

ROBERT SCHUMANNEine Sendereihe zum 200. Geburtstag
Von Matthias Käther

18. Folge

Szenen aus Schumanns „Faust“

„Wir gewahren an der Schumannschen Melodie fast durchweg den Mangel an Plastik. Die gesungenen Töne krystallisieren sich nicht zu einer festen, dem Hörer sich einprägenden Gestalt. Man weiß aus der „Rose Pilgerfahrt“ und anderen Schumannschen Cantaten, wie sehr das ununterbrochene Geriesel eines halb rezitativen, halb melodösen Arioso den Hörer erschlaft.“

Eduard Hanslick, 1874

Mrk:	OPUS 111	Kom:	Robert Schumann	02'40
LC:	05718	Tit:	Der Rose Pilgerfahrt	
B-Nr:	ops 30-190		Röslein!	
Trk:	024	Int:	Schluss	
			Chorus musicus Köln	
			Das Neue Orchester	
			Christoph Spering	

Der Schluss aus Robert Schumanns Oratorium „Der Rose Pilgerfahrt“, Sie hörten den Chorus Musicus Köln und das Neue Orchester unter der Leitung von Christoph Spering, und damit herzlich willkommen zur 18. Folge unserer 26teiligen Sendereihe anlässlich des 200. Geburtstags von Robert Schumann, am Mikrofon begrüßt Sie Matthias Käther. Harsche Worte des Kritikerpapstes Eduard Hanslick - die davon Zeugnis ablegen, wie heiß umstritten Schumanns Oratorien, um die es in dieser Sendung geht, auch im 19. Jahrhundert schon waren. Den einen galten sie als höchste Vollendung von Schumanns Vokalstil, ja von Schumanns Gesamtwerk generell, andere bestritten, dass es sich bei diesen Gebilden überhaupt um Oratorien handelte. Hanslick etwa nennt „Der Rose Pilgerfahrt“ eine Kantate. Die Begriffsbezeichnung versagt hier stellenweise, man möchte bei diesen Werken eher von Schumannnaden sprechen, so wie man Offenbachs schwer einzuordnende Musikdramen gern als Offenbachnaden bezeichnet. Die Forschung ist sich nicht einmal ganz einig, welche Werke Schumanns zu den Oratorien zu zählen sind und welche nicht. Es gibt Experten, die behaupten, Schumann hätte nur ein Oratorium geschrieben, nämlich „Das Paradies und die Peri“, Andere gehen von zwei, drei, ja sieben Oratorien aus. Wie ist das möglich?

Sprechen wir, um Missverständnisse zu vermeiden, von komplexen weltlichen Werken für den Konzertsaal, an denen Chor, Soli und großes Orchester beteiligt sind. Dann finden wir in Schumanns Werkverzeichnis so unterschiedliche Werke wie „Das Paradies und die Peri“, das noch am auffälligsten an klassische Oratorien erinnert, dann die „Szenen aus Goethes Faust“, die eigentlich nichts weiter sind als eine Auswahl von Faust-Originalversionen mit vorangestellter Ouvertüre; außerdem gibt es:

„Der Rose Pilgerfahrt“, ein für einen kleinen Kreis komponiertes musikalisches Märchen, dessen Animismus an Hans Christian Andersen erinnert, und hinzu kommen vier sogenannte Chorbalden, dramatisierte Verserzählungen größeren und kleineren Umfangs.

Es ist wohl notwendig, diese Werke hier wenigstens zu streifen, um Schumanns Wandlungsfähigkeit und seine visionäre neue Technik des Oratoriums gebührend zu illustrieren.

Beginnen wir in chronologischer Reihenfolge mit dem Werk, das in Schumanns Biographie einen ungeheuer wichtigen Stellenwert einnimmt - „Das Paradies und die Peri“.

	Kom: Robert Schumann	06'23
Mrk: Archiv	Tit: Das Paradies und die Peri	
Produktion	Nr. 25	
LC: 00113	Int: Babara Bonney, Sopran	
B-Nr: 457660-2	Monterverdi-Chor	
Trk: 217	Orchestre Revolutionnaire et romantique	
	Jaohn Eliot Gardiner	

(abs.)

Nachdem dieser Schluss seines ersten Oratoriums verklungen war, erhob sich im Dezember 1843 im Leipziger Gewandhaus ein ungeheurer Jubel - Schumann feierte mit diesem Werk den wohl größten Erfolg seines Lebens. Dieses Oratorium bescherte ihm endgültig den Ruf, einer der bedeutendsten Musiker der Gegenwart zu sein, und kaum ein anderes Werk Schumanns wurde in den Konzertsälen Europas zu seinen Lebzeiten so oft aufgeführt wie dieses. Das erstaunt, denn uns mutet der sehr verstiegene, dunkle, recht esoterische Text heute fast ungenießbar an - er liest sich wie eine Kreuzung aus Kolportageroman und Erbauungs-Feuilleton. Die Handlung geht zurück auf eine Dichtung des irischen Romantikers Thomas Moore - Peris sind, so behauptet jedenfalls die Dichtung, in der indischen Legendenwelt, gefallene Engel, die irgendetwas angestellt haben und damit aus dem Paradies verstoßen wurden. Das macht die Schumann-Peri nun nicht etwa zu einem Dämon a la Mephisto, sondern zu einer etwas weinerlich-melancholischen Dame, die versucht, gute Taten zu vollbringen, aber immer wieder vom Himmelstor abgewiesen wird, weil ihre Taten beziehungsweise die Zeugnisse ihres Erlebens nicht heilig genug sind - bis sie beim dritten Mal die Reuetränen eines Sünders mitbringt, da darf sie wieder zurück.

Der Text, ein Produkt modischer Schwärmerei, stieß damals auf große Zustimmung - noch 1858 bekannte Eduard Hanslick in einer Rezension, es sei wegen der Beliebtheit des Gedichts nicht ungefährlich, daran herum zu mäkeln.

Doch warum konnte ein solches Sujet mit viel Sentimentalität und religiöser Emphase einen doch nicht sonderlich gläubigen Schumann in den Bann ziehen? Wir haben es schon öfter erwähnt - Schumann war gefesselt von der Engels- und Sphären-Thematik, hier gab es eine gute Gelegenheit, erstmalig solche Sphärenklänge, den Gesang von Engeln, auszumalen. Schumann, in erster Linie Liedkomponist und nicht so sehr Musikdramatiker, dürfte auch die lyrische Stimmung des Textes angezogen haben. Der hohe Anteil an Chorpässagen wird Schumann ebenfalls gereizt haben, er begann sich gerade für Chorgesang zu interessieren und sah hier eine Möglichkeit, eine ganze Reihe völlig verschieden motivierter Chöre zu komponieren. Berühmt wurde der Schlusschor des ersten Teils, in dem viele Vormärz-Enthusiasten eine mehr oder weniger offene Aufforderung zur Revolution sahen - es hieß da sehr martialisch: „Denn heilig ist das Blut, für die Freiheit verspritzt vom Heldenmut!“ Mag sein, dass in Schumann hier wirklich noch einmal der alte Davidsbündler durchschlug - vermutlich aber hätte er nach den schockierenden Maiaufständen in Dresden 1849, als das Freiheitsblut ganz in seiner Nähe wirklich aufs Pflaster spritzte, diesen Chor nicht so empathisch vertont.

	Kom: Robert Schumann	08'33
Mrk: EMI CLASSICS	Tit: Das Paradies und die Peri	
LC: 06646	Schlußszene 1. Teil	
B-Nr: 5756642	Int: Nicolai Gedda, Tenor	
Trk: 109	Edda Moser, Sopran	
	Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf	
	Düsseldorfer Symphoniker	
	Henryk Czyz	

(abs)

Die Komposition der Peri zog sich durch das ganze Jahr 1843 und beschäftigte Schumann derart intensiv, dass er damit eine Ehekrise heraufbeschwor. Clara fühlte sich vernachlässigt.

Für solche Fälle hatten sich die Schumanns ein Sicherheitsventil ausgedacht - das sogenannte Ehetagebuch, in dem sie gegenseitig für den andern das aufschrieben, was sich schwer sagen ließ. Gewöhnlich äußerten sie sich dort einmal im Monat. Im April 1843 freut sich Clara dort noch, wie schnell Robert Fortschritte am Oratorium macht. Im Mai wird der Ton schon gereizter - Clara gibt zu verstehen, dass Schumann die Peri bald beenden soll, um wieder mehr Zeit für sie zu haben - nicht zuletzt deswegen, weil sie hochschwanger ist. Anscheinend kommuniziert er auch sonst wenig, weil sie sich darüber erregt, dass Schumann nicht einmal das Ehetagebuch nutzt: „[Das] Interesse schwindet ganz und gar, wenn du nicht hineinschreibst“ schimpft sie. Das tut Schumann dann auch, aber doch wieder sehr ungeschickt: Die Geburt seines zweiten Kindes und die Beschäftigung mit dem Peri-Oratorium wird dort ganz gleichrangig behandelt. Spätestens da muss Clara der Geduldfaden gerissen sein, denn Schumann beschwert sich nun im Ehetagebuch, dass Clara schon allergisch auf das Werk reagiere, wenn er es nur erwähne.

Auch wenn Clara nach der Premiere anscheinend alle Scherereien vergessen hat und fast teenagerhaft von der Schönheit des Oratoriums schwärmt, wird sie nach dieser Erfahrung nie wieder etwas ins Ehetagebuch schreiben - sie hat endgültig verstanden, dass Schumann in Phasen des Komponierens ein eiserner Egoist ist und nichts anderes an sich heranlässt. Der ist wenig reuig, im Gegenteil, er ist stolz auf seine neue Kompositionstechnik - denn er hat seiner Meinung nach eine ganz neue Form des Oratoriums erfunden - es gibt keine Rezitative mehr, sondern das Werk wird durchgängig in einem ariosen, liedhaften Stil gesungen; eine Neuerung, die künftig all seine oratoriumsähnlichen Werke charakterisieren wird.

	Kom: Robert Schumann	05'37
Mrk: Archiv	Tit: Das Paradies und die Peri	
Produktion	Nr.3-5 (1. Akt)	
LC: 00113	Int: Christoph Pregardien, Tenor	
B-Nr: 457660-2	Barbara Bonney, Sopran	
Trk: 105-7	Bernarda Fink, Mezzosopran	
	Cornelius Hauptmann, Baß	
	Orchestre Revolutionnaire et Romantique	
	John Eliot Gardiner	

(abs)

Der neu geschaffene Oratorienstil Schumanns in „Das Paradies und die Peri“ wurde sofort eifrig diskutiert. Dass hier die Sänger selbst gleichzeitig verschiedene Personen spielten und die Handlung erzählend vorantrieben, war keine neue Erfindung Schumanns - das hatte es auch schon bei Haydn gegeben. Und wirklich ist hier Haydns Einfluss gerade in den Arioso-Passagen deutlich zu spüren.

Natürlich halfen Schumanns Erfahrungen, die er seit drei Jahren mit seinen Liedern gesammelt hatte, ihm bei dem Versuch, ohne Rezitative auszukommen. Schumanns Wunsch, dem Oratorium dadurch mehr Dichte, einen größeren inneren Zusammenhalt zu geben, ist gut nachvollziehbar. Außerdem lag das Entrümpeln musikdramatischer Formen geradezu in der Luft - es ist kein Zufall, dass gleich drei extrem wichtige Versuche, ohne Rezitative auszukommen, ins Jahr 1843 fallen - Wagner versuchte, mit dem „Fliegen Holländer“ eine rezitativlose romantische Oper zu komponieren, ebenso Donizetti, der mit „Don Pasquale“ ein durchkomponiertes musikalisches Lustspiel schuf. Schumanns Bemühungen wirken in diesem Zusammenhang am wenigsten überzeugend - weil sie zeigen, dass die jahrhundertelange Erfindung des Rezitativs nur dann erfolgreich reformiert werden konnte, wenn man dafür etwas Besseres zur Verfügung hatte. Schumanns Ariosi machen „Das Paradies und die Peri“ über Strecken zu einer recht einförmigen melodischen Masse, nichts ist wirklich scharf abgegrenzt. Und was in der dramatischen Oper wegen der abwechslungsreichen Handlung gut funktionierte, führt hier im Oratorium streckenweise zur lähmenden Kontrastlosigkeit und damit zur Langeweile.

So mancher Besucher des Oratoriums machte schon in Schumanns Tagen eine merkwürdige Entdeckung - dass jede Einzelnummer für sich hinreißend, originell, bewundernswert war, das Werk als Ganzes aber die Aufmerksamkeit lähmte.

11	ANR:	Kom:	Robert Schumann	03'41
Mrk:	EMI CLASSICS	Tit:	Das Paradies und die Peri	
LC:	06646		Szene und Chor der Nilgenien	
B-Nr:	5756642	Int:	Nicolai Gedda, Tenor	
Trk:	111		Edda Moser, Sopran	
			Chor des Städtischen Musik-Vereins zu Düsseldorf	
			Düsseldorfer Symphoniker	
			Heryk Czyz	

Der viel bewunderte Chor der Nilgenien - der Part der Peri wird Lehar später zum berühmten Vilja-Lied in der Lustigen Witwe inspirieren. Es sangen Nicolai Gedda und Edda Moser, Henryk Czyz leitete Chor und Orchester des Musikvereins zu Düsseldorf.

Gehörte das Oratorium „Das Paradies und die Peri“ trotz Konzeptionsschwächen wegen der wunderbaren Lyriken und vieler großartiger Einzeleinfälle zu Recht zu den populärsten Werken Schumanns zu Lebzeiten, so hat postum ein anderes Oratorium der „Peri“ diesen Rang abgelaufen - Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Schumann arbeitete seit 1844 jahrelang immer wieder an diesem Werk. Erst kurz vor der Einlieferung in die Endericher Klinik komponierte er die Ouvertüre. Die ungewöhnlich spät komponierte Ouvertüre hat die meisten Schumann-Forscher zu dem Schluss kommen lassen, dass Schumann das Werk damit für abgeschlossen hielt. Das ist aber durchaus strittig. Die sehr unausgeglichene Form und die merkwürdige Auswahl der Faust-Szenen könnte auch nahelegen, dass Schumann hier ein Fragment hinterlassen hat und durchaus vorhatte, später noch mehr Szenen zu vertonen. Auffallend ist Schumanns geringes Interesse am ersten Teil des Faust - der doch sonst die Komponisten am häufigsten reizte. Nur drei Szenen und damit ein Viertel des Werks beziehen sich auf den ersten Teil. Merkwürdig ist weiterhin, dass gerade die Herzstücke, die für Liedkomponisten so verlockend sind, hier fehlen, kein Gretchen am Spinnrade, kein Osterspaziergang, kein König von Thule. Ausgerechnet den religiösen Aspekt hat der sonst so freigeistige Schumann hier in den Vordergrund gerückt. Edith Mathis singt das Gebet Margarethes vor dem Bild der Mater Dolorosa.

		Kom:	Robert Schumann	04'10
Mrk:	EMI CLASSICS	Tit:	Szenen aus Goethes Faust	
LC:	06646		Ach neige, du Schmerzensreiche	
B-Nr:	5756672		Szene der Margarethe	
Trk:	103	Int:	Edith Mathis, Sopran	
			Düsseldorfer Symphoniker	
			Bernhard Klee	

(abs.)

Robert Schumann hat seine Goetheschen Faust-Szenen nahezu von hinten nach vorne komponiert - er begann mit Fausts Verklärung 1844, die opernhafte Szenen aus Faust 1 entstanden um 1849, als er an der „Genoveva“ arbeitete, irgendwo dazwischen lagen die Szenen, die Fausts Ende beschreiben, und zum Schluss folgte die Ouvertüre. Doch sind die Faust-Szenen deswegen ein heterogenes Stückwerk? Besieht man sich die Struktur des Werks insgesamt, kann man eigentlich nicht an ein planloses Vorgehen denken, selbst wenn man von einem Kenner ausgeht - Schumann etabliert hier, ganz wie in der Peri, ein esoterisches Werk, hebt die Erlösungstendenzen heraus. Bezeichnenderweise ist alles Dämonische, Unheimliche, alles Laute und Groteske aus diesem sehr ätherischem „Faust“ von Schumann verbannt. Mephisto spielt hier eine ganz untergeordnete Rolle. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der von Schumann so bewunderte Komponist Hector Berlioz zeitgleich an einem Oratorium mit dem selben Stoff arbeitete. Beide kannten vermutlich ihre Versionen nicht - es wäre faszinierend zu wissen, was Schumann zu Berlioz' Fassung gesagt hätte. Dessen Faust-

Oratorium ist geradezu das schroffe Gegenteil zu Schumanns Komposition. Auch Berlioz präsentiert nur Ausschnitte, doch schon der Titel drückt eine andere Sichtweise aus - „Fausts Verdammnis“. Berlioz bezieht auch Motive des alten Faust-Volksbuchs mit ein - sein Faust fährt am Ende zur Hölle. Es ist, als ob das Groteske, Dämonische, das in Schumanns Oratorium fehlt, sich hier bei Berlioz als Ausgleich um so konzentrierter wieder fände. Kaum ein anderer Werkvergleich illustriert so plastisch, wie weit die Ziele der deutschen und französischen Romantik um 1845 schon auseinander lagen - die deutsche Spätromantik ist hier schon ganz auf dem Weg zur esoterischen Verklärung, zum Symbolismus, der einst in Wagners Parsival und Mahlers Sinfonien gipfeln wird. Die französische Romantik lotet die dunklen Seiten der Seele aus. Das Böse, die finsternen Mächte, die einst die musikalische Frühromantik der Deutschen so genial in Marschners und Webers Musik einfing, sie tauchen jetzt in Frankreich wieder auf - Berlioz macht den Anfang, und Offenbach wird am Ende der Entwicklung diese Welt in „Hoffmanns Erzählungen“ unvergesslich gestalten.

Schumann hätte diesen Berlioz-Faust wohl kaum geliebt, hieß es doch schon in seinem Berlioz-Essay von 1835: „Sollten diese Zeilen etwas beitragen, Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Exzentrische seiner Richtung immer mehr mäßige, so wäre der Zweck der Veröffentlichung erfüllt“.

Berlioz hat sich nicht gemäßigt, im Gegenteil.

	Kom:	Hector Berlioz	04'20
Mrk:	BBC Music	Tit:	Le Damnaiton de Faust
LC:	00000		Fausts Höllenfahrt
B-Nr:	bbcl 4006-7	Int:	Michel Roux, Bass
Trk:	214+15		André Turp, Tenor
			London Symphony Orchestra & Chorus
			Pierre Monteux

(abs.)

Berlioz und Schumann sind nicht die einzigen Komponisten, die sich mit dem „Faust“-Stoff auseinandergesetzt haben.

Goethes „Faust“ ist unzählige Male in Musik gesetzt worden, ausschnittsweise oder in Form von Opern, Ouvertüren, Sinfonien oder Oratorien. Kaum ein Musiker hat aber vor Schumann gewagt, wirklich in größerem Maßstab das Original zu vertonen. Besonders der komplizierte 2. Teil stieß auf wesentlich geringeres Interesse als der theatralisch reizvollere erste. Dabei hielt Goethe ausgerechnet beim 2. Teil des „Faust“ durchaus eine opernmäßige Umsetzung des Originals für möglich und wünschenswert. Goethe äußerte Eckermann gegenüber, er könne sich vorstellen, dass Giacomo Meyerbeer am geeignetsten wäre, seinen „Faust“ zu vertonen. Er glaubte, dass sich alle anderen Komponisten von den dämonisch-bizarren Seiten des Faust abschrecken lassen würden, „Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was die Musik stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider,“ bekannte Goethe resigniert und sehr prophetisch. Doch es gab auch noch ein anderes Problem - wenn Faust laut denkt und wirklich tief sinnig wird, dürfte es schwer sein, zu den großen Worten eine gleichwertige Musik zu erfinden. Dies Dilemma zeigt sich auch in Schumanns „Faust“.

Fausts berühmter Schlußmonolog „Ein Sumpf zieht am Gebirge hin“ - mutet in Schumanns Version ungewöhnlich blass an. Opernbearbeiter wie Jules Barbier oder Arrigo Boito haben daraus gelernt und solche Stellen bewusst vermieden oder sie durch opernmäßigere Verse ersetzt. Dietrich Fischer Dieskau mit Fausts Schlußmonolog, Benjamin Britten dirigiert das English Chamber Orchestra.

	Kom:	Robert Schumann	05'12
Mrk:	Deutsche	Tit:	Szenen aus Goethes Faust
	Grammophon		Monolog des Faust
LC:	00173		"Ein Sumpf zieht am Gebirge hin"
B-Nr:	452 674-2	Int:	Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton
Trk:	111		English Chamber Orchestra
			Benjamin Britten

(abs.)

Wenn auch die dämonische Komponente bei Schumann fehlt und oft die musikalische Sprache Schumanns hinter die von Goethe zurücktritt, ist unüberhörbar, dass Schumann im Hauptteil des Werks, mit dem groß angelegten Schluss der Faust-Verklärung, eins seiner wirklichen Meisterstücke komponiert hat. Hier, ganz zu Hause in den ätherischen Regionen seiner Engel und Luftgeister, verliebt in die sybillischen Rätselverse höherer Wesen, lässt sich Schumann zu einer Musik hinreißen, die ganz einzig in der deutschen musikalischen Romantik dasteht. Es dürfte kein Zufall sein, dass Schumann gerade diese etwa 45 Minuten lange Schlussapotheose des Faust mit Feuereifer zuerst komponierte. Und nicht nur das - zunächst spielt er sogar mit dem Gedanken, diese Szene als eigenständiges Werk herauszubringen. Das geschieht auch. „Faust Verklärung“ wird 1849 als pompöses kulturelles Ereignis zu Goethes 100. Geburtstag in Dresden, Leipzig und Weimar gleichzeitig aufgeführt. In Weimar dirigiert Franz Liszt. Der Erfolg ist in Weimar und Dresden glänzend, allein in Leipzig wurde die Szene lau aufgenommen, Schumann macht die unglückliche Reihenfolge des Konzertprogramms dafür verantwortlich, das Stück hatte den Abend eröffnet und nicht abgeschlossen.

Der Ruf des Werkes verbreitete sich schnell in Deutschland, und der Erfolg war so ermutigend, dass Schumann sich entschloss, an dem Projekt weiterzuarbeiten.

Wir haben hier schon einige Male den wichtigsten deutschen Musikkritiker des 19.

Jahrhunderts, Eduard Hanslick, zitiert, meist mit wenig schmeichelhaften Bemerkungen zu Schumann, jetzt soll er in Zusammenhang mit Fausts Verklärung einmal mit einer Lobeshymne zu Wort kommen:

„Wie mit einem Ruck sind wir aus dem nebeligen Tal emporgehoben zu der entzückendsten, sonnigsten Aussicht. Die Schumannsche Faust-Verklärung gleicht einer Raffaelschen Madonna, die, von lächelnden Engelsköpfchen umringt, zum Himmel aufschwebt.“

Hier nun der Schluss der Verklärung, die Szenen 5-7, mit Bryn Terfel, Karita Mattila, Jan-Hendrick Rootering und Barbara Bonney, Es singt außerdem der Tölzer Knabenchor und der Schwedische Rundfunkchor, Claudio Abbado dirigiert die Berliner Philharmoniker.

01	ANR:	Kom:	Robert Schumann	22'20
Mrk:	Sony Classical	Tit:	Szenen aus Goethes Faust	
LC:	06868		Fausts Verklärung (Schluss)	
B-Nr:	S2K 66308		Szene V-VII (Hier ist die Aussicht frei)	
Trk:	207-9	Int:	Bryn Terfel, Karita Mattila, Jan-Hendrik Rootering, Barabara Bonney Tölzer Knabenchor Schwedischer Rundfunk-Chor Berliner Philharmoniker Claudio Abbado	

(abs.)

Schumann drittes Oratorium, „Der Rose Pilgerfahrt“, fällt in seine frühe Düsseldorfer Zeit und ist das Ergebnis längeren Grübelns über neue Wege des Oratoriums. So sehr er Mendelssohns Oratorien bewunderte und Spohrs beste Werke in diesem Genre respektierte - die meisten Oratorien, das erkannte Schumann als brillanter Kritiker, gaben sich anachronistisch-religiös oder sehr kompliziert und verschachtelt. Gegen eine allegemeine esoterisch-religiöse Tendenz hatte Schumann nichts einzuwenden, nur glaubte er, sich endlich vom Modell der allzu biblischen Oratoriumsform verabschieden zu müssen. Vielleicht hatte Mendelssohn selbst ihn dazu inspiriert, Mendelssohn zweifelte im Gespräch mit Schumann nämlich durchaus an der

Modernität seiner Oratoriumsmusik, wie eine Notiz Schumanns belegt. Zunächst plante Schumann eine Art groß angelegtes Luther-Oratorium, dann, erdrückt von Krankheit, Umzug und Arbeit erschrak er doch angesichts dieser Riesenarbeit und wandte sich einem bescheidenem Stoff zu, „Der Rose Pilgerfahrt“. Das Werk dauert nur etwa eine Stunde und ist eine Art idyllisches Märchenspiel, das Schumanns religiöses Lieblingsthema, die Erlösung, in den Mittelpunkt stellt. Wichtig war Schumann hier wohl die Intimität, das Kammermusikalische, die leisen Töne - und folgerichtig fand die Premiere der Urfassung im Juli 1852 in Schumanns Wohnung statt, zunächst noch ohne Orchester, sondern nur mit Klavierbegleitung. Die Orchesterversion wurde ein halbes Jahr später, am 5. Februar 1852, in Düsseldorf uraufgeführt.

10	ANR:	Kom:	Robert Schumann	02'33
Mrk:	OPUS 111	Tit:	Der Rose Pilgerfahrt	
LC:	05718	Eröffnungsterzett:	Die Frühlingslüfte bringen	
B-Nr:	OPS 30-190	Int:	Anke Hoffmann, Simone Kermes, Claudia Schubert	
Trk:	001		Das Neue Orchester Christoph Spering	

Anke Hoffmann, Simone Kermes und Claudia Schubert mit dem aparten Eröffnungsterzett aus der „Der Rose Pilgerfahrt“, Christoph Spering dirigierte das Neue Orchester. Dies kleine Werk gehört zu meinen Lieblingskompositionen von Schumann - er hat es verstanden, die Intimität der ersten Version auch in der Orchesterfassung zu bewahren. Die noble Zurückhaltung des Werks, die für Schumann ungewöhnlich durchsichtige Instrumentierung und die sehr kantablen Gesangslinien heben es aus seinem Spätwerk erfrischend heraus. Einziger Makel ist auch hier wieder die etwas sehr verschrobene Handlung - eine Rose will unbedingt zum Menschen werden, verliert dabei aber auch nach der Geburt ihres ersten Menschenkindes ihre Unsterblichkeit. Schumann beschwört auch hier wieder die geliebten Elfen- und Engelschöre herauf, die Musik bietet aber auch Analogien zu seiner großen Liedzeit - oft schimmert der Zyklus „Frauenliebe- und leben“ in den Gesängen der Rose durch, ohne dass diese Lieder wirklich imitiert werden. Hier kommt Schumann wieder auf seine Technik des ariosen Durchkomponierens zurück - und hier funktioniert es wesentlich besser, es gibt eine größere rhythmische Abwechslung als in der „Peri“ und schon die Knappheit des Ganzen lässt den Hörer kaum ermüden. Spätestens zu diesem Zeitpunkt muss Schumann bewusst geworden sein, dass seine wahre Stärke als Vokalkomponist im Lied liegt - und man kann die Musik zu „Der Rose Pilgerfahrt“, die so unverkrampft und ruhig dahin strömt, als glückliche Besinnung auf Schumanns eigentliche Stärken betrachten.

04	ANR:	Kom:	Robert Schumann	08'15
Mrk:	EMI CLASSICS	Tit:	Der Rose Pilgerfahrt	
LC:	06646		Die letzte scholl hinunter	
B-Nr:	35090024		Szene und Gebet der Rose aus Teil 1	
Trk:	109+10	Int:	Helen Donath, soprano Theo Altmeyer, Tenor Hans Sotin, Bariton Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf Düsseldorfer Sinfoniker Rafael Frühbek de Burgos	

(abs.)

Eine letzte bemerkenswerte Verdichtung und Überhöhung von Schumanns oratorischer Kunst findet in den sogenannten vier Chorbballaden statt, die er für den Düsseldorfer Konzertbetrieb komponiert hat. Der Titel „Chorbballade“ täuscht und kann nicht annähernd die Komplexität und Dichte dieser vier Werke nach Balladen von Geibel und Uhland beschreiben, es drängt sich eher der Begriff „Miniatur-Oratorium“ oder „Dramatische Kantate“ auf. Die Balladen wurden so

bearbeitet, dass ein Wechselgesang zwischen den handelnden Personen und vor allem eine aktive, dramaturgisch sinnvolle Einbeziehung des Chores möglich wird. Diese viertel- bis halbstündigen Werke sind allerdings nicht Ausdruck einer freiwilligen Knappheit. Vermutlich folgte Schumann hier nur dem Bedürfnis des Düsseldorfer Publikums nach kurzweiliger, nicht allzu langer musikalischer Abendunterhaltung, an der auch nicht professionelle Sänger mitwirken konnten. Doch aus der praktischen Erwägung ergab sich wie von selbst ein ganz neues musikdramatisches Genre, in dem Schumann seine ureigene oratorische Ausdrucksform endlich gefunden hatte. In diesen späten Chorbballaden laufen drei Fäden des Schumannschen Werks auf wunderbare Weise zusammen und verbinden sich zu einem homogenen Ganzen - sie sind gleichzeitig der Höhepunkt seines Liedschaffens, seiner Tätigkeit als Chorkomponist und seiner Experimente mit dem Oratorium. Auch hier ist es tragisch, dass in dem Moment, wo Schumann seinen Weg gefunden hatte, sein Schaffensprozess abbricht.

Hören Sie zum Ausklang die letzte Chorbballade, „Das Glück von Edenhall“, es singen Josef Protschka, Walter Berry, Walton Grönroos und der Männerchor des Städtischen Musikvereins Düsseldorf, Heinz Wallberg leitet die Düsseldorfer Symphoniker. Ihnen noch einen schönen Sonntag, am Mikrofon verabschiedet sich Mathias Käther.

07 ANR:9926245 Kom: Robert Schumann 13'20
Mrk: EMI CLASSICS Tit: Das Glück von Edenhall. Ballade für Soli, Männerchor
LC: 06646 und Orchester, op. 143
B-Nr: 769453-2 (1) Heil Edenhall! Heil seinem Lord
Trk: 201-203 (2) Zum Horte nimmt ein kühn' Geschlecht
(3) Ein stürmt der Feind mit Brand und Mord
Int: Josef Protschka (Tenor) = Lord; Walter Berry
(Bass) = Schenk; Walton Grönroos (Bass) =
Feindlicher Anführer
Männerchor des Städtischen Musikvereins
zu Düsseldorf
Düsseldorfer Symphoniker
Heinz Wallberg
Hartmut Schmidt