

ROBERT SCHUMANNEine Sendereihe zum 200. Geburtstag
Von Matthias Käther

19. Folge

Mainstream und Moden -der Konzertsaal um 1840

„Beethoven, Haydn, Mozart - wir kleineren Lichter sollen natürlich unter diesem Schutt begraben werden, und ich für mein Theil mache mir eine Ehre daraus. Wer weiß aber auch, ob wir nicht dermaleinst ausgegraben werden wie Herculaneum und Pompeji?“

Der Pianist, Komponist und Schumann-Zeitgenosse Ignatz Moscheles.

Mrk:	SIGNUM	Kom:	Ignaz Moscheles	06'03
LC:	08939	Tit:	Klavierkonzert Nr. 6 op. 90 "Fantastique"	
B-Nr:	x9600		3. Satz Allegro con spirito	
Trk:	004	Int:	Liu Xiao Ming	
			Staatsorchester Frankfurt (Oder)	
			Nikos Athinaios	

Ausnahmsweise begann unsere Sendung heute mal nicht mit Musik von Robert Schumann - Sie hörten den Schlusssatz des 6. Klavierkonzerts von Ignatz Moscheles, Liu Xiao Ming wurde begleitet vom Staatsorchester Frankfurt/Oder, die Leitung hatte Nikos Athinaios. Und damit herzlich willkommen zur 19. Folge unserer 26teiligen Sendereihe anlässlich des 200. Geburtstags von Robert Schumann, der heute musikalisch nur eine Nebenrolle spielen wird - denn heute geht es um die Frage: Wie sah es eigentlich aus, das öffentliche Musikleben in Schumanns Zeit, was wurde aufgeführt um 1840 in den Konzertsälen, in welchem Umfeld schrieb Schumann seine Kritiken und seine Musik? „Mainstream und Moden - der Konzertsaal um 1840“ - so der Titel der heutigen Sendung. Am Mikrofon begrüßt Sie Matthias Käther. Wir sind Präsentation von Konzertmusik in der Öffentlichkeit gewohnt, uns kommt selten der Gedanke, dass die Erfindung des öffentlichen Konzertlebens relativ jung ist. Das Konzertereignis, wie wir es heute kennen, der große Saal, die feste Stuhlreihe, das Programmheft, das ist eine Erfindung des Bürgertums, all das etablierte sich erst Ende des 18. Jahrhunderts in den großen europäischen Musikstädten Paris, London, Hamburg und Leipzig. Anfangs saß man noch auf beweglichen Stühlen um das Orchester herum, erst später wurden die festen Reihen eingeführt. Zwar gab es schon im 17. Jahrhundert vereinzelte Konzertagenturen, die öffentliche Aufführungen vermittelten, aber das blieben seltene Aktionen mit dem Geruch des Sensationellen. Erst mit der Gründung zum Beispiel der Wiener Tonkünstler-Sozietät 1771 oder den Gewandhaus-Konzerten in Leipzig 1781 kam Leben in den Konzertbetrieb, wie wir ihn heute kennen. Wie definiert sich ein öffentlicher Konzertabend in Schumanns Zeit? Pierers Universallexikon, die modernste und umfangreichste deutsche Enzyklopädie Mitte des 19. Jahrhunderts, drückt den Charakter eines öffentlichen Konzertes ganz unverblümt so aus: „Das Concert ist ein öffentliches, wenn die Zuhörer Eintrittsgeld bezahlen“.

Der merkantile Aspekt, das Geldverdienen, ist also von Anfang an ausschlaggebend. Was war in einem solchen öffentlichen Konzert um 1840 zu hören? Zunächst wurde auch damals schon eine Tradition zelebriert, wie wir noch heute kennen - die Sinfonien von Mozart, Haydn und Beethoven gerieten schnell zu Repertoire-Klassikern. Gerade Beethovens Sinfonien etablierten sich ab 1830 als leuchtende Höhepunkte eines Konzertabends.

	Kom:	Ludwig van Beethoven	06'12
Mrk:	Arte nova	Tit:	Sinfonie Nr. 4 op. 60
LC:	03480		3. Menuetto
B-Nr:	7431159214-2	Int:	New York Philharmonic
Trk:	004		Leonard Bernstein

Wenn man bedenkt, dass sich ein öffentlicher Konzertbetrieb in Europa, in dem man für Eintrittsgeld die Werke der Wiener Klassik hören konnte, erst allmählich um 1830 herausbildete, fragt man sich, wie Musik vorher präsentiert wurde. Es gab natürlich die höfischen Konzerte für die Adligen und ihre Gäste. Dann gründeten Musiker unter sich sogenannte akademische Konzerte für geschlossene Aufführungen, viele Ensemble-Namen erinnern noch an diesen Brauch, etwa „Academy of Ancient Music“. Die wichtigste bürgerliche Verbreitungsmöglichkeit von Musik war aber wohl der Salon. In ihn wurde man eingeladen. Eine schon einmal eingeladene Person hatte das Recht, jemand Neuen einzuführen. Nach dem Essen wurde Musik gemacht, mit einem wahrhaft virtuosen Programmrepertoire. Diese musikalischen Salons existierten in allen Weltstädten, und Komponisten wie Frederic Chopin verdankten ihnen ihren ersten Ruhm. Auch Mendelssohn wurde bekannt durch die Salonabende, die sein reicher Vater in Berlin gab. Noch lange nachdem sich der Konzersaal etabliert hatte, machten große Salons dem öffentlichen Musikleben Konkurrenz. Allerdings war ihre Qualität um 1845 schon im Niedergang begriffen, weil man die eigentliche Funktion, das Musizieren, nicht mehr so ernst nahm und es eher darum ging, dabei zusein und gesehen zu werden.

Ein Augenzeuge über einen Abend im wohl berühmtesten musikalischen Salon, dem Salon Rossinis in Paris:

„ Rossinis Wohnung reichte für die Zahl der Gäste nicht entfernt aus; die Hitze war unbeschreiblich und das Gedränge so groß, daß es jedesmal verzweifelter Anstrengungen bedurfte, wollte eine Sängerin (zumal von dem Gewicht einer Madame Sax) von ihrem Sitze zum Klavier gelangen. Eine juwelenfunkelnde Damenschar hielt den ganzen Raum des Musikzimmers dicht besetzt; an den offenen Türen standen regungslos geklemmt die Herren. Mitunter schlich ein Bedienter mit Erfrischungen durch die verschmachtenden Reihen.“

	Kom:	Gioacchino Rossini	03'48
Mrk:	OPERA RARA	Tit:	L'esule
LC:	00691		(Lied)
B-Nr:	orr 247	Int:	Lawrence Brownlee, Tenor
Trk:	010		Malcolm Martineau, Klavier

(abs.)

L' esule, ein Lied von Rossini für den Salon, der Tenor Lawrence Bronlee wurde begleitet von Malcolm Martineau.

Angesichts solcher Zustände in den Salons, über deren Konzerte die Presse ebenso ausführlich berichtete wie über die öffentlichen Veranstaltungen, war der große Konzertsaal eine wirkliche Erlösung, zumal ein anwachsendes Publikum nach dem Konzerterlebnis verlangte und auch bereit war, Geld dafür auszugeben. Und das vor allem deshalb, weil sich die Konzertagenturen nur zu gern

an den bewährten Salonprogrammstrukturen orientierten. Dank der ausführlichen Berichte von Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“ sind uns die Programme der Leipziger Abonnementskonzerte um 1840 erhalten geblieben. Und die weisen ein Programm auf, das stark an gehobene Unterhaltungsabende mit klassischer Musik im Fernsehen erinnert. Robert Schumann selbst hält den Ablauf des 8. Abonnementkonzerts am 10. Dezember 1840 fest: „ Sinfonie in F von Beethoven. Adagio und Rondo für Pianoforte von Thalberg. Finale aus Wilhelm Tell von Rossini. Ouvertüre von Cherubini. Zwei Etüden für Pianoforte von Henselt und Chopin. Ensemble aus Fernando Cortez von Spontini.“

Diese bunte Abfolge bezog also immer auch die Oper mit ein, vor allem die obligatorische Opernouvertüre fehlte fast nie, meist leitete sie den Abend ein, mitunter auch den zweiten Teil der Veranstaltung.

Schumann scheint diese Sitte übrigens nicht zu stören. Im Gegenteil, er ist an jenem Abend entzückt über die Cherubini-Ouvertüre und wünscht sich, dass Cherubinis Opernmusik noch mehr als bisher gespielt werden sollte.

	Kom: Luigi Cherubini	07'43
Mrk: CLAVES	Tit: Ouvertüre zur Oper "Faniska"	
LC: 03369	Int: City of Birmingham Symphony Orchestra	
B-Nr: 59513	Lawrence Foster	
Trk: 007		

Die erhaltenen turbulenten Programme der Gewandhaus-Konzerte, von Schumann ausführlich kommentiert, sind durchaus typisch für das deutsche Konzertleben jener Zeit, ja, sie galten sogar als besonders fortschrittlich, denn kein Geringerer als Felix Mendelssohn Bartholdy hatte dort die Leitung. Er scheint viele dieser Konzerte in dem Bewusstsein dirigiert zu haben, dass er dem Geschmack des Publikums entgegenkommen müsse, und man spürt dabei durchaus den Versuch, Hochwertiges und Populäres auf erträgliche Weise miteinander zu mischen. Diese bunte Mischung beherrschte durchaus den Geschmack des 19. Jahrhunderts, noch in den 1870er Jahren betont Mendels Lexikon der Tonkunst:

„Sollen die Konzerte wichtige Faktoren zur Bildung und Veredelung des musikalischen Verständnisses sein so müssen an die Konzertgeber in Bezug auf die Zusammenstellung ihrer Programme und deren Steigerung bedeutende Ansprüche gestellt werden. Das Programm an und für sich muß schon eine Art Kunstwerk sein, welches Mannigfaltigkeit und Einheit zugleich darzubieten hat, Einseitigkeit und Parteilichkeit ausschließt und in interessanter und spannende Aufeinanderfolge in dem Schlußwerke auch einen Gipfelpunkt findet.“

Dieser Ästhetik fühlte sich auch Mendelssohn verpflichtet, und sein Biograph Martin Geck übertreibt nicht, wenn er ihm dabei glänzendes Geschick bescheinigt für niveauvolle und zugleich publikumswirksame Programme. Dabei ließ Mendelssohn es sich natürlich nicht nehmen, seine eigene Musik aufzuführen - Mendelssohn ist ein Glücksfall für jene Zeit, denn seine Werke setzten sich schnell durch und hoben das Programmniveau der Konzertsäle Europas.

	Kom: Felix Mendelssohn Bartholdy	04'44
Mrk: Deutsche	Tit: Schauspielmusik zu "Ein Sommernachtsraum" op.61	
Grammophon	2. Scherzo	
LC: 00173	Int: Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks	
B-Nr: 459381-2	Rafael Kubelik	
Trk: 002		

Natürlich blickte man in der Öffentlichkeit damals nicht nur auf Mendelssohn, weil er einer der führenden Komponisten seiner Zeit war. In einer Epoche, in der enge politische Zensur herrschte, stürzte sich die gegängelte Presse des Vormärz besonders gern auch auf Literatur und Musik, und so stand Mendelssohn als Programmgestalter und Orchesterleiter immer im Rampenlicht. Also war er wie alle großen Konzertsaal-Direktoren seiner Zeit dazu angehalten, auch die damals angesagten Komponisten zu spielen, ohne in jedem Fall ihre Musik immer um jeden Preis gut zu heißen. Louis Spohrs Sinfonien, und vor allem seine Violinkonzerte gehörten dazu. So sehr Schumann und Mendelssohn den Kollegen auch respektierten und sein Talent anerkannten, der Spohr-Kult in Deutschland trieb gerade den Kritiker Schumann mitunter zu wütendenden Ausbrüchen, etwa wenn er 1841 seine Musik nach einem Leipziger Konzert schlichtweg als „Lärm“ bezeichnete. Aber da war nichts zu machen, das Publikum liebte Spohr.

	Kom:	Louis Spohr	08'04
Mrk:	cpo	Tit:	Konzert für Violine und Orchester Nr. 15 e-Moll, op.
LC:	08492		128
B-Nr:	999403-2		3. Satz: Rondo grazioso
Trk:	004	Int:	Ulf Hoelscher (Violine) Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin Christian Fröhlich

(abs.)

Studiert man die Programme der internationalen Konzerte jener Zeit, fällt auf, dass die Oper in den Konzertsälen zwar eine fast omnipotente Stellung einnimmt, sich aber die zelebrierten Ausschnitte meist auf wenige Formen beschränken. Ensemble oder Chöre finden sich relativ selten, zum guten Ton gehört die schon erwähnte Ouvertüre und vor allem die Solo-Arie. Bezeichnend ist, dass die eingestreuten Belcanto-Gesangsstücke fast immer für weibliche Akteure ausgewählt sind, und nur ganz selten für Tenor oder Bariton. Das hat mit dem aufkommenden Starwesen in Europa zu tun, das sehr modern anmutet - Sängerinnen auf Gastpielreisen wurden als frühe emanzipierte Frauen bewundert und verehrt, ihnen voraus eilte eine Wolke von Gerüchten, meist amouröse Abenteuer betreffend - Primadonnen wie Giuditta Pasta, Maria Malibran oder Jenny Lind waren Ikonen, die durchaus vergleichbar sind mit heutigen Pop-Stars, was ihre öffentliche Präsenz angeht. Zudem konnten diese Sängerinnen auch oft noch mit Arien brillieren, die ihnen die besten Belcanto-Komponisten höchst selbst auf den Leib geschneidert hatten - zu allererst Bellini, Mercadante und Donizetti. Selbst Verdi hatte der großen Jenny Lind in „I Masnadieri“ Ende der 1840er Jahre eine Partie beschert, mit der sich auch im Konzertsaal noch etwas herausschlagen ließ. Es singt Montserrat Caballé.

	Kom:	Giuseppe Verdi	03'55
Mrk:	Philips	Tit:	I Masnadieri
LC:	00305		Lo guardo avea degli angeli
B-Nr:	422425-2		Cavatine der Amalia
Trk:	111	Int:	Montserrat Caballé, Sopran New Philharmonia Orchestra Lamberto Gardelli

Bleiben wir noch einen Moment bei der Oper, deren zentrale Bedeutung im Konzertleben von 1840 kaum zu überschätzen ist. Gerade dieser losgelöste effekthascherische Entertainment-Charakter von französischen und italienischen Opernglanznummern schadete dem ganzen Genre - die Achtung bei seriösen Komponisten aus Deutschland vor dieser Gattung sank auf den Nullpunkt. Wenn Sie heute deutsche Opernkritiken aus dem 19. Jahrhundert lesen, dann fällt von E.T.A. Hoffmann über Rellstab, Schumann bis hin zu Hanslick immer eine geradezu pathologische Abscheu vor der Koloratur auf, der in eine solche Phobie mündete, dass man die wenigen Stellen, die in Mozarts „Don Giovanni“ artistische Koloraturen enthielten, als geistige Verirrung des Maestros auslegte. Selbst Alfred Einstein schließt sich in seiner Mozart-Biographie dieser Ansicht noch an. Dieser wilde Hass der Deutschen gegen die Koloratur hatte seine Wurzeln in der maßlosen Übertreibung des Bravourösen im Konzertsaal. Hinzu kam, dass die Oper noch in anderer spektakulärer Weise den Konzertbetrieb beherrschte - und zwar in Form von tausenderlei Bearbeitungen, Paraphrasen und Transkriptionen. Auch der junge Franz Liszt gelangte so zu seinem Ruhm - hier seine Bearbeitung des großen Sextetts aus „Lucia di Lammermoor“ von Gaetano Donizetti.

	Kom:	Franz Liszt	06'20
Mrk:	Philips	Tit:	Reminiscences de Lucia di Lammermoor
LC:	0305		1. Andante final
B-Nr:	456724-2	Int:	Jorge Bolet, Klavier
Trk:	012		

(abs.)

Diese Verneigung vor der Virtuosität und der Oper zugleich im Konzertsaal hatte für viele reformbewußte Kritiker und Komponisten etwas Anrühiges, Effekthascherisches, auch Schumann hat sich oft genug darüber erregt. Doch war ihm eine klavieristische Auseinandersetzung mit der Oper immer noch lieber als das Absingen vor brillanten Arien im Konzertsaal - er selbst hatte schon öfter mit Opernzitaten gespielt, in den Symphonischen Etüden etwa. Für Schumann stand und fiel die Bearbeitung ganz einfach mit ihrer Anmutung. Neben Franz Liszt war es vor allem der gefeierte Klaviervirtuose Sigismond Thalberg, der vor allem wegen seiner Opernparaphrasen gefeiert und zeitweilig sogar als Liszt-Konkurrent gehandelt wurde. Der Ruhm Thalbergs war so groß, dass man ihm gar phantasievolle Legenden andichtete - er sollte der uneheliche Sohn eines Grafen und einer Baronin sein, andere munkelten, sein Name Thal-Berg sei das witzige Pseudonym eines musizierenden Abenteurers, in dessen Lebensbahn es gewaltig auf- und abging. Vorläufig verlief diese Bahn allerdings nur bergauf - seine Opernparaphrasen hatten einen großen Einfluss auf die Konzertszene zwischen 1830 und 1850, denn diese Musik war neben aller Effekthascherei sehr geistreich, seine Paraphrasen viel mehr als nur ein Potpourry von bekannten Melodien. Oft ist es gar nicht so einfach, selbst bei berühmten Motiven zu erraten, was Thalberg da bearbeitet hat. Schumann hasste ihn. Trotz oder gar wegen seiner weltläufigen Brillanz konnte er Thalbergs opernverliebte Musik, die sich an Rossini, Bellini und Donizetti orientierte, nicht ausstehen. „Könnten die Wiener hassen“, so schreibt Schumann in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“, „so geschähe es wegen der schlimmen Gedanken, die diese Zeitschrift bisher über die Kompositionen Thalbergs gehegt“.

Francesco Nicolosi spielt die Fantasie über Themen aus Rossinis „Barbier von Sevilla“.

	Kom:	Sigismond Thalberg	13'58
Mrk:	NAXOS	Tit:	Fantasia on Il Barbieri di Siviglia (Rossini)
LC:	05537	Int:	Francesco Nicolosi, Klavier
B-Nr:	8.555498		
Trk:	003		

(abs.)

Solche technisch vertrackten Stücke, wenn sie nicht von Thalberg oder Liszts selbst gegeben wurden, konnten natürlich nicht von jedem ortsansässigen Pianisten im Abonnementskonzert vorgetragen werden. Deswegen arrangierte man eine Art Zwischenmodell bei den städtischen Konzerten jener Zeit - es gab den Gastauftritt des reisenden Star-Virtuosens. Oft waren diese Gastnummern die eigentliche Attraktivität des Abends. So ärgerte sich Schumann einst in Wien, dass seine Werke in den Schatten der großen Jenny Lind gerieten.

Solche Stars pflegten nicht nur Soloabende zu *geben*, natürlich gegen gepfefferte Preise, sie gelten auch als Erfinder dieser Entertainment-Form. Franz Liszt etwa gilt als Begründer des öffentlichen Soloklavierabends. Berühmt sind Paganinis Tourneen, wir haben schon davon berichtet, wie der junge Schumann kilometerweit per Pferdefuhrwerk zu solch einem Konzert pilgerte. Diese Stars nahmen einen enormen Raum im Alltagsdenken ihrer Zeit ein. Die Sängerin Henriette Sontag etwa wird in Herloßsohns Damenlexikon, an dem auch Schumann mitschrieb, mit acht Seiten gewürdigt, während sich Johann Sebastian Bach mit zweien begnügen musste.

Zu diesen reisenden Virtuosen, die man bestaunte, gehörte natürlich auch Clara Wieck, eine der gefeiertsten Pianistinnen Europas, die - für eine Frau damals ungewöhnlich genug - auch mit eigenen Kompositionen reüssierte.

Kom: Clara Schumann
Tit: Caprice a la Bolero
Int: Jozef de Beenhouwer, Klavier
Mrk: cpo
LC: 08492
B-Nr: 999758-2
Trk: 307

03'47

(abs)

Daß Clara Wieck nach der Heirat mit Robert Schumann weder als Komponistin noch als Virtuosin wieder den Ruf erlangte, den sie vorher hatte, das ist zwar richtig, doch damit teilte sie das Schicksal vieler Virtuosinnen, die sich oft noch sehr jung aus dem Konzertbetrieb zurückzogen - mit einem Mann, versteht sich, ganz den Gepflogenheiten des Biedermeier entsprechend. Übrigens liest man in diesem Zusammenhang immer wieder die Andeutung, die Virtuosinnen hätten es in der Männerwelt schwerer gehabt, hätten unter gewaltiger Konkurrenz leiden müssen. Da muss doch differenziert werden - der Aufstieg war oft schwierig, doch die, die es einmal geschafft hatten, wurden von der Gesellschaft meist akzeptiert und bewundert. Und nicht nur das - sie verdienten viel Geld, mehr als mancher männliche Virtuose. Die Sopranistin Adelina Patti etwa, weit entfernt davon, sich unterdrückt zu fühlen, kaufte sich ein Schloss in England und gab dort rauschende Feste. Grade das war wohl das größere Ärgernis - auch im Falle Schumanns - dass seine Frau auf den Tournées mehr Geld verdiente als er mit seiner Zeitschrift und seinen Kompositionen.

Nicht nur Virtuosen begannen ab 1820 verstärkt durch Europa zu ziehen, auch ganze Orchester machten sich auf die Reise. Besonders berühmt waren die Gastspiele der Wiener Kapelle von Johann Strauß Vater, die dafür sorgte, daß Tanzmusik sich zunehmend auch im Konzertsaal durchsetzte. Tanzmusik war *die* angesagte Tendenz der 1840er Jahre schlechthin, sie äußerte sich in tänzerischen Suiten, Paraphrasen auf Strauß-Melodien, Konzertwalzern, Ballettausschnitten. Berlioz gestaltet den zweiten Satz seiner „Symphonie fantastique“ als Un bal, und Adolphe Adam komponiert 1841 mit Giselle das erste moderne Handlungsballett von Weltrang. Doch gegen das erste Auftreten von Johann Strauß Sohn wirken all diese Neuerungen geradezu matt. Strauß` Sohn ist ab 1845 sofort präsent, sein schillernder sinfonischer Stil, der sowohl im Tanzsaal als auch auf dem Konzertpodium funktioniert, rauscht wie ein Sturmwind durch Europa, das Konzertleben gleichzeitig profanisierend, aber auch um eine exotische Note bereichernd.

Auch hier, bei Musik der Stauß-Dynastie erweist sich Schumann als wortgewandter Chronist des Konzertlebens: „Die Musiker sind gar nicht verdrießlich“ beobachtet er, „ sondern blasen lustig drein, die Tänze scheinen selbst mitzutanzten.“

Kom: Johann Strauß Sohn
Tit: Zigeunerquadrille op. 24
Int: Berliner Sinfoniker
Mrk: Eurodisc
LC: 00202
B-Nr: 258658
Trk: 309

05'50

(abs)

War also Tradition, Tänzerisches und Modisches in den Konzertsälen um 1840 sehr präsent, wenn auch oft krude und abenteuerlich gemixt, so finden sich in den Musikstädten doch zunehmend Tendenzen, die Programme übersichtlicher und seriöser zu gestalten. Mendelssohn gibt etwa an einem Abend alle vier „Leonoren-Ouvertüre“n von Beethoven. 1841 eröffnet er gar einen Zyklus von Konzerten, in denen nur „historische Kompositionen“ aufgeführt wurden, wie man sie damals nannte. - So standen am 21. Januar ausschließlich Werke von Bach und Händel auf dem Programm. Auch erste große Musikfestivals setzten sich durch, an den gleichzeitig Profis und Amateure waren, das berühmte Niederrheinische Musikfest etwa, an dem sowohl Mendelssohn als auch Schumann erfolgreich beteiligt waren.

Eins fällt allerdings auf: In all diesen öffentlichen Konzerten - sie enthalten nie Kammermusik - der Name dieser Gattung war also viele Jahrzehnte hindurch ganz wörtlich zu verstehen. Es war ungeheuer schwer, Kammermusik aus der privaten Sphäre herauszuholen und in den öffentlichen Konzertalltag zu integrieren. Es gab durchaus Versuche, die Kammermusik aus

dem häuslichen Kontext zu lösen. So reiste in jener Zeit das Braunschweiger Gebrüder-Müller-Quartett durch Europa, um Beethovens Streichquartette bekannt zu machen. Mendelssohn wagte das Experiment, Kammermusik in den öffentlichen Raum zu tragen - er initiierte 1838 eine Serie

von Quartett-Morgen in Leipzig. So gut diese Veranstaltung zunächst angenommen wurde und so sehr Schumann sie in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ lobte - es blieb bei sechs Veranstaltungen.

Auch hier triumphierte übrigens Luigi Cherubini - dessen Quartette sich damals großer Beliebtheit in Europa erfreuten.

	Kom: Luigi Cherubini	04'31
Mrk: bis	Tit: Streichquartett Nr. 2 c-Dur	
LC: 3240	4. finale	
B-Nr: bis 1003	Int: Melos-Quartett	
Trk: 108		

Das Quartetto David spielte „Das Finale“ des c-Dur Quartetts von Luigi Cherubini, eins der wenigen zeitgenössischen Kammermusikwerke, die Mitte des 19. Jahrhunderts öffentlich zu hören waren.

Ich denke, dieses Porträt des europäischen Konzertlebens macht deutlich, warum ein ehrgeiziger romantischer Komponist wie Schumann in vielen Aspekten damals so erfolglos blieb und im Konzertleben eine derart untergeordnete Rolle spielte - um Soloklavierabende geben zu können, hätte er als Virtuose selbst spielen müssen, was ja zunächst auch sein Ziel war. Dann fehlte es seiner Musik aber auch an Popularität und traditioneller Eleganz, nur selten bezog sie Opernmusik mit ein, und wenn sie Tanzrhythmen integrierte, dann doch ohne allzu starke Reminiszenzen an wirklich reale Tänze. Schumanns Kammermusik blieb nur einem kleinen Kreis zugänglich, und seine Orchesterwerke waren zwar formal für den Konzertsaal geeignet, erreichten aber vor allem wegen der eigenwilligen Instrumentierung keine Breitenwirkung. Man könnte nun davon ausgehen, dass das vom Bürgertum goutierte Konzertrepertoire - oft auf äußeren Effekt berechnet und an Tagesgrößen orientiert - bei einem Außenseiter wie Schumann auf empörte Ablehnung gestoßen war. Das ist nur bedingt der Fall - der Musikkritiker Schumann hat sehr oft ein gutes Gespür dafür, wo die Menge zu Recht jubelt oder der schöne Schein triumphiert. Dadurch, dass er aktiv in seiner Zeitschrift abwägend nach Konzertabenden den Daumen nach oben oder nach unten hält, akzeptiert er unbewusst auch die gängige Praxis der öffentlichen Konzerte - und der oftmals scharfe Ton bei einzelnen Verrissen kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Schumann im Grunde mit dabei sein will bei diesem großen Spiel; er will als Komponist dazugehören und auch solch lobende Kritiken über sich lesen, wie er selbst sie verfasst. Nur selten ist ihm das gelungen, wie etwa mit der von Felix Mendelssohn-Bartholdy uraufgeführten „Frühlingssinfonie“ von 1841.

04	ANR:	Kom: Robert Schumann	06'17
Mrk: Deutsche		Tit: Sinfonie Nr. 1 b-Dur op. 38	
Grammophon		2. Larghetto	
LC: 00173		Int: Berliner Philharmoniker	
B-Nr: 4777932		Herbert von Karajan	
Trk: 002			

(abs.)

Robert Schumann wusste auch um den Zufallscharakter des Erfolges in der umkämpften Konzertszene. War er auch davon überzeugt, dass Genie angeboren ist, so zeigen doch manche wechselnden Urteile über dieselben Komponisten, dass er nicht nur deren starke und schwache Seiten erkannte, sondern - bewusster vielleicht als viele andere Kritiker seiner Zeit - dass Erfolg von Tagesstimmungen, der Qualität der Interpreten und dem richtigen Präsentieren abhängig ist. Nach der Aufführung einer Sinfonie des heute fast vergessenen Komponisten Johann Wenzeslaus Kalliwoda, dessen Musik er sehr mochte, denkt er über dieses Thema in seiner Zeitschrift nach. „Zum Nachteile des Werkes traf

es sich auch, was freilich nicht immer zu ändern ist, daß die Sinfonie den *Anfang* des Konzertes machte.“ schreibt er.

„Die Instrumente, die Musiker selbst sind da oft noch nicht warm, das Publikum hat sich noch nicht zurechte gesessen etc.“

Schumanns Zuneigung zu einem Mann wie Kalliwoda zeigt aber auch einmal mehr, dass auch er befangen war in seiner Zeit, mitunter dem Modischen nachhing, ohne es zu ahnen, also nicht nur ablehnte, wo wir heute bewundern, sondern mitunter auch lobte, wo wir heute skeptisch sind. Aber wer weiß, vielleicht hat Schumann als aufmerksamer musikalischer Chronist seines Zeitalters ja doch den längeren Atem - und Ignatz Moscheles hat Recht: Vielleicht werden viele dieser Kompositionen eines Tages wieder ausgegraben, so wie einst Pompeij.

Bei einigen Werken ist das bereits geschehen.

Zum Schluss der heutigen Sendung hier der letzte Satz der sechsten Sinfonie von Johann Wenzeslaus Kalliwoda, nach der Schumann schwärmerisch ausrief: „Der *siebenten* Sinfonie sei denn im Voraus ein Willkommen zugerufen.“ Frieder Bernius leitet die Hofkapelle Stuttgart.

Ihnen noch einen schönen Nachmittag, am Mikrofon verabschiedet sich Matthias Käther.

05	ANR:	Kom:	Johann Wenzeslaus Kalliwoda	07'35
Mrk:	ORFEO	Tit:	Sinfonie Nr. 6 f-Dur op. 132	
LC:	08175		4. Finale - Molto vivace	
B-Nr:	c 677 061	Int:	Hofkapelle Stuttgart	
Trk:	008		Frieder Bernius	