

ROBERT SCHUMANN

Die letzten vier Jahre haben den Namen Robert Schumanns mehrfach in das Blickfeld der Öffentlichkeit gerückt. Gedächtnis wie 1946 in einer Vielzahl von Veranstaltungen in unserer Republik und den uns befreundeten Nationen seines einhundertsten Todestages, so hat das Jahr 1960 aus Anlaß der einhundertfünfzigsten Wiederkehr seines Geburtstag (5. Juni 1810) erneut sein Werk in den Vordergrund treten lassen. Das Werk allerdings nicht nur des Komponisten, sondern auch des Musikschaffers Robert Schumann, der als aufrechte Kämpfer für das Echt-Progressive seiner Zeit die Feder meisterlich zu führen wußte.

Welche Aufgaben er sich beispielsweise mit seiner 1854 ins Leben gerufenen „Neuen Zeitschrift für Musik“ stellte, belegen seine Sätze in „Meister Raros, Florentins und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein“: „Eine Zeitschrift soll nicht bloß die Gegenwart abbilden; der sinkenden muß die Kritik vorausstellen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbelohnen.“ – Welche Nähe zu Marx' Forderung, nicht nur zu interpretieren, sondern zu verändern!

Das Erscheinungsjahr der ersten Nummer der Schumannschen Zeitschrift ist auch die Entstehungsjahr der Sinfonischen Etüden für Klavier op. 13, die Schumann seinem Freunde William Sterndale Bennett in London widmete. Dieses Werk – Schumanns Kompositionen von op. 1 bis op. 23 sind ausnahmslos Werke für Klavier! – charakterisiert ein auffälliger Abstand zu den vorhergehenden nach der Seite des Gehalts wie der technischen Anforderungen und gehört zu den von den Pianisten bevorzugten Werken des Meisters.

Eine stark orchestrale Anlage dieser Klavierkomposition ist nicht zu übersehen. Sie erklärt sich durch den ursprünglich geplanten Titel „Etüden im Orchestercharakter von Florentin und Eusebius“, jenen zwei Schumannschen Phantasiegestalten aus den Davidsbündlern, die im musikalischen wie im schriftstellerischen Werk ihres Schöpfers so häufig in Erscheinung treten und, die eine männlich-vorwärtsdrängend, die andere weiblich-verzogen, die zwei entgegengesetzten Seiten in Schumanns Wesen charakterisieren. Und diese beiden Seiten sind auch in den Sinfonischen Etüden nicht zu überhören.

Das Thema („de la Composition d'un Amateur“) stammt vom Vase der Erasinne von Frickon, um die kurze Zeit Schülerin Friedrich Wiecks, sich streckenlang Schumanns ganze Trachten und Sinnen besaßte.

Schumann wandelt es – und das ist für ihn kennzeichnend – in den einzelnen Variationen nicht durchgehend in seiner ganzen Gestalt ab. Er wertet einzelne charakteristische Bestandteile aus, sie etwa rhythmisch, melodisch oder harmonisch verändernd und auf diese Art Euterdarstellungen in sich weiterentwickelnd, ohne eben am „Faden“ der ursprünglichen Themengestalt zu bleiben. Ein aus dem Jahre 1858 belegter Ausspruch Schumanns: „An Form denke ich nicht mehr beim Komponieren, ich mach's eben“ soll alles andere denn von einem Bekenntnis zur Formlosigkeit zeugen. Jede ständige Variation – und oft bewegen sich im Rahmen von Fantasiestücken zur Programmcharakter – ist in sich geschlossen und formvollendet, gleich, ob sie nun an die Stelle der lapidaren Akkordfolgen des Themenkopfes häßliche Kleinhyphen setzt oder über dem im Maß breit ausgespannten Thema virtuose Akkordberechnungen ablaufen läßt, gleich, ob sie sich der akkordisch angeordneten konstanten Form bedient, Themenabschnitte pianistisch – bravourös übersteigert, sich im gemeinsamen Charakter einer französischen Ouvertüre bewegt oder – wie im Finale – gar in die Bezirke der Oper greift, wenn zu Ehren des Freundes Bennett die Ivanhoe-Romantische Marschmusik zitiert wird: überall eine reiche Fülle von Einfällen und eine Aussagekraft, die die Bevorzugung dieses Werkes rechtfertigt.

Die beiden anderen Kompositionen, das Streichquartett op. 41 Nr. 3 und das Klavierquintett op. 44, gehören dem für Schumanns Kammermusikschaffen so ergiebigen Jahr 1844 an, in dem neben den Quartetten op. 41 Nr. 1 und 2 auch das

Klavierquartett op. 47 entstand. Den ersten Satz des A-Dur-Quartetts zeichnet eine wahrhaft klassische Geschlossenheit aus, gegeben durch knapp umrissene Themen und eine sehr gestrafft Durchführung, die kein jenseits der Themen gelegenes Material heranzieht.

Der zweite Satz, sich wiederum der Variationsform bedienend, greift in seinen Mitteln nun etwas weicher aus, macht das zu Anfang von 2 zu 2 Takteln durch Paasen unterbrochene Thema in fortlaufender Bewegung geschmeidig, wechselt die Taktart, bezieht harmonisches Wechselspiel zwischen erster Violine und Bratsche ein, halt im Schlußteil in den Intervallen sehr weit aus, ist harmonisch denkbar farblich und rhythmisch fesselnd.

Den dritten Satz bestimmen sowohl edle gesungliche Linien als auch ein hartnäckig beherrschendes rhythmisches Motiv der 2. Violine (gegen Ende auch der Violine). Er bewegt sich zwischen vollendeter Schönheit und auswegloser Trauer: nicht ein Spiegelbild des Schumannschen Wesens, das ergänzt wird durch das Finale in Rondoforn mit seinem aufsteigenden, in punktierten Rhythmen die Freude am Dasein behandelnden ersten Thema, dem sich Zwischenglieder unterschiedlichen Charakters (hartige Achtelbewegung, pochende Triolen, anmutiges, tänzerisch-gestülptes „Quasi-Trio“) beigesellen und das in einem grandiosen Schluß mündet.

Das Es-Dur-Klavierquintett endlich, ein von jeher gern gespieltes und – ab der Eingängigkeit seines Themenverlaufs – bevorzugt gehörtes Werk, fesselt gleich zu Beginn des ersten Satzes durch das stolz aufwärtstrebende Thema, dem Schumann im weiteren Verlauf manch neue Seite abgewinnen wußte. Das lyrische zweite Thema (die Viola antwortet dem Violoncello sofort in der Umkehrung) bringt den notwendigen Gegensatz. Die Durchführung besitzt im wesentlichen Bestandteile des ersten Themas, und nach der Reprise schließt uns Coda den Satz im Sinne seines Anfangs ab.

Im Charakter eines Trauermarsches beginnt der zweite Satz, dessen aufgebellter Mittelteil durch Polyrythmik besonders reizvoll wird. Ein rhythmisch schief profiliertes „Quasi-Trio“ mit rastloser Triolenbewegung im Klavier leitet über zur Wiederaufnahme des Hauptsatzes in variiert Form.

Das Durck dieses Satzes macht das nachfolgende Scherzo wieder vergnügen: vitale Kraft geht aus von den so kräftigsten quasi gehämmerten Tonleihen, besterkerwerte Kontraste schaffen die beiden Triosätze, gesangvoll der erste, der zweite in ruhiger Sechshundertbewegung und durch auseinanderliegende Tonhöhenbereiche getrieben, bis er, in sich zurücksinkend, die Wiederkehr des kernigen Hauptsatzes herbeiführt.

Das Finale endlich offenbart Schumanns Meisterschaft in vollem Lichte. Zwingend entwickelt er Themenbestandteile zu scheinbar Neuzern, reichert es durch Kontrapunkte an, kombiniert Themen und läßt das Ganze gipfeln in einem Doppelfugato, das dem Hauptthema des Finales das des ersten Satzes in der Vergrößerung beigesellt und so den Bogen zurückschlägt zum grandiosen Anfang des Quintetts.

Gerade die drei gewichtigen Werke dieses Abends mögen einmal mehr davon zeugen – was wahrlich noch nicht Allgemeinort ist –, daß wir in Schumann alles andere zu sehen haben als den weltabgewandten Romantiker. Sein Werk und das, was er über Musik zu sagen hatte, weisen in die Zukunft. Von ihm ging Bedruckendes und nachhaltig Wirkendes in alle Welt, die sein Wort richtig zu deuten wußte: „Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst.“ Walter Blüsch

Literaturhinweise: Bachert: Robert Schumann, Leipzig 1947

Robert Schumann, Leipzig 1948

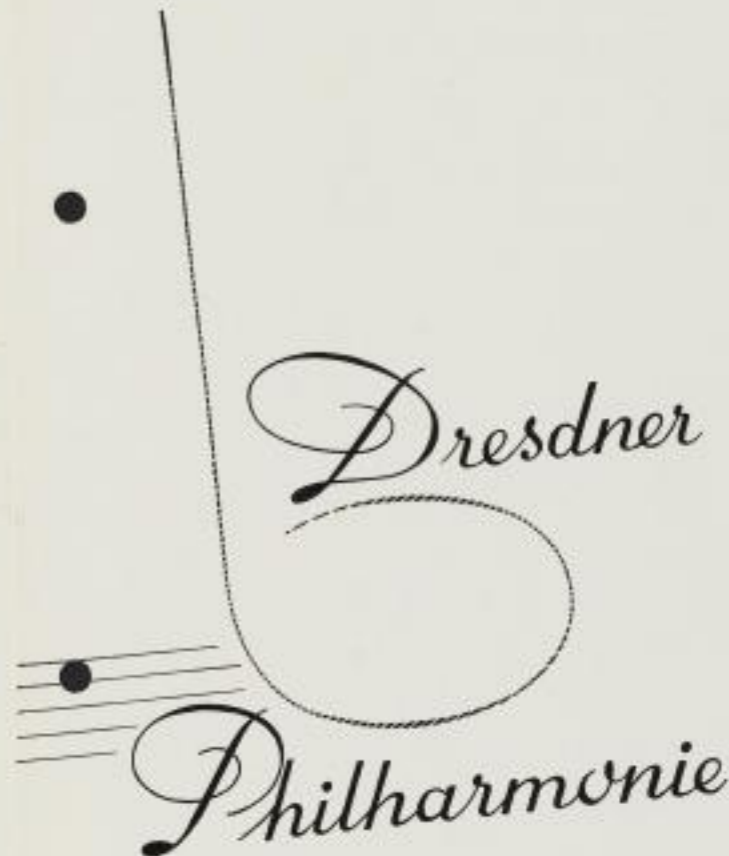
Klausner: Robert Schumann, Potsdam 1949

Vorankündigung:

Sonntag, 13. Oktober 1960, 11 Uhr, Konzert mit dem Deutschen Fernsehfunk

1964 Nr. III-2-3 060 9.2. II-G 004/004

42.9.60



1. Kammermusikabend Anrecht D. 1960/61