

Poetische Maskerade

Eine Pianistenkarriere blieb ihm versagt. Dennoch liegt der Schlüssel zum Werk von **Robert Schumann** am ehesten in seinem **Œuvre für Klavier**. Das Tasteninstrument diente ihm als Sprungbrett ins Reich der Fantasie, es wurde ihm zum wichtigsten Medium musikalischer Selbstdarstellung und Welterfahrung. Von Christoph Vratz.

I mmer wieder ans Klavier. Er übt. Wie besessen. Virtuose will er werden. Musik als Rausch und harte Arbeit. Seinem Tagebuch vertraut Robert Schumann an: „Beyläufig ein Schema meines Studierens, wie ich es heute den 9ten Tag fortsetze: Von 7-10 alleiniges Studium im Chopin mit möglichster Ruhe d. Hand [...] Um 11 Uhr fing ich gewöhnlich mit Czernys Trillerübung an, die nicht locker, leise u. leicht genug gespielt werden kann. Dann kamen die Hummelschen Fingerübungen [...] Den Nachmittag habe ich ganz zur Disposition meiner Laune bestimmt, fahre aber doch sicher u. regelmäßig in der Fis moll Sonate von Hummel fort.“

Lange war unklar, wohin ihn sein Weg führen würde. Zur Dichtung? Zur Musik? Der Vater: Verlagsbuchhändler, Romanautor und Byron-Übersetzer. Die Mutter ein – selbstredend – „lebendes Arienbuch“. Als Kind erlebt Schumann Ignaz Moscheles im Konzert. Er ist hingerissen: „Ich will mir ihn in allem zum Vorbild machen.“ Wie in einer Sinnenohnmacht zieht es Schumann ans Klavier. Hier entdeckt er seine Liebe für den damals wenig bekannten Schubert. Mit Emil Flehsig spielt er seine Polonaisen,

Schumann im Alter von 24 Jahren, Reproduktion eines verschollenen Portraits, um 1834.



Foto: www.schumann-portal.de

vierhändig. Ausgerechnet in Heidelberg, jenem Ort, wo er sich der Jurisprudenz widmen soll, tritt Schumann im Januar 1830 als Klaviervirtuose auf, zum ersten und zugleich letzten Mal; in einer musikalischen Studentenvereinigung spielt er Moscheles' Alexander-Variationen.

Er gibt die Juristerei auf und kehrt nach Leipzig zurück, zu seinem Lehrer Friedrich Wieck. Dieser verspricht Schumanns Mutter, Robert „binnen drei Jahren zu einem der größten jetzt lebenden Klavierspieler zu bilden, der geistreicher und wärmer wie Moscheles und großartiger als Hummel spielen soll“. Doch daraus wird nichts. Der dritte Finger der rechten Hand spielt nicht mit. Selbst eine eigens gebaute Apparatur, von der bis heute niemand sicher weiß, wie sie eigentlich funktionierte, kann die Lähmung nicht aufhalten. Der Finger bleibt taub. Dennoch bleibt Schumann dem Klavier treu: „Komponieren kann ich auch ohne ihn, und als reisender Virtuose würde ich kaum glücklicher sein.“

Das Klavier ist für ihn Zuflucht und Zirkus, spiritueller Ratgeber und Transformator

Klaviermusik“, so heißt es in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“, „bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigt sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius“. Größerer Umfang, fortschreitende Mechanik und immer subtilere Differenzierungsmöglichkeiten öffnen die Tür zu einem neuen Reich musikalischer Individualität. Damit einher geht die Loslösung von der strengen Form der Sonate und des Konzerts, hin zum Experiment; „so entstehen dem Komponisten neue Aussichten, und sich immer mehr vom unterstützenden Orchester losmachend, wird er sich dann noch reicher, vollstimmiger und selbständiger zu bewegen wissen“. Ab Ende der 1830er Jahre wird Schumann das Klavier auch zur Erschließung anderer Gattungen dienen: Lied, Kammermusik, Konzert, sogar Sinfonik.

Schumann wächst in die Zeit des Virtuosenkults: „Die Triumphzüge der Klaviervirtuosensind charakteristisch für unsere Zeit und zeugen ganz eigentlich von dem Sieg des Maschinenwesens über

Das Klavier wird für ihn zum Lebensprotokoll

seiner ungezügelter Ideen. Das Klavier wird zum Tagebuch und Lebensprotokoll. Fast zehn Jahre lang, zwischen 1830 und 1839, schreibt Schumann ausschließlich für dieses Instrument. Am Ende dieser Zeit steht nicht nur eine Fülle formaler und stilistischer Neuerungen. Gestalterisch kühn und unverblümt im Ausdruck nutzt Schumann die Möglichkeiten des modernen Klaviers für eine neue Art der Klang-Poesie. „Die

den Geist. Die technische Fertigkeit, die Präzision eines Automaten, das Identifizieren mit dem besaiteten Holze, die tönende Instrumentwerdung des Menschen wird jetzt als das Höchste gepriesen und gefeiert“ – so fasst es Heinrich Heine in seiner „Lutezia“ zusammen. Die anspruchsvolle Etüde wird zum täglichen Futter für den ambitionierten Klavierspieler. Doch Schumann, der sich kritisch mit Bertinis und Czernys Etüden

2ND INTERNATIONAL L.v. BEETHOVEN COMPETITION FOR PIANO IN BONN 3-13 DEC 2007

Schirmherr Prof. Dr. Horst Köhler
Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland
Künstlerischer Leiter Prof. Pavel Gililov
Teilnehmer Pianistinnen und Pianisten aller Nationen im Alter von 20 bis 32 Jahren
Anmeldeschluss 31. Mai 2007
Weitere Informationen finden Sie unter www.beethoven-competition-bonn.de

Preise 1. Preis 30.000 €
2. Preis 20.000 €, 3. Preis 10.000 €
Sonderpreise 3 x 3.000 €, 2 x 1.000 €
Publikumspreis 3.000 €
Kontakt Beethoven Competition Bonn
Deutsche Telekom AG, Zentrale
Friedrich-Ebert-Allee 140
53113 Bonn



Mitglied der
Alink-Argerich
Foundation



Oberstdorfer Musiksommer

14. Internationales Klassikfestival im Allgäu
vom 27. Juli bis 17. August 2006



Kontrastreiche Jubiläumskonzerte

widmen sich dem Jubilar Mozart und weiteren Gedenktagen; setzen die wohlklingenden Kontraste aus Stars und Nachwuchs, vertrautem und unbekanntem Repertoire, stimmungsvollen und außergewöhnlichen Konzertorten im Allgäu fort.

Vilnius Festival Orchester | Gábor Boldoczi, Trompete | Faust Quartett | L'Orfeo Barockorchester | The Tel-Aviv Trio | Georgisches Kammerorchester | Efim Jourist, Bajan | Münchener Kammerorchester | Sophia Jaffé, Violine | arcata Stuttgart | Tanja Becker-Bender, Violine u.a.

Fordern Sie ausführliche Informationen an und nutzen Sie die günstigen Kartenpreise im Vorverkauf!

Festivalbüro: 08322/700-267

www.oberstdorfer-musiksommer.de

Karten: Tourist-Info Oberstdorf 08322/700-290





Clara und Robert Schumann, Daguerreotypie von Johann Anton Völlner, Hamburg, März 1850. Clara Schumann wird eine wichtige Anwältin seiner Werke.

auseinander setzt, sucht einmal mehr nach eigenen, neuen klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten, deren Ergebnisse sich vor allem in den Studien op. 3 und 10 über Paganinis „Capricen“ niederschlagen. Wie Heine spricht auch Schumann in diesem Zusammenhang vom „Ideal der Fertigkeit“, das sich allerdings mit dem „Ideal des Ausdrucks“ verbinden sollte. Das Virtuose bei Schumann finden wir auch im Allegro op. 8 und in seinem motorischen Perpetuum mobile, der Toccata op. 7, die genau jenen rechten Mittelfinger aus-

spart, der dem Komponisten seine Gefolgschaft versagte.

Schumann, der Komponist des Virtuosen? Auch, aber nicht in erster Linie. Seine Qualitäten fußen auf einer Doppelbegabung – in der Romantik keine Seltenheit. E.T.A. Hoffmann und Bettina von Arnim waren nicht nur Schriftsteller, sondern auch komponierend tätig; Carl Maria von Weber schrieb, wie Schumann, Gedichte und Novellen. Doch bei keinem anderen ist die Schnittmenge so groß, sind die musikoliterarischen Überlagerungen so subtil wie bei Robert Schu-

mann. Für Franz Liszt war er ein „Eingeborener in beiden Ländern und eröffnete den Bewohnern der getrennten Regionen eine Bresche“. Beispiel: die „Papillons“. An Henriette Vogt schreibt Schumann im August 1834: „Manches könnten Sie von mir darüber erfahren, wenn es nicht Jean Paul besser thäte. Haben Sie einmal eine freie Minute, so bitt' ich Sie, das letzte Capitel der Flegeljahre zu lesen, wo alles schwarz auf weiß steht.“ Jean Paul, der Außenseiter unter den deutschen Romantikern, wird für Schumann zum geistigen Grundnah-

rungsmittel. Seine 60-bändige Werkausgabe thront auf seinem Schreibtisch, sein Bildnis, geschenkt von der Witwe des Dichters, ist immer in seiner Nähe. Bis in Details hinein lassen sich Analogien zwischen Schumanns Opus 2 und Jean Pauls 1804/05 erstmals erschienenen „Flegeljahre“ ausmachen. Am deutlichsten zum Ende: Aus Schumanns Entwürfen geht hervor, dass er am Schlussakkord lange gefeilt hat. In der Endfassung ist es ein arpeggierter Septakkord, dem nach und nach der unterste Ton entzogen wird. Ein Septakkord jedoch verlangte zu Schumanns Zeit nach Auflösung. Sie fehlt. Der Klavierzyklus endet wie Jean Pauls Roman – im Nichts. „Noch aus der Gasse herauf hörte Walt entzückt die entfliehenden Töne reden, denn er merkte nicht, daß mit ihnen sein Bruder entfliehe.“

Ein zweiter Punkt kennzeichnet dieses und die meisten anderen von Schumanns späteren Klavierwerken: die Kunst der Kleinschrittigkeit. Es ist eine Ästhetik der Brüche, der abrupten Übergänge, der raschen Wechsel. Ob in den „Davidsbündlertänzen“ oder den späten „Fantasiestücken“ op. 111, in den „Novellen“ oder im „Faschingschwank“ – mal ist es eine unerwartete Generalpause, mal eine explizit geforderte Tempobeschleunigung. Was in den „Papillons“ noch wie ein schmuckes Experiment wirkt, entpuppt sich, aufs große Ganze gerechnet, als ein Prinzip der Unvorhersehbarkeit. Der Aphorismus wird zum

Strukturmerkmal von Schumanns Klangwelten, das Spiel mit dem Fragment hat nun auch die Musik erobert, so wie Novalis oder andere Dichter es für die Literatur hof-fähig gemacht haben. Selbst wenn Schumann rückbli-

ckend feststellt, dass in den „Papillons“ die „Wechsel zu rasch und die Farben zu bunt sind“ – der Eindruck von Flüchtigkeit, von Verirrung ist sehr wohl gewollt.

Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen: eine neue

Form des musikalischen Humors und ein subtiles Geäst der Anspielungen und versteckten Zitate. Auch für Jean Paul zählt es zu den Eigenarten des Humors, dass er „das Ganze durchzieht und unsichtbar beseelt“, dass er „nicht einzelne Glieder vordrängt, mithin nicht stellenweise mit den Fingern zu zeigen ist“. Das Humoristische wirkt sozusagen subkutan. Bei Schumann äußert sich dies in einem Versteckspiel aus Motiven. Der „Soldatenmarsch“ aus dem „Album für die Jugend“ ist eine Reminiszenz an das Scherzo aus Beethovens „Frühlingssonate“; dessen „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus dem Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ begegnen wir ebenfalls bei Schumann wieder, in der C-Dur-Fantasie. Eine Gesamtschau würde zeigen, wie häufig Schumann sich selbst zitiert. Fast vokabelähnlich verwendet er einzelne Elemente.

Das Zitat als etwas Zeichenhaftes wird zur heimlichen Botschaft. Die aufspringende Sexte des Fantasiestücks „Warum“, die sich ebenso in den „Kinderszenen“ „Von fremden Ländern und Menschen“ und „Bittendes Kind“ findet, mag dafür ebenso stehen wie der Quartruf aus der fis-Moll-Sonate, der auch in den „Geistervariationen“ auftaucht und seinerseits einem „Hexentanz“ der jungen Clara Wieck entstammt. Oder der Schluss des „Kleinen Morgenwandlers“ im Opus 68 erinnert überraschend an den Beginn der „Davidsbündlertänze“, während „Winterszeit“ auf die Schlusssätze der „Papillons“ und des „Carnaval“ zurückgreift. In den späten „Gesängen der Frühe“ zeigt Schumann nicht nur durch seine Widmung „An Diotima“ die Nähe zu Hölderlin. Es ist der Schluss von dessen „Hyperion“, der uns auf die entscheidende Spur bringt: „Alles Ge-

Übersicht sämtlicher Klavierwerke

Zweihändig

- op. 1 Abegg Variationen
- op. 2 Papillons
- op. 3 Paganini-Etuden
- op. 4 Intermezzo
- op. 5 Improptus über ein Thema von Clara Wieck
- op. 6 Davidsbündlertänze
- op. 7 Toccata
- op. 8 Allegro
- op. 9 Carnaval
- op. 10 Konzertetüden
- op. 11 Sonate Nr. 1
- op. 12 Fantasiestücke
- op. 13 Sinfonische Etüden
- op. 14 Sonate Nr. 3 („Concert sans orchestre“)
- op. 15 Kinderszenen
- op. 16 Kreisleriana
- op. 17 Fantasie
- op. 18 Arabeske
- op. 19 Blumenstück
- op. 20 Humoreske
- op. 21 Novelletten
- op. 22 Sonate Nr. 2
- op. 23 Nachtstücke
- op. 26 Faschingsschwank
- op. 28 Romanzen
- op. 32 Vier Klavierstücke
- op. 68 Album für die Jugend
- op. 72 4 Fugen
- op. 76 4 Märsche
- op. 82 Waldszenen
- op. 99 Bunte Blätter
- op. 111 Fantasiestücke
- op. 118 Sonaten (für die Jugend Nr. 1-3)
- op. 124 Albumblätter
- op. 126 7 Klavierstücke in Fughettenform
- op. 133 Gesänge der Frühe
- WoO 24 Variationen über ein eigenes Thema „Geistervariationen“
- WoO 31 Exercices, Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven

Vierhändig

- op. 46 Andante und Variationen (für zwei Klaviere)
- op. 66 Bilder aus dem Osten
- op. 85 12 vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder
- op. 109 Ballszenen
- op. 130 Kinderball
- WoO 20 8 Polonäsen

Werke für Pedalklavier/Orgel

- op. 56 Studien für den Pedalflügel
- op. 58 Skizzen für den Pedalflügel
- op. 60 Fugen über den Namen B-A-C-H

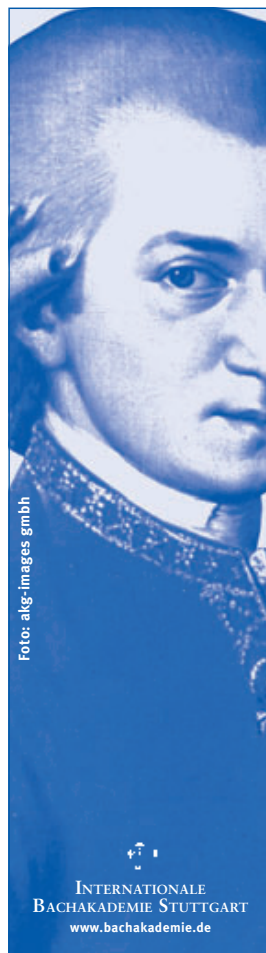


Foto: alg-images gmbh

EUROPÄISCHES MUSIKFEST STUTTGART

2006

3.-17. SEPTEMBER

WEGE ZU MOZART

Meisterkurse
Vorträge und Lesungen

•
Sinfonien
Konzerte
Kammermusik
Die gesamte Kirchenmusik
Café Mozart

•
Festivalensemble
Gächinger Kantorei
und Bach-Collegium Stuttgart
Helmuth Rilling

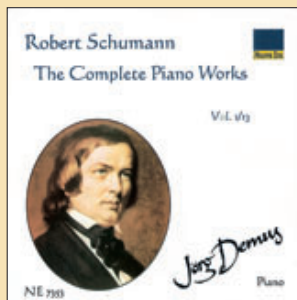
RSO Stuttgart des SWR
Sir Roger Norrington
Stuttgarter Kammerorchester

Robert Levin
u.v.a.m.

INTERNATIONALE
BACHAKADEMIE STUTTGART
www.bachakademie.de

KARTEN 0711.619 21 61

CD-Tipps



Sämtliche Klavierwerke

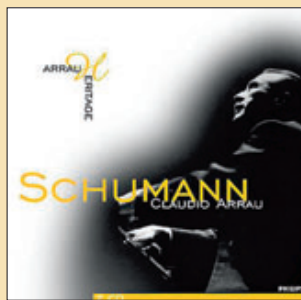
Jörg Demus;
Nuova Era/jpc (13 CDs)

Bereits in den 1970er Jahren hatte Jörg Demus Schumanns Klavierwerke aufgenommen, einschließlich der vierhändigen Werke. Ende der 1980er Jahre erschien abermals eine Gesamtaufnahme, allerdings ohne die Werke für zwei Pianisten. Außer Demus haben lediglich Peter Frankl, Karl Engel und zuletzt Franz Vorraber (Thorofon/Bella Musica) Schumanns Klavier-Œuvre enzyklopädisch erschlossen. Wie immer bei solchen Mammut-Unternehmen kennt auch Demus' Darstellung Höhepunkte und Flachstellen. Demus ist kein Virtuose fürs große Schaufenster, kein Exzentriker, vielmehr ein stiller, subtiler Erzähler. Ein Hinein-Lauschender, ein Poet. Sein Spiel verzichtet häufig auf eine kantige Architektur, auf straffe Rhythmik und zugespitzte Akzente, dafür lebt es von zahlreichen diskreten Geheimnissen und herrlichen Verträumtheiten.

Klavierwerke

Claudio Arrau;
Philips/Universal (7 CDs)
Wilhelm Kempff;
DG/Universal (4 CDs)

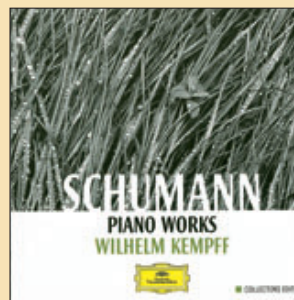
Wer nicht jede Schumannsche Klaviernote eingespielt wissen möchte, sondern sich mit den Hauptwerken zufrieden gibt, kommt an Claudio Arrau nicht vorbei. Weil aber die 7-CD-Box immer mal wieder aus dem Katalog gestrichen wird, sollte man keine Gelegenheit säumen, sie zu erwerben. Arrau spielt mit einer unvergleichlichen Mischung aus Rasanz und Zurückgezogenheit, aus satter Griffi-



keit und Vornehmheit, aus „Ballgeplänkel“, „Maskenspiel“ und „tränenfeuchter Ergriffenheit“ (J. Kaiser). Immer wieder lebt sein Schumann von Überraschungen. Arrau legt eine beeindruckende Souveränität an Tag, die jedoch nie an Routine leidet. Auch Vladimir Ashkenazy hat seine Schumann-Sicht ausführlich dargelegt (7 CDs, Decca/Universal), doch sein Spiel wirkt nicht nur ein wenig ruppiger, sondern im Ganzen auch routinierter. Wilhelm Kempff ist eine beglückende Alternative zu Arrau, wenngleich beispielsweise die Noveletten oder der „Faschingsschwank“ nicht in dieser Kassette enthalten sind. Kempff ist, auch wenn er sich mit Schumann auseinander setzt, ein Wunder an Integrität. Kann Klavierspiel weise sein? Mitunter scheint es so. Seine g-Moll-Sonate wirkt fast herzlich untertrieben, die Humoreske geradezu ehrfürchtig. Doch seine herrliche Phrasierungskunst, sein kultivierter Anschlag, seine Sicherheit in allen Geschmacksfragen und seine Kunst, Glück und Gebrochenheit zum Klingen zu bringen, machen diese Aufnahmen so lohnenswert.

Einzelwerke

Eine Hit-Liste der besten Schumann-Aufnahmen zu erstellen stellt immer ein Risiko dar. Selten gibt es die eine, alles überragende Referenzaufnahme. Etwa im Falle der „Kreisleriana“. Martha Argerich (DG/Universal) hat das Werk ähnlich mitreißend gedeutet wie Vladimir Horowitz (Sony/BMG und DG/Universal), auch wenn er die Bässe im Schlusstück so klangvoll hat singen lassen wie kein anderer. Auch beim „Carnaval“ gibt es – neben Arrau – zwei Aufnahmen,



die einen Spitzenplatz beanspruchen dürfen: Arturo Benedetti-Michelangeli hat den Zyklus geradezu mikroskopisch detailversessen durchleuchtet, während Artur Rubinstein's Spiel in seiner 1953er-Aufnahme (RCA/Sony-BMG) poetischer, sinnlicher wirkt.

Alfred Brendels Deutung der „Fantasie“ op. 17 (Philips/Universal) klingt auf ihre Weise genauso überzeugend wie die von Murray Perahia (Sony-BMG), dessen „Papillons“ mindestens so filigran tanzen wie die Sviatoslav Richters (EMI). Auch bei den „Symphonischen Variationen“ spielt Richter zweifellos in vorderster Reihe. Seine risikoreiche Auslegung von 1968 (BBC/Musikwelt) besitzt mindestens ebenso viele Reize wie Alfred Cortots deutlich romantischere Aufnahme ein Vierteljahrhundert zuvor (Music&Arts/Note 1). Die Appendix-Variationen zu diesem Opus 13 allerdings klingen nirgends so ätherisch wie unter Andrés Schiff's Fingern (Teldec/Warner). Bei den „Davidsbündlertänzen“ ist auf Cortot und Kempff ebenso Verlass wie im Fall des „Faschingsschwanks“ auf Benedetti-Michelangeli. Allerdings hat auch Andrei Gawrilow das Wiener Karnevalstreiben auf klare, schlanke und gleichermaßen triebkräftige Weise eingefangen (EMI). Bei der „Humoreske“ empfiehlt sich Horowitz (Sony-BMG). Seine Virtuosität bleibt stets geschmeidig, doch findet er immer wieder Mittel, die emotionale Zuspitzung aufs Äußerste zu treiben. Im Falle der Fantasiestücke op. 12 ist das Martha Argerich gelungen, „live from Concertgebouw“ 1978/79 (EMI). Sie hat nicht nur alle ma-

nuellen Schwierigkeiten fest im Griff, sondern nutzt diese als Möglichkeiten, um die Musik als etwas Provozierendes darzustellen. Bei den „Kinderszenen“ ist die Zahl guter Aufnahmen schier unübersichtlich. Die Krone gebührt am ehesten dem alten Mann am Klavier, Vladimir Horowitz im Jahr 1987 (DG/Universal). Geringfügig einfacher ist es bei Werken, die eher selten aufgenommen wurden. Die acht „Noveletten“ etwa. An der Seite Arraus kann lediglich Andrés Schiff's mitreißender Live-Mitschnitt aus Zürich 1999 bestehen (2 CDs, ECM/Universal). Die „Albumblätter“ op. 124 hat wohl nur Cyprien Katsaris so atmosphärisch dicht, so versonnen und gleichermaßen dämonisch gespielt. Ähnlich einzigartig seine Lesart der „Beethoven-Exercices“ (beide Teldec/Warner). Bei den „Bunten Blättern“ dürfen wir uns Lars Vogt anvertrauen (EMI). Doch schon beim „Album für die Jugend“ wird es wieder schwierig. Michael Endres (4 CDs, Oehms/harmonia mundi) verdient ebenso viel Beachtung wie die alte Alexis-Weissenberg-Aufnahme (EMI). Ähnlich die Lage bei den im Konzertsaal eher selten zu hörenden „Waldszenen“. Maria João Pires ist hier eine insgesamt stimmige und stimmungsvolle Aufnahme gelungen (DG/Universal). Sie präsentiert diesen Zyklus – ähnlich wie Wilhelm Kempff und Cyprien Katsaris – als erfüllte, erlebte Zeit. Auch die Klaviersonaten führen eher ein Schattendasein. Wer die beiden ersten Sonaten in ganzer Kühnheit erleben möchte, sollte sich an Emil Gilels' Aufnahmen aus den 1950er Jahren wenden (Brilliant Classics).

Eine vergleichende Diskographie von Schumanns Klavierwerken findet sich in FF 1/1974.

trennte findet sich wieder“, heißt es dort. In der Tat: Das sechste Stück der „Kreisleriana“ taucht im letzten der „Gesänge“ auf, und im vierten Stück erkennen wir ein Motiv aus der Einleitung zur fis-Moll-Sonate. Schumanns Zitate bilden, wie der Dichter Wilhelm Heinrich Wackenroder in anderem Zusammenhang schrieb, ein „Labyrinth der Töne“, in dem sich auch der Orientierung Suchende von heute immer noch leicht verirrt als sich zu recht findet.

Die Lust am Spiel mit Versatzstücken, Verrätselung und Maskerade, der Schimmer des Ungewöhnlichen, der Reiz der Grenzverwischung, Traum und Sehnsucht – all dies sind Mosaiksteinchen einer „poetischen Idee“. In diesem Kontext gewinnen die Schlegelschen Zeilen, die Schumann seiner Fantasie op. 17 vorangestellt hat, eine umso größere Aussagekraft: „Durch alle Töne tönt/ Im bunten Erdenraume/ Ein leiser Ton, gezogen/ Für den, der heimlich lauscht“. Das verbal nicht Fassbare wird für Schumann zum Elixier. Die Poesie wird für ihn zum Antibiotikum gegen Fantasielosigkeit, Starre und Enge, gegen das Reaktionäre wie das Philisterhafte. Daher erfindet er sich seine Doppelnatur: „Ganz neue Personen treten heute ins Tagebuch – zwey meiner besten Freunde, die ich jedoch noch nie sah – das sind Florestan und Eusebius“, lautet der Eintrag vom 15. Juli 1831. Schumann macht sich zur Sphinx, in dem er sich hinter einer zweiköpfigen Maske versteckt. Hinter ihr aber blicken wir in seine Seele.

In „Davidsbündlertänze“ – „War ich je glücklich am Clavier, so war es als ich sie komponierte“ – und im „Carnaval“ – „einzig scheinen mir

die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse“ – finden wir alles, was das Klavier an Ausdruck leisten kann. Nicht nur die schnell wechselnde, oft kühne Harmonik oder die für die 1830er Jahre völlig neuen Pedaleffekte, ohne die diese Stücke

Jean Paul wird für Schumann zum geistigen Grundnahrungsmittel

nicht spielbar wären, auch die Fülle an Gegenrhythmen und Synkopen, die Vielfalt an Begleitfiguren prägen Schumanns unverwechselbaren, oft schon am Notenbild erkennbaren Klavierstil. Und über all dem spinnt sich der „rosige Faden einer Melodie“, der verrät, dass Schumann immer auch ein Liedkomponist war, von früh an.

Dienten ihm am Beginn seiner Komponistenlaufbahn Chopin und Schubert als Ideengeber, nutzte er verschiedene Tanzrhythmen, allen voran Walzer und Polonaise, gern als formalen Anknüpfungspunkt, so vollzog Schumann in späteren Jahren teilweise eine Kehrtwende und vergrub sich in die Bachsche Fugenform. Auch wenn er nicht alle Themen fugenmäßig behandelte wie in seinen Sammlungen op. 72 und 126, Spuren davon finden sich allenthalben, auch in der „Verrufenen Stelle“ in den „Waldszenen“. Schumann beginnt die Mittel zu reduzieren. Seine Sprache nimmt introvertiertere Züge an. Er bewegt sich im mystischen Halbdunkel einer Traumwelt, die zu dem scharfen Licht, in dem viele seiner frühen Werke lebten, in auffälligem Gegensatz steht. Immer wieder hat sich unter Schumann-Forschern hartnäckig die These von der nachlassenden

Kraft des Spätwerks gehalten.

Schumanns Klaviermusik blieb lange Zeit verkannt und wurden eher selten gespielt. Seine Werke galten als eigenbrötlerisch, als provinzielles Leipziger Allerlei. Liszt hat sich erst spät dafür entschuldigt, dass er sie in seinen Kon-

zerten hat zu kurz kommen lassen. Und selbst Chopin, dem Schumann schriftstellerisch zu Ehren verhalf, hat nie ein Werk von ihm aufgeführt, auch nicht die ihm gewidmete „Kreisleriana“. Nietzsche vergiftete die Atmosphäre zusätzlich, als er behauptete, mit Schumann „drohte der deutschen Musik ihre größte Gefahr“. Da konnte Tschaikowsky

noch so sehr das Hohelied der Bewunderung singen. Die Musikschriftstellerin La Mara, eigentlich hieß sie Marie Lipsius, schrieb 1867 in ihren „Musikalischen Studienköpfen“ treffend: „Ein Liebling der großen Menge ist er so lang er lebte nicht gewesen;

erst sehr allmählich hat sie das rechte Verhältniß zu ihm, die gebührende Schätzung seiner Bedeutung gefunden. Sein Wesen war ihr zu abgeschlossen, seine Individualität zu individuell.“ Eine poetischere Individualität jedoch hat es unter Komponisten kaum gegeben. Das Klavier war ihm dabei sein Leben lang der wohl treueste Wegbegleiter. ■

61.
**Sommerliche
Musiktage**

Hitzacker

29. Juli bis 6. August 2006

Wasser-Musik

Höhepunkte aus dem Programm:

Artists in Residence
2. August 22.00 Uhr
 MESSIAEN: Quatuor pour la fin du temps
 Sol Gabetta (Violoncello), Patricia Kopatchinskaja
 (Violine), Henri Sigfridsson (Klavier), Jörg Widmann
 (Klarinette)

Composer in Residence
6. August 11.00 Uhr
 SVOBODA: Raumgewinn - Musik für eine Elbaue
 Uraufführung open-air und mobil am Elbufer
 Kammerchor Consonare u. Musikverein Harmonie

Hörer-Akademie
31. Juli bis 3. August 14.00 Uhr
 Konzerteinführungen u. Werkstattgespräche mit Prof. P.
 Roggenkamp, Prof. K. Meyer, Dr. A. Krause, Henning Lucius,
 Jörg Widmann u.v.a.

Gesamtprogramm des Festivals unter www.musiktage-hitzacker.de

Karten 16,- bis 25,- EUR: Geschäftsstelle des Festivals Tel. 0 58 62 / 941 430,
 Fax 941 431, E-Mail: musiktage-hitzacker@t-online.de u. alle bekannten
 VK-Stellen

gefördert u.a. durch

NDR Musikförderung in Niedersachsen

Sparkasse
 Uelzen Löbbecke-Dannenberg

Niedersächsische
 Sparkassenanstalt

Kulturpartner

Medienpartner

NDR kultur

Deutschlandfunk