

ROBERT SCHUMANNEine Sendereihe zum 200. Geburtstag
Von Matthias Käther

23. Folge

Ein unmöglicher Mensch

„Wir stehen äußerlich gut miteinander; aber mit Schumann kann man nicht verkehren: er ist ein unmöglicher Mensch, er redet gar nichts. Bald nach meiner Ankunft aus Paris besuchte ich ihn, erzählte ihm eine Menge interessanter Dinge über die Pariser Oper, die Konzerte, die Komponisten, - Schumann sah mich immer unbeweglich an oder schaute in die Luft und sagte kein Wort. Da bin ich aufgesprungen und fortgelaufen. Ein unmöglicher Mensch.“

Richard Wagner

	Kom: Robert Schumann	02'35
Mrk: HARMONIA	Tit: Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette op. 32	
MUNDI FRANCE	1. Scherzo	
LC: 07045	Int: Andreas Staier, Klavier	
B-Nr: 901989		
Trk: 009		

Andreas Staier spielte das „Scherzo“ aus „Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette“ op. 32 von Robert Schumann, ein merkwürdiger Werk-Titel. Selbst in der doch sehr phantasiereichen Sprache der Romantiker ragt Schumann als besonders originell heraus, was die Betitelung von Werken angeht. Und auch sonst verblüffte Schumann seine Zeitgenossen nicht selten durch Exzentrik, unvorhersehbare Reaktionen oder provokante Äußerungen. Und damit herzlich willkommen zur 23. Folge unserer 26teiligen Sendereihe anlässlich des 200. Geburtstags von Robert Schumann, am Mikrofon begrüßt Sie Matthias Käther. Robert Schumann war in mancherlei Hinsicht außergewöhnlich. Er war ein Mann mit vielen Neurosen und Phobien, ein Künstler, dessen Leben und Werk durchzogen ist von Schrullen, auf die sich viele Zeitgenossen nur schwer einen Reim machen konnten, und der durch sein Auftreten oft zu Interpretationen seines Charakters herausforderte, die ihm nicht immer gerecht werden. Wir wollen in dieser Sendung der Frage nachgehen, wie sehr der Exzentriker, oder wie Wagner es ausdrückte, „ein unmöglicher Mensch“ auf die Zeitgenossen wirkte, wie diese Exzentrik das Schumannbild des 19. Jahrhunderts geprägt hat.

Man könnte sich die Frage stellen - wäre Schumann erfolgreicher gewesen, beliebter, anerkannter, wenn er einen umgänglicheren Charakter besessen hätte? Nehmen wir an, er hätte genau dieselben Werke verfasst, die wir von ihm haben - aber er wäre ein Salonlöwe gewesen, ähnlich wie Liszt oder Paganini, oder ein freundlicher, sensibler Gesellschaftsmensch wie Mendelssohn. Hätte das etwas an der Akzeptanz der Schumannschen Werke bei den Zeitgenossen geändert? Vermutlich nur wenig. Zum einen lässt sich eben hier Leben und Werk gar nicht

trennen - können wir uns etwa die „Kreisleriana“ von einem Salonlöwen komponiert vorstellen? Zum andern lag allein in den Werken Schumanns schon so viel Provokanz, dass für einige Komponistenkollegen das Verhalten des Autors kaum noch eine Rolle spielte. Das deutete sich schon beim jungen Schumann an. Als der einige Klavierwerke 1832 an den bewunderten Johann Nepomuk Hummel sandte, bemerkte Hummel schon das entscheidende Element, das die Kritik Schumann später ständig zum Vorwurf machen sollte: *„Auch scheinen Sie sich öfters der Originalität, die Ihnen übrigens eigen ist, etwas zu sehr hinzugeben, ich wünschte nicht, daß Sie sich dieses aus Angewohnheit zum Stil machen, weil es der Schönheit, Freiheit und Klarheit einer wohlgerechten Komposition nachteilig sein möchte.“*

Maurizio Pollini spielt das Allegro op. 8.

06 Kom: Robert Schumann 09'14
ANR:992334 Tit: Allegro für Klavier h-Moll, op. 8
0 Int: Maurizio Pollini (Klavier)
Mrk: Deutsche
Grammophon
LC: 00173
B-Nr: 471368-2
Trk: 201

/abs.)

Hummels Rat, das Originelle nicht allzu sehr zum Stilmerkmal zu machen, wurde, wie wir wissen, von Schumann ignoriert. Übrigens nahm er dem alten Klassizisten seine Warnungen nicht übel. Dass es Schumann mit seinem neuen Stil schwer haben würde, das allerdings ahnte Hummel ganz richtig, und dies Verlassen der klassischen Bahnen schon beim jungen Schumann sorgte natürlich schnell dafür, dass sein Werk von Kollegen und Kritikern sehr misstrauisch aufgenommen wurde. Warum eigentlich? Auch Liszts und Chopins Werke sind sehr komplex und nicht gerade klassizistisch zu nennen. Alfred Richter, ein Schumann-Experte der Jahrhundertwende, hat dafür eine einleuchtende Erklärung: *„Man kann kühn behaupten, daß kein einziger deutscher Komponist von seinem ersten Auftreten an eine so große Originalität gezeigt hat wie Schumann. Den Entwicklungsgang aller anderen Meister können wir an ihren Erstlingswerken leicht verfolgen: Sie lehnen sich alle an vorher Dagewesenes an, selbst Beethoven.“*

Dies war allerdings ein wichtiger Grund für die Kälte, die man Schumann schon früh entgegen brachte - hätte er seine großen Klavierkompositionen nach Dutzenden herkömmlichen Sonaten, Rondos oder klassischen Variationswerken herausgebracht, hätte man sich mit ihm sicher ernsthafter beschäftigt. Das sofortige Auftreten als Neuerer vom ersten Tag an machte stutzig.

So dürfte das 1836 entstandene „Konzert ohne Orchester“ ein enormer Affront gewesen sein. Nicht nur der kapriziöse Titel, der wie eine Verhöhnung des gängigen Konzertbetriebs klingt, ließ den erst 26jährigen Komponisten als recht blasiert erscheinen, sondern auch die Gestaltung des Werks - der Kopfsatz hat überhaupt nichts mit den typischen Sonatenhauptsätzen damaliger Konzerte zu tun, er bietet ein scheinbar wirres, kontrastreiches Mosaik von Motiven, die sich launig aufeinander beziehen. Es spielt Vladimir Horowitz.

01 Kom: Robert Schumann 08'15
ANR:990404 Tit: Sonate für Klavier Nr.3 f-Moll, op.14
8 1. Satz: Allegro brillante
Mrk: RCA Records Int: Vladimir Horowitz (Klavier)
Label
LC: 00316
B-Nr: GD 60463
Trk: 001-004

Vladimir Horowitz spielte den ersten Satz des „Konzertes ohne Orchester“ op. 14, das Schumann später ergänzte und dessen endgültige Fassung heute auch als 3. Klaviersonate bekannt ist. Lag also schon in Schumanns ersten Werken selbst etwas Schroffes, Unversöhnliches, so war dessen Persönlichkeit wirklich nicht dazu angetan, selbst wohlwollende Bewunderer für sich einzunehmen. Geradezu tragikomisch mutet etwa Schumanns Begegnung mit dem Dramatiker Friedrich Hebbel an. Lassen wir Hebbel selbst erzählen:

„Ich besuchte ihn in Leipzig, Wir standen im Briefwechsel, so hat er mich auch angegangen, ihm die Bewilligung zu erteilen, meine Genoveva [...] als Text schreiben zu lassen. Ich saß nach kurzer, fast stummer Begrüßung eine Viertelstunde bei ihm. Er sprach nicht und gaffte mich nur an. Auch ich schwieg, um zu erproben, wie lange das dauern werde. Er tat den Mund nicht auf. Da sprang ich wie verzweifelt empor. Auch Schumann langte nach seinem Hute und begleitete mich eine halbe Stunde weit aus der Reitbahngasse zu meinem Hotel. Er ging stumm neben mir her. Ich tat, grimmig geworden, desgleichen. Beim Hotel angekommen, empfahl ich mich rasch, ohne ihn einzuladen, auf mein Zimmer zu kommen.“

Auf diese Weise mag es sich Schumann noch mit manch anderem Besucher verdorben haben.

04 ANR: Kom: Robert Schumann 06'15
Mrk: TELDEC Tit: Genoveva
CLASSICS Sacht, sacht, aufgemacht!
LC: 06019 Finale 2
B-Nr: 030-13144-2 Int: Ruth Ziesak, Deon van der Walt, Majana
Trk: 013 Lipovsek, Thomas Quasthoff
Chamber Orchestra of Europe
Nikolaus Harnoncourt

(abs.)

Der Bruch zwischen Hebbel und Schumann wird gern und oft zitiert, wenn es darum geht, zu zeigen, wie schwierig Schumann war, wie ablehnend er sich jedem gegenüber zeigte, der sich ihm näherte, egal ob in freundschaftlicher oder kritischer Absicht. Auch Wagners Äußerungen scheinen diese These zu untermauern. Allerdings ist das nur die halbe Wahrheit. Hebbel gibt zu, dass er sich bei Schumann nicht sehr diplomatisch angestellt hat. Kam man Schumann in seiner Schüchternheit etwas entgegen, konnte er sehr liebenswürdig sein. Als der junge

Kritiker Eduard Hanslick Schumann besucht, erlebt er zunächst fast genau dasselbe wie Heibel:

„Schumann erhob sich etwas schwerfällig am Klavier, auf welchem Bachs Choräle aufgeschlagen waren, und reichte mir freundlich schweigend die Hand. Ich redete ein Weilchen und wartete auf seine Antwort. [...] Gerne hätte ich jetzt etwas über sein eigenes Leben und Schaffen gehört; aber Schumann versank immer mehr in Schweigen und schien nur aufmerksam die Wölkchen seiner Zigarre in ihrem Aufschweben zum Plafond zu verfolgen. Nach einigen vergeblichen Versuchen, ihn mit Mitteilungen aus dem Prager Musikleben zu unterhalten, begann ich mich als Soloredner unbehaglich zu fühlen.“

Genau das - das Solo-Reden war aber, wie sich dann herausstellte, die richtige Technik, der dankbare Schumann taute auf und stellte ihn bald Clara vor, und schon kurze Zeit später machte Hanslick wie ein Familienmitglied Ausflüge mit der Familie Schumann.

„An einem großen Tisch, unter schattigen Bäumen, setzten wir uns zum Kaffee nieder“, schwärmte Hanslick noch Jahre später, „und ich habe sogar diesen berühmten sächsischen Kaffee vorzüglich gefunden, weil ich ihn an der Seite Schumanns trank.“

	Kom: Robert Schumann	07'11
Mrk: Intercord	Tit: Fantasiestücke für Violine, Violoncello und	
LC: 01109	Klavier, op. 88	
B-Nr: 860.851	Nr. 2: Humoreske. Lebhaft	
Trk: 006	Int: Abegg-Trio	

Das Abegg-Trio mit der „Humoreske“ aus den „Fantasiestücken“ op. 88; diese lose verbundenen Klaver-Triosätze gehören zu den Stücken, die Schumann von einer ganz verbindlichen, umgänglichen Seite zeigen, und sie lassen ahnen, dass ein aufgeräumter, gutgelaunter Schumann durchaus einen gewissen Charme besessen haben muss. Eduard Hanslick hatte also mit nur etwas Fingerspitzengefühl und ein bisschen guten Willen den Schweigsamen für sich eingenommen. Freilich spielte dabei auch Schumanns Ehefrau Clara eine wichtige Rolle. Gefiel Schumann ein Gast, so holte er Clara herbei, vielleicht als Geste, dass er dem andern vertraute, vielleicht auch, um sich von ihr helfen zu lassen. Meist musste Clara dann musizieren. In vielerlei Hinsicht war Clara für Robert unersetzlich - sie protegierte ihren Mann nicht nur durch zahlreiche Aufführungen seiner Klavierwerke, sie übernahm fast immer die Moderation und Gestaltung geselliger Abende bei den Schumanns. Man sollte glauben, dass eine so berühmte Frau wie Clara Wieck durch die Heirat mit Schumann überhaupt viel vom Gerede über den Sonderling ausgeilgt hätte, denn es müsste doch die Zeitgenossen sehr beeindruckt haben, dass die Starpianistin sich gerade diesen Mann auswählte, wo sie doch, wie es Schumann einmal formulierte, einen Fürsten hätte haben können. Doch wir dürfen nicht vergessen, dass die Ehe erst durch einen Prozess erzwungen werden musste und Claras Vater bemüht war, Schumanns Ruf auf alle erdenkliche Weise zu schaden. Schumann-Experte Alfred Richter, ein hervorragender Kenner der Leipziger Stadtgeschichte, bemerkt zu Recht:

„Wenn nun auch das Gericht, an welches sich die Liebenden schließlich wenden mußten, um seinen [Friedrich Wiecks] Widerstand zu besiegen, alle Einwände

moralischer Natur schließlich zurückgewiesen hat, so blieb doch wie in allen solchen Fällen viel hängen, namentlich wurde fort und fort behauptet, daß Schumann ein Trinker sei. Noch zu meiner Zeit behaupteten das manche, ohne jede nähere Kenntnis, nur eben weil sie es von Leuten gehört hatten, die ihrerseits das anderen wieder nachschwatzten.“

Nein, Schumanns Isolation war nach der Heirat nur bedingt aufgehoben.

	Kom: Robert Schumann	02'18
Mrk: EMI	Tit: Spanische Liebeslieder op.138	
CLASSICS	2. Tief im Herzen trag ich Pein	
LC: 06646	Int: Barbara Bonney, Sopran	
B-Nr: 5554302	Helmut Deutsch, Klavier	
Trk: 020		
(abs.)		

An dieser Stelle muss, auch wenn dies eine Robert-Schumann-Reihe ist, gewürdigt werden, welche eine enorme Aufgabe Clara Schumann zufiel, als sie sich mit einem so umstrittenen, kauzigen und zurückhaltenden Menschen wie Robert Schumann verband. Vordergründig die souveräne Gastgeberin, die mutige Interpretin der Werke ihres Mannes, wurde sie innerlich angesichts der Kälte der Öffentlichkeit oft geradezu von Panik befallen. Sie stand gleich zweifach unter Druck, einmal durch die Erwartungen Schumanns, der sich von ihr einen besseren Stand in der Gesellschaft erhoffte, als auch durch die Öffentlichkeit, die nicht nachvollziehen konnte, warum eine so berühmte Frau ihr Leben einem solchen Exzentriker opferte. Nachdem am 14. Februar 1850 am Leipziger Gewandhaus Schumanns „Großes Konzertstück für Klavier und Orchester“ op. 92 trotz Claras brillanter Leistung durchfiel, vertraute sie dem Tagebuch ihre tiefe Niedergeschlagenheit an:
„ Im ganzen genommen war ich heute sehr unglücklich, und der Grund lag erstens in dem Ärger oder vielmehr Betrübniß darüber, daß ich mich von der Angst so beherrschen lassen konnte, zweitens in dem Gefühle, daß das Publikum das schöne Konzertstück nicht würdigte, wie es das verdiente, und ich immer dachte, am Ende trüge ich die Schuld daran; kurz, ich war tiefbekümmert.“
Hören Sie das „Konzertstück“ op. 92 mit Murray Perahia, Claudio Abbado leitet die Berliner Philharmoniker.

	Kom: Robert Schumann	14'10
Mrk: Sony Classical	Tit: Konzertstück für Klavier und Orchester op. 92	
LC: 06868	Int: Murray Perahia, Klavier	
B-Nr: SK 64577	Berliner Philharmoniker	
Trk: 004	Claudio Abbado	

Sie hören das Kulturradio vom RBB mit der 23. Folge unserer 26teiligen Sendereihe zum 200. Geburtstag von Robert Schumann. Die heutige Sendung beschäftigt sich mit der Frage, wie die Persönlichkeit Schumanns von seinen Zeitgenossen wahrgenommen wurde. Es ist nie leicht, im Nachhinein zu rekonstruieren, welches Bild sich eine Epoche von ihren berühmten Zeitgenossen macht. Dass einige Kollegen über Schumann sprachen, muss nicht bedeuten, dass

er deutschlandweit bekannt war, und selbst Rezensionen seiner Werke in Zeitschriften müssen nicht unbedingt eine Meinung widerspiegeln, die die Mehrheit der musikinteressierten Deutschen von ihm hatte. Hier ist wieder der schon zitierte Alfred Richter zu loben, der versuchte, über Quellen, alte Zeitzeugen und Pressestimmen zu rekonstruieren, wie Schumann in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Das macht seine Notizen für uns so wertvoll. Er konstatiert: *„So recht eigentlich aufmerksam wurde man auf Schumann als Komponisten erst, als am 31. März 1841 in einem Konzert seiner Gattin die B-Dur-Sinfonie unter Mendelssohns Leitung zur Aufführung kam. Sie gefiel zunächst nicht sonderlich, mehr dagegen bei der Wiederholung in einem der Gewandhauskonzerte. Von nun an ging es vorwärts. Es erschienen in unglaublich schneller Zeit seine schönsten Lieder und andere Kompositionen, die ihn später berühmt machen sollten, und im Dezember 1843 wurde sein Chorwerk »Das Paradies und die Peri« zum ersten Mal und mit derartigem Erfolg aufgeführt, daß das Werk unmittelbar darauf wiederholt werden mußte. Oft habe ich in meiner Konservatoriumszeit von dieser ersten Aufführung sprechen hören; nach allen Schilderungen, auch der meiner Mutter, die bis zum Ende ihres Lebens für das Werk schwärmte, war der Enthusiasmus [...] ein ganz außerordentlicher.*

Allein selbst dieser Erfolg war doch nur zunächst ein lokaler, und es dauerte noch geraume Zeit, ehe sich die Schumannschen Kompositionen weiter verbreiteten.“

Soweit Richter - mit einem ungeheuerlichen, aber glaubwürdigen Zeitbild - denn nach seiner Aussage wurde Schumann erst bekannt, nachdem er seine großen Klavierwerke alle schon geschrieben hatte. Es ist für uns schwer vorstellbar, aber grandiose Einfälle wie seine „Humoreske“ op. 20 waren einem breitem Publikum gar nicht zugänglich. Kein Wunder: Nicht nur dass Schumann betont, dies Werk sei keineswegs lustig zu spielen, er verwirrt den Interpreten auch noch mit Noten, zu denen er anmerkt, sie seien nicht zu spielen, sondern nur zu denken. Das ist wahrlich keine gute Voraussetzung für einen Verkaufsschlager.

	Kom: Robert Schumann	05'29
Mrk: Deutsche	Tit: Humoreske op. 20	
Grammophon	1. Einfach - sehr rasch und leicht	
LC: 00173	Int: Wilhelm Kempf, Klavier	
B-Nr: 435045-2		
Trk: 005		

(abs.)

Noch ein anderes Hindernis als schwer verständliche Werke und der Ruf einer schrulligen Persönlichkeit stellte sich Schumanns Erfolg entgegen - er wurde künstlich zum Antipoden von Felix Mendelssohn-Bartholdy gemacht. Selten kommt es in der Musikgeschichte vor, dass zwei Komponisten, die sich privat durchaus schätzten, von der Öffentlichkeit gegeneinander ausgespielt wurden. Christine Lemke-Matwey hat in der Mendelssohn-Sendereihe ausführlich davon berichtet, wie gern Mendelssohn nach seinem Tod abgewertet wurde zugunsten Schumanns, der angeblich viel tiefsinniger sei. Dass Mendelssohn posthum so übel mitgespielt wurde, ist zweifellos eine Schande. Dennoch vergisst man dabei oft, dass zu Schumanns Lebzeiten umgekehrt Mendelssohn dafür herhalten musste, um den allmählich bekannter werdenden Schumann anzugreifen. Epigonentum,

Regellosigkeit, Chaotik warf man Schumann vor, der sich doch an Mendelssohns klarer Musiksprache ein Beispiel nehmen sollte. Diese Position hielt sich bis in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts. Noch 1862 etwa behauptete eine Musikzeitschrift: Schumann sei von Neuerungssucht besessen gewesen und hätte Unverständlichkeit zum künstlerischen Prinzip erhoben, während Mendelssohn von reinem und edlem Geschmack gesegnet gewesen sei. Nase rümpfendes Resümee des Artikels: „Deshalb entbehren wir in Schumanns Kompositionen jene Reinheit der Kunst Mendelssohns, die die Hauptbedingung des gemeinen Verständnisses und Genusses ist.“

	Kom: Felix Mendelssohn Bartholdy	05'07
Mrk: CLAVES	Tit: Cellosonate d-Dur op. 58	
LC: 03369	2. Allegretto scherzando	
B-Nr:	Int: Claude Starck, Cello	
2842199832	Christoph Zimmermann, Klavier	
9		
Trk: 005		

(abs.)

In dem konstruierten Gegensatz zwischen Mendelssohn und Schumann schlugen sich nicht nur künstlerische Vorurteile nieder. Schumann-Gegner wiesen immer wieder daraufhin, dass Schumann im eigenen Saft schmore, im Gegensatz zu Mendelssohn, Liszt und Chopin kaum reiste, und sich einer postromantischen Deutschtümelei à la Foque und Menzel hingab. Dieses Vorurteil hatte natürlich mit Schumanns introvertierter Persönlichkeit und seiner Reisescheu ebenso zu tun wie mit den wütenden Ausfällen gegen die französische und italienische Oper in seiner Zeitschrift.

Das Bild vom deutschtümelnden Provinzkomponisten, der nur einen engen Horizont besaß, hielt sich lange und findet seinen bittersten Niederschlag wohl in Friedrich Nietzsches ernstem Angriff auf Schumann. „*Ein edler Zärtling*“, tobt Nietzsche, „*der in lauter anonymem Glück und Weh schwelgte, (...) dieser Schumann war bereits nur noch ein deutsches Ereignis in der Musik, kein europäisches mehr, (...) mit ihm drohte der deutschen Musik ihre größte Gefahr, die Stimme für die Seele Europas zu verlieren und zu einer bloßen Vaterländerei herabzusinken.*“

	Kom: Robert Schumann	02'55
Mrk: Gaido	Tit: Die Blume der Ergebung op.83 Nr.2	
LC: 11796		
B-Nr: 21025	Int: Scott Weir, Tenor	
Trk: 002	Rainer Hoffmann, Klavier	

(abs.)

Eine der schwierigsten und traurigsten Kapitel in Schumanns Leben ist seine fatale Selbstüberschätzung als Dirigent und Ensembleleiter. Gerade seine Unfähigkeit,

sich eloquent mit Musikern auf Proben auseinanderzusetzen, sein ungenügendes Erklären von Schwierigkeiten, aber eben auch seine wenig beliebte schroffe Art machten ihn zu einem sehr ungeeigneten Orchesterleiter. Erstaunlicherweise hat er das nie einsehen wollen. Erstaunlich deshalb, weil Selbstüberschätzung sonst eigentlich nicht zu Schumanns Fehlern gehört. Auch die radikalen Anhänger der Syphilis-These mussten einräumen, dass zum Bild der Spätphase dieser Krankheit immer auch der Größenwahn gehört, den Schumann zu keiner Zeit seines Lebens, auch nicht in Endenich entwickelte. Seine Beharrlichkeit auf dem Gebiet des Dirigierens bleibt ein Rätsel. Schumann war sich beispielsweise über seine Grenzen als Pianist genauso im Klaren wie über seine stilistischen Stärken und Schwächen als Kritiker. Ein Grund für die Ignoranz des Dirigenten Schumann könnte darin liegen, dass Clara ihn in dieser Hinsicht nie kritisierte, sondern immer bestärkte. Sah Clara als Musikerin nicht die Schwäche des Dirigenten Schumann? Vermutlich nicht. Überhaupt fällt auf, dass Clara und Robert Schumann verblüffend selten bei Konzert-Desastern die Schuld dem Dirigenten gaben, so als hätten beide stets unterschätzt, wie viel Macht eigentlich ein Orchesterleiter in den Händen hat. Nach der von Ferdinand David herzlich schlecht dirigierten Premiere von „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ kommt Schumann gar nicht in den Sinn, den mit ihm befreundeten Dirigenten direkt anzugreifen, er bemerkt nur wehmütig, dass es Mendelssohn wohl besser gemacht hätte. Claras Analyse stürzt sich auf vergessene Noten, wacklige Stühle und Lampenfieber. Der Mann am Pult schien ihr gar nicht aufzufallen.

11	ANR:	Kom: Robert Schumann	06'56
Mrk:	Deutsche	Tit: Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52	
Grammophon		1. Ouvertüre	
LC:	00173	Int: Berliner Philharmoniker	
B-Nr:	4777932	Herbert von Karajan	
Trk:	001		

Das Beharren auf den Fähigkeiten als Dirigent sollte Schumann das Leben ungeheuer schwer machen, selbst da, wo man ihm gewogen war. Als Schumann im Herbst 1850 auf Einladung der Stadt Düsseldorf seinen Posten als Musikdirektor antrat, hatte er keine Hindernisse zu überwinden, die Düsseldorfer liebten ihn. Schumanns erster Biograph Wasielewski, der sich damals ebenfalls in Düsseldorf aufhielt und viele Ereignisse aus nächster Nähe beobachten konnte, berichtet: *„Die Hoffnung, in Dresden einen öffentlichen Wirkungskreis als Dirigent zu finden, schwand, und Schumann wandte sich daher nach Düsseldorf, wo er samt seiner Gattin mit offenen Armen empfangen wurde. Des Umstandes eingedenk, daß in Schumann ein Meister von außerordentlicher Bedeutung zu bewillkommen sei, hatte man eine Empfangsfeierlichkeit vorbereitet, welche beim Eintreffen des Künstlerpaares in Düsseldorf am 2. September 1850 stattfand. Sie bestand in einem Festessen, dem eine musikalische Produktion des Gesang- und Musikvereines voraus ging. (...) Auch sonst ließ man es nicht an den zartesten Aufmerksamkeiten gegen den neuen Dirigenten fehlen, die indeß zugleich seiner Gattin galten, und Alles deutete darauf hin, daß man die Gewinnung eines so bedeutenden Künstlerpaares als ein hoch erfreuliches Ereigniß betrachtete.“*

Schumann fand einen gut organisierten Konzertbetrieb vor und animierte, lernbereite Musiker. Es dauerte ein halbes Jahr, bis er das Musikleben der Stadt derart zugrunde gerichtet hatte, dass man Krisensitzungen einberufen musste. Erst spät, im Jahr 1853, als Schumann zum Teil gar nicht mehr bei den Proben erschien, entschloss man sich, trotz Einwendungen des Bürgermeisters, ihn vom Posten zu entbinden.

Erstaunlicherweise hatte die Ehrfurcht und Bewunderung vor Schumann in Düsseldorf trotz dieser Krisen nie nachgelassen. Natürlich, Wasielewski hat Recht, wenn er das einschränkt: *„Daß dadurch auch die etwa Böswilligen, deren es bei jeder Gelegenheit giebt, eine erwünschte Handhabe gegen Schumann erhielten, bedarf keiner Frage oder Verwunderung.“* Dennoch zeigt gerade der warme Beifall bei der Premiere der miserabel dirigierten „Rheinischen Sinfonie“, dass es die Düsseldorfer sehr wohl verstanden, ein Meisterwerk auch bei unvollkommener Interpretation zu würdigen.

07	Kom: Robert Schumann	06'10
	ANR:990252 Tit: Sinfonie Nr. 3 es-Dur, op. 97	
3	3. Satz: Nicht schnell	
Mrk: Deutsche	Int: Wiener Philharmoniker	
Grammophon	Leonard Bernstein	
LC: 00173		
B-Nr: 4150358-2		
Trk: 003		

Schumann - eine Persönlichkeit, die Kollegen verstörte, die wenig umgänglich war, Konversation hasste und in seinen wenigen leutseligen Momenten ungewöhnlich leise sprach, ein Mann, der viel trank und rauchte - der Angst vor Schlüsseln, Reisen und großen Höhen hatte, der Stimmen hörte und Dämonen um sich sah - angesichts solch einer Persönlichkeit kann leicht der Gedanke entstehen, dass wir vielleicht einen noch bedeutenderen, universelleren Komponisten bekommen hätten, wenn Schumann weniger neurotisch gewesen wäre. Doch ist das wirklich der Fall? Die Psychoanalyse spricht bei einer kreativen Bewältigung von neurotischen Tendenzen von Sublimierung, das bedeutet - gerade die seelischen Konflikte waren der Motor für die Musik Schumanns, und es ist gut denkbar, dass er ohne seine schrulligen Seiten niemals jene wunderbaren Werke geschaffen hätte, die wir heute so lieben. Eindrucksvollstes Beispiel für diese These ist Schumanns Kammermusik. Gerade weil er im häuslichen Musizieren, in der Abgeschlossenheit seiner Wohnung sich frei fühlte, lag ihm diese intime Gattung. In einer Zeit, als der Konzertsaal die kammermusikalischen Formen zu verdrängen schien, schuf Schumann für seine musizierenden Freunde Meisterwerke, die die Gattung erneuerten und wichtige Anstöße für die Moderne lieferten.

Ein extrovertierter Schumann hätte diese Werke vermutlich nie geschrieben. Das Trio Fontenay spielt zum Schluss der Sendung den 4. Satz des 3. Klaviertrios op. 110, Ihnen noch einen schönen Sonntag, am Mikrophon verabschiedet sich Matthias Käther.

05	ANR:	Kom: Robert Schumann	07'09
Mrk:	TELDEC	Tit: Klaviertrio op. 110	
	CLASSICS	8. Kräftig, mit Humor	
LC:	06019	Int: Trio Fontenay	
B-Nr:	450990864-		
	2		
Trk:	008		