

ROBERT SCHUMANNEine Sendereihe zum 200. Geburtstag
Von Matthias Käther

17. Folge

Orchesterdurcheinander

„Unseren Ideen fehlt der Henkel - Florestan zertrümmert und Eusebius läßt fallen. Gewiß ist, daß es höchstes Ehrenzeugnis wie echter Dankbarkeitsbeweis für große geliebte Tote, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: Du aber Florestan, gib auch zu, daß wir unsere [Beethoven-]Verehrung auf irgend eine Weise nach außen hin zeigen müssen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, sich eine Generation auf die Trägheit der anderen berufen wird.“

Robert Schumann - Monument für Beethoven - 1836.

Mrk:	Deutsche	Kom:	Robert Schumann	04'21
	Grammophon	Tit:	Ouvertüre, Scherzo & Finale	
LC:	00173		2. Scherzo	
B-Nr:	4777932	Int:	Berliner Philharmoniker	
Trk:	403		Herbert von Karajan	

Das Scherzo aus Robert Schumanns eigenwilliger Komposition „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ op. 52, mit deutlichen Anklängen an Beethoven, aber auch an Franz Schubert.

Zwei Komponisten, die für die Entwicklung des Sinfonikers Schumann maßgeblich waren, die ihn anspornten, aber auch in Selbstzweifel stürzten.

Und damit herzlich willkommen zur 17. Folge unserer 26teiligen Sendereihe anlässlich des 200. Geburtstags von Robert Schumann. Am Mikrofon begrüßt Sie Matthias Käther.

„Orchesterdurcheinander“ so nennt George Bernhard Shaw in einem Aufsatz Schumanns sinfonischen Stil, um den es in unserer heutigen Sendung geht. Shaw, durchaus ein Freund der deutschen romantischen Musik, kann sich nicht anfreunden mit Schumanns extravaganter Instrumentierung, und auch andere Koryphäen hatten und haben durchaus Schwierigkeiten mit der Schumannschen Sinfonik. Hierüber wird in Fachkreisen weitaus heftiger diskutiert als etwa über Schumanns Oper „Genoveva“, über deren schwache Seiten man sich bei der Majorität der Musikexperten durchaus einig ist. Faszinierend am Streit über Schumanns Sinfonien ist eine echte, lebendige Polarität der Meinungen bis in die Gegenwart. So können Sie durchaus in zwei aktuellen Konzertführern unterschiedliche Bewertungen seiner Sinfonien finden.

Robert Schumann war sich bewusst, dass seine sinfonischen Werke provozierten, und dass es ihm die Kritik nicht leicht machen würde. Die Grundhaltung, in der er alle diese Werke komponierte, fordert den Widerspruch und die Auseinandersetzung sogar mutig heraus.

Schumann wuchs in einer Zeit auf, in der Beethoven seine letzten Sinfonien schrieb und damit die Gedankenwelt der Wiener Klassik gleichzeitig überhöhte und sprengte. Der junge Schumann war derart beeindruckt vom sinfonischen Schaffen Beethovens, dass er glaubte, nach der 9. Sinfonie sei keine Entwicklung in dieser Gattung mehr möglich. Maß und Ziel seien erschöpft, so Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“: „Es steht zu fürchten, der Name Sinfonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an“ - so Schumann 1835 wörtlich. Er musste es wissen. 1832 begann er verzweifelt an einer Sinfonie zu komponieren, die dem Schema Beethovens ausweichen sollte - er gab bald auf. Nur die ersten zwei von vier Sätzen wurden ausgeführt. Der folgende Kopfsatz der sogenannten „Zwickauer Sinfonie“ zeigt mit seiner zerquälten, großangelegten Durchführung und nervösen Sprunghaftigkeit, dass es Schumann nicht überzeugend gelang, dem Schatten Beethovens zu entrinnen.

06	ANR:9910055	Kom:	Robert Schumann	10'30
Mrk:	Archiv	Tit:	Sinfonie g-Moll, WoO 29 (Zwickauer)	
Produktion			1. Allegro molto	
LC:	00113	Int:	Orchestre Révolutionnaire et Romantique	
B-Nr:	457591-2		John Eliot Gardiner	
Trk:	W01			

John Eliot Gardiner leitete das Orchestre Revolutionäre et Romantique, das war der 1. Satz der Fragment gebliebenen frühen g-Moll-Sinfonie, die heute den Beinamen „Zwickauer Sinfonie“ trägt.

Ein Satz, der übrigens auch öffentlich aufgeführt wurde - Im April 1833 war Premiere - ohne große Resonanz. Ein Grund mehr für Schumann, sich zunächst weitere sieben Jahre ganz dem Soloklavier zu widmen. Eine ganze Reihe von unvollendeten Entwürfen zu Sinfonien zeigt, dass ihm diese Werksgattung keine Ruhe ließ - trotz der Erkenntnis, dass Beethoven nicht zu überbieten sei. Warum zog ihn die Sinfonie dennoch magisch an? Vielleicht ist die Antwort im eingangs zitierten Aufsatz zum notwendigen Beethoven Denkmal zu finden - während Schumanns Figuren um die effektivste Form des Andenkens streiten, meldet sich eine Stimme in ihm, die ihm klar und deutlich suggeriert, dass man Komponisten am besten ehrt, indem man produktiv in ihrem Sinne fortwirkt. Das Dilemma Schumanns gipfelt in dem berühmten Satz: „Unseren Ideen fehlt der Henkel“ - noch entgleitet Schumann jeglicher produktiver Einfall, Beethovens Erbe anzutreten.

Ein Zufall wird ihm neuen Auftrieb geben: Während seiner Wien-Reise 1838 besucht er auch Schuberts Bruder Ferdinand, und der schenkt ihm eine Abschrift von der großen C-Dur-Sinfonie aus dem Nachlass des Verstorbenen. Bisher hatte sich niemand für das monströse Werk interessiert. Beim Lesen der Partitur wurde Schumann schlagartig klar, dass es Schubert gelungen war, der Sinfonie eine neue Form zu geben, die durchaus als Alternative zu Beethovens Kunst gelten konnte.

Schumann inspirierte seinen Freund Mendelssohn dazu, das Werk im Gewandhaus der Öffentlichkeit vorzustellen und verpasste kaum eine Aufführung. Und so kam es, daß Schumann voller Hoffnung im Jahr 1841 an seiner ersten Sinfonie schrieb, die er tatsächlich vollendete. Wie er das Problem anzupacken hatte, musste ihm blitzartig nach Jahren der Grübeleien vor Augen gestanden haben, denn nun ging es Schlag auf Schlag: In nur vier Tagen hatte er den 1. Satz der „Frühlingssinfonie“ skizziert. Sir Georg Solti dirigiert die Wiener Philharmoniker.

02	ANR:9922427	Kom:	Robert Schumann	10'55
Mrk:	Decca	Tit:	Sinfonie Nr. 1 b-Dur, op. 38	
LC:	00171		1. Satz: Andante un poco maestoso - Allegro molto	
B-Nr:	440275-2	vivace		
Trk:	001	Int:	Wiener Philharmoniker Georg Solti	

(abs.)

Die „Frühlingssinfonie“ gehört bis heute nicht nur zu den beliebtesten Sinfonien Schumanns, sondern zu seinen populärsten Kompositionen überhaupt. Bei dem für Schumann ungewöhnlichen Schwung und der bemerkenswerten Leichtigkeit, die das Werk ausstrahlt, könnte man annehmen, dass der Titel vom Publikum hinzugedichtet wurde, so wie das zum Beispiel bei vielen Haydn-Sinfonien geschah. Doch hier hatte wirklich Robert Schumann die Idee dazu. Ursprünglich sollten die Sätze sogar programmatische Überschriften tragen: „Frühlingsbeginn-Abend-Frohe Gespielen-Voller Frühling“. Später berichtete er seinem Kollegen Louis Spohr von dem Einfall: „Ich schrieb diese Sinfonie zu Ende des Winters 1841, wenn ich es sagen darf, in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinauf und in jedem Jahre von Neuem überfällt. Schildern, Malen wollte ich nicht, daß aber eben die Zeit, in der die Sinfonie entstand, auf ihre Gestaltung und daß sie gerade so geworden ist, wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl.“

Plausibel ist aber auch die Annahme, dass der Optimismus und die Strahlkraft der ersten Sinfonie noch andere, privatere Ursachen hatte - der gleichnamige Film „Frühlingssinfonie“ mit Herbert Grönemeyer suggeriert vielleicht zu Recht, - dass auch die Euphorie nach der endlich erkämpften Heirat mit Clara bei diesem außergewöhnlichen Werk eine Rolle gespielt haben könnte. Fest steht, dass Schumann ab 1840 nach neuen Ausdrucksformen suchte.

Dies Ringen um eine eigene sinfonische Struktur schien von exzentrischen Krisen und rasenden musikalischen Schlachten am häuslichen Klavier begleitet gewesen zu sein. Denn in Claras Tagebuch spürt man einen Hauch von Gereiztheit, wenn sie schreibt: „Ich glaube, das Beste ist, er komponiert für Orchester, seine Phantasie kann sich auf dem Klavier nicht genug ausbreiten“.

Leonard Bernstein ist der Dirigent im rauschhaften 4. Satz der „Frühlingssinfonie“, es spielen die New Yorker Philharmoniker.

	Kom: Robert Schumann	08'12
Mrk: CBS	Tit: Sinfonie Nr. 1 b-Dur, op. 38	
LC:	4. Satz: Allegro animato e grazioso	
B-Nr: M56581	Int: New Yorker Philharmoniker	
Trk: 004	Leonard Bernstein 302044	

(abs.)

Hier, in der so glücklichen Erfindung der „Frühlingssinfonie“, sind wir nicht so sehr beeindruckt von sinfonischen Neuerungen, die man nach der qualvollen Auseinandersetzung mit Beethoven doch nun eigentlich erwarten dürfte, uns spricht eher der Schwung und Einfallsreichtum des Materials an.

Rein äußerlich hat Schumann - anders als in den Klavierwerken - der Sinfonie nie einen neuen Stempel aufgedrückt. Sein Sinfoniemodell bleibt fast immer wie bei Haydn viersätzig, ein großer Kopfsatz wird abgelöst vom langsamen Satz und Scherzo, um in einem schnellen Kehraus zu münden.

Dass hier, in der „Frühlingssinfonie“ darüber hinaus vor allem Mendelssohns Stil noch zu spüren ist, verwundert auf den ersten Blick nicht, hatte Mendelssohn die Komposition doch kommentierend begleitet und dann sogar selbst am Gewandhaus uraufgeführt. Gemessen an seiner Selbstwahrnehmung überrascht der starke Einfluss Mendelssohns auf Schumanns sinfonischen Stil aber doch. Alle Mendelssohn-Sinfonien außer der Schottischen waren zum Zeitpunkt der „Frühlingssinfonie“ schon geschrieben. Wenn Schumann offensichtlich so beeindruckt war von dieser Musik, warum hat nicht Mendelssohn nach Schumanns eigener Aussage sein sinfonisches Schaffen angestoßen, sondern Schubert?

Die Frage lässt sich nicht leicht beantworten, das ambivalente Verhältnis zwischen Schumann und Mendelssohn erschwert die Lösung des Rätsels. Vermutlich hat Schumann diesen für ihn subtilen, für andere laut hörbaren Einfluss Mendelssohns nur schwer akzeptieren können. Schumann erkennt immerhin an, dass Mendelssohn ebenfalls einen neuen Weg gefunden hat, um aus Beethovens Schatten zu treten. Merkwürdigerweise vollführt er dann aber in einem Aufsatz der „Neuen Zeitschrift für Musik“ geschickt einen Salto rückwärts, um dem Problem auszuweichen. Mendelssohns eigentlicher neuer sinfonischer Beitrag seien seine Konzertouvertüren, in welchen er, so Schumann wörtlich, „die Idee der Sinfonie im kleinen Kreis zusammendrängte“. Kein Wort zu den sinfonischen Werken Mendelssohns. Hat Schumann sie verdrängt?

Grade in der Instrumentierung und Rhythmik der Schumannschen Sinfonik entdeckt man enorme Parallelen zu Mendelssohn, nur eben nicht gar so brillant, nicht ganz so schlüssig und leichtfüßig.

	Kom:	Felix Mendelssohn Bartholdy	05'47
Mrk:	Tit:	Sinfonie Nr. 5 d-Dur (d-Moll), op. 107	
Grammophon		2. Satz: Allegro vivace	
LC:	Int:	London Symphony Orchestra	
B-Nr:		Claudio Abbado	
Trk:			

(abs.)

Schumanns äußerlicher Erfolg seiner Frühlingssinfonie von 1841 steht für seinen neuen Kompositionsstil, auch wenn er intensiv an die Ästhetik und Persönlichkeit Mendelssohns anknüpft. Und diese Verbindung wurde vom Publikum auch wahrgenommen - schließlich war es ja Mendelssohn, der bei der Uraufführung am Pult stand, und der vorher Korrekturen vornahm. Schumann war bewusst, dass er das große Vorbild hinter sich lassen musste, um wirklich ganz als eigenständiger sinfonischer Komponist akzeptiert zu werden. Nach der Premiere der „Frühlingssinfonie“ begann ein fieberhaftes und mitunter auch zerquältes Suchen nach dem eigenen Orchesterstil. Diese Experimente wurden 1841 so obsessiv und fraßen so viel Zeit, dass man hier in Anlehnung ans Liedjahr 1840 vom Sinfonischen Jahr Schumanns spricht. Zunächst, noch im Frühling, schien diese Suche eher desorientiert und konfus zu sein. Schumann komponierte an einem neuen Orchesterwerk, das wohl zunächst auch eine Sinfonie werden sollte, dann aber doch immer neue Titel bekam. Er scheint sich bei diesem Werk intensiv mit Clara beraten zu haben, denn sie notiert die Sorgen Schumanns im Plural: „Wir wissen es noch nicht zu benennen“. Selbst unverbindliche Etikettierungsversuche wie „Symphonette“, „Suite“ und so weiter konnten nicht die Schwäche der drei fertigen Stücke kaschieren, dass sie nämlich untereinander in keinem Zusammenhang standen und es Schumann nicht gelungen war, sie durch eine poetische Idee zusammenzubinden. Er bekannte selbstkritisch, dass man alle drei Sätze durchaus auch als Solostück spielen konnte. So blieb es beim Arbeitstitel: Ouvertüre, Scherzo und Finale. Dieses Opus 52 fiel bei der Uraufführung gnadenlos durch. Schumanns Analyse des Fiascos: Mendelssohn war nicht dabei. Er meinte damit, dass ein Mendelssohn am Pult das Blatt durchaus hätte wenden können. Aber Schumann irrte sich - Mendelssohn war durchaus anwesend, und das war das Problem: sein Kompositionsstil blieb in Schumanns Partitur hörbar.

	Kom:	Robert Schumann	05'14
Mrk:	Tit:	Ouvertüre, Scherzo und Finale e-Dur für Orchester	
unbekannt		op. 52	
LC:		3. Satz: Finale. Allegro molto vivace	
B-Nr:	Int:	Rundfunk Sinfonieorchester Berlin	
		Marek Janowski	
0			
Trk:			

Das Finale, mit dem Schumann so unzufrieden war, dass er es vier Jahre nach der Uraufführung noch einmal überarbeitete, Sie hörten die endgültige Fassung mit dem Rundfunksinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Marek Janowski. An jenem düsteren Abend, als dieses Werk durchfiel, zog es auch die zweite große Sinfonie Schumanns mit in den Abgrund, die d-Moll Sinfonie. Die Reihenfolge der Sinfonien führt übrigens immer wieder zu Verwirrungen. Jene chronologisch zweite ist heute als die Nr. 4 bekannt. Das hing mit der Ablehnung des Werks im Dezember 1841 zusammen. Schumann hat die Sinfonie 1852 noch einmal gründlich bearbeitet, um sie in Düsseldorf herauszubringen - diesmal mit wesentlich größerem Erfolg. Interessant ist, dass der Schwerpunkt bei der späteren Bearbeitung auf der Instrumentierung ruht. Sein Leben lang hat sich Schumann mit Instrumentierungen von Orchesterstücken herumgeplagt - und in seinen Neufassungen einiger Werke ist die neue Version nicht immer die bessere. Schumanns Unerfahrenheit beim Instrumentieren hat dazu geführt, dass bis heute viele Dirigenten eigenmächtig Retuschen am Orchestersatz vornehmen oder auf die Bearbeitungen Gustav Mahlers zurückgreifen.

Denn Schumann gilt neben Chopin als einer der schlechtesten Instrumentatoren der Musikgeschichte - wobei Schumann das andere Extrem der Skala einnimmt: Tat Chopin zu wenig, wollte Schumann oft zu viel - die Häufung von Effekten, etwa auf dem Papier frappante Streicher-Bläser-Kombinationen, führten dazu, dass eine Instrumentengruppe die andere erdrückte, oder beide zusammen jenen seltsam mehligem, breiten Klang erzeugen, der typisch für viele Schumann-Orchesterstücke ist.

Ich möchte Ihnen das gern am Kopfsatz der Fassungen der d-Moll-Sinfonie demonstrieren. In der folgenden ersten Fassung des 1. Satzes fällt die fast kammermusikalische Orchestrierung auf. Strukturell auch hier in der Erstfassung ist schon zu erkennen, worauf Schumanns Neuerung im sinfonischen Bereich hinausläuft - auf die Verabschiedung vom klassischen Sonatenhauptsatz und der Anwendung seiner Variationstechnik, wie er sie etwa in den „sinfonischen Etüden“ für Klavier so erfolgreich erprobt hatte. Die erste Version bleibt instrumental so diskret und durchsichtig, dass sie den Blick freilässt für die großartige romantische Konzeption des strukturellen Aufbaus: Es gibt zwar, wie in der Sinfonie üblich, zwei unterschiedliche Ausgangsthemen, aber mit ihnen wird nicht wie in der Durchführung im Sonatenhauptsatz gearbeitet, sondern sie werden recht konfliktarm diversen Variationen unterworfen. Es dirigiert John Eliot Gardiner.

	Kom: Robert Schumann	08'20
Mrk: Archiv	Tit: Sinfonie d-Moll (Urfassung der 4. Sinfonie, 1841)	
Produktion	1. andante con moto	
LC: 00113	Int: Orchestre revouitionnaire et Romantique	
B-Nr: 457591-2	John Eliot Gardiner	
Trk: 201		

Der erste Satz der d-Dur-Sinfonie in seiner ursprünglichen Gestalt, bevor er zum Kopfsatz der 4. Sinfonie wurde.

Es wirkt aus heutiger Sicht erstaunlich, dass das Publikum, am selben Abend konfrontiert mit dieser Sinfonie und der „Ouvvertüre, Scherzo und Finale“ op. 52, beide Werke nicht mochte - denn sie bieten durchaus zwei Extreme des Schumannschen Könnens. Hatte op. 52 eher illustrativen, unterhaltenden Charakter und war nur lose zusammengestellt, so bietet die 4. Sinfonie eine ungeheuer revolutionäre Homogenität, ein enorm engmaschiges Sich-Beziehen der thematischen Gedanken aufeinander innerhalb aller Sätze. Dennoch erkannte Schumann, dass diese großartige Kontinuität des musikalischen Verlaufs auf dem Papier mehr Eindruck machte als im Konzertsaal. Denn zu starke Homogenität, das erfährt jeder junge Komponist, erzeugt Langeweile. Verdi etwa wies in einem Brief am Beispiel seiner Oper „I due Foscari“ auf die Gefahr hin, dass das allzu lange Beharren in derselben Stimmungslage in einem Werk die Sinne der Hörer abstupfen lässt. Auch Schumann erkannte diesen Schwachpunkt und versuchte eine Art Kompromiss, eine etwas unterhaltsamere Gestaltung der d-Moll-Sinfonie, ohne den Gedanken der Kontinuität ganz aufzugeben. So fügt er in die Ecksätze neues musikalisches Material ein und beschleunigt für einige Passagen auch die Tempi, im ersten Satz werden zum Beispiel aus Achtelnnoten Sechzehntel. Schumanns neue Instrumentation sollte seinen eigenen Worten nach „besser und wirkungsvoller“ sein, verfehlte ihre Wirkung aber dennoch. Da er die Bläserstimmen verdoppelt, besitzen einige Blechbläserakkorde, die vorher wunderbar fahl und düster hereinbrachen, jetzt den Charme einer Schiffssirene im Nebel. Kein Geringerer als Johannes Brahms machte keinen Hehl aus seiner Meinung, dass Schumanns später Instrumentalstil gegen den frühen eine Verschlechterung darstellt. Bei der vierten Sinfonie sei, so drückte er es Clara Schumann gegenüber diplomatisch aus, „der Genuß nicht so einfach.“ Brahms selbst machte stets offen für die Erstfassung der d-Moll-Sinfonie Reklame. Das erstaunt: Denn damit lief er Gefahr, sich den Ärger der geliebten Clara zuzuziehen, die nur die letzte Version gelten ließ.

Und wirklich hat sich diese neue Fassung letztendlich durchgesetzt. Hier nun der erste Satz in der neuen Fassung von 1851-

	Kom: Robert Schumann	08'20
Mrk: Archiv	Tit: Sinfonie Nr. 4. op. 120	
Produktion	1. Ziemlich langsam - lebhaft	
LC: 00113	Int: Orchestre revotuionnaire et Romantique	
B-Nr: 457591-2	John Eliot Gardiner	
Trk: 301		

(abs.)

Ähnlich intensiv gestritten wie über die „Sinfonie Nr. 4“ wird bis heute über Schumanns „c-Dur Sinfonie“ op. 61, die offiziell als Nr. 2 bekannt geworden ist. Schumann schrieb sie nach einer seiner schwersten emotionalen Krisen vor dem endgültigen Zusammenbruch. Auch hier spricht die Entstehungsgeschichte Bände: Waren die Skizzen nach nur zwei Wochen Arbeit im Dezember 1845 abgeschlossen, so zog sich die Instrumentierung noch fast ein ganzes Jahr hin - es ist offensichtlich, dass Schumann auf diesem Gebiet wirklich immer wieder mit sich gerungen hat. Das merkwürdige Werk mutet an wie eine Kapitulation vor den Klassikern - nie wieder sonst gibt es derart viele Reminiszenzen an Bach, Beethoven und Mendelssohn wie hier; und die zerklüftete, komplizierte, ja mitunter sophistisch ausgetüftelte thematische Durchführung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Schumann hier zu konservativeren Formen der Sinfonie zurückkehrt und eben das nicht leistet, was er sich anfangs auf die Fahnen schrieb - die Überwindung des Beethoven-Stils zugunsten neuer romantischer sinfonischer Formen. Die Schumann-Apologeten früherer Zeit haben aus der Not eine Tugend gemacht und aus Mängeln Vorzüge - die Rezeption der 2. Sinfonie ist damit geradezu ein Schulbeispiel für kritiklose Anbetung eines Musikeridols geworden. Herman Abert schreibt in seiner Biographie von 1903 gar von einem „Höhepunkt Schumanns symphonischer Tätigkeit“, er hält das Werk für „eines der tiefstnigsten Erzeugnisse der nachbeethovenschen Sinfonie“. Aberts Methode, das Werk in den Himmel zu heben, ist so einfach wie genial - er gibt die Anlehnung an die Vorbilder zwar zu, postuliert aber Gleichwertigkeit mit dem Nachgeahmten, indem er das schöne deutsche Wort „gemahnen“ pompös dazwischenschaltet. Und so wird Schumann plötzlich zur Reinkarnation von Beethoven: „Die breit angelegten Themen, die Großartigkeit der Konzeption gemahnen an Beethoven, die geniale Verarbeitung der Themen verrät sichtlich die zu jener Zeit wieder mit erneutem Eifer aufgenommene Beschäftigung mit Sebastian Bach.“ Schumann wusste es besser - er distanzierte sich später von dem Werk. „Die Sinfonie schrieb ich im Dezember 1845 noch halb krank“, bekannte er, „und mir ist's, als müsste man ihr das anhören.“

Sie erinnerte ihn schon drei Jahre nach der Entstehung, so Schumann wörtlich, an eine „dunkle Zeit“. Die Wiener Philharmoniker spielen den 1. Satz, Giuseppe Sinopoli dirigiert.

	Kom: Robert Schumann	08'05
Mrk: Deutsche	Tit: Sinfonie Nr. 2 c-Dur, op. 61	
Grammophon	4. Satz: Sostenuo assai - Allegro, ma non troppo	
LC: 00173	Int: Wiener Philharmoniker	
B-Nr: 459049-2	Giuseppe Sinopoli	
Trk: 009		

(abs.)

Eines muss klargestellt werden - auch wenn bis heute immer wieder Kritik an Schumanns Sinfonien, besonders seiner Orchestrierung geübt wird, handelt es sich doch nicht um Werke zweiten Ranges, schon allein deshalb nicht, weil Schumann, sieht man von Berlioz ab, als romantischer Sinfoniker konkurrenzlos bleibt. Schlichter gesagt: Wir haben nichts Besseres. Schumanns sinfonischer Beitrag zur Romantik ist im großen und ganzen ein imposanter und gelungener - niemand außer Berlioz hat eine eine so kühne und stabile Brücke geschlagen von der Wiener Klassik zur Neuromantik eines Brahms und eines Mahler. Dass Schumanns Ringen um Souveränität oft zu spüren ist, heißt nicht, dass er keinen Sieg über die alten Formen erringt und keine aufregenden neuen Ideen für die Gattung entwickelt. Dennoch spürt man eben oft etwas seltsam Unausgeglichenes, Verschrobenes, Unfreies in allen vier Sinfonien. Woran liegt das?

Auch hier bleibt Schumann seinen literarischen Vorbildern der Romantik, vor allem dem Jean Pauls, verblüffend treu. Sein Versuch, in einer traditionsreichen klassischen Gattungsform romantisch zu sein, erzeugt mitunter hybride Monstren, Zentauren der Musikgeschichte. Heinrich Heine schrieb einst über Jean Pauls Romanstil:

„Jean Pauls Periodenbau besteht aus lauter kleinen Stübchen, die manchmal so eng sind, daß, wenn eine Idee dort mit einer anderen zusammen trifft, sie sich beide die Köpfe zerstoßen; oben an der Decke sind lauter Haken, woran Jean Paul allerlei Gedanken hängt, und an den Wänden sind lauter geheime Schubladen, worin er Gefühle verbirgt. Kein deutscher Schriftsteller ist so reich wie er an Gedanken und Gefühlen, aber er läßt sie nie zur Reife kommen, und mit dem Reichtum seines Geistes und seines Gemütes bereitet er uns mehr Erstaunen als Erquickung“.

Vieles davon trifft auch auf den sinfonischen Stil Schumanns zu, des größten Jean-Paul-Bewunderers unter den Komponisten. Mehr Erstaunen als Erquickung - das ist mit anderen Worten das, was Brahms über die letzte Fassung der 4. Sinfonie sagte.

Dennoch - Welch eine Fülle von Ideen, von Einfällen steckt in Schumanns sinfonischen Werken! Wenn es eine Sinfonie gibt, die Schumanns Ideen am besten und eindrucksvollsten entwickelt und die, um mit Heine zu reden, gleichzeitig erstaunt und erquickt, ist es gewiss seine „Rheinische Sinfonie“ von 1851, geschrieben in der ersten Euphorie der Düsseldorfer Tage.

	Kom: Robert Schumann	05'38
Mrk: HARMONIA	Tit: Sinfonie Nr. 3 es-Dur, op. 97	
MUNDI FRANCE	5. Satz: Lebhaft	
LC: 07045	Int: Orchestre des Champs Elysées	
B-Nr: HMC 901972	Philippe Herreweghe	
Trk: 009	Originalinstrumentation	

(abs.)

Als Schumann diese Sinfonie 1851 in Düsseldorf aufführte, gelang ihm zwar ein eindrucksvoller Erfolg - aber auch hier musste er sich von der Presse Kritik an seinem Instrumentationsstil gefallen lassen. Schumann reagierte gereizt. Er verhielt sich in dieser Hinsicht erstaunlich unprofessionell, wenn man bedenkt, daß er selbst einst Kritiker war - so schrieb er den „Signalen für die musikalische Welt“ einen geharnischten Brief, in dem er eine Gegendarstellung verlangte. Seine These: Die Instrumentation der rheinischen Sinfonie klang deshalb so verworren, weil das Orchester so schlecht gespielt hätte. Süffisant kam die Zeitschrift dem Wunsch nach, druckte diese Verlautbarung und erregte damit natürlich noch mehr böses Blut, das dem ohnehin angespannten Verhältnis zwischen den Orchestermusikern und Schumann in Düsseldorf nicht guttat. Dabei hatte gerade diese Zeitschrift das Werk im Großen und Ganzen gelobt.

Nicht nur den „Signalen für die musikalische Welt“ fiel auf, wie gut Schumann die Einbeziehung rheinländischer volkstümlicher Musik gelungen war. Und zwar so diskret und verinnerlicht, dass das rheinische Milieu nie wie aufgesetzt wirkte, sondern durchaus als Schumanns persönliche Ausdruckswelt erschien. Auch damit wurde Schumann zu einem enormen Vorbild für die Spätromantik - Dvorak etwa wird sich in seiner 9. Sinfonie auf diese Technik besinnen. Freilich - auch hier hatte Mendelssohn Vorarbeit geleistet - in der „Schottischen Sinfonie“ etwa. All diese Aspekte spielten und spielen in der heftigen Debatte um Schumanns „Rheinische Sinfonie“ eine wichtige Rolle - Tschaikowsky griff die Instrumentierung an, Grieg erhob wieder einmal den Vorwurf des Mendelssohn-Plagiats - und doch bleibt dies Werk richtungsweisend, weil das Rheinische eben eine feine Färbung des Werks bleibt, ein nur schwer analysierbares Fluidum, mehr ein subtiles Stimmungsbild als zitierbarer Folklorismus. Abgebildet wird nicht das echte Rheinland, sondern eben eine Rheinland-Atmosphäre - wie sie nur in Schumanns Welt entstehen konnte. Diese eigentlich letzte Sinfonie Schumanns beweist wieder einmal die These, dass auch der späte Schumann durchaus noch zu genialen Höhenflügen fähig war. Arturo Toscanini dirigiert am Schluss unserer Sendung den 4. Satz dieser Sinfonie, Ihnen noch einen schönen Sonntag, am Mikrofon verabschiedet sich Matthias Käther.

Mrk:	RCA Records	Kom:	Robert Schumann	05'08
Label		Tit:	Sinfonie Nr.3 es-Dur, op.97	
LC:	00316		4. Satz: Feierlich	
B-Nr:	GD 60292	Int:	NY»/ Sinfonieorchester NBC«New York	
Trk:	004		Arturo Toscanini	