

**ROBERT SCHUMANN**Eine Sendereihe zum 200. Geburtstag  
Von Matthias Käther

11. Folge

**Der Triumph der kleinen Form**

*Schnell wechselnde, oft kühne chromatische Harmonik, Pedal-Effekte, die in den 1830er Jahren neu waren; ohne Pedal unspielbare Passagen; Gegenrhythmen und Synkopen; eine unerhörte Vielfalt an Begleitfiguren, all diese Stilmittel trugen dazu bei, die von Haus aus klaren und einfachen melodischen Gedanken Schumanns in ein reiches diffuses, romantisches Licht zu tauchen.*

Der Schumann-Experte Gerald Abraham über Schumanns Klaviermusik

	Kom: Robert Schumann	03'10
Mrk: RCA Records	Tit: Romanze für Klavier Fis-Dur, op. 28 Nr. 2	
Label	Int: Byron Janis, (Klavier)	
LC: 00305		
B-Nr 456850-2 :		
Trk: 205		

Eine der berühmtesten Klavierminiaturen von Robert Schumann, die „Romanze“ op. 28 Nr. 2. Und damit herzlich willkommen zur 11. Folge unserer 26teiligen Reihe anlässlich des 200. Geburtstags von Robert Schumann. Am Mikrofon begrüßt Sie Matthias Käther. Mit der heutigen 11. Folge, die den Titel: „Der Triumph der kleinen Form“ trägt, beginnen wir einen neuen Abschnitt unserer Sende-Reihe. Lag bisher der Akzent auf der Persönlichkeit Robert Schumanns, soll nun für die nächsten Wochen das Werk im Mittelpunkt stehen. Ich spreche da ganz bewusst von Akzenten, denn es ist gerade bei Robert Schumann schwer, Werk und Person voneinander zu trennen. Das gilt besonders für unser heutiges Thema. Die von ihm entwickelte spezifische Form der Klavierminiatur und des Klavierzyklus ist engstens mit persönlichen Empfindungen, Tagesstimmungen und privaten Gedanken Schumanns verknüpft. Diese Privatheit seiner Klaviermusik ist gewiss auch Ausdruck romantischen Empfindens, die ja auf Offenbarung persönlicher und individueller Gedanken und Gefühle setzte. Sie bleibt aber doch in der Form, in der sie uns begegnet, ein ganz besonderes Spezifikum Schumanns. Denn es gab romantische Zeitgenossen, bei denen diese enge Verknüpfung von privatem Erleben und Musik nicht so stark zu spüren ist. Der gleichaltrige Frederic Chopin etwa entwickelte parallel zu Schumann ebenfalls eine Musiksprache, die sich in relativ kurzen prägnanten Stücken ausdrückte. Doch Chopin ist immer um eine möglichst große Synthese von persönlichem Ausdruck und Weltgefühl bemüht. Er trägt sein Werk selbst in Pariser Salons vor, seine Gedanken kreisen nicht vorrangig um die eigene Person, sondern sie sind kommunikativ durch das zuhörende Publikum. Dennoch hat Chopins Musik Schumann tief beeindruckt. Bezeichnenderweise hat er ihn sein Leben lang hoch verehrt, ohne dass Chopins weltläufiger Stil ihn nachhaltig beeinflusste. Wladimir Horowitz spielt den Walzer a-Moll op.34 Nr. 2

07 ANR: Kom: Frederic Chopin 04'56  
Mrk: Sony Classical Tit: Walzer a-Moll op.34 Nr.2  
LC: 06868 Int: Vladimir Horowitz, Klavier  
B-Nr: S2K53468  
Trk: 004

(abs.)

Wenn ich gesagt habe, Chopin beeinflusste Robert Schumann kaum, so muss man die Einschränkung machen, dass doch zumindest eine Parallele unüberhörbar bleibt. Beiden gemein ist die äußerst freie und neuartige Auseinandersetzung mit alten Rhythmen. Chopin und Schumann sind fasziniert von Dreiviertel- und Vierviertel- Rhythmen, doch selten ergeben die bei ihnen klassische Tanz- und Marschformen. Schumann wie Chopin werden oft Etikette für ihre Klavierwerke verwenden, die anderes angeben, als in ihnen enthalten ist. Schumanns berühmter „Marsch gegen die Phillister“ aus dem „Carnaval“ etwa steht nicht, wie man es erwarten sollte, im Zweiviertel oder Viervierteltakt, sondern im Dreivierteltakt, um eines der berühmtesten Beispiele zu nennen. Dieser Erfindungsreichtum, Formen zu unterwandern, auszuhöhlen, bis zur Entfremdung zu verzerren, hat Schumann sicher auch von Chopin gelernt. Doch hat er ihn wirklich gebraucht, um sich zu emanzipieren?

Schumanns Lust am Improvisieren reicht weit in seine Jugend zurück. Schon seine Mitschüler und Kommilitonen erzählen, dass er die Gabe hatte, am Flügel musikalische Porträts und Karikaturen zu entwerfen, die durchaus treffend waren.

Dabei war die Lektüre Jean Pauls für ihn von entscheidender Bedeutung. Jean Pauls Arbeitsweise, die Schumann vertraut gewesen sein durfte, hatte einen starken aphoristischen Charakter. Jean Paul baute seine Romane aus Zettelkästen zusammen. Er bemühte sich, Tageseinfälle, Aphorismen, originelle Gedanken oder prägnante Beobachtungen zu einem großen Gesamtbild zusammensetzen. Auch Schumann experimentierte früh mit solch einem fragmentarisch-aphoristischen Denken.

Das heißt nicht, dass erst Jean Paul ihn auf die Idee brachte, dem Einzeleinfall so große Bedeutung beizumessen. Im Gegenteil, vermutlich war es der musikalische Gedankenreichtum Schumanns, in Kombination mit seiner Hast und Sprunghaftigkeit, der ihn seine Seelenverwandtschaft zu Jean Paul erst entdecken ließ. Doch Jean Pauls Werk dürfte Schumanns Talent ermutigt haben, denn im Grunde basieren Schumanns Klavierminiaturen auf ähnlichen Techniken wie die, die Jean Paul sich erarbeitet hatte: Er klebte oft einfach winzige Einfälle geschickt aneinander, so dass ein rhapsodisches, improvisatorisches Charakterstück entstand. Ein ebenso einfaches wie geniales Verfahren. Das freilich nur funktioniert, wenn die Einzeleinfälle wirklich originell sind. - Eduard Erdmann mit dem vierten Intermezzo op. 4.

10 ANR:9927235 Kom: Robert Schumann 04'55  
Mrk: ORFEO Tit: 6 [sechs] Intermezzi für Klavier, op. 4  
LC: 08175 Nr. 3+4: Allegretto semplice  
B-Nr: C 722071 B Int: Eduard Erdmann (Klavier)  
Trk: 203+4

(abn.)

Die Nähe zur Jean-Paulschen Technik, Aphoristisches zu komplexeren Formen zusammensetzen, zeigt sich bei Schumann gleich in seinem ersten größeren Klavierzyklus op.2, den „Papillons“. An ihnen lässt sich gut ablesen, was am frühen Schumann betört, und was sich dem Hörer entzieht. Der Titel ist ebenso farbenprächtig wie nichtssagend. Das französische Wort für Schmetterlinge soll Eleganz und die buchstäbliche Flatterhaftigkeit, Flüchtigkeit der kontrastreichen Miniaturen vermitteln - nichts aber am Titel weist auf den Bezug zu Jean Pauls Roman „Flegeljahre“ hin, der Schumann bei der Zusammenstellung der Stücke inspiriert hat. Der Schluss dieses Buches, ein grotesker Ball, sollte Schumann auf den

Gedanken bringen, längst notierte kleine Motive zu einem Ganzen zusammenzufügen - dabei handelte es sich um Skizzen, die er spontan in seine Notizbücher eingetragen hatte. Gleich dieser erste Zyklus zeigt ein Talent Schumanns, das - man kann es nicht stark genug betonen - zum Originellsten gehört, was die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Schumann gelingt es nämlich, das Improvisatorische, Flüchtige und das Konzeptionelle, das Statische auszubalancieren und gleichzeitig in einem Werk zu vermitteln.

Das heißt, die Einzeleinfälle mögen spontan sein, mögen einer plötzlichen Laune entsprungen sein, doch entscheidend ist für Schumann das Kalkül der Anordnung. Hier überlässt er nichts dem Zufall. Und wirklich schiebt er sehr lange an seinen „Papillions“ herum, gruppiert sie neu, stimmt sie harmonisch und rhythmisch auf originelle Weise ab. Lassen Sie sich nicht täuschen - die wilde Achterbahnfahrt durch die Tonarten ist durchaus berechnet und Ergebnis langer Überlegungen. All das ist kalkulierte Schroffheit: Etwa dass auf Stücke in d-Dur und es-Dur eine fis-Moll-Miniatur folgt. Der scheinbar so sprunghafte Brausekopf Schumann weiß genau, was er tut.

Wilhelm Kempff spielt die Papillions op. 2.

01	ANR:	Kom: Robert Schumann	13'09
Mrk:	Deutsche	Tit: Papillons op.2	
Grammophon		Int: Wilhelm Kempff, Klavier	
LC:	00173		
B-Nr:	435045-2		
Trk:	001		

(abs.)

Sicher hat sich eben bei Ihnen ein Effekt gezeigt, der zu Schumanns Zeiten neu in der Musik war und den heute jeder Filmemacher oder Drehbuchautor in sein Schaffen mit einbezieht - Schumann konfrontiert uns auf engstem Raum mit immer neuen Einfällen.

Er versucht nicht mehr wie die Wiener Klassiker, aus zwei Themen komplexe homogene Formen zu entwickeln, sondern uns wird in kurzer Folge ein neues Thema oder eine höchst radikal verwandelte Spielart des Themas präsentiert. Das ist ein wesentliches Merkmal Schumannscher Klaviermusik. Manchmal wird diese revuehafte Einfallsverkettung höchst intelligent verankert und legitimiert, durch originelle Betitelung oder Verknüpfung durch wiederkehrende Formeln. Mitunter traut er sich aber auch, wenn er mit der Originalität der einzelnen Einfälle zufrieden ist, sie recht gradlinig aneinander zu reihen, wie in seinem „Blumenstück“ op. 19. Solche suitehafte Sequentierung von Einfällen wie im „Blumenstück“ polarisiert durchaus bis heute. Einige Experten wollen darin eine Anspielung auf Jean Pauls Roman „Siebenkäs“ entdecken, dessen eigentlicher Obertitel „Blumen- Frucht- und Dornenstücke“ lautet und sie wittern hier tiefe, uns verborgene thematische Zusammenhänge. Andere profunde Schumann-Kenner wie Gerald Abraham zucken darüber nur die Schultern. „Von einer Ganzheit zu sprechen ist hier nicht gerechtfertigt“, meint Abraham lakonisch zum „Blumenstück“. Andras Schiff spielt.

		Kom: Robert Schumann	07'39
Mrk:	Decca	Tit: Blumenstück für Klavier des-Dur, op. 19	
LC:	0171	Int: Svjatoslav Richter,(Klavier)	
B-Nr:	436456-2		
Trk:	007		

(abs.)

Das raffinierte Aneinanderreihen origineller Einfälle, das muss man zur Verteidigung Schumanns sagen, kommt selten so nackt und unvermittelt daher wie im „Blumenstück“. Meist verklammert er seine Einfälle durch eine poetische Idee. Und die ist mitunter eine gute Klammer, mitunter aber auch nicht. Ob „Kinderszenen“, „Kreisleriana“ oder „Carnaval“ - suggeriert wird dem Hörer, dass es da eine Grundidee gibt, die den Spielverlauf der Komposition bestimmt. Sicher ist die poetische Idee nie besser gelungen als im „Carnaval“, in vielen anderen Fällen können wir ihr nur bedingt folgen, wie in den „Davidsbündlertänzen“, manchmal gar nicht, wie in den „Novelletten“. Einerseits lebt Schumanns Klavierminiatur davon, dass die kleinsten Segmente gut ausgedacht sind, und dass er gut arrangiert - andererseits entzieht sich vieles, was er da macht, unserer Erkenntnis, und das lag durchaus in Schumanns Absicht. Schumann dient damit als echter Romantiker auch einer typisch deutschen Schwäche, die Georg Christoph Lichtenberg einmal so formulierte: Die Deutschen wittern immer da, wo sie etwas nicht verstehen, ein Geheimnis.

Wenn Sie das Gefühl haben, zu Schumann auf Distanz zu sein, weil sie ihn nicht verstehen: Lassen sie sich dadurch nicht abschrecken - niemand versteht ihn ganz. Denn Schumanns Maskeraden lassen viele Möglichkeiten der Spekulation zu.

Und - Schumann selbst hat in vielen Brief- und Tagebuchpassagen immer wieder klargemacht, dass er seine Kompositionstechnik von Augenblickseingebungen abhängig machte, nicht von ehernen ästhetischen Gesetzen. Dass wir trotzdem manches wissen - das lag nicht in seiner Absicht. Denn die Erklärungen in Briefen und Tagebüchern waren nicht für eine größere Öffentlichkeit bestimmt. Und trotz der privaten Bekenntnisse sind wir oft auf Vermutungen angewiesen. Wir wissen etwa, dass Schumann, als er das Finale seiner Fantasie op. 17 komponierte, krank war und in sehr entrückter Stimmung, - aber vieles an dieser Musik bleibt im Dunkel. Und trotzdem funktioniert sie - auch das ein Wunder des Genies Schumann. Das ist ein Kennzeichen großer Kunst - dass sie mehrfach deutbar bleibt und auf allen Deutungsebenen so stabil ist, dass auch die umsichtigste Analyse sie nicht vollständig ausloten kann. Die Probe aufs Exempel ist gerade die grandiose Fantasie op. 17 - denn wenn die vielen Seiten, die darüber geschrieben wurden, all die Rezeptionen, Analysen und Tagebuchauswertungen nicht wären - wenn wir nichts kennen würden als nur die Noten - wäre das immer noch große Musik - in der jeder für sich das entdecken kann und soll, was ihm wichtig ist.

02	ANR:9920861	Kom:	Robert Schumann	10'04
Mrk:	VIRGIN	Tit:	Fantasie für Klavier C-Dur, op. 17	
	CLASSICS		3. Satz: Langsam getragen	
LC:	07873	Int:	Stephen Hough (Klavier)	
B-Nr:	VC 790770-2			
Trk:	024			

(abs.)

Angesichts solcher Qualität ist sicher eine Suggestivfrage gestattet: Warum ist Schumanns Klaviermusik trotz aller Sprödigkeit und Kompliziertheit so grandios und so erfolgreich? Was ist das Geheimnis seines Erfolges? Um diese Frage zu beantworten, ist es sinnvoll, doch einigen seiner musikalischen Vorbilder einmal nachzugehen.

Man darf nicht vergessen, dass Schumann am Anfang seiner Karriere durchaus davon träumte, seine Werke selbst zu spielen. Die Virtuosenkarriere blieb ihm versagt - und doch sollte der Traum vom umjubelten Klavierspieler sich vielfach in seinen frühen Kompositionen widerspiegeln. Denn technische Brillanz war immer wichtig für ihn. Dem originellsten Gedanken und der ausgetüfteltsten Figur darf man die Kompliziertheit nicht anmerken. Unabdingbar war also, dass das Ausgetüftelte so gespielt wird, dass es homogen klingt und sich dennoch so anhört, als sei es aus dem Ärmel geschüttelt. Dieser Imperativ, das Schwere leicht zu zelebrieren, findet sich in zahllosen Anweisungen Schumanns zu seinen Stücken: Mit Bravour, heißt es da, schnell und spielend,

Zart und singend, rasch und leicht, Il tutto fantastico ed appassionato.

Dieses brillante Spiel kannte er von Clara Wieck, aber schon bevor er seine große Liebe zu ihr entdeckte, liebte er die zeitgenössischen Musiker, die zeigten, wie man anspruchsvoll und doch virtuos komponieren kann, Paganini und Moscheles etwa und vor allem Carl Czerny, dessen Einfluss auf Schumann kaum zu unterschätzen ist. Schumann notierte einmal, was er an Czerny so schätze, sei dessen Volubilität. Ein seltenes Fremdwort - das dennoch sehr präzise das bezeichnet, was Schumann selbst in großem Maße besitzt, es ist schwer übersetzbar und beschreibt eine Geläufigkeit, die trotz ihrer Agilität beredt, gleichsam erzählend ist. Yara Tal und Andreas Groethuysen mit dem Scherzo aus Czernys Grande „Sonate brillante“ op. 10.

06 ANR: Kom: Carl Czerny 04'27  
Mrk: Sony Classical Tit: Grande sonate brillante op. 10  
LC: 06868 4. Scherzo  
B-Nr: SK45936 Int: Yaara Tal & Andreas Groethuysen, Klavier  
Trk: 004

(abs.)

Man würde Schumanns Genie nur wenig gerecht, wenn man die Faszination seiner frühen Klaviermusik nur auf seinen melodischen Einfallsreichtum, auf virtuose Brillanz und die Fähigkeit zum originellen aphoristischen formulieren beschränkt. Dass ein Komponist wie Schumann über den prägnanten musikalischen Gedanken und die Unlust, in klassisch vorgezeichneten Bahnen zu komponieren, bald auf die Technik der Variation stoßen muss, liegt beinahe auf der Hand. Denn ein selbstkritischer Geist wie Schumann, der seine Stärke im Erfinden kleiner, prägnanter Melodiesegmente sah, musste auch der Nachteil solch eines Talents erkennen. Der junge Schumann besaß noch nicht den langen Atem, musikalischen Ideen homogene Bögen und Sprünge zu erfinden. Ihm fielen selten jene elegischen, sich wie von selbst fortspinnenden Melodiebögen ein, wie sie Schubert, Chopin und Bellini erfanden, und die, wie Verdi bemerkte, sich erst in ihrer wunderbaren Länge entfalteten. Fast alle guten Einfälle der jungen Schumann sind kurz. Der kluge Schumann nutzt aber ein wunderbares Mittel, um diese Schwäche zu kaschieren: Die Variation. Dabei deutet Schumann die Variationsform auf revolutionäre Weise neu: Ihm ging es nicht mehr nur, wie den Klassikern, um melismenreiche Auszierung einer Melodie. Er hatte eine substantielle neue Idee, die Epoche machen sollte: Wenn ich einer Variation keine Melodie, sondern nur noch eine Art abstraktes Muster zugrunde lege, sind meine Möglichkeiten, mit dem Material zu spielen, viel größer als bei einer Melodie. Im Grunde beruht ein großer Teil der Schumannschen Kompositionstechnik, nicht nur in der Klaviermusik, auf dieser Erfindung der motivischen Variation. Der Trick ist, wie so oft bei genialen Erfindungen, sehr einfach: Je weniger ich vorgebe, desto mehr kann ich daraus machen.

Die Kunst dabei ist, das Motiv zwar vage, aber doch erkennbar zu formulieren, so dass die Variation in ihrem Grundmuster erkennbar bleibt. Schumann muss schnell und früh erkannt haben, dass er damit seine eigentliche Stärke gefunden hatte, mit der er furchtlos in die Schlacht ziehen und es mit der Konkurrenz aufnehmen konnte; und in der Tat hat bis zum heutigen Tag kaum ein anderer Komponist mit so unendlichem, unerschöpflichem Einfallsreichtum musikalisches Material variiert.

Jörg Demus spielt die ersten fünf Impromptus op. 5 nach einem Thema von Clara Wieck.

11 ANR:9930753 Kom: Robert Schumann 06'13  
Mrk: NUOVA ERA Tit: 10 [zehn] Impromptus über ein Thema von Clara  
LC: 07522 Wieck für Klavier, op. 5  
B-Nr: 231752 C (1) Ziemlich langsam - Thema. Un poco adagio  
Trk: 005-009 (2) Lebhafter  
(3) Sehr präzise  
(4) Ziemlich langsam  
(5) Lebhaft  
Int: Jörg Demus (Klavier)

(abs.) Bleiben wir noch bei Schumanns beeindruckendem Talent zur freien Improvisation - weil es in seinem Werk eine herausragende Stelle einnimmt. Einen Höhepunkt erreicht seine Technik in den

„Symphonischen Etuden“ op. 13. Vielleicht kein anderes Werk bringt Schumanns Stärken so vorteilhaft zur Geltung wie dieser Zyklus.

Er sollte zunächst „Variations pathétiques“ heißen und stellt einen Versuch dar, ein ernstes Thema in immer neuen Spielarten zu präsentieren. Schumann skizzierte dazu im ersten Schaffensrausch wesentlich mehr Material, als er dann in den Zyklus aufnahm. Da 12 eine gängige Zahl für den Druck solcher Werke war, entschied er sich schließlich für eine Auswahl. Er verglich in einem Brief das Werk sehr beziehungsreich mit einem bunten Glasmosaik, durch das man dieselbe Welt subjektiv doch immer wieder anders wahrnimmt. Hier ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass die Variationstechnik für Schumann mehr war als nur bloße technische Spielerei - es war eine Art romantischer Philosophie, angelehnt an den romantischsten aller Philosophen Johann Gottlieb Fichte, das war musikalischer subjektiver Idealismus. Es gibt eigentlich keine echte Außenwelt, das einzig Reale ist unsere bewusst gesetzte Interpretation des Geschehens. Ja, mehr noch - wir erst schaffen uns die Welt durch unsere Wertungen und Ideen.

Schumann hat mehrere Versionen der sinfonischen Stücke erstellt, was vielleicht zeigt, dass er mit der ersten Druckfassung nicht gänzlich zufrieden war. Heute kursieren diverse Mischfassungen. Viele Pianisten sind dazu übergegangen, sich - ganz im Sinne Fichtes und Schumanns - ihre eigene Version zu bauen und verstehen die Sammlung als eine Art Baukasten, um ein individuelles, auf den Spieler abgestimmtes Werk zu erstellen. Auch Geza Anda geht in unserer Aufnahme so vor - er fügt einige nachgelassene Stücke mit ein: Sie hören also nun nicht 12, sondern 15 Etüden.

04	ANR:9928505	Kom:	Robert Schumann	21'56
Mrk:	AUDITE	Tit:	12 [zwölf] Sinfonische Etüden für Klavier, op. 13	
LC:	04480		(1) Thema. Andante	
B-Nr:	23.409		(2) Etüde 1 (Variation 1). Un poco più vivo	
Trk:	109-123		(3) Etüde 2	
			(4) Etüde 3. Vivace	
			(5) Etüde 4 (Variation 3)	
			(6) Etüde 5 (Variation 4)	
			(7) Etüde 6 (Variation 5). Agitato	
			(8) Nachgelassene Variation IV	
			(9) Etüde 7 (Variation 6). Allegro molto	
			(10) Nachgelassene Variation V	
			(11) Etüde 8 (Variation 7)	
			(12) Etüde 9. Presto possibile, senza pedale	
			(13) Etüde 10 (Variation 8)	
			(14) Etüde 11 (Variation 9). Con espressione	
			(15) Etude 12 [Finale]. Allegro brillante	
		Int:	Géza Anda (Klavier)	

(abs.)

Schumanns frühes Klavierwerk kann im Rahmen einer solchen Sendung natürlich nur in Teilaspekten und sehr grob erläutert werden. Doch wir werden auf diverse Aspekte an anderer Stelle noch eingehen, in der nächsten Folge zum Beispiel auf die berühmten „Kinderszenen“. In einer Sendereihe, die dem Gesamtschaffen Schumanns gewidmet ist, muss allerdings auch die Frage gestellt werden, warum man der späten Klaviermusik nicht mehr den Stellenwert einräumt wie der frühen. Fast alle Schumann-Experten machen eine Zäsur im Jahre 1840. Freilich, ein wichtiges Jahr, weil sich Schumann nun auch anderen musikalischen Formen zuwendet, zunächst vor allem dem Lied, dann aber auch so ziemlich allen gängigen Musik-Genres von der Kammermusik bis zur Oper. Doch bedeutet das zwangsläufig eine Abkehr vom klavieristisch Erprobten?

Zweifellos hat Schumann bis 1840 in einer ungeheuren Fülle und Vielfalt erst einmal gesagt, was er zu sagen hatte. Er war erschöpft und zermürbt, nicht nur vom zähen Kampf um Clara, sondern auch von der Redakteursarbeit an seiner neuen Zeitschrift für Musik, seiner anstrengenden Wiener Reise und - wenn wir ehrlich sind - auch von seinen Klavierkompositionen. Er hatte schlichtweg keine Lust mehr, so weiterzumachen wie bisher. Er schreibt 1840 einem Freund, dass er nunmehr sage und schreibe 400 Seiten Klaviermusik veröffentlicht hätte, und fügt müde hinzu: „Meine Musik kostet dem Herzen mehr, als man ahnen mag, und dann will es doch auch Ruhe nach so großer Anstrengung“. Heute würden wir von einem Burn-out-Syndrom sprechen. Aber der Wandel in Schumanns Haltung reicht tiefer - er hat seine Lehrzeit beendet und will das, was er sich am Klavier erarbeitet hat, auf andere Bereiche übertragen.

Erstaunlicherweise erübrigt sich für Schumann nun aber nicht die Form der Klavierminiatur - sie erfüllt ihm nur eine neue Funktion. Zunächst sind es Fugenexperimente, die ihn wieder ans Klavier locken. Hört man genauer hin, bemerkt man, dass Schumann sich in Wirklichkeit treu bleibt, er sucht hier nach neuen individuellen Möglichkeiten. Warum die Fuge? Einfach deshalb, weil er ein Aha-Erlebnis hatte, das gerade ihn beeindruckend sollte, der sich immer für die Vereinbarkeit antagonistischer Gegensätze interessiert hat - er lernt die modernen Pedalfügel kennen, und spielt, um ihre Möglichkeiten zu testen, Bach auf ihnen. Er ist verblüfft - hatte er zunächst geglaubt, alle klavieristischen Phrasierungsmöglichkeiten ausgereizt zu haben, entdeckt er nun, welche Klangwelten in dem verbesserten Instrument noch stecken und erfindet bald eine ganze Reihe eigener höchst reizvoller Fugen. Sviatoslav Richter spielt.

03 ANR:9922487 Kom: Robert Schumann 03'51  
Mrk: Decca Tit: 4 [vier] Fugen für Klavier, op. 72  
LC: 00171 Nr. 3: f-Moll. Nicht schnell und sehr ausdrucksvoll  
B-Nr: 436456-2 Int: Sviatoslaw Richter (Klavier)  
Trk: 003

(abs.)

Blickt man ins Werkverzeichnis Robert Schumanns, bemerkt man, dass Klavierzyklen, die sich in seiner Jugend so häufig finden, in seiner mittleren und späten Phase kaum noch eine Rolle spielen, dass es sie aber durchaus noch gibt. Warum wissen wir so wenig von diesen Werken? Zum einen haben sie oft didaktischen Charakter, wie das „Album für die Jugend“, in dem sich aber trotzdem Schätze verbergen, wie Sie in der nächsten Sendung erfahren werden. Zum andern handelt es sich bei den späten großen Klavierwerken meist um alte verstreute Solo-Stücke, die dann zu Zyklen zusammengefasst werden.

Doch war das nicht früher auch so, waren nicht auch die „Papillons“ ursprünglich ältere Einzelfälle, die zu einer Sammlung arrangiert wurden? Sicher - aber jetzt fällt auf, dass es Schumann nicht mehr so großartig wie in seiner frühen Phase gelingt, die Stücke aufeinander abzustimmen. Jenes geniale Arrangieren fehlt den späten Klavierzyklen. Sie haben denn auch eine ganz andere Funktion als die frühen - sie folgen keiner inneren poetischen Idee mehr, sondern dem Bedürfnis des Marktes. Auf deutsch gesagt - Schumann, nun ein bekannter Klavierkomponist, gab dem Drängen seiner Verleger nach - das Publikum gierte nach eingängigen, aber niveaувollen Stücken, warum da kein Geschäft machen? Beeindruckendstes Beispiel eines solchen zusammengesuchten Zyklus' des lieben Geldes wegen sind die „bunten Blätter“ op. 99. Der Titel deutet schon an, dass dies eher ein lose zusammengestelltes Album mit diversen hübschen Pralinen ist. Das Erscheinungsdatum 1851 täuscht - alle Stücke stammen aus Schumanns Schublade, manche von ihnen sind gar noch aus den frühen 1830er Jahren. So schön sie im einzelnen auch sein mögen - sie wirken nunmehr wirklich anachronistisch - Komponisten wie Grieg und Liszt haben die Klavierminiatur inzwischen weiterentwickelt, und Schumann klingt nun, seien wir ehrlich, etwas angestaubt.

12 ANR:9910665 Kom: Robert Schumann 04'15  
Mrk: harmonia Tit: Bunte Blätter. Für Klavier, op. 99  
mundi (13) Scherzo. Lebhaft (1840)  
LC: 00761 Int: Jean Goverts, Klavier  
B-Nr:05472-77297-2  
Trk: 005

(abs.)

Ist der mittlere und späte Schumann also nur noch ein Schatten seiner selbst, hat er in seiner Klaviermusik den Anschluss verpasst? Eindeutig nein, denn er ist, wie so oft, immer noch für Überraschungen gut. Mitunter gelingen ihm durchaus noch kleine Klavierwerke und Zyklen, die uns wie früher in den Tagen des „Carnaval“ wieder viel Raum zu Spekulationen, Projektionen und Bewunderung geben. Da wären die späten „Gesänge der Frühe“, die „Geistervariationen“ und vor allem ein Zyklus, der noch einmal zeigt, dass Schumann nicht zum alten Eisen gehört: Die „Waldszenen“ op.82.

Hier stimmt wieder alles - die perfekt abgestimmte Reihenfolge, eine gut überlegte Betitelung der einzelnen Miniaturen; es scheint, als wäre das Genie nur zeitweilig anderweitig beschäftigt gewesen, um sich nun, fast 20 Jahre nach den frühen Erfolgen, erneut zu behaupten. Schumann hat damit sowohl das breite Publikum wie auch die Expertenwelt entwaффnet - denn die eingängigen Stücke in den „Waldszenen“ sind frisch und fern aller Klischees: das ist beste Spätromantik. Und die ambitionierteren Miniaturen zeigen, dass er sich durchaus noch mit Liszt

auf Augenhöhe befinden kann. Die seltsame Harmonik und diffuse Klangwelt des Stückes „Vogel als Prophet“ gilt bis heute als eine der innovativsten und vorausweisendsten Klavierminiaturen in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Claudio Arrau läßt die Sendung mit diesem Stück ausklingen - Ihnen noch einen schönen Nachmittag, am Mikrofon verabschiedet sich Matthias Käther

08	ANR:	Kom:	Robert Schumann	03'00
Mrk:	Philips	Tit:	Waldszenen op.82	
LC:	00305		7. Vogel als Prophet	
B-Nr:	432308	Int:	Claudio Arrau, Klavier,	
Trk:	117			