

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

14. Folge

**Ein neues Lied, ein besseres Lied**

*„Sei nicht böse, Herzensklara, wenn ich dir heute wenig genug schreiben werde. Seit gestern früh hab ich gegen 24 Seiten Musik geschrieben (etwas Neues, von dem ich Dir weiter gar nichts sagen kann, als daß ich dabei gelacht und geweint vor Freude.) Das Träumen und Musizieren macht mich beinahe tod jetzt; ich könnte daran untergehen. Ach Klara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben. Die hatt ich lang entbehrt.“*

Robert Schumann an Clara Wieck, 22. Februar 1840

13	Kom: Robert Schumann	02'59
	ANR:991561 Tit: Der Hidalgo. Für Singstimme und Klavier, op. 30 Nr. 3	
7	Etwas kokett	
Mrk: Deutsche Grammophon	Int: Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton);Christoph Eschenbach (Klavier)	
LC: 00173		
B-Nr: 463506-2		
Trk: 019		

Der Hidalgo op. 30 Nr. 3, gesungen von Dietrich Fischer Dieskau. Die federnden Rhythmen, die sinnliche Kantabilität, ja die erotische Strahlkraft dieses Lieds sind typisch für den neuen Schumann, der sich uns in einer ungewöhnlichen Frische und mit einer geradezu olympischen Schöpferkraft präsentiert, der Schumann von 1840, der fast über Nacht beginnt, Lieder zu komponieren. Und damit herzlich willkommen zur 14. Folge unserer 26teiligen Robert-Schumann-Reihe anlässlich seines 200. Geburtstags. Am Mikrofon begrüßt Sie Matthias Käther. „Ein neues Lied, ein besseres Lied“, habe ich die heutige Sendung betitelt - das ist ein Heinrich-Heine Zitat aus „Deutschland - Ein Wintermärchen“ und war doch politisch gemeint. Heine versprach seinen Lesern, fortan weniger romantisch und dafür kämpferischer, progressiver zu dichten als seine konservativeren Romantiker-Kollegen. Das Zitat passt hierher, denn Schumann wird den Liedgesang revolutionieren; er wird nicht nur in einem euphorischen Schaffensrausch viele neue Lieder, sondern im musik-dramatischen Sinn auch bessere Lieder schreiben als viele Vorgänger.

Damit wird Schumann auf wunderbare Weise auch das verankern und befestigen, was vorher flüchtig und unfassbar schien an seinem klavieristischen Schaffen. Durch die Bindung des Wortes an seine Musik verliert sich zwar ein Teil der Vieldeutigkeit des Schumannschen Kosmos, aber Schumann gewinnt etwas hinzu - er hat der deutschen Lyrik eine Musikalität und Plastizität verliehen, die sie vorher nicht hatte.

Anja Harteros singt die Vertonung von Goethes „Lied der Suleika“ aus den „Myrten“ op. 25.

05 Kom: Robert Schumann 02'46  
ANR:993018 Tit: Lied der Suleika. Für Singstimme und Klavier, op. 25 Nr.  
8 9  
Mrk: BERLIN Int: Anja Harteros (Sopran);Wolfram Rieger (Klavier)  
Classics  
LC: 06203  
B-Nr: 0016512 BC  
Trk: 009

(abs.)

Nachdem sich Schumann zwischen 1829 und 1839, also 10 Jahre lang, ausschließlich für Klavier komponierte, entschied er sich 1840 scheinbar spontan, das zu ändern. Wir haben hier schon über die möglichen Gründe gesprochen, warum Schumann zunächst die Lust an der rein klavieristischen Ausdrucksweise verlor - er fühlte sich ausgebrannt und glaubte zunächst, alles, was er zu sagen hatte, gesagt zu haben. Das beantwortet aber nicht die Frage, warum es ausgerechnet das Lied war, was ihn nun plötzlich so unwiderstehlich in den Bann zog. Schumanns erster Biograph Wasiliewski vermutet, dass auch hier Schumanns Frau Clara der Auslöser war. 1840 ließ der große Schock nach, der Schumann seit einiger Zeit lähmte, es muss den sensiblen Künstler ungeheuer gequält haben, dass sein eigener Klavierlehrer ihm nicht nur untersagte, seine Tochter zu heiraten, sondern auch noch öffentlich gegen ihn polemisierte, um ihn herabzusetzen. Mit der gerichtlich erzwungenen Heirat sah sich Schumann plötzlich in der ungewöhnlichen Situation, ganz offen von seinem Glück sprechen zu dürfen und auch rückblickend davon, was ihn seit Jahren marterte. Keine verklausulierten chiffrierten Klavierwerke waren mehr nötig, es drängte nun alles zu einer deutlicheren, im buchstäblichen Sinne wortreicheren Ausdrucksweise in seiner Musik. Es ist kein Zufall, dass es Heine war, der Schumann hier zuerst und am nachhaltigsten inspirierte. Heine verstand es wie kein anderer, Pathetik und Ironie gleichzeitig in seinen Gedichten sehr ambivalent zu verpacken. Seine Verse sind spöttisch und wehmütig zugleich, und genau diese Mischung aus Erleichterung, Freude und Melancholie zog Schumann magisch an.

08 Kom: Robert Schumann 03'58  
ANR:992 Tit: Liederkreis. Für Singstimme und Klavier, op. 24  
1950 Nr. 9: Mit Myrten und Rosen, lieblich und hold  
Mrk: hänssler- Int: Andreas Schmidt (Bariton);Rudolf Jansen (Klavier)  
classic/Laudate  
LC: 06047  
B-Nr: 98.159  
Trk: 025

Andreas Schmidt sang die Nr. 9 des Liederkreises op. 24 nach Gedichten von Heinrich Heine, ein Zyklus, der zu den ersten gehörte, den Schumann im produktiven Jahr 1840 in Angriff nahm. 1840 sollte Schumann sich fast ganz dem Lied widmen. Man nennt es deshalb auch gern das Schumannsche Liederjahr.

Die deutsche Musikwissenschaft hat sich immer eine fast kindliche Ehrfurcht vor der Quantität des Schöpferischen bei deutschen Komponisten bewahrt, vielleicht, weil schnelles Arbeiten im kreativen Bereich hierzulande eher selten vorkommt. So artikulieren denn auch viele Schumann-Biographen ein großes Erstaunen darüber, daß Schumann im Jahr 1840 etwa 130 Lieder komponierte. Das allerdings ist noch keine wirkliche Leistung. Der Wiener Komponist Adalbert Gyrowetz etwa pflegte, um nicht einzurosten, bis ins hohe Alter jeden Tag ein Lied zu

komponieren. Diese Lieder sind heute allerdings alle vergessen. An Schumanns Produktion im Liederjahr 1840 ist nicht so sehr die Quantität, sondern die Qualität bestaunenswert. Fast alle diese Lieder sind von hohem künstlerischem Wert. In dies Jahr fällt nicht nur der gigantische Myrten-Zyklus, sondern auch so berühmte Werke wie „Frauenliebe und -leben“ op.42 oder der Eichendorff-Liederkreis op. 39. Wie konnte Schumann faktisch aus dem Nichts innerhalb weniger Monate eine solche Fülle von Meisterwerken erschaffen?

Zunächst begann er nicht ganz von vorn. Schumann hatte sich schon um 1827 intensiv mit dem Lied auseinandergesetzt. Der eingangs zitierte Brief an Clara macht deutlich, dass Schumann hier an alte Ideen anknüpfte: Er schrieb ja, er hätte das Vergnügen, für Gesang zu schreiben, lang entbehrt. Das bedeutet, dass er diese Lust gerade deshalb freudig begrüßte, weil er sie kannte. Viele Einfälle und Ideen mögen jahrelang in ihm geschlummert haben. Ein Grund war bestimmend, auf dem Lied-Feld zehn Jahre zu schweigen: Die Einsicht, dass er zunächst eine Menge Erfahrung als Komponist instrumentaler Werke sammeln musste, um sich an die Vokalmusik zu wagen. Denn die frühen Lieder beweisen - Schumann hatte schon wunderbare melodische Einfälle, aber er war unzufrieden mit dem Instrumentarium, das ihm 1828 zur Verfügung stand - er wollte mehr als nur eine Singstimme intelligent klavieristisch begleiten.

Mark Padmore und Christopher Maltman singen eine Goethe-Vertonung aus Schumanns erster Liederphase von 1828.

06	ANR:	Kom:	Robert Schumann	03'23
Mrk:	Hyperion	Tit:	Der Fischer (nach Goethe) (1828)	
LC:	07533	Int:	Mark Padmore, Tenor	
B-Nr:	CDJ 33108		Christopher Maltman, Bariton	
Trk:	003		Graham Johnson, Klavier	

(abs.)

Dass Schumann im Jahr 1840 plötzlich seine Leidenschaft für das Lied entdeckte, hatte nicht nur persönliche Gründe. Schumann war ein literarisch hochgebildeter Künstler, der ein ungeheuer sicheres Gespür für lyrische Qualität hatte, und der, wenn Sie mir diese etwas gewagte Metapher erlauben - instinktsicher die Musikalität schöner Gedanken erkannte. Wenn Schumann auch selten als Musikdramatiker unter den Komponisten geführt wird, so ist er doch, der erste und vielleicht Bedeutendste, weil es ihm gelingt, in seinen Liedern jede Nuance des Worts musikalisch zu deuten, zu überhöhen, zu kommentieren, ohne dabei in einen rein deklamatorischen Konversationston zu fallen. Das ist nicht zuletzt dem tiefen Eindruck geschuldet, den Schumann zeitlebens von großen Sängern empfing. Seine Bewunderung für Sängerinnen wie Adelina Patti, Wilhelmine Schröder-Devrient oder Jenny Lind war aufrichtig und nachhaltig. Die folgende Aufnahme des berühmten Lieds „Der Nußbaum“ aus den „Myrthen“ mit Elisabeth Schwarzkopf zeigt, wie viele Möglichkeiten Schumann der Stimme bot, ihren Reiz und ihre Phrasierungs-Möglichkeiten zu entfalten, ohne ihr artistische Rouladen und Triller abzuringen, wie sie in den 1840er Jahren immer noch üblich war.

03	ANR:	Kom:	Robert Schumann	04'00
Mrk:	aura	Tit:	Myrten op. 25	
LC:	00000		Nr. 3 Der Nußbaum	
B-Nr:	AUR 107-2	Int:	Elisabeth Schwarzkopf, Sopran	
Trk:	024		Geaffrey Parsons, Klavier	

Elisabeth Schwarzkopf mit dem Lied „Der Nußbaum“ aus den Myrthen von Robert Schumann, Jeoffrey Parsons war der Pianist. Noch eins fällt auf an diesem berühmten Lied - Schumann

knüpft zwar stilistisch bei bewunderten Vorbildern wie Loewe und Schubert an, aber wir haben hier keine komplette Abkehr vom alten Schumann zu befürchten, der Klavierkomponist ist nicht wirklich hinter den Liedkomponisten zurückgetreten. Der Klavierpart ist in Schumanns Liedern keine Klavierbegleitung mehr, sondern gleichberechtigter Partner. Das Klavier ergänzt die Gesangslinie nicht, sondern ist in die Komposition so verwoben, dass man den instrumentalen Part nicht vom Vokalen trennen kann. Ein in Berlin populäres musikalisches Kabarett-Programm trägt den Titel: „Pigor singt, und Benedikt Eichhorn muß begleiten.“ Der Pianist als serviler Diener des Gesangsstars - das kann bei einem Schumann-Liederabend nicht passieren. Beide stehen gleichberechtigt im Rampenlicht, und man könnte mit ebenso großem Recht sagen: Der Sänger begleitet den Pianisten. Die Mittel, die Schumann nutzt, um diese Gleichberechtigung herzustellen, sind ungeheuer vielfältig und sprechen für Schumanns unerschöpfliche Phantasie, die ihm am Lieblingsinstrument Klavier anscheinend nie verließ. Auffallend sind oft ungewöhnlich lange Vor- und Nachspiele fürs Soloklavier, höchst originelle Rhythmisierungen und vor allem Schumanns großes Talent für die Variation, das sich auch im Lied bemerkbar macht. Gerade bei vielstrophigen Liedern ist es der sich verwandelnde Klavierpart, der nicht nur das inhaltliche Geschehen intensiv mitverfolgt, sondern auch Einförmigkeit verhindert.

Klassisches Beispiel ist Schumanns Lied „Der Spielmann“ nach einem Text von Hans Christian Andersen, ein Lied, das alle Neuerungen perfekt vereint - das fast duettierende Wechselspiel von

Klavier und Stimme, und rhythmischer und harmonischer Wandel innerhalb des Liedes: Der auftrumpfende spanische Tanzrhythmus verwandelt sich allmählich in ein matt seufzendes untanzbares d-Dur-Andante. Das schleppt sich noch einige Takte ohne Singstimme, bis des sein Leben aushaucht. Es singt Thomas Hampson, und auch er wird begleitet von Geoffrey Parsons.

09	ANR:	Kom:	Robert Schumann	02'4
Mrk:	WARNER	Tit:	Fünf Lieder nach Gedichten von H.Ch.Andersen	5
	CLASSICS		21. Der Spielmann	
LC:	02822	Int:	Thomas Hampson, Bariton	
B-Nr:	2292449352		Geoffrey Parsons, Klavier	
Trk:	021			

(abs.)

Nicht nur der hohe und hochwertige klavieristische Anteil an Schumanns Liedern ist auffallend, noch etwas anderes verbindet das frühere Klavierwerk mit dem Liedschaffen - auch hier gibt es gerade im Liedjahr 1840 auffallend viele Zyklen. Nun ist der Klavierzyklus keine Erfindung Schumanns. Bereits Schubert hatte in der „Schönen Müllerin“ und der „Winterreise“ großartige Liedreihen geschaffen, die einer poetischen Idee folgen. Das besondere an Schumanns besten Zyklen ist, dass diese poetische Idee in den Gedichten selbst noch gar nicht angelegt ist, sondern Schumann sie genau wie in seinen großen Klavierzyklen allein durch raffinierte Zusammenstellungen und musikalische Mittel erzeugt. In der Regel nutzt er dafür die Gedichte eines einzelnen Lyrikers, um aus ihnen einen großen Spannungsbogen zu kreieren. Dreimal ist ihm das vollendet gelungen, in den zwei Heine-Gedichtzyklen op. 24 und 48 und dem Eichendorff-Liederkreis op. 39. Heinrich Heine war von so entscheidender Bedeutung für das Gesamtschaffen und für die Wirkung Schumanns auf die Zeitgenossen, dass wir ihm eine Einzelfolge gewidmet haben - deswegen sollen diese Zyklen später in der 21. Folge unserer Schumann-Sendereihe ausführlicher besprochen werden. Wenden wir uns also dem Eichendorff-Liederkreis zu, als Beispiel für Schumanns geniale Begabung, Lieder in zyklischen Formen zu komponieren. Schumann selbst war die Bedeutung dieses Werk sehr bewusst, er nannte es „mein Allerromantischstes.“ Es könnte sein, dass Clara und Robert die Gedichte zusammen ausgesucht haben, jedenfalls sammelten sie in einem Heft Vorlagen, die sich für spätere Vertonungen eignen würden. Gerade der „Liederkreis“ op. 39 zeigt dann aber, wie zwingend es Schumann gelingt, ausgewählte Lieder in eine Reihenfolge zu bringen, die eine

innere Entwicklung suggeriert. Dabei fällt auf, dass zunächst durchaus mehrere Varianten der Zusammenstellung denkbar waren und auch durchgeführt wurden, um dann einer zu weichen, die uns heute so zwingend erscheint.

Die erste ließe sich ermitteln aus der chronologischen Reihenfolge der Komposition, sie dokumentiert fast tagebuchartig das Auf und Ab von Schumanns Stimmung, der damals im Sommer 1840 auf die Entscheidung des Gerichts wegen seiner Heirat wartete. Die erste Neuordnung der Liederkreis-Gedichte op. 39 ist recht düster, sie verläuft stimmungsmäßig absteigend. Interessanterweise hat Schumann in dieser Urfassung die berühmte „Mondnacht“ schon die an 2. Stelle gestellt, und als 12. und letztes Lied sollte das Lied „Auf einer Burg“ stehen. Jener alte versteinerte Ritter in dem Gedicht war vermutlich ein Porträt von Claras unversöhnlichem Vater Friedrich Wieck. Mit dem rauschhaften Optimismus der Eheerlaubnis entschloss sich Schumann, die sanguinisch gestimmte Frühlingsnacht zum letzten Lied zu machen und dadurch dem Werk einen lebensfrohen Abschluss zu geben. Wie durch Zauberhand entwickelte sich nun der große harmonische Bogen, der aus dem Zyklus auch im musikalischen Sinne einen Liedkreis macht, er hebt an mit fis-Moll und Endet in fis-Dur, und setzt die düsteren Lieder wie „Auf einer Burg“ nun in das Zentrum des Kreises.

Dietrich Fischer-Dieskau singt den „Liederkreis“ op. 39, die Lieder lauten: In der Fremde-Intermezzo-Waldesgespräch-Die Stille-Mondnacht-Schöne Fremde-Auf einer Burg-In der Fremde-Wehmut-Zwielicht-Im Walde und Frühlingsnacht. Es spielt Gerald Moore.

01	Kom:	Robert Schumann	26'0
	ANR:9909 Tit:	Liederkreis. Für Gesang und Klavier, op.39	4
448		(1) In der Fremde	
Mrk:	EMI	(2) Intermezzo	
	CLASSICS	(3) Waldesgespräch	
LC:	06646	(4) Die Stille	
B-Nr:	568509-2	(5) Mondnacht	
Trk:	121-132	(6) Schöne Fremde	
		(7) Auf einer Burg	
		(8) In der Fremde	
		(9) Wehmut	
		(10) Zwielicht	
		(11) Im Walde	
		(12) Frühlingsnacht	
	Int:	Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton);Gerald Moore (Klavier)	

Dietrich Fischer Dieskau und Gerald Moore mit dem Liederkreis nach Eichendorff op. 39 von Robert Schumann, der eben verklungene Schluss des letzten Liedes, dieser atemberaubende fis-Dur Akkord über vier Oktaven, gehört zum Innovativsten, das die Vokalmusik bis dahin zu bieten hatte. Später, besonders im 20. Jahrhundert ist viel Bewunderndes darüber geschrieben worden, Theodor Adorno etwa liebte dieses Lied innig.

Umso verwirrender ist, dass sich die Schumann-Literatur über die zeitgenössische Wirkung der Lieder Schumanns in ein rätselhaftes Schweigen hüllt. Wer kaufte diese Lieder, wer sang sie? Wie besprach man die Werke in der zeitgenössischen Presse? Vermutlich stifteten diese in jeder Hinsicht modernen Lieder zunächst Verwirrung, und eine paralysierte Öffentlichkeit brauchte ein paar Jahre, um sich ein Urteil darüber zu bilden. Für uns mag heute ein Effekt der Lieder besonders bizarr erscheinen: Sie wirkten zum Teil anzüglich. Das Biedermeier-Zeitalter erstarrte allmählich in immer bigotteren Moralanschauungen, und Schumanns offen sinnliche, ja erotische Ausdeutung romantischer Texte stießen auf schroffe Ablehnung bei vielen Zeitgenossen, besonders weil sie im Lied eine Art kultureller Erbauung sahen. Die Zeiten, in denen Haydn und Mozart zweideutige Lieder von Hölty oder Weisse vertonten, waren längst

vergessen. Dass sogar Schumanns Freund und Biograph Wasiliewski noch kurz nach dessen Tod nur angewidert von vielen Liedern spricht, zeigt, auf welche prude Zeitstimmung Schumann traf. Wasiliewski wörtlich:

*„Unschönes läuft mit unter, und man könnte kaum begreifen, wie Schumann als ästhetisch gebildeter Mann im Stande war, eine prosaische Poesie wie die Heine'sche in Musik zu setzen, wenn man sich nicht zu vergegenwärtigen hätte, daß seine eigenthümliche Organisation, wie im Leben, so auch in der Kunst, ein Sichbewegen in Extremen nicht allein begünstigte, sondern auch geradezu veranlaßte.“*

Auf deutsch - Schumann war Künstler, und wir wissen ja, wie exzentrisch die sind, also sollte man ihm solche Entgleisungen nicht so übel nehmen. Liest man dann nach, welche Lieder Wasiliewski als besonders widerwärtig auf den Index setzt, ahnt man, mit welcher ungeheuer reaktionären Öffentlichkeit es Schumann zu tun hatte. Wenn schon dessen Freund einen harmlosen Scherz wie seine „Kartenlegerin“ op.31 Nr. 2 für abgeschmackt hielt, wie mussten dann erst Menschen reagieren, die ihm nicht nahe standen? Dabei ist die „Kartenlegerin“ nichts weiter als ein harmloses Selbstgespräch eines Mädchens, das sich die Zukunft deuten will.

04	ANR:9930888	Kom:	Robert Schumann	03'27
Mrk:	Hyperion	Tit:	Die Kartenlegerin. Für Singstimme und Klavier, op. 31	
LC:	07533	Nr. 2		
B-Nr:	CDJ 33103	Int:	Juliane Banse (Sopran);Graham Johnson (Klavier)	
Trk:	004			

Juliane Banse sang „Die Kartenlegerin“, der Pianist war Graham Johnson. Schumanns Liedschaffen ist äußerst vielseitig, nicht nur in formaler und musikalischer Hinsicht, sondern auch, was die Themenwahl und die vermittelte Stimmung betrifft. Schumann wendete sich neben Eichendorff und Heine auch gerne Texten von Chamisso, Lenau, Kerner und Goethe zu, in späteren Jahren war es vor allem Uhland, der ihn magisch anzog. Namen, die auch heute noch einen guten Klang haben. Dabei interessierte Schumann sich mit fast kindlicher Neugier für alle Möglichkeiten, Stimmungen, Bilder und Erzählendes in Wort und Musik auszudrücken. Er vertonte Volkslieder ebenso wie religiöse Verse, Spott- und Scherzgedichte, Balladen oder gedankenreiche gereimte Reflexionen. Wer Schumann nur von seinen Instrumentalwerken her kennt, dürfte überrascht sein, zu wie vielen Facetten er in seinen Liedern fähig ist. Schade, dass bis heute vor allem die melancholischen immer wieder hervorgehoben werden, obwohl es auch einen reichen Schatz an Liedern gibt, deren Leichtfüßigkeit und fast mozartsche Schwerelosigkeit nicht recht zum gängigen Schumann-Bild passen wollen. Erst allmählich, in den letzten

Jahrzehnten, in denen Schumanns Lied-Gesamtwerk allmählich auch auf Schallplatte und CD zugänglich ist - rückt der optimistische, lebensbejahende Liedschreiber wieder mehr in den Mittelpunkt. Brigitte Faßbaender und Erik Werba mit den Aufträgen op. 77 Nr. 5.

12	ANR:	Kom:	Robert Schumann	02'09
Mrk:	EMI CLASSIC	Tit:	Lieder und Gesänge op. 77	
LC:	06646	Nr. 5	Aufträge	
B-Nr:	55801227	Int:	Brigitte Faßbaender, Mezzosopran	
Trk:	013		Erik Werba, Klavier	

(abs.)

Schumanns Verhältnis zu seinen Dichtern und Dichtungen ist im Fall des Schumannschen Liedschaffens immens wichtig. Doch ging Schumanns Empathie Lyrik gegenüber soweit, dass er sich als Diener der Autoren verstand, als reiner Übersetzer vom Wort in die Musik? Schumann war natürlich vor allem ein romantischer Musiker, und das bedeutete, dem

Kunstwerk mehrere Ebenen zu verleihen, und natürlich auch, sie in persönliche Chiffren zu setzen.

Er verhält sich also im Lied gar nicht viel anders als in seiner übrigen Musik, und wir sollten uns vom konkret gesungenen Wort nicht täuschen lassen. Oft transportiert seine Vertonung zwar scheinbar völlig plausibel die Empfindungen des lyrischen Ich, ähnlich wie in einer Opernarie, aber es steckt weitaus mehr in diesen vielen Liedern als nur emotional tiefloftende Interpretationen deutscher Gedichte. Schumann versteckt persönliche Kommentare zum Vertonten auch hier gern - auch das ist echt romantisch - hinter einer Maske. So liebt es es, in den Drucken seiner Lieder scheinbar bescheiden zurückzutreten. Die berühmte Dichterliebe betitelt Schumann auf dem Deckblatt des Drucks so: „*Dichterliebe. Liederzyklus aus dem Buch der Lieder von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Frau Wilhelmine Schröder-Devrient zugeeignet von Robert Schumann*“. Der galante Komponist scheint uns suggerieren zu wollen: All die anderen sind wichtiger als er. Aber hier ist Vorsicht geboten - diese Galanterie täuscht darüber hinweg, dass oft in den Liedern wie durch Zauberhand die Charakteristik der Lyrik so stark verändert wird, dass nicht viel von den Intentionen des Gedichtautors übrig bleibt. Das zeigt sich nirgendwo drastischer als in der Vertonung von Chamissos Gedichtzyklus „Frauenliebe und -leben“. Die Verse gehören zu den schwächsten, die Schumann je vertont hat - es ist eigentlich triviale Poesiealbum-Lyrik. Schumann gelingt es, uns das vergessen zu lassen, ja, wir weigern uns sogar hartnäckig an die Schwäche des Textes zu glauben, bevor wir ihn nicht ohne Noten lesen. Jene Frau in Chamissos Gedichten erwacht durch Schumanns Musik zu einer differenzierten, plastischen Persönlichkeit, wird Fleisch und Blut. Was bei Chamisso sentimental klingt, wird durch Schumann lebendiges, tief empfundenes Gefühl. Nur ein wirklich großes Talent bringt so etwas fertig. Sena Juriac singt die ersten beiden Lieder des Zyklus: „Seit ich ihn gesehen“, und „Er, der herrlichste von allen“.

07	Kom:	Robert Schumann	05'29
	ANR:991927 Tit:	Frauenliebe und Leben. Für Gesang und Klavier, op. 42	
6		Nr. 1: Seit ich ihn gesehen	
Mrk:		Nr. 2: Er, der Herrlichste von allen	
	WESTMINSTE Int:	Sena Jurinac (Sopran);Franz Holetschek (Klavier)	
R			
LC:	00393		
B-Nr:	471269-2		
Trk:	001-002		

Robert Schumann wird nicht weniger als zwei Drittel seines Liedschaffens im Jahr 1840 niederschreiben. Die hohe Zahl von Liedern im Werkverzeichnis nach 1840 sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass viele erst spät herausgegebene Lieder in ihren Urfassungen und ersten Ideen auf das Liederjahr 1840 zurückgehen. Ja, selbst noch das letzte veröffentlichte Lied „Mein Wagen rollet langsam“ nach einem Heine-Gedicht ist bereits 1840 skizziert worden. Warum versiegt der rauschhaft komponierte Liedstrom nach wenigen Monaten so schnell, wie er gekommen war? Die Antwort ist einfach - er musste versiegen, gerade weil er so rauschhaft war. Das hat mit Schumanns Arbeitsweise zu tun. Sein sprunghaftes Temperament, seine Fähigkeit, sich schnell für Ideen glühend zu begeistern, um sie dann zugunsten anderer Ideen wieder fallen zulassen, entsprach einem Schaffensprozess, der durch scharf abgegrenzte Phasen gekennzeichnet ist. Nach der Klavier- und Lied-Phase sollten Jahre kommen, in denen Schumann ebenso begeistert fast nur Kammermusik oder fast nur Orchesterwerke schrieb - erst in den späten Jahren rang sich Schumann zu einer ausgewogeneren Form des Komponierens durch. Fest steht auch, dass gerade das Lied für Schumann eine Möglichkeit war, mit emotionalen Belastungen umzugehen, und es dürfte kein Zufall sein, dass gerade die Jahre 1840 und noch einmal 1848/49 so bedeutsam für sein Liedschaffen wurden - das letzte

Jahr des Kampfes um Clara und das glückliche Ende wühlten seine Emotionen ebenso auf wie die gescheiterte Revolution und die Dresdner Unruhen. In dieser Zeit ist es verstärkt Goethe, bei dem er Trost sucht - es entstehen wichtige Teile seines Faust-Oratoriums und vor allem einer der besten späten Liedzyklen - die Lieder und Gesänge aus Goethes Roman „Wilhelm Meister“. Die düsteren Lieder des weisen armen Harfners in dem Buch hatten schon Schubert in seinen Bann gezogen, und die Figur der Mignon, halb Kind, halb engelhafter Elf bewegte eine ganze Generation - Schumann fand in den Versen dieser Figuren die Möglichkeit, seine Trauer zu verarbeiten.

Trotz der großen Originalität ist zu spüren: Schumann entfernt sich in der späten Periode vom Lied und nähert sich der Oper. Eigentlich sind die Wilhelm-Meister Lieder Ariosi und deklamatorische Ausbrüche, wie sie auch orchestriert in einer spätromantischen Oper vorkommen könnten.

Thomas E. Bauer und Susanne Berhard singen das dritte und vierte Lied.

10	ANR:	Kom:	Robert Schumann	06'3
Mrk:	NAXOS	Tit:	Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister op.	1
LC:	05537	98a		
B-Nr:	8.557074	Int:	Thomas E. Bauer, Baritone	
Trk:	12+13		Susanne Bernhard, Sopran	
			Uta Hielscher, Klavier	

(abs.)

Die opernhafte Züge sind sicher nicht zufällig hier zu finden, gerade in jener Zeit um 1848/49 näherte sich Schumann wieder musikdramatischen Formen, auch seine Oper „Genoveva“ stammt aus dieser Zeit. Und doch sollte man Schumanns neuen dramatischen Liedstil nicht als eine Art vergeblichen Träumens von der Oper, als Ersatzhandlung ansehen. Denn von Anfang an ging es Schumann darum, dem Lied durch innovative Neuerungen mehr Ausdrucksspielraum zu verschaffen. Dazu gehörte es, seine Formen aufzusprengen und das Lied zu kleinen dramatischen Szenen zu erweitern. Dieser Prozess begann durchaus schon im Liedjahr 1840 - in dem Schumann zum Beispiel auch mit der Duettform experimentierte. Auch hier klingen Singspielelemente an, aber die „Duette“ op. 34 etwa zeigen doch etwas gänzlich Neues. Hier wird Verliebtheit ganz entgegen der Bühnenkonvention sehr intim mit wenigen Mitteln und sparsamen Gesten zelebriert. Selten hat Schumann das Glückliche, bekanntlich eine der am schwersten darstellbaren Affekte in der Musik, so überzeugend und ansteckend komponiert wie hier, wo ihm das Herz so weit war, dass ihm eine Stimme nicht genügte, um sein Gefühl zu artikulieren. Rätselhaft an diesen Stücken ist, dass sie schon im Juni 1840 fertig waren, also 8 Wochen vor der Entscheidung des Gerichts, dass er Clara Wieck heiraten dürfe. Und doch klingen sie, als ob er sich in den Flitterwochen befände. Schumann muss im tiefsten Innern zuversichtlich gewesen sein - dazu passt, dass er Clara auch in den Briefen aus jener Zeit stets vorausgreifend „Meine Braut“ nannte.

Hier spielt der Romantiker Schumann erneut ein reizvolles Spiel auf mehreren Ebenen - das vordergründige Glück ist durchaus fragil. In der Nr. 4, „Familiengemälde“, zitiert Schumann ein Lied Schuberts, in dem die Einsamkeit besungen wird.

Peter Anders und Tiana Lemnitz singen die Nummern 3 und 4, „Unterm Fenster“ und „Familiengemälde“.

02	ANR:	Kom:	Robert Schumann	06'52
Mrk:	Hyperion	Tit:	Vier Duette op. 34	
LC:	07533		Nr. 3 Unterm Fenster	
B-Nr:	cdj 33107		Nr. 4 Familiengemälde	
Trk:	3+4	Int:	Ian Bostridge, Tenor	
			Dorothea Röschmann, Sopran	
			Graham Johnson, Klavier	

(abs.)

Sind also schon 1840 bei Schumann Tendenzen zu spüren, das Lied über den klavierbegleiteten Sologesang hinaus in seinen Formen zu erweitern, so erfindet der späte Schumann mit großer Kreativität radikal neue Möglichkeiten, in Lieder und Liedzyklen Spannung und Abwechslung zu bringen. In dem schon zitierten Wilhelm-Meister-Zyklus achtet er darauf, dass sich Mignon und der Harfner, also Männer und Frauenstimme, abwechseln. Bald genügt ihm auch das nicht mehr. Schumann beginnt aus Liedern regelrechte dramatische Miniatur-Kantaten zu bauen - die nur noch wenig mit den Reihungen der früheren Jahre zu tun haben. Mit dem „Spanischen Liederspiel“ und den „Spanischen Liebesliedern“ schafft er ein wichtiges Vorbild für ähnliche Werke seiner Schüler wie Brahms' Liebesliederwalzer. In den „Spanischen Liebesliedern“ op. 138 etwa wechseln sich schon vier Stimmen in den Liedern ab, vereinigen sich auch zweimal zu einem Duett, um im letzten Lied gar ein Quartettfinale zu bilden. Hinzu kommen ein Vorspiel und ein Intermezzo für Klavier solo. Hier der Zweite teil der „Spanischen Liebeslieder“, beginnend mit dem Intermezzo. Es folgen zwei Sololieder, ein Duett und das Schlußquartett. Es singen Barbara Bonney, Anne Sophie von Otter, Kurt Streit und Olaf Bär.

11	ANR:	Kom:	Robert Schumann	10'0
Mrk:	EMI	Tit:	Spanische Liebeslieder op. 138	0
	CLASSICS		Nr. 6 - 10	
LC:	06646	Int:	Barbara Bonney, Sopran	
B-Nr:	5554302		Anne Sophie von Otter, Mezzo-Sopran	
Trk:	24-28		Kurt Streit, Tenor	
			Olaf Bär, Bariton	
			Helmut Deutsch & Bengt Forsberg	

(abs.)

Schumann wird mit derart komplexen Formen in der Vokalmusik weiter experimentieren- sie werden ihn dann aber bald vom Lied wegführen zu einem dramatischen Genre, das er erfunden hat - eine Art hybride Mischform aus Oper, Oratorium, Liederzyklus und Chorgesang - diese Versuche finden ihren Höhepunkt in seinen späten, schwer einzuordnenden dramatischen Balladen wie „Das Glück von Edenhall“ op.143 - zu diesen Konstruktionen tritt wieder das Orchester. Da sie aber den Oratorien Schumanns näher stehen als den Liedern, besprechen wir sie an anderer Stelle.

Ein erstaunlicher Liedzyklus des späten Schumann aus seiner Düsseldorfer Zeit muss allerdings noch erwähnt werden: Die fünf Lieder nach Gedichten von Maria Stuart op. 138. Auch hier markieren wieder einmal *Lieder* einen biographischen Neuanfang - Schumann war lange niedergeschlagen und krank gewesen, und das erste, was er aufs Papier brachte, als es ihm Weihnachten 1852 wieder besser ging, waren diese Lieder einer Frau, die im Kerker sitzt und Rückschau hält. Schumanns letzter originaler Zyklus ist ein echtes Spätwerk im besten Sinne und des großen Meisters würdig: knapp, in sich gekehrt, ohne große Effekte, mit einfachen Akkorden. Der Liedkomponist Schumann hat bis zum Schluss ein imponantes Niveau bewahrt, ein Niveau, an das nachfolgende Komponisten-Generationen anknüpfen konnten. Ohne Schumann wäre das Liedschaffen Hugo Wolfs, Richard Strauss` oder der französischen

Impressionisten kaum denkbar. Nathalie Stutzman singt den „Abschied von Frankreich“ aus den Maria-Stuart-Liedern. Ihnen noch einen schönen Nachmittag, am Mikrofon verabschiedet sich Matthias Käther.

14	ANR:9908048	Kom: Robert Schumann	02'03
Mrk:	ERATO	Tit: Gedichte der Königin Maria Stuart. Für Gesang und	
LC:	00200	Klavier, op.135	
B-Nr:	4509-98505-2	Nr. 1: Abschied von Frankreich	
Trk:	027	Int: Nathalie Stutzmann (Alt);Michel Dalberto (Klavier)	