

ROBERT SCHUMANNEine Sendereihe zum 200. Geburtstag
Von Matthias Käther**25. Folge
Schumannbilder**

„Was aber diese ganze dunkle Seite meines Lebens anbelangt, so möchte ich Dir ein tiefes Geheimnis eines schweren psychischen Leidens, das mich früher befallen hatte, einmal offenbaren; es gehört aber viel Zeit dazu (...). Du sollst es aber noch erfahren einmal und hast dann den Schlüssel zu allen meinen Handlungen, meinem ganzen sonderbaren Wesen.“

Robert Schumann an Clara Wieck, November 1837

Kom: Robert Schumann 02'35
Mrk: Royal classics Tit: Album für die Jugend
LC: 00000 29. Fremder Mann
B-Nr: roy 700972 Int: Alexis Weissenberg, Klavier
Trk: 029
(abs)

Fremder Mann nennt Robert Schumann sein 29. Stück im „Album für die Jugend“, Alexis Weissenberg war der Pianist. Die polternde, etwas schroffe Miniatur klingt nicht nur wie eine Beschreibung des Fremden, Bedrohlichen, sie mutet auch an wie ein kleines Selbstporträt. So ist uns auch Schumann von vielen Zeitgenossen geschildert worden, als etwas schwerfällig, ruppig, nicht leicht aufzutauen. Robert Schumann - der ewig Fremde, Geheimnisvolle, der Unnahbare der deutschen Musikgeschichte?

Und damit herzlich willkommen zur 25. Folge unserer 26teiligen Sendereihe anlässlich des 200. Geburtstags von Robert Schumann, in der es um Schumannbilder geht, um die konträren Sichtweisen auf den Komponisten, wie er sich in Biographien, Lexikonartikeln und Aufsätzen widerspiegelt. Am Mikrofon begrüßt Sie Matthias Käther.

Geniale Komponisten sind nur auf den ersten Blick über Jahrzehnte hinweg statische Größen, die immer gleich gewichtet werden. Bei näherem Hinsehen werden selbst die Unangefochtensten in fast jeder Dekade neu bewertet, interpretiert, eingeordnet. Auch Schumanns Bedeutung, nachdem sie sich posthum herauskristallisiert hatte, ist von keiner Generation je wieder ernsthaft in Frage gestellt worden - und doch unterlag die Bewertung seiner Musik und Person enormen Veränderungen in der bewegten Zeit seit 1856.

Dass es sich bei Robert Schumann um einen der bedeutendsten deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts handelte, wurde der gebildeten Öffentlichkeit allmählich in der Zeit bewusst, als Schumann seine letzten Lebensjahre in der Endenicher Klinik verbrachte. Erstaunlicherweise begründeten vor allem zwei Werke seinen Ruf, die wir heute zwar immer noch schätzen, deren Popularität aber

längst nicht mehr an die Beliebtheit in den 1850er Jahren heran reicht. Das Oratorium „Das Paradies und die Peri“ war ein beliebter Dauerbrenner in den Konzertsälen, und die „Waldszenen“ ein Notenverkaufsschlager - beide Werke vermittelten eine Form versonnener weicher Romantik, die jener Epoche entgegenkam. Andreas Staier spielt die ersten vier Waldszenen op. 82

	Kom: Robert Schumann	07'27
Mrk: HARMONIA	Tit: Waldszenen op. 82	
MUNDI FRANCE	Nr. 1 - 4	
LC: 07045	Int: Andreas Staier, Klavier	
B-Nr: hmc 901989		
Trk: 16-19		

(abs.)

Bereits ein Jahr nach Schumanns Tod erschien eine erste und umfangreiche Biographie von Wilhelm Joseph von Wasiliewski, dem deshalb große Bedeutung zukommt, weil er Schumann persönlich kannte. Der Geiger wurde von Schumann 1850 in Düsseldorf zum Konzertmeister berufen, trat auch bald in engeren Kontakt zur Familie und etablierte sich schnell zu einer Art Eckermann für Schumann. Bis heute beeindruckt die Biographie durch die Fülle an Material und auch durch den Umstand, dass Wasiliewski ein äußerst kritischer Biograph war, der Schumann zwar durchaus bewunderte, aber nicht vergötterte. Gerade die persönliche Nähe zu ihm verhinderte eine Verklärung. Wasiliewski bietet eine Art Kreuzung aus Werkbesprechung und Lebensbeschreibung. Seine detaillierte Darstellung von Schumanns musikalischem Gesamtwerk ist bis heute eine schriftstellerische Meisterleistung, die ausführlich beschriebene Wirkungsgeschichte der Kompositionen ist für uns heute unentbehrliches Quellenmaterial.

Besonders bemerkenswert an Wasiliewskis Darstellung ist, dass er Schumanns künstlerische Entwicklung als eine aufsteigende Linie betrachtet und seine frühe Klaviermusik als unausgegorene Vorstufe zu den späteren, formal ausgewogeneren Werken wertet. Eine aus heutiger Sicht ungewöhnliche, aber höchst originelle Betrachtungsweise! Er sieht in Schumann einen faustischen Geist, der sich allmählich von der Nacht zum Licht durchkämpft, und sehr bezeichnend ist Wasiliewskis Bemerkung, Schumanns Streichquartette seien ein Zeugnis dafür, zu welcher Klarheit er inzwischen gelangt war. Dass Wasiliewski dennoch an Schumanns angeblich konfuser Konstruktion der einzelnen Stimmen und der nervösen Taktierung herumnörgelt, ist kein Widerspruch: Dem Klassizisten Wasiliewski waren Schumanns Quartette immer noch nicht klassisch *genug*.

	Kom: Robert Schumann	05'21
Mrk: doremi	Tit: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello a-	
LC: 01630	Moll, op. 41 Nr. 1	
B-Nr: 5707/8	4. Satz: Presto	
Trk: 108	Int: Juilliard String Quartet;;Robert Mann (Violine);Earl Carlyss (Violine);Raphael Hillyer (Viola);Claus Adam (Violoncello)	

(abs.)

Ist Wasiliewski bei all seiner notorischen Nörgelei doch ein insgesamt sehr abwägender, niemals gehässiger Biograph, so war die Wirkung seines sehr voluminösen Schumann-Buches nicht groß genug, um das Schumann-Bild der Zeit nachhaltig zu beeinflussen, auch wenn seine Biographie bis heute zu den wichtigsten Quellen der Schumann-Forschung zählt. Der erste, der das bald aufkommende Schumann-Bild vom tiefsinnigen romantischen Subjektivisten prägte, war ausgerechnet Schumanns Intimfeind Franz Brendel. Brendel hatte 1844 von Schumann die „Neue Zeitschrift für Musik“ übernommen und sollte schon bald die Haltung des Blattes in seinem Sinne revidieren. Er wurde ein leidenschaftlicher Anhänger der neudeutschen Schule, als deren Hauptvertreter Wagner und Liszt galten und nahm dort eine radikal antisemitisch-deuschtümelnde Position ein. Unter seiner Redaktion erschien 1850 Wagners Streitschrift „Das Judentum in der Musik“, und Brendel griff Wagners Hass auf Mendelssohn und Meyerbeer auf, um - ganz im Gegensatz zu Wagners Intentionen - damit Schumann aufzuwerten. In Brendels Augen waren jüdische Musiker verliebt in den äußeren Erfolg und nutzten deshalb auch gern die gängigen, etablierten Formen der Klassik, um der Masse zu gefallen, während Schumann, ganz uninteressiert an äußerlichem Glanz, und komplett auf innere Werte konzentriert, eine tiefe Musik schuf, die sich der Form auf rebellische Weise nicht unterordnete. Dieses Schumannbild erlangte schnell ungeheure Popularität - zudem nutzten dessen Apologeten eine deutsche Schwäche, die Heinrich Heine einmal so formulierte: „Die Deutschen wittern immer da, wo sie etwas nicht verstehen, ein Geheimnis.“ Schumanns Klaviermusik galt schon ab etwa 1865 als Inbegriff der deutschen Tiefsinnigkeit, je dunkler, desto besser. Clifford Curzon spielt den 1. Satz der c-Dur Fantasie op. 17.

	Kom: Robert Schumann	12'34
Mrk: Decca	Tit: Fantasie für Klavier C-Dur, op. 17	
LC: 00171	1. Satz: Durchaus phantastisch und	
B-Nr: 466498-2	leidenschaftlich vorzutragen	
Trk: 001	Int: Clifford Curzon (Klavier)	
(Abs.)		

Schumann als tiefsinniger introvertierter Komponist, dem der Erfolg nichts bedeutete, und praktisch für die Nachwelt ein Meisterwerk nach dem anderen schuf, also quasi Zukunftsmusik, dieses abstruse, jeder historischen Wirklichkeit hohnsprechende Schumann-Bild gehört zum nachhaltigsten und einflussreichsten Klischee überhaupt, das von 1865 bis zum Beginn Ersten Weltkrieges nur wenig Wandlungen erfuhr. Dabei bildete sich allerdings allmählich eine unterschiedliche Gewichtung seines frühen und späten Schaffens heraus. Populär wurde um die Jahrhundertwende ein Wort des Komponisten Felix Draeseke: „Schumann begann als Genie und endete als Talent.“ Sein Satz fängt geistreich präzise das Dilemma ein, in dem die deutschen Schumann-Anhänger sich vor 100 Jahren befanden - zum einen verklärten sie Schumann zum Symbolträger der deutschen Musik schlechthin, zum andern fanden sie sich in seinem sehr disparaten, heterogenen Spätwerk nicht zurecht. Das führte zu einer heillosen Konfusion in der Schumann-Literatur, die dem heutigen Betrachter leicht lächerlich erscheint, besonders weil das Klischee des schwachen Spätwerks fast immer in einem Atemzug mit einer defensiven Entschuldigungstirade verknüpft war. So versucht sich Richard Sternfeld 1910 in einem Aufsatz zum 100. Geburtstag in eine poetische Metapher

zu flüchten, um dem Widerspruch zu entgehen: „*Aber wird die Herrlichkeit des Rheinstroms geschmälert, wenn man auf seine armselige Mündung hinweist?*“ Sternfeld gelingt sogar eine überaus geschickte Pirouette, nach der nun auch noch Mendelssohn daran schuld sein soll, dass Schumann schlechte Werke geschrieben habe. Seine Argumentation:

Mendelssohns Erfolg und sein hohles Spiel mit der Form leiteten Schumann in die Irre, er vergeudete kostbare Zeit und Lebensenergie damit, Mendelssohn zu imitieren. Die Musikwissenschaft der Jahrhundertwende blendete viele kleine, verspielte Werke Schumanns gern aus, um das heroische Bild aufrecht zu erhalten.

	Kom: Robert Schumann	05'25
Mrk: Ars	Tit: Kinderball. 6 leichte Tanzstücke für Klavier zu 4	
Produktion	Händen, op. 130	
LC: 06900	Nr. 3: Menuett. Nicht schnell, etwas gravitatisch	
B-Nr: FCD 368415	Nr. 4: Ecossoise. Lebhaft	
Trk: 225-227	Nr. 5: Française. Belebt, doch nicht zu rasch	
	Int: Elena Margolina (Klavier); Arnulf von Arnim (Klavier)	

(abs.)

Im Grunde sieht die deutsche Schumann-Rezeption des „fin de Siecle“ in Schumann den großen tiefsinnigen Formenverächter, der in seinen reiferen Jahren teils durch teuflische jüdische Verführungskunst, teils durch eigene geistige Zerrüttung vom Weg abkommt.

Forscht man allerdings nach, welche Schumann-Werke denn die Kritiker nun als gut oder schlecht bezeichneten, was sie für tiefsinnig und was für überflüssig hielten, dann gerät man in den ersten großen Streit der Schumannforschung. Im Detail sah das alles nicht mehr so harmonisch aus. Der Schumann-Kenner Franz Hentschel hat 2006 den verdienstvollen Versuch unternommen, eine längst fällige kleine Kulturgeschichte der Schumann-Rezeption zu schreiben.

Nach Hentschel gab es in jener Zeit gerade bei den späten Einzelwerken kaum Übereinstimmungen in der Bewertung. Selbst Autoren, die im allgemeinen die These von Schumanns schwachem Spätwerk unterschrieben, waren sich uneinig über die Gewichtung der einzelnen Kompositionen und stellten dadurch die gesamte Forschung vom schwachen späten Schumann in Frage. Während eine Gruppe etwa Schumanns Faust-Oratorium für eine großartige Ausnahme von der Regel hielt, führten andere es gerade als Musterbeispiel für Schumanns geistigen Verfall an. Waren sich viele Forscher einig, dass Schumanns späte Violinsonaten der endgültige Beweis für dessen schwindende Zurechnungsfähigkeit waren, so verteidigte der populäre Musikschriftsteller Hermann Abert sie und behauptete, in ihnen käme noch einmal „die alte Wärme des Empfindens zum Durchbruch.“

Carolin Widman und Dénes Várjon spielen den 3. Satz der ersten Sonate op. 105.

Kom: Robert Schumann 05'37
Mrk: ECM-Records Tit: Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 a-Moll, op.
LC: 02516 105
B-Nr: 4766744 3. Satz: Lebhaft
Trk: 003 Int: Carolin Widmann (Violine);Dénes Várjon
(Klavier)

(abs.)

Schumanns vehementer Einsatz für eine deutsche nationale Musikszene, seine oftmals polemische Gleichsetzung in seinen Schriften von romanischer Musik mit Effekthascherei und ungenügender Gründlichkeit waren ein guter Nährboden für nationalistische und alldeutsche Tendenzen, die Schumann neben Wagner zum typischen Exponenten der deutschen Musik etablierten. Wir müssen hier in dieser Sendereihe kaum betonen, dass das nur gelang, indem man die sehr widersprüchliche Persönlichkeit Schumanns stark vereinfachte, denn Schumann hat trotz leidenschaftlich patriotischer Bekenntnisse eine Unzahl deutscher Komponisten unbarmherzig als zu seicht verrissen, wie eine erstaunliche Anzahl italienischer und französischer Musiker ihrer Gründlichkeit und Originalität wegen bewundert, genannt seien nur Berlioz, Cherubini oder Boieldieu. Die Idee des Deutschen als eine Art positiver Eigenschaft aus sich selbst heraus, der auch die nationalistischen Kreise der Weimarer Republik anhängen, wurde auch auf Schumann übertragen.

Das Anbeten von deutschem Künstlertum, bei dem gerade Schumann ganz ernsthaft als „*durch und durch deutscher Komponist*“ bezeichnet wurde, brachte Kurt Tucholsky so in Wut, dass der in seinem berühmten Aufsatz „Deutsch“ von 1924 in der „Weltbühne“ die Lächerlichkeit der Argumentation sehr prägnant bloßstellte:

„Der Ursprungsort, der in den meisten Fällen selbstverständlich ist, wird in eine positive Bewertung umgelogen, und das ganze Land kriegt mit der Zeit den Größenwahn. Man kann keine Zeitschrift mehr aufschlagen, ohne daß einem auf jeder Seite dreimal versichert wird, dieses sei deutsch, jener habe deutsch gehandelt, und der dritte habe nach deutscher Art Konkurs oder sonstwas gemacht. Darin liegt nun nicht nur: Lob des Deutschtums - was noch erträglich und verständlich wäre, sondern der Ausschluß der gesamten übrigen Welt von obgesagten guten Eigenschaften.“

Grade das war auch die eigentliche Achillesferse der Schumann-Abgötterei vor 1945 - dass Schumanns Tugenden, die doch nur ihm allein zukommen, benutzt wurden, um damit andere Komponisten, die nicht deutsch waren, zu diskreditieren, ja noch schlimmer: Komponisten zu verunglimpfen, die sehr wohl deutsch waren, aber eben aus jüdischen Familien kamen wie Mendelssohn oder Meyerbeer. Nichts desto trotz: Die echt deutschen Aufnahmen garantiert echt deutscher Künstler mit echt deutscher Schumann-Musik waren Verkaufserfolge in der Weimarer Republik. Hans Pfitzner dirigiert den 2. Satz der 4. Sinfonie, es spielt das Neue Sinfonieorchester Berlin.

Kom: Robert Schumann 04'34
Tit: Sinfonie Nr. 4 op. 120
2. Romanze
Int: Neues Sinfonieorchester Berlin
Hans Pfitzner (1926)
Mrk: KOCH
INTERNATIONAL
CLASSICS
LC: 06644
B-Nr: 3-7039-2
Trk: 006
(abs.)

Man könnte annehmen, dass die Nazis nach 1933 wenig Probleme hatten, um am nationalistischen Schumann-Bild bruchlos weiterzustricken. Dennoch stieß man auf Schwierigkeiten, denn nun ging es vor allem darum, das Rassenkonstrukt auf die Musik zu übertragen. Da passte es nicht ins Bild, dass bei Schumann keinerlei antisemitische Ader zu finden war, er gehörte zu den wirklichen Bewunderern Felix-Mendelssohn-Bartholdys. Umgekehrt hatte er für Komponisten, die die Nazis liebten, wie etwa Richard Wagner, nicht viel übrig. Natürlich knüpfte man mit Freuden an Schumanns Meyerbeer-Verrisse an, in denen Schumann allerdings Meyerbeer alles Mögliche vorwarf, nur eines nicht: dass er Jude war. Aber mit Schumanns hämischen Begriffen wie „Unmusik“ ließ sich viel anfangen. Doch auch in anderer Hinsicht kollidierte die nationalsozialistische Ästhetik mit der Schumanns: Wurde endlos propagiert, dass das Jüdische für Unordnung, Kritik, Anarchie, Zersetzung stand, das Arische aber für Ordnung, Form- und Traditionsbewusstsein, so war nach dieser Definition Schumann gerade in seinen anarchischen Klavierwerken, mit seiner Heine-Verliebtheit, mit seinen formzerstörenden Kompositionstechniken ironischerweise jüdischer als alle seine Zeitgenossen. Gegen ihn erschien Mendelssohn geradezu als ein Muster der arischen Musiksprache. Die Verbiegungen, zu denen sich die Nationalsozialisten hinreißen ließen, um diesen Widerspruch wegzu erklären, machen heute geradezu fassungslos. Schumann glänzte plötzlich, wie beim nationalsozialistisch getreuen Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser mit „Irrationalität und nordischer Chaotik aus dem Urgrund tiefer Leidenschaftlichkeit“. Auch der Klang der Schumann-Aufnahmen in der Nazizeit vermittelt dieses Bild nicht selten: Der schwere, tiefe, entrückte Meister, der formvergessen in Abgründe schaut. Hier der zweite Satz des a-Moll-Klavierkonzerts mit Walter Gieseking, Wilhelm Furtwängler dirigiert die Berliner Philharmoniker.

Kom: Robert Schumann 05'19
Tit: Klavierkonzert a-Moll op. 54
2. Satz Intermezzo
Int: Walter Gieseking, Klavier
Berliner Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler
Mrk: ANDROMEDA
LC: 16241
B-Nr: andrcd 5116
Trk: 302

(abs.)

In den Jahren nach 1945 war zwar das Schumann-Bild vom echt deutschen Tiefsinnskomponisten noch nicht verschwunden, aber zwei neue Tendenzen machten sich bemerkbar - zum einen erschienen nun in Deutschland auch verstärkt ausländische Aufsätze und Bücher zu Schumann, besonders von Briten, die eine

neue Sicht auf die Dinge hatten und originelle Seiten an Schumanns Musik aufzeigten, um sie nicht nur mit spezifisch deutschen, sondern gesamteuropäischen Entwicklungen in Verbindung zu bringen. Zum anderen verstärkte sich mit der zunehmenden Psychologisierung der Musikerbiographie auch der Zug, Schumanns Werk durch seine Psyche erklären zu wollen, ihn zu psychoanalysieren oder anderweitig psychologisch zu deuten. Gerade bei ihm bot sich das an - da waren die vielen Briefe und Tagebücher, da waren seine Schrullen und neurotischen Züge und nicht zuletzt seine Geisteskrankheit. Natürlich konnte man der bei psychologischen Sichtweise an Arbeiten aus den 20er Jahren anschließen, etwa dem Buch von Hermann von der Pfordtens. Ab den 60er Jahren gibt es eine neue Strömung in dieser psychologischen Literatur, die bis heute immer noch Anhänger hinzugewinnt.

Eine der bedeutendsten Vertreterinnen der psychoanalytischen Sicht ist Dagmar Hoffmann-Axthelm, die Schumanns Werk in enge Beziehung zu den starken, dominierenden Frauen setzt, die ihn prägten, sowohl seiner Mutter als auch seiner Frau.

Mussten zunächst die Neurosen und Krankheiten Schumanns als Argumentation dafür herhalten, um Werke von ihm abzuwerten, so wurde sein Schaffen in den letzten Jahrzehnten erst dadurch interessant - Schumann war geradezu ein Musterbeispiel der Sublimierung, sprich der vorbildlichen Möglichkeit, Krankheit kreativ in Kunst zu übersetzen. Für viele Autoren blieben Schumanns Werke also durchaus von seiner Krankheit beeinflusst, nur waren sie jetzt eben vollgültige, geniale Reportagen seiner Leiden. Rudolf Serkin ist der Solist im späten Konzert-Allegro für Klavier und Orchester, Eugene Ormandy leitet das Philadelphia Orchestra.

Mrk: CBS	Kom: Robert Schumann	14'36
LC: 00149	Tit: Konzert-Allegro mit Introduction für Klavier und Orchester, op. 134	
B-Nr: 72861	Int: Rudolf Serkin (Klavier)	
Trk: 000	Philadelphia Orchestra	
	Eugene Ormandy	

(abs.)

Diese Sendung wäre natürlich unvollständig ohne einen Blick auf das Schumann-Bild der DDR. Es war überraschend offen und liberal - trotz nahe liegender, mitunter grotesker Versuche, Schumann zu einem Revolutionär, zu einem der Vorreiter der 48er Revolution zu machen. Selbstverständlich hob man alles, was Schumann in dieser Richtung schrieb, besonders gern hervor. Schumanns Beliebtheit bei rechten Nationalisten relativierte man, indem man erklärte, dass es sich dabei um ein Missverständnis handelte, das einst kleinbürgerliche Kreise in die Welt setzten. Größere Bevölkerungsschichten kämen überhaupt erst jetzt, in der DDR, mit Schumann in Berührung. Die Schumann-Begeisterung der DDR hing aber zweifellos auch damit zusammen, dass sich sein Wirkungskreis lange Zeit im ostdeutschen Raum befand. Ein wichtiges Forschungszentrum entstand in der Geburtsstadt Zwickau, aber auch in Leipzig wirkten eine Menge noch heute bedeutender Schumann-Experten- und Forscher. Elementare Editionen seiner Lebenszeugnisse erschienen zunächst nicht in der BRD, sondern in der DDR. Die

Zusammenarbeit in musikwissenschaftlichen Fragen zwischen beiden Staaten war im Kalten Krieg ohnehin unkomplizierter als auf anderen Gebieten. Das gilt auch für Schumann. Karl Laux, der Verfasser einer populären DDR-Schumann-Biographie, betont zwar, dass ein unverfremdetes, realistisches Schumann-Bild erst im Sozialismus möglich sei, lobt aber fast im selben Atemzug die aufopferungsvolle Forschungsarbeit in der BRD.

Auch anderer westlicher Forschung gegenüber war man in der DDR durchaus aufgeschlossen, so erschien schon in den 60er Jahren die bemerkenswerte Biographie vom Briten Percy M. Young beim VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig.

Die DDR hat eine beeindruckende Menge an Schumann-Aufnahmen hinterlassen, darunter auch zu Recht vergessene; andere werden immer wieder aufgelegt und sind auch heute noch im Handel, wie die Lieder Peter Schreiers, die „Genoveva“ Kurt Masurs oder die Sinfonien unter der Leitung von Franz Konwitschny.

	Kom: Robert Schumann	07'48
Mrk: BERLIN	Tit: Sinfonie Nr.2 c-Dur, op.61	
Classics	Allegro molto vivace (4)(7.48)	
LC: 06203	Int: Gewandhausorchester Leipzig	
B-Nr: 0320016-1	Franz Konwitschny	
Trk: W02		
(abs.)		

Die neuere Schumann-Forschung, ist, den Gepflogenheiten der Postmoderne entsprechend, sehr zerklüftet; und es ist schwierig, ein einheitliches Bild von ihr zu vermitteln. Dennoch treten einige Aspekte hervor, die typisch sind für das Schumann-Bild der Jahrtausendwende. Es ist gekennzeichnet durch eine seltsame Mischung aus Analysierwut, Detailverliebtheit und einer Schumann-Bewunderung, die zum Teil fatal an die kritiklose Haltung vor hundert Jahren erinnert, mit dem Unterschied freilich, daß nunmehr auch das Spätwerk vergöttert wird.

Schillerndstes Beispiel ist das ansonsten wirklich großartige, von Ulrich Tadday herausgegebene Schumann-Handbuch von 2006, an dem sich eine ganze Reihe wichtiger Schumann-Experten beteiligt haben und das in seiner Materialfülle noch lange ein Meilenstein der Schumann-Literatur bleiben wird. Wer nun allerdings in dem Buch eine produktive Heterogenität, einen fruchtbaren Meinungsstreit erwartet, wird enttäuscht - allen Autoren ist eine gespenstisch kritiklose Anbetung Schumanns anzumerken, und vergleicht man sie mit den vielen Aufsätzen aus dem Jahr 1910 zum 100. Geburtstag, wird man das mulmige Gefühl nicht los, dass die Kollegen damals vielleicht im einzelnen mehr Vorurteile hatten, insgesamt aber untereinander wesentlich kontroverser diskutierten. Typisch für unsere Zeit ist auch die Tendenz, Bücher, die für eine breite Masse geschrieben sind, mit Analysen zu füllen, die eigentlich in die Fachliteratur gehören. Beliebt ist die exzessive Interpretation der Schumann-Werke, deren rasende Wortwut mitunter zwar die Tonsprache Schumanns phonetisch imitiert, dem Nichteingeweihten aber wie leere Worthülsen in den Ohren klingeln muss. Das gilt teilweise auch für die ansonsten sehr objektive, von Vorurteilen freie aktuelle Rowohlts-Monographie von Barbara Meyer, die etwa bei der Besprechung der „Noveletten“ op. 21 den arglosen Leser mit Satzungenäten wie diesen überrollt: „ *Daß dem einzelnen die glänzende,*

festliche Welt zeitweilig zum Labyrinth wird, in dem er Weg und Halt verliert, daß die allgemeine Vitalität, die „Freude des Daseins“, auch umschlagen kann ins Unheimliche, ist nur in einzelnen Momenten wahrzunehmen, in Stockungen, sich auflösenden, immer schneller und schneller werdenden Partien (Nr. 6) und jagenden Fugato-Abschnitten (Nr.5), in unheimlichen Synkopen und Halbtonschritten (Nr.3), im Walzer mit seinen schwankenden rhythmischen Fundament“.

Kom: Robert Schumann 09'58
 Mrk: ECM Tit: Novelletten op. 21
 LC: 02516 5. Rauschend und Festlich
 B-Nr: 472119 Int: Andras Schiff, Klavier
 Trk: 005
 (abs.)

Wie erleben wir Schumann heute? Werden wir uns über unsere Verzerrungen erst von einer kommenden Generation belehren lassen müssen, die wiederum ihren eigenen Vorurteilen unterliegt? Vielleicht. Doch sehe ich gerade in der für unsere Zeit so typischen Zersplitterung der Schumann-Literatur in Teilbereiche auch eine positive Tendenz, ein Zeichen dafür, dass Schumann den Blick zulässt auf viele Facetten, dass er, um ein Wort von Marcuse zu benutzen, uns nicht eindimensional erscheint, dass er Streitbar und lebendig ist. Martin Demmler schreibt (vor seiner großen Biographie von 2010) ein Buch nur über seine Sinfonien, Joseph A. Kruse gibt ein voluminöses Werk über Heine und Schumann heraus, und Theo Payk wagt es gar im Vorwort zu seiner Biographie von 2006 selbstbewusst zu schreiben: *„Die folgenden Ausführungen sollen ohne musikwissenschaftliche Ambitionen Schumann von seiner menschlichen Seite zeigen“.*

All diese Arbeiten, die Einzelaspekte besprechen, sind nicht nur ein Spiegelbild unserer Zeit, in der es immer schwerer wird, die Dinge ganzheitlich wahrzunehmen, sie sind auch wichtige Bausteine für spätere Forscher, die sie zu einem neuen, vielleicht besseren Schumann-Bild zusammensetzen werden. Bestes Beispiel für solch eine gute Spezialarbeit ist Dietrich Fischer-Dieskaus Biographie Schumanns, in der natürlich vor allem das Lied und die Vokalmusik im Mittelpunkt stehen. Und in der einer der schönsten Sätze steht, die je über Schumannbilder gesagt wurden: *„In all der Zeit nach seinem Tode ließ sich eigentlich so recht kein Sockel finden, auf den er als gesichertes Monument seiner selbst hätte gestellt werden können - und das spricht für ihn.“*

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

Kom: Robert Schumann 02'54
 Mrk: Deutsche Tit: Sehnsucht. Für Singstimme und Klavier, op. 51
 Grammophon Nr. 1
 LC: 00173 Mit leidenschaftlichem Vortrage
 B-Nr: 463506-2 Int: Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton); Jörg Demus
 Trk: 015 (Klavier)