

Jene ursprüngliche „Zweite“ holte er zehn Jahre später wieder heraus, nahm einige gründliche Veränderungen vor, namentlich hinsichtlich der Instrumentation, und führte sie als IV. Sinfonie beim Niederrheinischen Musikfest 1853 in Düsseldorf zum erstenmal auf. Der Erfolg war nunmehr außerordentlich. Und doch gab es viele Musiker, darunter Brahms und Büllner, die die erste Fassung vorzuziehen. Die „Urfassung“ ist lichter, graziöser in der Instrumentierung, die zweite Fassung bevorzugt ein dichteres instrumentales Gewand für die herrlichen Gedanken unseres Meisters. Wegen dieser beiden Fassungen kam es beinahe zu einem Streit zwischen Brahms und Clara Schumann, der Gattin des Meisters, der beinahe die enge Freundschaft der beiden zu sprengen drohte.

Die Sinfonie in d-Moll hat einen melancholischen Grundton, worauf schon die Tonart schließen läßt. Im Gegensatz zur ersten, im Gegensatz auch zur dritten, zur „rheinischen“. Sie steht damit an der Seite der zweiten Sinfonie, die sozusagen an ihrer Stelle komponiert wurde.

Eine Eigentümlichkeit dieser Sinfonie: die vier Sätze gehen ineinander über. Wollte Schumann damit schon den inneren Zusammenhang andeuten, so verstärkt er diesen Eindruck noch durch die Tatsache, daß auch thematisch Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen existieren. (So ist also die Sinfonie nahe an die „sinfonische Dichtung“ gerückt.) So kommen die Sexten der Einleitung auch im zweiten Satz, der Romanze, und im Trio des Scherzos vor. Der Finalesatz nimmt sein thematisches Material aus der Durchführung des ersten Satzes, so daß er gewissermaßen zur Reprise des ersten Satzes wird.

So weicht also Schumann auch in der Innenarchitektur von der strengen Form der Sinfonie ab. Weitere Beispiele: im ersten Satz, dessen Exposition von dem in leidenschaftlichen Sechzehnteln aufbrausenden Hauptthema gespeist wird, erscheint das zweite, das zart drängende Gesangsthema erst nach der Durchführung. Und im letzten Satz läßt Schumann nach der Reprise ein neues Gesangsthema auftreten. Das deutet auf ein Vorwiegen des lyrischen Charakters hin, der besonders ausgeprägt ist im zweiten Satz, einer wehmütigen Romanze, die nur in der Mitte in Tonart und Instrumentation etwas aufgelichtet wird. Das Scherzo in seinem Hauptteil, der ein synkopisch schwebendes Trio einschließt (aus ihm entsteht später die Überleitung zum letzten Satz), und das Finale haben dann wieder kräftigeren Zuschnitt und dramatischeres Gebaren. Der Schluß der Sinfonie ist sogar eine fast opernmäßige schmiffige „Stretta“.

Liszt sah in Schumann den Musiker, der „in gerader Linie aus Beethoven hervorgegangen ist“. Auch Berlioz berief sich auf Beethoven. Und die Zeitgenossen schätzten ihn als Fortsetzer unseres deutschen Sinfonikers ein. So erzählt Berlioz von einem Besuch bei Paganini: „Ich traf ihn allein in einem großen Saal der Néothermes. Du weißt, daß er seit ungefähr Jahresfrist vollständig die Stimme verloren hat und daß man ihn ohne die Hilfe seines Sohnes kaum verstehen kann. Als er mich sah, stürzten ihm die Tränen in die Augen, und ich hielt sie nur krampfhaft zurück. Ja, er hat geweint, dieser wilde Menschenfresser, dieser ‚Frauenmörder‘, dieser ‚freigelassene Galeerensträfling‘ und wie man ihn sonst noch zu nennen beliebt: er vergoß heiße Tränen, als er mich umarmte: ‚Sprechen Sie nicht davon (von seinem Geldgeschenk), ich verdiene keinen Dank. Es war die aufrichtigste Freude und die tiefste Genußtuung meines ganzen Lebens. Sie haben mich durch Ihre Fantastische Sinfonie ergriffen, wie ich es nie geahnt. Sie haben die gewaltige Kunst Beethovens fortgeführt.“

Diese Worte Berlioz' umreißen ein merkwürdiges Künstlerschicksal, das durch viele Legenden noch abenteuerlicher hingestellt wurde als es ohnehin schon war. Das Schicksal des größten aller Geiger, die je gelebt haben, nach dessen Konzert Schubert gesagt hat: „Ich habe einen Engel im Adagio singen gehört.“ Von der Magie seines Spiels liegt ein Abglanz auch auf seinen Werken, den aufleuchten zu lassen den großen Nachfolgern Paganinis vorbehalten ist.

Dr. Karl Laux