

ihren Niederschlag fanden. Wir können uns heute nur auf Vermutungen stützen, die nicht im künstlerischen Bereich zu suchen sind, weshalb das Violinkonzert durch den berühmten Geiger nie zur Aufführung kam. Nach Joachim's Tod ging die Partitur, in die niemand Einblick erhielt, in den Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek über mit einer testamentarischen Verfügung, die eine Veröffentlichung erst nach Jahrzehnten gestattete. Durch Verkürzung der Sperrfrist erklang das Werk im November 1937 in Düsseldorf mit dem bedeutenden Solisten Georg Kulenkampff zum ersten Mal. Die Uraufführung fand somit in einer Zeit statt, deren barbarischer Ehrgeiz daran lag, die faschistische Kriegsmaschinerie in Gang zu setzen. Daß diese Jahre nicht dazu angetan waren, das humanistische Erbe eines Robert Schumann zu pflegen und ein bis dahin unbekanntes Werk dieses Meisters in gebührender Weise zu würdigen, liegt auf der Hand. Unsere Aufgabe ist es, nicht unkontrolliert Gedankengut, das sich damals, nicht zum Vorteil des Violinkonzertes, gebildet hat, teilweise Einschränkungen und Abwertungen in sich birgt, unterschwellig zu übernehmen. Selbst in Schumann-Biografien der jüngsten Zeit, die dem Konzert „Größe, ja Großartigkeit“ nicht absprechen können, wird an Fehleinschätzungen, die unschwer widerlegen sind, festgehalten. Erst unserer Musikwissenschaft gelang es, wie in so vielen Fällen, durch Neubewertung die Bedeutung dieses Werkes zu erkennen.

Schumann bevorzugt im Violinkonzert die tiefe Lage des Instruments. Dazu stellt das Werk noch exorbitante Anforderungen an den Solisten, ohne ihn jedoch brillieren zu lassen. Darin ist der entscheidende Grund zu suchen, weshalb dem Werk nur ganz vereinzelt in den Konzertsälen zu begegnen ist, obgleich der Mittelsatz beispielsweise zu den schönsten und edelsten Eingebungen Schumanns gehört. Dieser innige Gesang beschäftigte ihn nochmals kurz vor seinem Tode. Brahms schrieb zu diesem Thema: „Wie ein im Entschweben freundlich grübender Genius spricht es uns an, und wir gedenken mit Verehrung und Rührung des herrlichen Menschen und Künstlers.“ Von bemerkenswerter Schönheit ist auch der pausenlose Übergang vom langsamen Satz in das Finale. Wie improvisierend kündigt sich im Solopart das Thema des letzten Satzes an, der von heiterer Grazie ist.

Schumann übersandte Joachim das Werk mit den Worten: „Sie erhalten hier das Konzert,

möge es Sie anmuten.“ Diese Worte Schumanns sollten endlich — 125 Jahre nach seinem Tod — Gehör finden und die Bereitschaft wecken, unsere Schumann-Pflege um ein wichtiges Werk zu bereichern.“

Es bedarf nicht der Annahme mystischer Unheilsahnungen, um das Eindringen ernster, ja tragischer Züge in Schumanns Musik zu verstehen, wie sie uns im ersten Satz des Violinkonzertes begegnen. Schwere und dunkle Ereignisse hatte es für ihn genug gegeben, im individuellen wie im sozialen Leben: Bereits der Tod Mendelssohns, des verehrtesten Zeitgenossen, im November 1847 war ein solches gewesen, genannt seien auch die Stürme Revolution und mehr noch die durch ihr Scheitern erzwungene Änderung des politischen Klimas, die Schumann und andere progressive Künstler bedrückte, und die bedrohliche, am Ende katastrophale Verschlechterung seines Gesundheitszustandes. Es sollte aber nicht übersehen werden, daß die gedankliche Vertiefung (nur zum Teil kann sie als „tragisch“ qualifiziert werden) in einem späten Werk wie dem Violinkonzert Schumanns an sich eine entschiedene Bereicherung dieses Genres und der Musikkultur überhaupt darstellt. Das Bewußtsein davon hat sich freilich erst noch durchzusetzen, und das kann es nur, wenn das Konzert allgemeiner Besitz der Musikfreunde geworden sein wird.

Der unverwechselbare, ernst-eindringliche Gestus des Kopfsatzes im d-Moll-Violinkonzert von Schumann wird geprägt durch das majestätische, kontrapunktisch angelegte und verarbeitete Hauptthema. Wirkt dieser Gestus nicht in Brahms' Klavierkonzert gleicher Tonart weiter? Das Neue, das Schumann in das konzertante Genre eingebracht hat, trug tatsächlich dort schon Frucht. Ein wunderbar ausschwingendes Seitenthema tritt hinzu, dann in der Reprise besondere Dominanz hält, wenn es die Wendung des Satzes nach Dur begründet, die bis zum Schluß nicht mehr in Frage gestellt wird. Tragen die beiden Rahmenteile unverkennbar dramatische Züge, so ist die Durchführung eigentümlich verhalten, zurückgenommen — auch dies ein neues Ausdruckselement, von Schumann zweifellos bewußt eingesetzt und nicht etwa mit Gestaltungsschwäche zu verwechseln (Exposition und Reprise enthalten ja genügend „Zündstoff“). Ganz unmittelbar erschließt sich der Mittelsatz des Konzerts, in dem aus schwebend-synkopischem Gewebe die ausdrucksvoll-„romantische“ Geigenmelodie gleichsam hervorsteigt. Schu-

mann hat sie wenige Monate später, als „Geisterthema“, nochmals aufgegriffen und in Klaviervariationen abgewandelt — seine letzte kompositorische Arbeit.

Das Finale entwickelt sich direkt aus dem langsamen Satz, wobei als thematische Klammer des ganzen Werkes ein Motiv des Seitenthemas im ersten Satz in Erscheinung tritt. Kräftig-volkstümliche Züge begegnen uns nun im Schlußsatz, der den Charakter einer Polonaise oder Mazurka trägt. Obwohl hier die virtuoseren Möglichkeiten des Solfonstruments vom Komponisten am stärksten ausgeschöpft werden, enthüllt sich zugleich am deutlichsten die ganz und gar sinfonische Anlage des Konzerts, die es für den Nur-Virtuosen so wenig „dankbar“ macht: Alles Passagenwerk der Violine wird den thematischen Gedanken des Orchesters untergeordnet, muß zurücktreten in dienende Funktion, bloße Umspielung. Was Schumann hier vielleicht zu weit getrieben hat (eben den sinfonischen Zug im Konzert), erweist sich in den Werken Brahms' und anderer als „Zug der Zeit“ — anders gesagt: Schumanns Violinkonzert war zukunftsweisend, erhielt aber nie die Möglichkeit, diese hohe Qualität öffentlich zu zeigen. Erst unser Jahrhundert vermag die unverdiente Zurücksetzung des Werkes wettzumachen.

Wolfgang Amadeus Mozarts „große“ g-Moll-Sinfonie (KV 550) — so genannt zum Unterschied von der fünfzehn Jahre früher entstandenen „kleinen“ in der gleichen Tonart (KV 183) — ist eine der berühmtesten letzten drei Sinfonien des Komponisten, die auf diesem Gebiet seines Schaffens Abschluß und Höhepunkt zugleich darstellen. In unmittelbarer Folge wurden die Sinfonien in Es-Dur (KV 543), g-Moll und C-Dur (KV 551) im Sommer Jahres 1788 in der unfaßbar kurzen Zeit von Juni bis August niedergeschrieben. Es ist uns kein bestimmter Anlaß für die Entstehung dieser drei ihrem Charakter nach so verschiedenen gearteten Meisterwerke bekannt; wir wissen nicht einmal, ob Mozart sie überhaupt jemals in einer Aufführung gehört hat. Wenn auch keine Hinweise dafür existieren, daß der Komponist die drei Sinfonien als eine Art Trilogie, als in sich zusammenhängende Einheit geplant hätte, so bilden die anmutig-heitere Es-Dur-, die dunkelgestimmte, schmerz erfüllte g-Moll- und die strahlende, lösende C-Dur- („Jupiter“-) Sinfonie doch durch organisches Sich-Ergänzen ihrer Inhalte eine natürliche Einheit, gehören sie innerlich zusammen.

In einer Zeit schwerster wirtschaftlicher Sorgen geschaffen (gerade aus dem Sommer 1788 liegen verzweifelte Briefe des Meisters vor), zeigt die g-Moll-Sinfonie den erschütternden Niederschlag der „schwarzen Gedanken“, von denen Mozart einmal schreibt, zeigt die ersten Zweifel, die ihn bedrängten. Nirgends finden wir bei ihm ein Gegenstück, in dem mit einer solchen Ausschließlichkeit schmerzlichen Empfindungen Ausdruck gegeben wurde, wie in diesem von Leid und Schicksalskampf geprägten Werk. Mozarts Zeitgenossen empfanden die Sinfonie denn auch als befremdend düster, ja noch im Jahre 1802 wird sie in einer Leipziger Kritik „schauerlich“ genannt. Während die Romantik dagegen sogar hier wieder nur den „ewig heiteren“ Mozart sah und die Komposition als „anmutig-graziös“ auffaßte, müssen wir heute doch trotz der Verklärung des Schmerzes durch wunderbar edle Formen, durch das klassische Streben nach Klarheit und Schönheit wieder die heftige seelische Erregung, die das Werk durchzieht, sein tragisches, düsteres Grundgefühl und die volle Größe dieser Schmerzlichkeit zu erkennen suchen.

Ohne Einleitung beginnt der erste Satz (Allegro molto) sogleich mit der erregten Klage des Hauptthemas. Auch das zweite Thema bringt keinen Gegensatz, sondern erweitert lediglich den dunklen Charakter der heraufbeschworenen Stimmung durch sehnsuchtsvoll-wehmütige Töne. Die starke innere Spannung des Hauptthemas, dessen motivisches Material in der Durchführung dominiert, hält während des ganzen Satzes an. Nach erschütternden Wendungen, in denen trotziges Aufbegehren mit rührender Klage wechselt und zu dramatischen Auseinandersetzungen führt, klingt der Satz in schmerzlicher Resignation aus. — Im zweiten Satz, einem weit ausschwingenden, edlen Andante, bleibt der Grundcharakter trotz schwärmerischen Schwelgens in sanfteren, weicheren Klängen ebenfalls traurig und nachdenklich. Neben dem schwermütigen ersten Thema werden hier zwei weitere, kunstvoll miteinander verwobene Themen bedeutungsvoll. — Selbst das folgende Menuett verrät kaum noch seine Herkunft von der zierlichen, verspielten Tanzform des Rokokos, sondern ist in seiner herben, ja schroffen Anlage im Gegenteil ein Sinfoniesatz von der gleichen Bedeutung und Härte wie etwa der erste Satz. Nur im lieblichen Trio wird vorübergehend ein heiter-tröstlicher Ton angeschlagen. — Voller Unruhe und Leidenschaftlichkeit stürmt schließlich das Finale dahin, dessen

