

„Nimm sie hin denn, diese Lieder“

Nachdem die ersten 23 Opuszahlen allein der Klaviermusik vorbehalten waren und er 1840 in seinem Liederjahr dieser intimen Gattung etwa 140 neue Beiträge geschenkt hatte, wandte sich **Robert Schumann** der **Orchestermusik** zu. Martin Demmler über vier Sinfonien und drei Konzerte.

Als Robert Schumann im September 1840 nach langen Querelen Clara Wieck heiraten konnte, stand ihm eine ungewisse Laufbahn als Komponist bevor. Bislang war er lediglich als Verfasser von Sammlungen kleinformatiger Klavierstücke und Lieder in Erscheinung getreten und über Leipzig hinaus kaum bekannt. Allenfalls als Musikkritiker und Gründer der „Neuen Zeitschrift für Musik“ war man auch in breiteren Kreisen auf ihn aufmerksam geworden. Doch um als Komponist zu reüssieren, reichte das nicht aus.

Schumann selbst wusste genau, dass es nötig sein würde, sich vor allem in den repräsentativen Gattungen des 19. Jahrhunderts einen Namen zu machen: Sinfonie, Oper, Konzert – nicht zuletzt, um eine Familie ernähren zu können. An seinen Freund Carl Koßmaly schrieb er 1843: „Sonst galt es mir gleich, ob man sich um mich bekümmere oder nicht – hat man Frau und Kinder, so wird das ganz anders – man muß ja an die Zukunft denken, man will auch die Früchte seiner Arbeit sehen, nicht die künstlerischen, sondern die prosaischen, die zum Leben gehören, und diese bringt und vermehrt nur der größere Ruf.“ Folgerichtig wandte er sich schon kurz nach seiner Hochzeit sinfonischen Plänen zu. Bereits 1839 hatte Clara hellseherisch erkannt: „Ich glaube, das Beste ist, er komponiert für Orchester, seine Phantasie kann sich auf dem Clavier nicht genug ausbreiten ... seine Compositionen sind alle orchestermäßig, und ich glaube, daher dem Publikum so unverständlich, indem sich die

Melodien und Figuren so durchkreuzen, dass viel dazu gehört, um die Schönheiten herauszufinden ... Mein höchster Wunsch ist, dass er für Orchester komponiert – da ist sein Feld!“ Auch Schumann selbst sehnte sich danach, endlich für große Besetzungen zu schreiben. Seinen ehemaligen Lehrer Heinrich Dorn ließ er wissen: „Bald gibt es nur Symphonien von mir zu verlegen und zu hören. Das Clavier möchte ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken.“

Ein erster Anlauf zu einer Sinfonie in c-Moll im Oktober 1840 scheiterte, das Werk blieb Fragment. Doch drei Monate später wandte sich Schumann erneut der Orchestermusik zu und skizzierte seine B-Dur-Sinfonie, die so genannte „Frühlingssinfonie“, innerhalb von nur vier Tagen. Formal orientiert er sich in diesem Werk weniger an dem übermächtigen Vorbild Beethovens als vielmehr an der großen C-Dur-Sinfonie Franz Schuberts, deren Manuskript er selbst im Nachlass

ses Mottos und ersetzt zugleich diesen Hauptgedanken in der Reprise. Durch Zitate aus einer Rückert-Vertonung des Jahres 1840 und aus seiner „Kreisleriana“ op. 16 stellt Schumann seinen sinfonischen Erstling in eine Linie mit früher entstandenen Arbeiten. Galten die frühen Klavierwerke in der Regel als schwierig, wenn nicht sogar unverständlich, so verhinderten diese Zitate nicht, dass seine Sinfonie bei der Uraufführung 1841 unter der Leitung von Mendelssohn-Bartholdy stürmisch bejubelt wurde und schon bald ihren Siegeszug durch die Konzertsäle Europas antrat.

Dieser ungewohnte Erfolg beflügelte Schumann so sehr, dass er bereits zwei Wochen nach der Premiere sein zweites sinfonisches Werk in Angriff nahm. „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ gleicht jedoch eher einer locker gefügten Reihung instrumentaler Charakterstücke. Der Komponist hatte zunächst „Symphonette“ und „Suite“ als Titel erwogen und hielt die Aufführung einzelner Sätze

Die „Frühlingssinfonie“ skizzierte er innerhalb von nur vier Tagen

des Wiener Komponisten entdeckt und die Felix Mendelssohn-Bartholdy wenig später in Leipzig zur Uraufführung gebracht hatte. Wie Schubert stellt Schumann seiner Sinfonie ein kurzes Motto voran, das als zentrale „poetische Idee“ weitgehend den traditionellen Themendualismus des Kopfsatzes ersetzt. So erscheint das Hauptthema als Variante die-

durchaus für möglich. Den Erfolg seiner Sinfonien hat dieses Werk nie erreicht, und es fristet bis heute eher ein Schattendasein.

Unmittelbar danach – Schumann liebte seriell komponieren für bestimmte Gattungen – entstand die Sinfonie d-Moll, der Chronologie nach die zweite, die allerdings erst 1853 unter der Opus-

**Schumann in seinem 40. Lebensjahr,
Daguerreotypie von Johann Anton
Völlner, Hamburg, März 1850.**

zahl 120 im Druck erschien und so schließlich zur vierten wurde. Nach der nicht sonderlich erfolgreichen Uraufführung hatte Schumann das Werk zurückgezogen und nahm sich die Partitur erst zehn Jahre später wieder vor, instrumentierte die Sinfonie neu und gestaltete die Satzübergänge zum Teil anders als in der Frühfassung.

In keiner anderen seiner sinfonischen Arbeiten hat der Komponist die zyklische Anlage so stark betont wie in der d-Moll-Sinfonie. Alle Sätze gehen ohne Pause ineinander über. Nirgends sonst hat Schumann sich auch so weit von der traditionellen Form der Sinfonie entfernt wie in diesem Werk. In ihrer latenten Einsätzigkeit gemahnt es an Kompositionen wie die h-Moll-Sonate von Franz Liszt. Keine der Sinfonien Schumanns ist thematisch so ökonomisch angelegt wie die Vierte. Die melodische Substanz wird weitgehend aus zwei Gedanken abgeleitet. Schumann entwickelt eine offene Formkonzeption, die sich mit dem traditionellen Modell der Sinfonie nicht mehr sinnvoll fassen lässt. Daher gleicht die d-Moll-Sinfonie eher einem orchestralen Fantasiestück. Deshalb trifft Schumanns ursprünglicher Titel „Symphonistische Phantasie“ den formalen Verlauf eigentlich besser als die spätere neutrale Deklaration als „Sinfonie Nr. 4“.

Bereits kurz nach Schumanns Tod kam es zu heftigen Diskussionen über die Qualität dieser Sinfonie. Während Clara sich weigerte, sie in die Gesamtausgabe der Schumannschen Werke aufzunehmen, ließ Johannes Brahms 1891 die frühe Fassung, die er der späteren vorzog, auf eigene Kosten drucken und zog sich dadurch den Unmut Clara Schumanns zu. „Es ist aber auch eine Freude zu sehen, wie das heiter und leicht Erfundene ebenso leicht und natürlich ausgesprochen wird“, schreibt Brahms 1886 über die frühe Fassung an Heinrich von Herzogenberg. „Dagegen werden Sie auch immer empfunden haben, daß bei der zweiten Ausgabe der Genuß nicht so einfach ist, daß Auge und Ohr immer zu widersprechen haben.“ Bis heute spalten sich die Schumann-Verehrer in zwei La-

ger, die entweder die frühere oder die spätere Fassung bevorzugen. Schumann selbst hielt die Version von 1853 für die gelungenere. „Ich habe die Symphonie übrigens ganz neu instrumentiert, und freilich besser und wirkungsvoller als sie früher war“, ließ er den niederländischen Dirigenten Johannes Verhulst wissen.

Ebenfalls im „Sinfoniejahr“ 1841 entstand für Clara der erste Satz des Klavierkonzerts a-Moll, von Schumann ebenfalls zunächst als „Fantasie“ überschrieben. Erst als er feststellen musste, dass er

in dieser Form für das Werk keinen Verleger fand, ergänzte er es 1845 um zwei Sätze zu einem vollständigen Konzert. Auch hier sind die Sätze durch ein enges Netz thematischer Bezüge miteinander verwoben. Alle thematischen Gebilde lassen sich aus dem zu Beginn von der Oboe vorgetragenen Gedanken ableiten, Themenpartikel greift Schumann auch in den beiden folgenden Sätzen wieder auf. „Das Klavier ist auf das feinste mit dem Orchester verwebt – man kann sich das Eine nicht denken ohne das Andere“,



Foto: Robert-Schumann-Haus Zwickau/www.schumann-portal.de



Robert und Clara Schumann, Lithografie von Eduard Kaiser, Wien, Januar 1847.

urteilte Clara. In der Tat ist die erstaunlich enge Verzahnung von Soloinstrument und Orchesterapparat neu in der konzertanten Literatur. Schumann gelingt es, den rhapsodischen Gestus des Klaviersatzes im Orchester in immer

Der Komponist trotzte sie einer fast zweijährigen schweren Schaffenskrise ab. „Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845 noch halb krank; mir ist's als müsste man ihr dies anhören. Erst im letzten Satz fing ich an, mich wieder zu fühlen; wirk-

Am Rhein kam es zu einem neuen schöpferischen Schub

neuen Motivpartikeln und -varianten aufzugreifen, weiterzuentwickeln und umzudeuten. Solist und Orchester stehen sich nicht als Antipoden gegenüber, sondern bilden, in wechselnden Konstellationen, eine Einheit.

Eine Sonderstellung nimmt in Schumanns sinfonischem Schaffen die 1845/46 entstandene Sinfonie C-Dur op. 61 ein.

lich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber, wie gesagt, erinnert sie mich an eine dunkle Zeit“, schrieb er 1849 rückblickend. Es gibt vermutlich kein Werk im Œuvre Schumanns, das dem Formdenken Beethovens so nahe steht wie die zweite Sinfonie. Er komponiert hier einen prozesshaften, auf das Finale zielen-

den Formverlauf, wobei der Schlusssatz das eigentliche Kernstück des Werkes bildet, ähnlich wie in Beethovens Neunter.

Die traditionelle Gestaltung wird hier zugunsten einer individuellen Formung aufgegeben. Statt der Reprise erscheint ein Lieblingssmotto Schumanns, ein Zitat aus Beethovens Liederzyklus „An die ferne Geliebte“: „Nimm sie hin denn, diese Lieder“, und prägt den gesamten weiteren Verlauf der Sinfonie, über mehr als 300 Takte hinweg. Dieses Zitat taucht in vielen biographisch wichtigen Werken Schumanns auf, so in der Fantasie für Klavier C-Dur op. 17 und im Streichquartett F-Dur op. 41 Nr. 2. Dafür nimmt er das Auseinanderbrechen der Form in diesem Finalsatz bewusst in Kauf. Wichtiger als die formale Geschlossenheit war ihm das Beethoven-Zitat und die Aussage, die er damit verknüpfte – in diesem Fall die Rückkehr der Kreativität nach der langen gesundheitlichen Krise.

Erst nach einer Pause von vier Jahren wandte sich Schumann erneut der sinfonischen Musik zu. Nach dem Umzug aus dem verhassten Dresden an den Rhein, wo er ab 1850 als Düsseldorfer Musikdirektor wirkte, kam es zu einem schöpferischen Schub, der auch durch die neue Umgebung ausgelöst wurde. Zwar lag dem verschlossenen Schumann die rheinische Mentalität nicht sonderlich, doch der freundliche Empfang, den man ihm in Düsseldorf bereitete, blieb nicht ohne Wirkung auf ihn. „Ich wüsste kaum eine Stadt, der hiesigen zu vergleichen – von einem so frischen künstlerischen Geist fühlt man sich hier angewöhnt“, berichtete er euphorisch. Das erste größere Werk nach der Umsiedlung ins Rheinland war das Cellokonzert a-Moll op. 129. Anders als im Klavierkonzert sind Solo- und Orchesterpart hier nicht gleichberechtigt, sondern der Solist dominiert über weite Strecken das Geschehen. Zusammenhang zwischen den Sätzen stiftet in diesem Stück ein äußerst verknapptes Motto: die drei einleitenden Orchesterakkorde, die dem kantablen Hauptthema vorangehen und in modifizierter Form beim Übergang zum zweiten Satz wiederkehren, bevor sie sich als thematische Substanz des Finales entpuppen.

Unmittelbar nach dem Cellokonzert entstand Schumanns letzte Sinfonie in Es-Dur, die „Rheinische“. Es ist ein heiteres, unproblematisches Werk. Zum for-

mal hochinteressanten und ungewöhnlichen vierten Satz ließ sich Schumann durch eine Zeremonie im Kölner Dom inspirieren. Es ist heute die populärste und meistgespielte Sinfonie Schumanns, der selbst meinte: „Es mussten volkstümliche Elemente vorwalten, und ich glaube, es ist mir gelungen.“ Bereits die zeitgenössische Kritik brachte das Werk mit dem Ort der Entstehung in Zusammenhang und sprach von einem „Stück rheinischen Lebens in frischer Heiterkeit“, so die Rheinische Musikzeitung.

Bis heute umstritten ist Schumanns letztes konzertantes Werk, das 1853 kurz vor dem Ausbruch seiner Geisteskrankheit entstandene Violinkonzert, das er für den jungen Geiger Joseph Joachim schrieb. Während es für die einen, darun-

ter auch Clara Schumann, bereits Anzeichen des nahenden Wahns zeigt, sehen die Befürworter in diesem erst 1937 uraufgeführten Werk den Gipfel von Schumanns Konzertmusik. Die schlichte und

den Fröhlichkeit des Finalsatzes. Lange unterschätzt, ist dieses Werk erst in den vergangenen 20 Jahren angemessen rezipiert worden. Die Tatsache, dass Clara Schumann und Johannes Brahms es nicht

Das Violinkonzert von 1853 ist ein Werk des Abschieds

zugleich hochpolyphone Innerlichkeit des langsamen Satzes sucht im Œuvre Schumanns ihresgleichen. Schumann entwickelt hier eine unendliche Melodie, einen in sich kreisenden, ausdrucksvollen Gesang des Soloinstruments. Es ist ein Werk des Abschieds, ein Schwanengesang, trotz der fast aufgesetzt wirken-

den Gesamtausgabe der Werke Schumanns aufnahmen, hat bis weit ins 20. Jahrhundert fortgewirkt. Es bedurfte wohl einer so kongenialen Aufnahme wie der mit Gidon Kremer und Nikolaus Harnoncourt, um auch die letzten Kritiker von der Qualität dieser Musik zu überzeugen. ■

CD-Tipps

Sinfonien Nr. 1-4, Sinfonie g-Moll (Zwickauer), Konzertstück für vier Hörner und Orchester

Orchestre Revolutionnaire et Romantique, John Eliot Gardiner; Archiv/Universal (3 CD) Flotte Tempi, schlanker Klang – Gardiner zeigt einen Schumann jenseits der ausgetretenen Pfade: kraftvoll, zupackend und gleichzeitig

Champs-Élysées, Philippe Herreweghe; Harmonia Mundi France Auf einem Fortepiano von 1850 horcht Andreas Staier den lyrischen Passagen des Kopfsatzes nach und zelebriert die einzigartig durchwachsene Textur von Klavier- und Orchestersatz. So erscheint das häufig gehörte Konzertstück in neuem Licht, als luftiges,

sich Schumanns Klavierkonzert kaum interpretieren als in der fesselnden Live-Aufnahme mit Martha Argerich. Die Einspielung des Violinkonzerts mit Kremer betont den innigen Lyrismus des langsamen Satzes und ist die einzige, die den schreitenden Polonaisen-Rhythmus des Finalsatzes im richtigen Tempo nimmt.



Cellokonzert

Misha Maisky (Cello), Orpheus Chamber Orchestra; DG/Universal Maiskys zweite Einspielung des Cellokonzerts aus dem Jahre 2000 wirkt sehr viel reifer, auch organischer als die erste.

leicht, grazil. Die frühe „Zwickauer“ Sinfonie wird in dieser Box erfreulicherweise ebenso berücksichtigt wie beide Fassungen der d-Moll-Sinfonie.

Sinfonien Nr. 1-4

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Roger Norrington; Hänssler/Naxos (2 CD) Diese 2004 entstandenen Live-Einspielungen zeichnen sich durch eine geradezu kammermusikalische Durchhörbarkeit, vibratofreie Tongebung und eine variierende Orchesterstärke in den einzelnen Sätzen aus. Vor allem in den langsamen, lyrischen Passagen gelingt Norrington ein ganz neuartiger Blick auf den Sinfoniker Schumann.

Klavierkonzert, Sinfonie Nr. 2

Andreas Staier (Fortepiano), Orchestre des

aber klar strukturiertes Spiel mit Licht und Schatten. Geradezu beunruhigend wirkt Herreweghes Interpretation der zweiten Sinfonie in ihrer Mischung aus bohrendem Insistieren und schneidender Härte.

Klavierkonzert, Violinkonzert

Martha Argerich (Klavier), Gidon Kremer (Violine), Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt; Teldec/Warner Leidenschaftlich, wild, abgründig, aber zugleich äußerst präzise – „romantischer“ lässt



Expressivität und Sanglichkeit stehen hier in einem ausgewogenen Verhältnis. Maiskys beweglicher Ton schwankt zwischen Pathos und äußerster Zartheit und deckt so die gesamte Bandbreite der Emotionen ab, die Schumann in diesem Werk anklängen lässt.