

Ewiges *Ringen*

Seit zehn Jahren nimmt **Florian Uhlig** sämtliche Klavierwerke von Robert Schumann auf. Nun nähert er sich dem Abschluss.

Von Arnt Cobbers

Eigentlich hatte die 14. Folge von Florian Uhligs Schumann-Gesamteinspielung schon im Sommer erscheinen sollen, und so hatten wir die ersten Lockerungen der Corona-Einschränkungen Anfang Mai gleich genutzt für ein Vis-a-vis-Interview. Mit dem Zug konnte man reisen, doch die Cafés im Dresdner Hauptbahnhof waren alle geschlossen. Also unterhielten wir uns – mit gehörigem Abstand – auf einer Bank in der Bahnhofshalle, unterbrochen immer wieder von den Zugansagen. Florian Uhlig, dessen Beethovenspiel Joachim Kaiser „ein Ereignis“ nannte, stammt aus Düsseldorf, studierte und lebte dann lange in London und wohnt nun in Dresden, wo er vor sechs Jahren eine Professur übernahm. Seit letztem Jahr lehrt er in Lübeck. Seit 2009 leitet er auch das Mozart-Festival im südafrikanischen Johannesburg.

Herr Uhlig, ich hätte nicht gedacht, dass man mit Robert Schumanns Variationen zwei CDs füllen könnte.

Da sind noch nicht mal alle dabei, die Abegg-Variationen und der langsame Satz der f-Moll-Sonate sind schon auf früheren CDs erschienen. Aber wenn man einmal anfängt zu graben, findet man sehr viel. Zum Beispiel von op. 13 neben den beiden Fassungen von 1835 und 1852 auch noch eine ganz frühe Fassung, die erst vor wenigen Jahren in der Schumann-Gesamtausgabe sehr schön aufbereitet wurde.

Warum nehmen Sie alle Fragmente und Fassungen auf?

Das gab es in dieser Form noch nicht. Zwar hatten auch schon Jörg Demus und Eric LeSage die Idee, alles aufzunehmen, aber in den letzten Jahren ist die Schumann-Forschung ein großes Stück weitergekommen, es gibt viel neues Material. Und durch





Florian Uhligs Schumann-Gesamtaufnahme ist beinahe fertig.

die besondere Gegenüberstellung und Gruppierung sollen sich die Stücke in besonderer Art und Weise beleuchten. Die Beethoven-Variationen, über den langsamen Satz der siebten Sinfonie, tauchen auf dem neuen Doppel-Album dreimal auf, und es ist sehr interessant, in Schumanns musikalische Werkstatt zu schauen, zu sehen, wie er mit dem Material spielt, wie es immer wieder eine andere Wendung nimmt und sich schließlich konkretisiert und immer klarer wird. Nehmen Sie die Sinfonischen Etüden op. 13: In der ersten Fassung gibt es nur sehr wenige dynamische und andere Vortragsbezeichnungen. In der zweiten Fassung ist das anders, wahrscheinlich, weil sich aus der Praxis der Aufführungen heraus viele Dinge ergeben haben – Clara hat ja mit ihm über seine Stücke gespro-

chen. Außerdem lebt ein Stück auch in einem Menschen fort. Das sieht man an den Komponisten der heutigen Zeit, die viel länger brauchen als ihre Vorgänger. Bach hat eine Kantate an einem Nachmittag geschrieben, Mozart ein Klavierkonzert in zwei, drei Tagen. Ein Wolfgang Rihm oder ein Dieter Schnebel brauchen zum Teil viele Jahre. Diese Intensität der Auseinandersetzung mit dem eigens gefundenen Material bekommt heutzutage vielleicht eine andere Signifikanz, vielleicht ist es auch das Erbe dessen, was bereits komponiert wurde, dass sich jemand wie Wolfgang Rihm besonders sicher sein will in dem, was er komponiert. Auch Penderecki, mit dem ich das eine oder andere zusammen erarbeitet habe, hat öfter seine Stücke überarbeitet. Im 19. Jahrhundert begann es, dass

die Komponisten sich weniger als Handwerker verstehen wie noch Bach und Mozart, sondern mehr und mehr Musik schreiben auch für andere, die ihre Musik aufführen. Zu Schumanns und Liszts Zeiten entsteht ja erst der Beruf des Virtuosen, und der komponiert nicht mehr notwendigerweise selbst. Das führt dazu, dass die Komponisten Dinge klarer kodifizieren, der Notentext wird genauer, und sie beginnen sich zu überlegen: Habe ich das wirklich gut formuliert? Muss ich da nochmal drübergehen? Bei Bach und Mozart hat sich vieles einfach aus der Aufführungspraxis heraus geklärt, Kadenzen zum Beispiel waren bewusst nicht ausgeschrieben – weil die Aufführenden noch die improvisatorischen und kompositorischen Fähigkeiten hatten, die uns danach irgendwie verlorengegangen sind. Ich glaube, dass ein so belesener, reflektierter und selbstkriti-

scher Mensch wie Robert Schumann sehr mit sich gerungen hat um die künstlerische Wahrheit. Dass wir diese verschiedenen Fassungen aufnehmen, ist also nicht nur eine musikwissenschaftliche Übung. Das Thema bei op. 13 ist in der Urfassung ein Adagio und in der späteren Fassung, der ersten gedruckten von 1835, ein Andante. Das macht etwas mit dem musikalischen Charakter des Themas. Im Adagio hat es eine Art Festlichkeit, etwas Zeremonielles. Wenn es im Andante mehr fließt, trägt es ganz anders den Gedanken einer Entwicklung, einer Unruhe, einer Beweglichkeit in sich, die ursprünglich so nicht gedacht war. Das sind Kleinigkeiten, aber künstlerisch hochinteressant: Was passiert durch solche Änderungen mit dem Ausdrucksgehalt? Was kann man da-

raus ableiten für den musikalischen Reifeprozess des Komponisten? Das ist faszinierend zu sehen. Die Beethoven-Variationen nehmen bestimmte Konfigurationen vorweg, die er später in den Sinfonischen Etüden op. 13 wieder aufgreift. Das hat Schumann also vorher schon einmal ausprobiert – vermutlich um zu sehen, was passiert, wenn er etwas so oder so formuliert.

Sind die verschiedenen Fassungen gleich gewichtig oder gibt es aus Ihrer Sicht jeweils eine letztgültige?

Naja, des Komponisten letztes Wort mag gelten. Aber Schumann hat, im Gegensatz zu Brahms, die früheren Fassungen und Skizzen eben nicht vernichtet. Er hat sie zum Druck freigegeben, und das ist schon Anlass genug, sie ernst zu nehmen. Es ist bei Schumann auch immer ein Spiel mit Chiffren, mit Symbolen, mit Anklängen. Zum Beispiel zitiert er ganz am Anfang der Sehnsuchtsvariationen eine ganze Seite lang den Anfang des „Carnaval“. Da fragt man sich: Warum macht er das, was will er uns damit sagen? Es gibt viele Zitate aus den Papillons op. 2 in den Intermezzi op. 4. Es gibt viele, zum Teil unterirdische Verbindungen, verdeckte Motive, das ist eine subtile Sprache, auf die man sich einlassen muss und die uns auch den Menschen Schumann sehr viel näher bringt in der Feinfühligkeit und der Nuancierung dieser versteckten Dinge.

Wie ist es, jemandem über so viele Jahre hinweg so nahezukommen?

Manchmal habe ich fast das Gefühl, ohne anmaßend klingen zu wollen, dass ich ihn als Menschen immer deutlicher spüren kann. Ich habe mehr und mehr einen intuitiven Zugang. Zwar habe ich den von Anfang an versucht – zusätzlich zum Studium all der Quellen –, aber dieses Intuitive, dieses Bauchgefühl ist mit den Jahren immer selbstverständlicher geworden. Die Art und Weise, wie er komponiert, die Wendungen, das harmonische Pacing, der Klaviersatz, die Faktur – all das

ist mir mittlerweile so vertraut, dass sich musikalische und technische Problemstellungen schneller lösen lassen. Vieles kommt einem bekannt vor. Das ist das Schöne, wenn man sich so intensiv auf einen Komponisten einlässt. Natürlich kommt einem der Gedanke, ob man dabei nicht irgendwann auch verrückt wird. Aber Gott sei Dank gibt es ja immer wieder andere Projekte. Ich spiele in Konzerten ein breites Repertoire, und ich habe zwischendurch den gesamten Ravel für Klavier solo aufgenommen, französische Klavierkonzerte, das Penderecki-Klavierkonzert und einiges an Kammermusik. Und nach einer Pause wendet man sich Schumann immer noch frischer zu. Im Grunde könnte solch ein Projekt auch hundert Jahre dauern.

Ist Schumann Ihnen sympathischer oder fremder geworden?

Er ist mir eher noch sympathischer geworden. Ich staune einfach und bin sehr dankbar und voller Hochachtung. Diese konzentrierte Arbeit mit solch einem Komponisten empfinde ich als eine einmalige Gelegenheit in diesen

„Schumann ist eigentlich viel schwieriger zu spielen als Liszt oder Chopin.“

Zeiten voller Reizüberflutung, wo man kaum noch dazu kommt, sich zu sammeln und nur einer Sache zu widmen. Das war damals anders. Man weiß, dass Schumann ausgedehnte Spaziergänge sehr gemocht hat. Das hat er womöglich bei Friedrich Wieck aufgeschnappt. Die Ausbildung von Clara beinhaltete neben Klavierübungen auch immer, festgesetzt, nachmittägliche Spaziergänge – um den Geist frei zu bekommen und Muße zu haben, über etwas nachzudenken, sich zu sammeln.

Das ist eine Kunst, die uns abhandengekommen ist. Deshalb empfinde ich es als ein großartiges Geschenk, so ein Projekt machen zu dürfen. Auch dass das ganze Team diesen langen Atem hat und dass überhaupt noch alle leben. Über das Ergebnis mögen andere richten. Aber ich selbst habe dabei enorm viel gelernt und fühle mich bereichert.

Ist es vielleicht einfacher, sich so lange mit Schumann zu beschäftigen, weil er so vielschichtig und immer wieder in neue Rollen hineingeschlüpft ist?

Absolut. Bei Mendelssohn zum Beispiel sind die Formverläufe viel geglätteter, das ist symmetrischer, und er war auch als Mensch zurückhaltender, mehr sophisticated. Dieses Hineinschlüpfen in Rollen spürt man auch bei Liszt. Da spiegeln sich viele Aspekte, die auch in der Philosophie der Zeit reflektiert werden. Die Frage nach unbeschnittener Individualisierung auch des künstlerischen Ichs stellte sich vorher nicht. Mozart hat sich im philosophischen Sinne noch nicht so empfunden, er war ein Genie, aus dem alles nur so herausprudelte. Das fing wohl erst bei Beethoven an – obwohl natürlich auch er das Produkt seiner Umgebung und seiner Zeit war. Man tut vermutlich vielen Zeitgenossen großes Unrecht, wenn man sagt, nur Beethoven habe diese Strömung kanalisieren können. Aber damals fing das an: auch vor dem Hintergrund der historischen Erfahrung der Zeit, der Unruhen, der Revolutionen, der einsetzenden Restauration, aber dann doch auch wieder aus der gesunden Mitte heraus das zu formulieren, was den Künstlergeist auszeichnet. Das ging Hand in Hand mit anderen soziologischen Umwälzungen. Ich finde es unglaublich spannend zu sehen, wie Schumann in diesen Kessel hineinspringt. Und durch das Erstarken des Bürgertums war plötzlich auch ein ganz anderes Publikum da als noch bei Mozart. Dass der für den durchgeknallten Herrn Colorado schreiben musste, hatte ja

mit künstlerischer Freiheit wenig zu tun. Bei Schumann kommt dann noch das Zusammengehen von Musik und Literatur hinzu, man spürt überall die Poesie, seine profunde Kenntnis der Literatur, er hat sich ja auch durch das Wort sehr gut ausgedrückt.

War Schumann ein besonders zerrissener Mensch? Oder hat er nur diese zwei Seiten, die in uns allen stecken, ausgelebt?

Er war sicherlich in sich viel gebrochener als etwa Mendelssohn. Sie waren ja fast gleichaltrig und mochten sich sehr. Aber Schumann hat zu Mendelssohn aufgeblickt, für ihn war Mendelssohn ein Ideal, dem auch wirklich alles zu Verfügung stand, auch an Virtuosität – wonach Schumann ja anfangs gestrebt hat, mit den bekannten gesundheitlichen Folgen. So hat Schumann eine andere Art von Virtuosität gesucht, die sublimarer ist, komplexer. Schumann ist eigentlich viel schwieriger zu spielen als Chopin oder Liszt, auch wenn man das nicht so ganz einfach unterbrechen kann. Aber Schumann schrieb deutlich unpianistischer. Diese

Verstiegenheit spricht auch von einer gewissen Gebrochenheit, von menschlichen Zweifeln, seine Briefe, seine Tagebucheinträge zeigen einen äußerst zerrissenen Menschen. Das zeigt sich auch in den musikalischen Ausdrucksformen, den plötzlichen Stimmungswechseln und jähen Sprüngen etwa.

Wo kommen all die neuen Fassungen und Fragmente her?

Es werden immer neue Sachen gefunden, in Archiven, Bibliotheken, auf Dachböden. Vielleicht wird eines Tages jemand sagen: Na, von einer Gesamteinspielung ist das ja weit entfernt, was der Kollege Uhlig da ge-

macht hat. Wobei auch viele Versuche unternommen werden, die übers Ziel hinausschießen. Dieses verschollene Klavierkonzert zum Beispiel – bei allem Respekt vor Lev Vinokour als Musiker –, das ist zu 90 Prozent Vinokour, da geht mir die Spekulation zu weit. Das kann man im Konzert machen, aber nicht im Rahmen einer Gesamteinspielung.

Sind die komplettierten Fragmente, die Sie spielen, substanzieller Schumann?

Ja! Wir haben zum Beispiel die Weber'schen Preziosa-Variationen nicht aufgenommen, weil da Schumanns eigener Anteil zu klein ist. Man könnte das im Rahmen eines Konzerts aufführen, wo man zum Beispiel den Notentext an die Wand projiziert und dem Publikum vermittelt, so klingt es und so könnte es weitergehen. Es wird ja auch Gründe gegeben haben, warum Schumann das bei der Skizze belassen hat.

Hat er seine Skizzen ordentlich hinterlassen?

Ja. Aber die Handschrift ist nicht einfach zu entziffern. Auch das fällt mir inzwischen leichter. Clara hat seinen Nachlass sorgsam gepflegt und sich für viele Werke eingesetzt, auch Brahms und andere. So wurde der Kanon nach und nach größer. Und dadurch, dass sich die Bibliotheken jetzt immer stärker vernetzen, sind immer neue Erkenntnisse zutage getreten. Die Forschergemeinschaft tauscht sich mehr aus.

Haben Sie schon alle Werke im Konzert gespielt?

Das geht nicht. Mir war es wichtig, die großen Werke vorher im Konzert zu erproben. Aber die Skizzen, die Fugen und die pädagogischen Stücke für den Hausgebrauch – ich weiß nicht, ob das Konzertleben die braucht. Auch die Humoreske wird erstaunlich selten gespielt, und ich weiß nicht, ob überhaupt jemand das Album für die Jugend im Konzert aufführt.



Haben Sie sich schonmal an den Pedalflügel gesetzt und an die Orgel?

Ich habe in London tatsächlich Orgel studiert und auch einiges gespielt, was Schumann explizit für Orgel geschrieben hat. Aber nichts auf dem Pedalflügel. Ich habe mich ja bewusst entschieden, die Aufnahmen auf dem modernen Flügel zu machen. Ich habe die kanonischen Stücke für Pedalflügel oder für vier Hände für Klavier zweihändig eingerichtet – was gut geht, wenn man über einigermaßen große Hände verfügt und es geschickt arrangiert und ab und zu das mittlere Pedal nimmt.

War es karrieretechnisch gut, dass Sie sich zehn Jahre lang auf Schumann fokussiert haben?

Ich habe zwischendurch sehr gern auch andere Dinge gemacht, auch im Bereich der Neuen Musik. Aber ich empfinde es in diesen nicht einfachen

Zeiten als wichtig, sichtbar zu bleiben und seinen künstlerischen Weg zu halten, und da war der Schumann ein wichtiger Anhaltspunkt für mich. Das hat mir eine Richtung gegeben und die Möglichkeit eröffnet, das kontrapunktisch zu besetzen. Ich fand die Gegenüberstellung Schumann – Ravel sehr spannend, da gibt es viele Gemeinsamkeiten.

Gibt es noch einen Komponisten, mit dem Sie ein ähnliches Projekt angehen würden?

Es gibt Ideen, über die ich noch nicht sprechen darf. Aber sicherlich nichts in dieser Größenordnung – einfach, weil ich inzwischen auch andere Aufgaben übernommen habe: Ich unterrichte viel mehr, ich mache viel und sehr gern Kammermusik. Und ich habe eine junge Familie – die braucht auch ihre Zeit. Aber ich bin offen. Wer weiß, was noch kommt. ■

Jüngste CD

Schumann: Variationen (Sämtliche Klavierwerke Vol. 14); Florian Uhlig (2019); Hänssler Classic (2 CDs)



EIN MUSS FÜR JEDEN ANALOGEN HIFI-FAN!

PRÜF- UND JUSTAGESCHABLONE GRATIS IM HEFT

THE analog SPEZIAL

DAS BESTE AUS STEREO

Subchassis-Drehser Thorens TD1601
EINE LEGENDE IST ZURÜCK

Der Letzte seiner Art?
SUPER-UKW-TUNER ACCUPHASE

Mit Phono-Pre und Kopfhörer-Buchse
CLEARAUDIO LIEGT IM TREND

Heiße Röhren-Kombi von Luxman
VERSTÄRKER-FASZINATION PUR

FÜR NUR 9,80€ 148 SEITEN

JETZT BESTELLEN AUF WWW.STEREO.DE