



Folge 99: „Frühlingssinfonie“ von Robert Schumann

Problemzone *Keimzelle*

Der Weg zu seiner ersten Sinfonie verlief nicht wirklich einfach. Doch Anfang 1841 fühlte sich **Robert Schumann** endlich reif, und es floss ihm alles leicht von der Hand. Heute trägt sein Erstling den Namen „**Frühlingssinfonie**“, was des Komponisten ursprünglicher Intention entspricht.

Von Christoph Vratz

Robert Schumann im März 1850.
Daguerrotypie von Johann Anton Völlner.



Nach langen Mühen und Versuchen ging plötzlich alles flott. Schumann war knapp über zwanzig, als er erstmals sinfonische Erkundungen unternahm. Doch sein Instrument war und blieb einstweilen das Klavier. Die Skizzen zu ersten Orchesterwerken blieben im Versuchsstadium stecken – bis Schumann Anfang 1841, nach dem sogenannten „Liederjahr“, innerhalb eines Monats den großen Wurf wagte: eine Sinfonie in vier Sätzen. „Juchhe! Symphonie fertig“, steht im Tagebuch des Dreißigjährigen. Der Clou des neuen Werks: Das Eröffnungsmotiv taucht, abgewandelt oder in Anspielungen, poetisiert oder dramatisiert, in allen vier Sätzen auf.

Die Einleitung als Kommandozentrale: 38 Takte, Andante un poco maestoso, dienen als Keimzelle für die späteren Themenabspaltungen. Sie enthalten Parallelen und Abgrenzungen zum Beginn von Schuberts großer C-Dur-Sin-

fonie, sie basieren auf der rhythmischen Abbildung einer Gedichtzeile („Im Tale blüht der Frühling auf“ von Adolph Böttger) mit Fanfaren-Feierlichkeit in Hörnern und Trompeten, die Schumann später um eine Terz nach oben versetzt hat. Dieser so wichtige Einstieg kann wuchtig, massiv, schwerfällig klingen, sogar breiig gedehnt wie bei Daniel Barenboim, er kann aber auch schlank und sehr klar klingen wie bei Thomas Dausgaard. Oder er kann zügelnd wirken wie bei Erich Leinsdorf mit dem Cleveland Orchestra 1946.

Drei Extreme, die die Tür öffnen zu sehr unterschiedlichen Auslegungen. Dass in diesem Keimzellen-Motiv auch eine Pause vorkommt, entgeht einigen Dirigenten wie etwa Riccardo Muti. Für Nikolaus Harnoncourt hingegen wäre eine solche Ungenauigkeit ein Unding. Problematisch wird es, wenn die Aufnahme leicht hallig ist und dadurch die Pause bedroht wird wie bei Sawallisch und Nézet-Séguin.

Schumann hält in der Einleitung noch einen weiteren Fallstrick bereit: Wenn Streicher und Bläser wenige Takte später gleichzeitig Akkorde spielen, darf die Holzbläserfraktion erst einen Wimpernschlag verspätet einsetzen. Präzisionsarbeitern wie Solti und Skrowaczewski entgeht das nicht. Ein Hoch auf die Akkuratess!

Leicht, entschlossen, draufgängerisch, dann wieder verträumt: ein jugendlicher Schumann und sein Geniestreich

Frühphase: Nach Lage der Dinge beginnt die Diskografie dieser Sinfonie erst im Dezember 1945 mit Bruno Walter und den Philharmonikern von New York. Diese Produktion ist derzeit nicht greifbar. Im Februar 1946 folgte Erich Leinsdorf mit seiner rasanten, gerade in den Ecksätzen packenden Einspielung aus Cleveland. Ein kühner Wurf, dessen Niveau stellenweise so nie wieder erreicht wurde.

Von Bedeutung ist das Jahr 1951: Ernest Ansermet mit dem Orchestre de la Suisse Romande, Charles Münch und das Boston Symphony sowie Wilhelm Furtwängler mit den Wiener Philharmonikern zeichnen Schumanns Erste auf. In der „Zeit“ von 1956 stand treffend zu lesen: „Ansermet bringt die zarten Farben, die geheimnisvollen Stimmun-

gen, Charles Münch die ganze Pracht und Dynamik des Frühlings heraus... Unter allen Aufnahmen möchten wir hier der Furtwänglerschen bei weitem den Vorzug geben.“

1955 folgen ebenfalls mehrere Einspielungen, alle kommen aus Berlin. Eine Präferenz fällt schwer: Unterschätze niemand Hermann Abendroth mit dem Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin, eine runde, stimmige, ausdruckskräftige Einspielung, die in allen Sätzen mit entschlossenen Akzenten aufwartet. Wie Abendroth am Beginn des Finalsatzes das erste große Crescendo mit einer Beschleunigung des Tempos einhergehen lässt, ist ebenso grenzwertig wie sogkräftig. Solche Freiheiten gönnt sich Rudolf Kempe nicht. Ungemein gradlinig führt er die Philharmoniker durch die Partitur, mätzchenfrei, effektgereinigt, vielleicht mitunter etwas klangzauberarm. Ferenc Fricsay leitet das RIAS-Symphonie-Orchester akribisch, rhythmisch federnd, im Finale stellenweise brillant, erfolgreich vor allem bei dem fast unmöglichen Versuch, zwischen animato und grazioso eine gelungene Balance zu finden.

Ballung im Heute: Derzeit erlebt Schumanns Sinfonik eine lebhaftete Konjunktur. In den letzten zwei Jahren haben Michael Schönwandt mit dem Kammerorchester des Niederländischen Rundfunks, Heinz Holliger mit dem WDR Sinfonieorchester, Simon Rattle mit den Berliner Philharmonikern, Robin Ticcia-

Fotos: Archiv



Erich Leinsdorf (1912-93) gelang 1946 eine rasante Aufnahme.



Wilhelm Furtwängler (1886-1954) nahm das Werk 1951 auf.



Foto: Marco Borggreve

Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) setzte 1994 neue Maßstäbe.



Gustav Mahler dirigierte 1895 erstmals seine Fassung der Sinfonie.

ti und das Scottish Chamber, das Chamber Orchestra of Europe unter Yannick Nézet-Seguin, Simon Gaudenz mit dem Sinfonieorchester Odense sowie Paavo Järvi und die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ihren Schumann veröffentlicht. Als große Überraschung bei der ersten Sinfonie darf der Schweizer Simon Gaudenz gelten. Er kommt mit dem dänischen Orchester zu einer herrlich intensiven Darstellung. Leicht, entschlossen, draufgängerisch, dann wieder verträumt. Mit historisierendem Ansatz fängt er den *élan vital* dieser Musik auf schlanke, angenehm bewegliche Weise ein – jugendlicher Schumann, dessen Erste hier tatsächlich als Geniestreich erscheint! Aufnahmetechnisch nicht ganz gleichwertig ist Järvis Schumann (2009 aufgenommen, 2013 erschienen), doch in puncto Geschlossenheit, Phrasierung, federnder Agilität gehört auch diese Aufnahme in die vordere Reihe.

Die Tempi: Mit denen ist es immer so eine Sache, zumal, wenn sich der Komponist selbst dazu geäußert hat. Bei der Korrektur der Partiturabzüge im Herbst 1852 hat Schumann seine älteren Metronom-Angaben revidiert und dabei, mit Ausnahme des langsamen Satzes, alle Tempi verlangsamt. So setzte er im Kopfsatz den Wert einer Viertel von 76 auf 66 herab (Einleitung) bzw. von 152 auf 120 (im Allegro-Teil). Die Wissenschaft hat nachweisen können, dass hierfür nicht etwa ein fehlerhaftes Metronom als Ursache gelten kann. Es waren allein Schumanns neu entwickelte Tempo-Vorstellungen. Aber hilft uns das? Schumann hat in seinem Spätwerk per se langsamere Tempi favorisiert, warum sollte man seine ursprünglichen Ideen daher für ungültig erklären?

Auf dem Hintergrund der absoluten Zeiten ist Leinsdorf mit 27 Minuten 30 Sekunden Spielzeit der Sprinter in dieser Diskografie, während Klemperer und das New Philharmonia Orchestra im Jahr 1966 mit 35'20" das Schlusslicht bilden. Aber das sagt wenig bis gar nichts. Dass Klemperer nicht unbedingt zu den Favoriten zählt, hängt weniger mit seinen Tempi zusammen als vielmehr mit der etwas hölzernen Statik seines Ansatzes. Überhaupt tun sich die Prota-

gonisten des Langsamen etwas schwerer. Christian Thielemann mit dem Philharmonia Orchestra etwa und, mehr noch, Daniel Barenboim. Was ist die Staatskapelle Berlin doch für ein klangschönes, samtig timbriertes Instrument! Warum aber bremst Barenboim sie im Kopfsatz bei der Wendung zum zweiten Thema so deutlich ab? Überhaupt scheint es bei ihm keine festgelegten Muster zu geben! Das gilt nicht nur für seine Tempi. Mal konstruiert er Kontrastblöcke, wo keine sind, mal lässt er fließen, wo mehr Schärfe gewünscht ist.

Die Dynamik: Wenn man Schumanns Angaben zur Dynamik nicht genau liest, entstehen zweifelhafte Proportionen. Ausnahmen bestätigen allenfalls die Regel. Eine dieser Ausnahmen heißt Wilhelm Furtwängler, der Ende Oktober 1951 mit den Wiener Philharmonikern im Kongressaal des Deutschen Museums München gastierte. Kurz vor Eintritt der Reprise im Kopfsatz lässt Schumann die aufwärtspeitschenden Streicher fortissimo spielen und die fanfarenartigen Bläser *sforzato*, bevor mit dem ersten Paukendonner ein „ff“ folgt – bis schließlich, wenn die Triangel klingelt, ein „fff“ folgt. Wer sich hier also zu früh verausgabt, dem fehlt letztlich der Atem um zuzusetzen. Was aber macht Furtwängler? Ihm, dem Großmeister, fehlt dieser Atem. Ist das schlimm? Nein, er ist beim „ff“ bereits so groß, so majestätisch, so überwältigend, dass man es ihm kaum ankreiden mag, wenn er nicht noch einen draufsetzen kann. Die Passage nach der anschließenden Pause wirkt bei Furtwängler wie eine Erlösung, wie ein Abfallen nach einer lang gehaltenen Spannung. Das haben viele Dirigenten so nicht hinbekommen. Eine Scharnierstelle, die dem Interpreten Freiheiten erlaubt. Furtwängler nimmt sie sich und gewinnt. Eine unter den historischen Einspielungen zentrale Aufnahme.

Neue Wege: Inzwischen haben sich unsere Hörgewohnheiten geändert, vor allem dank der Pioniere, die zunächst bei der Alten Musik, dann zunehmend im romantischen Repertoire geschichtsbewusste Aufführungswege gesucht haben. So auch bei Schumann. Gemeint sind Nikolaus Harnoncourt mit dem

Zum Werk

Sinfonie Nr. 1 B-Dur op. 38 „Frühlingsinfonie“

1. Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace, 2. Larghetto (attaca:), 3. Scherzo (Molto vivace), 4. Allegro animato e grazioso
Um Fehldeutungen vorzubeugen, streicht Schumann vor der Drucklegung die im Autograf enthaltenen Überschriften der vier Sätze: „Frühlingsbeginn“, „Abend“, „Frohe Gespielen“, „Voller Frühling“

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauke, Triangel, Streicher

Erste Skizzen datieren vom 23.-26. Januar 1841, zwischen 27. Januar und 20. Februar arbeitet Schumann an der Instrumentierung.

Autograf und Skizze befinden sich in der Library of Congress, Washington.

Uraufführung: 31. März 1841, Gewandhausorchester Leipzig unter Felix Mendelssohn Bartholdy
Zeitgleich: 1841 schreibt Poe den „Mord in der Rue Morgue“ und Cooper seinen „Lederstrumpf“, Eichendorff dichtet Lyrisches, Schopenhauer denkt über die „Grundprobleme der Ethik“ nach. Feuerbach erkundet das „Wesen des Christentums“. Adolphe Sax erfindet das Saxofon, in Berlin eröffnet der Zoologische Garten, und Borsig liefert die erste Lokomotive.

Buch-Tipp

Martin Demmler: Schumanns Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer. C.H. Beck, München 2004



Harnoncourts schroffe Akzentuierung bildet eines der Fundamente moderner Schumann-Interpretation

CD-Tipps

Zehn Aufnahmen, die man kennen sollte

Cleveland Orchestra, Erich Leinsdorf 1946, Naxos (nur Download).



Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler 1951, Orfeo.

Berliner Philharmoniker, Rudolf Kempe 1955, Testament.



Chamber Orchestra of Europa, Nikolaus Harnoncourt 1994, Warner.

Orchestre Révolutionnaire et Romantique, John Eliot Gardiner 1997, Archiv Produktion.

Swedish Chamber Orchestra, Thomas Dausgaard 2005, BIS.



Orchestre des Champs-Élysées, Philippe Herreweghe 2006, harmonia mundi.

Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Paavo Järvi 2009, RCA Red Seal.



Odense Symfoniorkester, Simon Gaudenz 2013, cpo.

Bearbeitung von Gustav Mahler: Gewandhausorchester Leipzig, Riccardo Chailly 2007, Decca.

Chamber Orchestra of Europe (1994), John Eliot Gardiner und das Orchestre Révolutionnaire et Romantique (1997) sowie Philippe Herreweghe mit seinem Orchestre des Champs-Élysées (2006). Eigentlich möchte man keine dieser Aufnahmen missen. Harnoncourts teils schroffe Akzentuierung wirkte seinerzeit ungewöhnlich, heute, zwanzig Jahre später, bildet sie eines der Fundamente, auf denen moderne Schumann-Interpretationen fußen. Zumal der Harnoncourt'sche Schumann eben nicht nur schroff klingt, sondern zugleich leicht und frisch.

Im langsamen Satz halte man sich vielleicht am ehesten an Gardiner. Das ist Innerlichkeit pur, nicht vibratosämg, sondern fahl. Hier spürt man, wie sehr Schumann ständig die Angst im Nacken saß, die Sorge um ein Vorwärtkommen und seine tiefe Verletzlichkeit. So wird dieses Larghetto zu einer Idylle mit doppeltem Boden. Im Finale erzeugt Gardiner dann einen sommernachts-traumhaften, elfenseligen Aggregatzustand. Auch das ist großartig. Herreweghe indes misstraut dort einem zügigen Ansatz und bleibt rund eine Minute langsamer. Bei ihm wird der „grazioso“-Charakter eher aus einer von Eile befreiten Genüsslichkeit geboren, um dadurch die geballten Bläserakkorde umso wuchtiger erscheinen zu lassen. Auch das ist ein in sich schlüssiger Weg, vielleicht weniger packend, dafür wunderbar holzgeblasen.

Die Erben des neuen Weges: Schlanke Kammerorchester wie Bremens Kammerphilharmonie, das Chamber Orchestra of Europe oder das Schwedische Kammerorchester scheinen heute ideale Botschafter für Schumanns Sinfonik. Järvi, Nézet-Séguin und Dausgaard haben das gezeigt. Vor allem die Schweden mit ihrer rund 40-köpfigen Besetzung finden zu einer berechneten Balance zwischen Streichern und Bläsern. Dieser Schumann pulsiert, atmet und vibriert. Doch hält Dausgaard die Fäden so zusammen, dass das Ganze

nicht überbortet, wie es bei Nézet-Séguin stellenweise der Fall scheint. Zwar duldet auch sein Schumann keine Verklebungen, keine dick aufgetragenen Farben. Was seine Deutung der „Frühlingssinfonie“ auszeichnet, ist, dass der Kanadier keine einseitigen Bilder entwirft: Er ist weder weichlich noch heroisch auftrumpfend, er weiß, wie man ein zärtliches Beben erzeugt und wie ein klug gestaffeltes Drängen.

Der Sonderfall: Schumann selbst hat oft im Nachhinein noch einige Feinjustierungen vorgenommen, das betrifft vor allem seine d-Moll-Sinfonie. Er hat immer nach bestmöglichen Formen und Farben gesucht. Das gilt auch für die erste Sinfonie. Gustav Mahler hat für die Aufführungspraxis seiner Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert Schumanns Sinfonien ebenfalls leicht modifiziert. Mahler hat in der Ersten nicht nur die Terz-Anhebung in der Einleitung rückgängig gemacht, er hat auch in der nächsten Phrase die Trompeten hinzugefügt, mit dreifachem Forte. Er hat an der Paukenstimme gebastelt und lässt am Beginn des zweiten Satzes alle Geigen (nicht nur die ersten) das Eröffnungsthema spielen. Lauter kleine(re) Eingriffe, die sich Riccardo Chailly und das Gewandhausorchester zu Herzen genommen haben. Sie stehen mit ihrer Schumann-Aufnahme daher für sich, laufen außer Konkurrenz. Das ist ein philologisch interessanter und musikalisch überdies sehr stimmiger Ansatz. Was diskografisch bislang noch fehlt, ist eine Aufnahme der 1842 erschienenen Bearbeitung für Klavier zu vier Händen bzw. des Arrangements von 1882 durch Theodor Kirchner, ebenfalls vierhändig. Vermutlich wird die derzeit für Naxos entstehende Gesamteinspielung durch das Klavierduo Eckerle hier bald neue Ergebnisse liefern.

Was fehlt: Ob Karajan oder Kubelik, ob Masur oder Sinopoli, Bernstein oder Beermann, Eschenbach oder Zinman, Dohnanyi oder Szell oder oder – alle hätten eine Erwähnung verdient, aber Spitzenplätze werden unter ihnen nicht vergeben. ■