

Folge 119: Robert Schumanns „Kinderszenen“

Reich und *geheimnisvoll*

Das vermeintlich Kleine entpuppt sich oft als besonders große Herausforderung. Das gilt auch für die **13 Klavierminiaturen**, die Spiel und Ernst auf romantisch-poetische Weise miteinander verbinden.

Von Christoph Vratz

Elly Ney



Lauter kleine Szenen. In allen liegt, unterschiedlich gewichtet, etwas Unschuldiges verborgen: „Am Kamin“, „Kind im Einschlummern“, „Glückes genug“. Sie kommen, auf den ersten Blick, pittoresk und verträglich daher, geradezu biedermeierlich, diese Petitesse, die unter dem harmlos scheinenden Titel „Kinderszenen“ zusammengefasst sind. Wie oft sind sie als Stücke für Kinder fehlgedeutet worden! Dabei hat Robert Schumann seine Titel für die insgesamt 13 Sätze erst im Nachhinein vergeben, als die Musik längst fertig komponiert war. Das populärste Stück ist die „Träumerei“, unzählige Male im Konzert als Zugabe gespielt, in jedem „Klassikbest-of“-Programm vertreten und oft zur Oberschnulze verfremdet.

Während sich die im Werkkatalog als op. 16 unmittelbar folgende „Kreisleriana“ fantastisch-bizarrr und wahnsinnsnah gibt und von Freiheit, Schwung, und Zerrissenheit kündigt, überholt Schumann in seinen „Kinderszenen“ die Virtuosenmusik, die er sonst zu dieser Zeit schreibt, sozusagen auf der rechten Spur. Er komponiert genial einfach und zugleich magisch rätselhaft. Doch Vorsicht. Mit jeder Form von Verharmlosung oder Verniedlichung würde man Schumanns Idee von Poesie komplett konterka-

rieren. Daher sind die „Kinderszenen“, abstrakt gesprochen, eine Art Rückbesinnung auf etwas Unverfälschtes, Schlichtes. Doch ausgerechnet mit diesem schlichten Klaviersatz haben Interpreten manchmal ihre Probleme.

Die frühen Jahre der „Kinderszenen“-Diskografie führen (von Benno Moiseiwitsch abgesehen) nach Frankreich, wo Schumanns Klavierwerke seit jeher einen besonderen Stellenwert genießen. 1930 hat Yves Nat eine verkürzte Einspielung vorgelegt, bei der er die Wiederholungen in sechs Abschnitten kurzerhand auslässt. Gerade der „Ritter“ jagt mit 20 Sekunden Spielzeit wie eine Schimäre vorüber. Ungekürzt ist Nats Aufnahme von 1954, der man auch klanglich ihre Fortschritte anmerkt. Von 1935 stammt die Einspielung von Alfred Cortot, dem man anhört, wie er den Arm des 19. Jahrhunderts verlängert, indem er diese Werke mit der ihm eigenen Poesie, aber auch mit einigen Freiheiten und Ungenauigkeiten vorträgt – dennoch eine Produktion, die von Charme und vielen Detailfinessen lebt. Stellvertretend sei auf das „Fast zu ernst“ verwiesen, das hier nicht schwer oder tragisch, sondern galant-melancholisch-fließend daherkommt. Auch Cortot hat den Zyklus ein weiteres Mal aufgenommen, 1947.

Die Reihe der Franzosen ließe sich fortsetzen, erwähnt sei beispielsweise der Konzertmitschnitt mit Samson

François vom 20. Januar 1964, ein pianistisches Bekenntnis für Grazie und *élégance*. **Cyprien Katsaris** hat 1986 einige Akzente und Nebenstimmen aufgetan, die bis dahin verborgen schienen. Schließlich sei **Eric Le Sage** herausgehoben, der mit dosiertem Pedalgebrauch und variablem Anschlag die jeweiligen Charaktere sehr genau und farbig herausarbeitet – eine auch dank der subtilen dynamischen Abstufungen sehr gelungene Aufnahme.

Die Franzosen bilden in der Diskografie eine qualitativ starke Fraktion. Insofern darf man Schumanns Brief als widerlegt ansehen, der 1839 in Anspielung auf das achte Stück des Zyklus aus Paris an Clara schreibt: „Der Camin ist ein deutscher. ... Diese Gemütlichkeit findet man an keinem französischen Camin.“

Dass es sich bei den „Kinderszenen“ um mehr als nur eine Serie „putziger Dinger“ handelt, wie Schumann einmal geäußert hat, dürfte auf der Hand liegen. Vieles spielt sich im Verborgenen ab. Schumann verzichtet auf fast alle möglichen Extreme. Nur an zwei Stellen, in „Wichtige Begebenheit“ und im „Ritter vom Steckenpferd“ fordert er für wenige Takte ein *Fortissimo*, ansonsten bewegt sich die Dynamik meist zwischen *pp* und *mf*. Oft wahrt die Musik einen schwebenden Charakter.

Ob Zufall oder ob es handfeste Gründe gibt, bleibe dahingestellt, jedenfalls ist festzuhalten, dass es von den „Kinderszenen“ relativ viele Aufnahmen mit weiblichen Pianisten gibt, mehr als von anderen Klavierwerken Schumanns. Sieht man von der quälend langsamen und oft maniert-versunkenen Einspielung mit **Maria Tipo** einmal ab – ihre Aufnahme von 1987 dürfte mit einer Gesamtspielzeit von 23 Minuten ohnehin einzigartig sein – so gibt es mehrere gute und sehr gute Aufnahmen. Zu nennen wäre **Elly Ney**, die sich ganz auf die feinen Linien und kleinen Wendungen konzentriert, leichthändig und, im Gegensatz zu Tipo, nie brem-



Robert und Clara Schumanns Kinder

send. **Annie Fischer** hat den Zyklus dreimal festgehalten, wobei die letzte Einspielung von 1986 unter einem metallisch-harten Flügel leidet; auch

Ob Zufall oder nicht: Es gibt von den „Kinderszenen“ viele Aufnahmen von Pianistinnen

das Klangbild des 1978er-Mitschnittes aus Budapest ist nicht optimal. Bleibt die früheste Aufnahme vom Dezember 1964, in der die Miniaturen zur großen Kunst erhoben werden. Wie hell frohlockend saust der „Ritter“, wie befreit und tief empfunden jubiliert



Nelson Freire

Zu den Werken

Entstanden: im Frühjahr 1838
Gegliedert: Nr. 1: Von fremden Ländern und Menschen, Nr. 2: Kuriose Geschichte, Nr. 3: Hasche-Mann, Nr. 4: Bittendes Kind, Nr. 5: Glückes genug, Nr. 6: Wichtige Begebenheit, Nr. 7: Träumerei, Nr. 8: Am Kamin, Nr. 9: Ritter vom Steckenpferd, Nr. 10: Fast zu ernst, Nr. 11: Fürchtenmachen, Nr. 12: Kind im Einschlummern, Nr. 13: Der Dichter spricht

Gewidmet: niemandem. Das verwundert, denn Schumann hatte dem Schriftsteller und Volksliedsammler Anton Wilhelm von Zuccalmaglio die Widmung bereits angekündigt.

Bemessen: Die Erstausgabe enthielt keine ausformulierten Hinweise zum Vortrag, sondern nur Metronomzahlen. Auch wenn Schumann sie nicht selbst festgelegt hat, so hat er sie autorisiert, da er später keinerlei Änderungen vorgenommen hat.

Beurteilt: „Was die Kinderszenen angeht, so verdanke ich ihnen eine der lebhaftesten Freuden meines Lebens.“ (Franz Liszt)
 „Jedes der kleinen Stücke dieses Opus ist musikalisches Gebilde von feinem Reiz, Poesie, Musikalität und vor allem persönlichster Eigenart.“ (Hans Pfitzner)

es „Glückes genug“ – eine spannende Reise ins Reich der Klangfantasie.

Man könnte nun Fäden spinnen von Catherine Collard und Brigitte Engerer bis Lise de la Salle (wiederum Französinen) oder von Clara Haskil bis Zhu Xiao Mei oder zuletzt bis zu Ragna Schirmer. Zumindest zwei Interpretinnen seien noch herausgehoben: **Maria João Pires** 1984 mit ihrer bildhaft-gelassenen Darstellung und **Martha Argerich**, die 1983 wie 2007 einen gewohnt geradlinigen und unverfälschten Blick auf diese Werke richtet, frei von Zusatzeffekten und Übertreibungen, glasklar und poetisch zugleich.

Die „Träumerei“ bildet innerhalb der „Kinderszenen“ Symmetrieachse und Umschaltstelle: Nachdem Schumann bislang ausnahmslos in Kreuztonarten komponiert hat, verwendet er nun erstmals eine B-Tonart. Alles an diesem Zyklus ist genau geplant und gebaut. Man nehme nur drei Miniaturen in Moll, deren letzte, „Kind im Einschlummern“, in der Parallel-Tonart zum Eingangsstück steht. Der Zyklus könnte hier zu Ende sein. Doch es folgt noch ein Epilog. „Der Dichter spricht“ – oder ist es vielmehr ein Prolog zu etwas Neuem, was ungesagt bleibt?

Wohl kaum ein Pianist hat sich für die „Kinderszenen“ so stark gemacht wie **Vladimir Horowitz** – und damit sind nicht seine vielen Konzerte gemeint, in denen er die „Träumerei“ als Zugabe und als Beleg seiner Pianissimo-Künste nachgereicht hat. Vom Mai 1950 stammt seine erste Einspielung, von 1962 die zweite. Der Bogen reicht über den London-Mitschnitt 1982 bis zu den Spätlesungen in Wien und Hamburg 1987. Niemand würde Horowitz unterstellen, dass er diese technisch wenig anspruchsvollen Stücke so oft im Konzert gespielt habe, um damit sein chronisches Lampenfieber besser im Griff zu halten. Es ist der sprechende Charakter, der ihn gereizt haben dürfte. Horowitz spielt diese Stücke mal wie russische Seelendramen en miniature, mal mit feixendem Lächeln – und im Alter dann mit einer Milde, bei der

Kindlichkeit und Weisheit ineinanderfließen. Von daher mag die früheste Einspielung nicht unbedingt als Favorit gelten; umgekehrt erlaubt sich der über 80-Jährige gerade beim Pedaleinsatz einige Freiheiten, die man von den früheren Aufnahmen nicht kennt. Immer markant: wie er Zwischentöne herauslöst und wie er einzelne Basstöne betont, sie über lange Zeit singen lässt und damit die Balance zwischen linker und rechter Hand scheinbar aushebelt, gleichzeitig aber die Musik, besonders eben in der „Träumerei“, ungleich geheimnisvoller macht – das ist unverkennbar Horowitz' Stil. Wer nach einer Essenz aus den frühen und späten Aufnahmen sucht, wird sich am ehesten an die Londoner Aufnahme von 1982 halten. Der Hasche-Mann wird hier nicht zu einem rasenden Jag-mich-Spiel, sondern eher zu Hase-und-Igel: Die Betonungen lassen immer wieder ein „Ich bin schon da“ erahnen... Auch die knifflige Kontrastrhythmik im „Ritter vom Steckenpferd“ macht Horowitz so überzeugend hörbar wie nur wenige andere Pianisten.

Die Gefahren der „Kinderszenen“ liegen darin, weitgehend in einem Piano-Ton aus dem Niemandsland zu verharren. Diese Falle zeigt sich schon im ersten Stück, „Von fremden Ländern und Menschen“, 22 Takte kurz und aus einem Grundmotiv bestehend, das einer Endlosschleife entschlüpft sein könnte. Will man daraus nicht ein Stück ohne Anfang und Ende machen, muss man es in gegensätzliche Einheiten strukturieren. **Wilhelm Kempff** spielt die ersten beiden Takte zunächst sehr nobel zurückhaltend, dann stärker und entschlossener, nicht demonstrativ, aber hörbar. Die „Kinderszenen“ sind nun mal ein Fall für Feingeister, nicht für Grobmotoriker, dafür ist Kempff mit seinem silbrigen Tonfall und seiner ganzen Sensibilität ein wunderbares Beispiel.

Damit haben wir ein Traditionsfeld beschritten, das bei Arthur Schnabel 1947 beginnt, über Walter Gieseking und Paul Badura-Skoda und viele

andere bis letztlich zu **Alfred Brendel** und **Florian Uhlig** führt. Brendel vereinigt beides: Sinn für Humor und tiefe Ernsthaftigkeit. Uhlig, dessen Schumann-Zyklus einen festen Platz in der Aufnahme-geschichte verdient hat, deutet diesen Zyklus auch in gewisser Hinsicht ernst, ohne Faxen, kontrolliert und doch weitherzig.

Wenn nun schon von Gefahren in diesem Zyklus die Rede ist, dann sollte der „Hasche-Mann“ erwähnt werden, dessen Schluss wohl niemand so großartig maniert fehlgedeutet hat wie **Lang Lang**: ein gedehntes Arpeggio (von dem bei Schumann nichts steht) nach wilder Raserei. So möchte man die Partitur nicht entstellt wissen. Auch die „Kuriose Geschichte“ birgt, wie jeder dieser Sätze, Tücken: Wenn etwa die kurzen Pointierungen (im Gegensatz zum ersten Stück) überscharf klingen und im Mittelteil das Melodische nicht zart, sondern verwaschen gerät, wenn die kleinen Reibungen grell aufgewertet werden, dann hat man den Sinn dieser Musik verfehlt.

Nun seien einige Pianisten genannt, die diesen Ansprüchen auf durchweg hohem Niveau gerecht werden: der grüblerisch-hellhörige **Radu Lupu** etwa, der den romantischen Geist wie Variationen über die Verträumtheit herausarbeitet; oder **András Schiff**, der die Melodielinien nicht nur wie ein Sänger schweben lässt, sondern sich durchweg an den von Schumann anerkannten Metronom-Angaben orientiert. In vielen posthumen Noten-Editionen wurden die vorgeschlagenen Tempo-Werte immer langsamer, was auch heute in vielen Fällen zu langsamen Zeitmaßen führt. Auch Clifford Curzon 1954 und Claudio Arrau 1974 (mit einer fast Beethoven'schen Tiefe in „Fast zu ernst“) liefern kluge Einblicke, ebenso **Nelson Freire**, der die weichen und ebenso die zweideutigen Momente, das Schwebend-Rätselhafte dieser Musik einfängt wie etwas Nicht-mehr-Greifbares, wie Rückblicke auf etwas definitiv Vergangenes.

Da nicht nur die virtuosen Momente in den „Kinderszenen“ auffallend reduziert, sondern auch die harmonischen Spannungs- und Auflösungs-Verhältnisse sehr subtil gestaltet sind, lohnt ein Blick auf das ganze Werk vom Ende her. „Der Dichter spricht“ gleicht einem Choral. Doch Schumann arbeitet in diesem Zyklus vom ersten Takt an mit choralartigen Ideen als Basis-Material, die auf spielerische Weise subtil aufgelöst werden. Etwa in der „Träumerei“ oder im „Ritter vom Steckenpferd“, der, wenn man die Akkorde langsam aneinanderreihet, wie ein Choral erscheint. Man könnte bereits zu Beginn, in „Von fremden Ländern und Menschen“, die fließende Bewegung in Akkorde gießen, oder in „Kuriose Geschichte“ die akkordische Struktur versuchsweise betont langsam spielen: Immer lauert ein Choral. Dass dann am Ende der Choral in „Der Dichter spricht“ ausgerechnet von einem Rezitativ, dem Inbegriff der Rede in der Musik, unterbrochen wird, lässt tief blicken.

Alle Aufnahmen zeigen, dass ein Pianist in diesem Zyklus nie zu viel machen darf

So stellt sich abschließend die Frage, wie dieser Schlusssatz klingt, wenn man ihn auf einem historischen Flügel spielt, ohne den langen Nachklang und das Pedal moderner Flügel? Jan Vermeulen wählte 2010 einen Tröndlin-Flügel aus Leipzig, Piet Kuijken einen Streicher-Flügel, Andreas Staier einen feinherben Érard-Flügel von 1837. So unterschiedlich diese Instrumente auch sind: Alle diese Aufnahmen, von denen die letztgenannte die musikalisch reichhaltigste ist, zeigen, dass ein Pianist in diesem Zyklus nie zu viel machen darf. Gerade das Finale zeigt erneut, was Schumann in vielen seiner Klavierwerke demonstriert: Die Musik gelangt dahin zurück, woraus sie erwächst: Stille! ■



András Schiff

Foto: Archiv

Hör-Empfehlungen

1935: Alfred Cortot; Warner
 1964: Annie Fischer; Warner
 1973: Wilhelm Kempff; DG
 1982: Vladimir Horowitz; Sony
 1987: Vladimir Horowitz; DG
 1993: Radu Lupu; Decca
 2008: Andreas Staier; Harmonia Mundi
 2009: Eric Le Sage; Alpha
 2010: András Schiff; ECM
 2014: Florian Uhlig; Hänssler