendes, allerdings weniger in einem kommunikativen Sinn, das heißt man könnte das eine „expressive Implosion“ nennen. In op. 83 etwa finden sich beispielsweise starke Aufrauungen im Klaviersatz, ebenso vermehrt „Fortepiano“-Vorgaben, was ja nicht nur eine dynamische Komponente enthält, sondern auch eine agogische – das verstört und elektrisiert, aber es kommuniziert nicht

durch eine eher zu Eindeutigkeit neigende Expressivität, durch einen unbedingten Vermittlungswillen.

Was möglicherweise auch mit den damaligen Instrumenten zusammenhängt. Haben Sie die Werke jemals an einem historischen Flügel ausprobiert?

Nein. Ich würde es eher bei Beethoven oder Schubert austesten...

Hat sich im Laufe der Jahrzehnte Ihre Sicht auf Schumanns Lieder verändert?

Radikal gewandelt sicher nicht. Es sind neue Einsichten hinzugekommen, beispielsweise der verstärkte Blick auf das Zyklische. Was ich über die Jahre erkannt zu haben glaube, ist der freie Umgang Schumanns mit den Texten, eine Art permanente Interpretation der Texte. Ich glaube, dass Schumann ein Lyrik-Verständnis hatte, das nicht Schulbuch-adäquat war, ein Verständnis, das über die Analyse von Reim- und Versschema weit hinausreicht, das die Bedeutung eines Gedichtes nicht festnageln möchte. Er war frei denkend und frei assoziierend bei der Begegnung mit Gedichten. Er hat die Möglichkeiten erkannt, eine Textvorlage musikalisch neu zu kontextualisieren. Das zu erkennen, ist ein

großes Glück. So glaube ich beispielsweise, in den drei Byron-Gedichten op. 95 eine Auseinandersetzung mit dem Verlust von Felix und Fanny Mendelssohn zu erkennen. Oder das „Schneeglöckchen“ in op. 96, dessen

Dichter anonym ist. Dort ist von einer „Liverei“ die Rede, einer Livree in Weiß und Grün. Das entspricht den Farben eines Schneeglöckchens, aber auch der Uniform eines Hannoveranischen Bataillons im Siebenjährigen Krieg. Und so könnte der

Rückzug des Winters auch das Vertreiben aus der Heimat bedeuten, unter Kampf und Leid. Dieser Kontext ist begeisternd, wenngleich nicht gesetzt. Am Schluss bleibt alles offen. Die Faszination angesichts dieser Möglichkeiten der Auslegung aber bleibt.

Was lässt sich von diesem Aufnahmeprojekt hinüber in den Konzertalltag retten?

Es gibt Überlegungen, Teile dieses Gesamtwerks in einer Art Schumann-Festival in verschiedenen Städten aufzuführen. Unser Ziel ist es schließlich, dieses Repertoire, auch über die „Dichterliebe“ hinaus, ein bisschen zu etablieren. So haben wir bereits einige Liederabende mit vornehmlich späten Liedgruppen aufgeführt, etwa mit den schwierigen opera 83, 117, 96, 89 oder 119, und sind dabei auf große, ja begeisterte Resonanz gestoßen, und das nicht nur vom deutschsprachigen Publikum, sondern beispielsweise auch in Spanien, Frankreich, England. Zu sehen, wie sich Zuhörer von diesem Mysterium an Sprache, Klang, Schraubzwingen und Zauberei anstecken lassen, das macht Mut – gerade nach den Erfahrungen mit dem möglichen Verlust unseres Publikums durch die Pandemie-Kollateralien. ■

„Zu sehen, wie sich Zuhörer von diesem Mysterium anstecken lassen, macht Mut“

CD-Hinweis

Schumann: Alle Lieder; Christian Gerhaher, Sibylla Rubens, Camilla Tilling, Wiebke Lehmkuhl, Christina Landshamer, Martin Mitterrutzner, Julia Kleiter, Anett Fritsch, Gerold Huber, James Cheung; Sony (11 CDs)

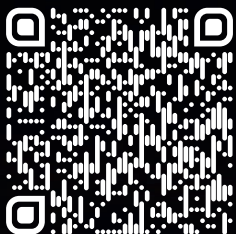


Kill Your Playlists.

Listen To Beats Radio.

Jetzt bundesweit auf DAB+

ORGANIC & DEEP HOUSE, CHILL ELECTRONICS, INDIE DANCE, ENGLISCHE NEWS



beats

Eine Audio-Brand von Klassik Radio