

**ROBERT SCHUMANN**Eine Sendereihe zum 200. Geburtstag  
Von Matthias Käther**3. Folge**

Der virtuose Umgang mit der Virtuosität

„Florestan aber blieb kalt - ließ sogar auf dem Heimweg gegen mich seine alte Wut gegen die Virtuosen aus: einen Virtuoso, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Not seine Komposition aufzuschreiben, halte er für keinen Schuß Pulver wert, und ob sie nicht daran schuld seien, daß die göttlichen Komponisten verhungern müßten“.

-Robert Schumann, aus den Büchern der der Davidsbündler-

<b>13</b>	Kom: <b>Robert Schumann</b>	03'2
<b>ANR:99145</b>	Tit: <b>6 [sechs] Intermezzi für Klavier, op. 4</b>	4
<b>83</b>		
Mrk: Philips	<b>Nr. 2: Presto a capriccio</b>	
LC: 00305	Int: <b>Christoph Eschenbach (Klavier)</b>	
B-Nr: 456763-2	<b>Steinway</b>	
<b>Trk: 103</b>		

Christoph Eschenbach mit dem ersten Intermezzo opus Vier, ein Zyklus, der Schumann in einer Zeit beschäftigte, in der sich abzeichnete, daß er selbst virtuose Klavierstücke bald nicht mehr spielen würde. Zwei Finger an der rechten Hand versteiften sich beim Üben. Damit begann das Ende des Virtuosen Schumann, und, wie viele Experten vermuten, auch die endgültige Selbstfindung des *Komponisten* Schumann. Herzlich willkommen zur 3. Sendung unserer 26teiligen Reihe anlässlich des 200. Geburtstages von Robert Schumann. *Der virtuose Umgang mit der Virtuosität* - so der Titel dieser Sendung. Schumann und Virtuosität ist einer der widersprüchlichsten und rätselhaftesten Aspekte seiner Biographie.

Auch Musikfreunde, die sich nur am Rande mit ihm beschäftigt haben wissen, daß Schumann nicht leicht auf dem Klavier zu spielen ist, daß er sich nur dann wirklich genußvoll entfaltet für uns, wenn wirklich versierte Pianisten ihn spielen, große Virtuosen eben. Und doch erscheint uns Schumann nicht als ein virtuoser Komponist. Seine Vokalmusik und seine Solokonzerte klingen nicht nach wilden Eskapaden. Uns erscheint Schumann eher als der Antipode der Verzierung, des Schnörkels oder der beklatschenswerten technischen Finesse. Aber ist Schumann wirklich jeder Koketterie abhold, mied er den großen Showeffekt jederzeit?

Werke wie seine zweite Klaviersonate op.22 sprechen eine andre Sprache - eine, die wir nicht sofort mit Schumann zusammenbringen. Deswegen tauch das Werk wohl eher selten im Konzert-Repertoire auf.

Auch ein versierte Pianist dürfte beim Erarbeiten der Sonate irritiert sein. *So rasch wie möglich*, befiehlt Schumann auf Seite eins. Ein paar Seiten weiter wird der verduzte Musiker aufgefordert: *Schneller!* Wie soll man bitteschön noch schneller spielen, wenn man schon so rasch wie möglich über die Tasten eilt! Und als wenn das nicht genügt, fordert Schumann den Pianisten nach geraumer Zeit auf: *Noch schneller!* Man muß nicht nur Fingerfertigkeit, sondern auch eine Prise Humor mitbringen, um damit klarzukommen. Wie Claudio Arrau in unserer Aufnahme des 1. Satzes

**03 ANR:** Kom: **Robert Schumann** 06'32  
 Mrk: Philips Tit: **Sonate Nr. 2 g-moll op. 22**  
 LC: 00305 **1. Satz**  
 B-Nr: 432-308-2 Int: **Claudio Arrau, Klavier**  
**Trk: 013**

Claudio Arrau mit dem eigentümlichen ersten Satz der 2. Klaviersonate op. 22 von Robert Schumann, eine Sonate, die so schwer zu spielen ist, daß sogar die gefeierte Virtuosin, seine damalige Geliebte Klara Wieck dagegen aufbegehrte.

Hier, in diesem Werk, schreibt Schumann schon nicht mehr für sich selbst, der angehende Virtuose hat sich, wie seine literarische Gestalt Florestan 1834 sagt, drangemacht, mit den verbliebenen Fingern das zu notieren, was er im glücklichsten Fall selbst einmal spielen wollte. Das Schumann-Bild vom introvertierten Feind jeglicher klavieristischen Artistik ist also leicht zu erschüttern, obwohl viele Biographen es bis heute bewußt oder unbewußt zu wahren versuchen. So stieß ich nur durch Zufall auf einen Reisebrief Schumanns, der mich in wohl verständliche Aufregung versetzte. Bei seiner Italienreise 1829 besucht er auch die Mailänder Scala. Und er schreibt seinem Lehrer Friedrich Wieck: „*Es gibt nur einen Abend in meinem Leben, wo es mir war, als als stünde Gott vor mir und er ließe mich offen und leise auf einige Augenblicke in sein Angesicht sehen, und das war in Mailand, wie ich [Giuditta] Pasta hörte - und Rossini.*“

Schumann und Rossini - sieh mal an, wer hätte das gedacht.

**04 ANR:** Kom: **Gioacchino Rossini** 03'07  
 Mrk: Philips Tit: **Il turco in Italia**  
 LC: **Arie der Fiorilla, 2. akt (Cabaletta)**  
 0030 Int: **Jumi Jo, Sopran**  
 5 **Academy of St. Martin in the Fields**  
 B-Nr: **Sir Neville Marriner**  
 4341  
 28-2  
**Trk: 27**

Sumi Jo mit der Arie der Fiorilla aus „Il Turco in Italia“ von Giacchino Rossini - also auch Schumann hat sich einwickeln lassen vom Schwan aus Pesaro, aber die Erwähnung von Giuditta Pasta ist sicher noch wichtiger in diesem Zusammenhang. Schumann hatte durchaus eine Schwäche für gute Sängerinnen. Durch sie verwandelte sich oft in seinem Leben Musik, der er eigentlich skeptisch gegenüberstand, in göttlichen Gesang. In seiner Dresdner Zeit wird er ausnahmsweise mal mit Wagner einer Meinung sein und wie er die Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient verehren.

Mehr als Rossini zog ihn ein anderer italienischer Komponist in seinen Bann, der durchaus das Ideal des jungen Schumann lebte, sein eigener Interpret zu sein: Der Geiger Nicolo Paganini, den Schumann nicht in Italien, sondern Monate später in Frankfurt am Main auf dem Podium erlebte. Schumann studierte damals in Jura Heidelberg oder tat zumindest so. Die Reise nach Frankfurt, um den großen Paganini zu sehen, gestaltete sich zu einer echten Pilgerfahrt.

Ein Freund, mit dem Schumann unterwegs war, erinnerte sich später:

*„Die Tour selbst war für uns eben so amüsant als genußreich. Ein Studentenfuhrwerk in des Wortes verwegenster Bedeutung, dessen Leitung wir beide gleicherfahrenen Rosse- und Wagenlenker abwechselnd übernahmen, brachte uns nach manchen Fährlichkeiten und trotz aller Capricen und unheilbaren Gebrechen unserer Rosinante doch glücklich an's Ziel.“*

Tanja Becker-Bender mit Paganinis 3. Caprice op. 1.

**05 ANR:** Kom: **Nicolo Paganini** 02'55  
 Mrk: EMI Tit: **Violincaprice op.1 Nr. 3**  
 CLASSICS Int: **Tanja Becker-Bender, Violine**  
 LC:  
     0664  
 6  
 B-Nr:  
     74717  
 12  
**Trk: 03**

Tanja Becker-Bender mit der 3. aus den 24 Capricen op. 1 von Nicolo Paganini. Was faszinierte den so romantischen Schumann an diesen wilden Eskapaden? Wir haben Glück - die Antwort beschert uns ein scheinbar weitabliegendes Nachschlagewerk, das sogenannte Damen-Conversationlexikon, das Carl Herloßsohn herausgab. Er konnte für die ersten beiden Bände Schumann als Autor für die Musik-Artikel gewinnen. Erst seit einigen Jahren hat die Forschung diesen rund 70 Beiträgen wieder Beachtung geschenkt. Schumann verfaßte auch den Artikel zum Stichwort Capriccio, und da heißt es: „*Genre der Musik, welches sich vom Niedrigkomischen der Burleske durch die Verschmelzung des Sentimentalen mit dem Witzigen unterscheidet. Nebenbei bezweckt sie oft etwas Etudenartiges. Strenge Symmetrie der Form ist natürlich in dieser Gattung nicht so nothwendig, wie in der größern, edleren der Sonate u. s. w.; eine zu ängstliche wäre sogar ein Fehler.*“

Das also gefällt Schumann im Capriccio oder der Caprice - die Möglichkeit, auf humoristische Weise aus den alten Formen auszubrechen. Also ist die durch das Capriccio so ideal lancierte Virtuosität für den jungen Schumann ein radikales Mittel - um Bestehendes spöttisch und doch gefühlvoll zu hinterfragen! Eine elegante und geradezu universale Definition der Virtuosität, die sogar Rossini und Offenbach unterschrieben hätten. Und Schumann bleibt nicht nur bei der *Theorie* stehen - Er komponiert Studien nach den Capricen von Paganini. Die ersten seiner Versuche, der Zyklus op. 3 beschränken sich fast auf Transkriptionselemente - sprich: er macht sich darüber Gedanken, wie man den speziellen Violinklang in einen klavieristischen umwandeln könne, ohne das explizit Virtuose der Musik zu beschädigen.

**12** Kom: **Robert Schumann** 03'33  
**ANR:9** Tit: **6 [sechs] Studien nach Capricen von Paganini für Klavier,**  
**925224 op. 3**  
 Mrk: **Nr. 1: a-Moll. o.B. - Agitato**  
 THOR Int: **Karl Engel, (Klavier)**  
 OFON  
 LC: 01958  
 B-Nr: CTH  
 2524  
**Trk: 001**

(Abn.)

Schumann war von Paganinis Violincapricen ein Leben lang beeindruckt, noch in der Endenicher Klinik schrieb er Klavierbegleitungen zu diesen Violinsolo-Stücken. Die Paganini-

Klavier-Etuden sagen viel aus über Schumanns Verhältnis zur Virtuosität. Es gibt zwei Reihen - op. 3 und op.10 mit je sechs Etuden. Man spürt bei der ersten Reihe noch, daß es hier nicht nur um Transkriptionsexperimente geht, sondern auch um Übungsstoff. In einem Vorwort gibt Schumann Ratschläge, mit welchen Vorübungen man sich ihnen nähern könne - zweifellos hat er sie auch selbst noch gespielt. Also echte Etuden in des Wortes ursprünglicher Bedeutung - Übungsstücke, wenn auch schwierige zugegebenermaßen. Aber auch hier in der ersten Folge op. 3 tritt er schon als ambitionierter selbständiger Komponist auf und erfindet einige Begleitstimmen.

Die Stücke op. 10 zeigen, daß Schumann hier den Übungsaspekt nicht mehr so ernst nimmt. Er ist vor allem Komponist. Er betont in seinen Anmerkungen, daß er hier den Ehrgeiz besitzt, den Ursprung des Paganini-Originals vergessen zu lassen. Seine Bearbeitungen werden kühner, klingen für uns schon eher nach dem typischen Schumann als nach Paganini - hier erfindet er zum Teil höchst originelle polyphone Zusätze, er erhebt sich also zum Virtuosen des Virtuosen. Jörg Demus mit den ersten zwei Paganini-Etuden op. 10.

<b>01</b>	<b>ANR:</b>	Kom: <b>Robert Schumann</b>	08'11
Mrk:	NUOVA	Tit: <b>Etüden nach Paganini op. 10</b>	
ERA		<b>Nr. 1 u. 2</b>	
LC:	07522	Int: <b>Jörg Demus, Klavier</b>	
B-Nr:	231752		
<b>Trk:</b>	<b>025+26</b>		

(abn.)

Sie hören die 3. Folge unserer Sendereihe zum 200. Geburtstag von Robert Schumann. Daß wir uns so lange mit dem Verhältnis Schumanns zu Paganini beschäftigen, hat einen wichtigen Grund - hier ist eine schicksalshafte Schnittstelle in Schumanns Leben, an der wir viel über ihn erfahren - seine Ambivalenz gegenüber dem Virtuositentum wird hier deutlich sichtbar. Einerseits stachelt gerade Paganini als Vorbildfigur Schumann an, auch so ein glänzender Künstler zu werden; ein Virtuose, der überall gefeiert wird. Man hört die Virtuosen-Sehnsucht noch in vielen seiner Aufsätze nachhallen. So schreibt er in der Neuen Zeitschrift für Musik etwas hämisch über den Klavierabend englischen Pianisten: „*Doch folgte nicht jener allgemeine aus dem Boden und Decke kommende Beifall, den Virtuosen herausfordern.*“ Er kannte ihn, diesen geradezu orkanhaften Applaus: von Giuditta Pasta in Mailand, von Paganini Frankfurt, von Klara Wieck. Ihm selbst war dieser Erfolg versagt. Dabei fing alles recht optimistisch an nach dem Jura-Studienabbruch. Klavierlehrer Friedrich Wieck, durchaus ein Profi, schrieb 1830 an Schumanns Mutter: „*Ich mache mich anheischig, Ihren Sohn bei seinem Talent und seiner Phantasie binnen drei Jahren zu einem der größten lebenden Klavierspieler zu bilden.*“

Und Schumann war wirklich ehrgeizig, vielleicht zu ehrgeizig; er spielte neben Bach auch Stücke, die ihn wirklich an seine Grenzen führten - etwa eine seiner Lieblingskompositionen von Johann Nepomuk Hummel, die fis-Dur-Sonate op. 81, von der Schumann so besessen war, daß er sie als titanisch bezeichnete und für das beste Werk Hummels überhaupt hielt. Stephen Hough spielt den Finalsatz.

**14 ANR:** Kom: **Johann Nepomuk Hummel** 07'39  
Mrk: Tit: **Klaviersonate fis-moll op.81**  
Hyper: **3. Vivace**  
on Int: **Stephen Hough, Klavier**  
LC:  
0753  
3  
B-Nr: CDA  
67390  
**Trk: 003**

(Abn.)

Schumanns Scheitern als Virtuose durch übermäßiges Üben - das ist Teil einer Legende, die wie alle Legenden überdenkenswert ist. Viele Eintragungen in Schumanns Tagebuch deuten daraufhin, daß er es übertrieb und auch davon wußte. „Über dich in Geduld, halte die Hand ruhig und spiele langsam, und alles muß wieder ins Gleis kommen“ ermahnt er sich selbst. Der berühmte Pianist Alfred Cortout befreite uns von einem falschen Teil der Legende. Er bewies, daß nicht der vierte Finger dabei von einem Apparat fixiert wurde, sondern der dritte, wie die Fingersätze damaliger Stücke, etwa der Toccata nahelegen. Als Schumann merkt, daß dieser dritte Finger irgendwann kaum noch zu gebrauchen ist, ist es zu spät. Trotz vieler abenteuerlicher Versuche, die Lähmung aufzuheben, scheitert er. Erst 1834, zwei Jahre nach der Lähmung, wagt er die Realität zu akzeptieren. Selbst dann allerdings benimmt er sich wie in der berühmten Lafontaine-Parabel mit dem Fuchs und den Trauben. „Als reisender Virtuose würde ich kaum glücklich sein“ schreibt er an Klara.

Zwei Fragen werden wir im Rahmen dieser Sendereihe nicht klären können, aber sie drängen sich so sehr auf, daß sie zumindest auch ohne Antwort gestellt werden müssen. Zum einen: Wie viel Schuld am Scheitern hat Friedrich Wieck, Schumanns Lehrer? Hätte er die Katastrophe verhindern können?

Viele Biographen berufen sich auf Schumanns manische Übungsschilderungen und behaupten, er hätte die Apparatur selbst erfunden, um mit ihr zu üben. Richtig ist, daß Wieck seine Karriere mit einem Laden begann, in dem er genau solche Apparate verkaufte, Mechanische Vorrichtungen, bei denen die Finger fixiert wurden. Selbst wenn es keine Originalmaschine Wiecks war, so liegt doch mehr als nahe, daß Wieck selbst Schumann auf derartige Gedanken brachte.

Und sollten wir wirklich die tröstliche Versicherung vieler Schumann-Biographen hinnehmen, das Ende der Virtuosenlaufbahn sei der eigentliche Anfang seiner Komponistenkarriere gewesen? Schumann selbst liefert eine plausible Antwort - „Wer weiß, was ich ohne diesen Umstand jetzt vielleicht wäre? Ich wäre Virtuos geworden wie Liszt.“

Richtig, da war ja auch noch Franz Liszt, den die Virtuosenlaufbahn nie davon abhielt, zu komponieren; ein Mann, der sogar ein Jahr jünger war als Schumann und übrigens seine kompositorische Laufbahn auch mit Paganini-Etuden begann.

**02 ANR:** Kom: **Franz Liszt**  
Mrk: Sony Tit: **Paganini-Etude Nr. 6**  
LC: **Quasi presto**  
0686 Int: **Andre Watts, Klavier**  
8  
B-Nr:  
8.570  
984  
**Trk: 009**

05'57

Franz Liszts Klavieretude Nr.6 nach Paganinis Caprice op. 1 Nr. 24. An den Paganini-Bearbeitungen läßt sich gut vergleichen, was Liszt wichtig war und was Schumann anstrebte - Liszt bietet einen Variationssatz, dessen einzelne Teile nicht nur kompositorisch, sondern auch klavieristisch effektiv sein sollen, es ist keine *introvertierte* Auseinandersetzung mit Paganini, sondern eine *extrovertierte*. Einfacher gesagt: Liszt führt hier nicht vor, wie man Paganini in Liszt umwandelt, sondern, was man aus Paganini alles Schönes machen kann. Liszt komponiert also eher wie ein genialer Showmaster, der seinem Publikum eine Menge grandioses Material präsentiert ohne seinen persönlichen Bezug dazu preiszugeben, während Schumann ich-bezogen bleibt, es schwebt immer die Frage im Raum -wie ist mein, Schumanns Verhältnis zu Paganini?

Bezeichnend, daß Liszt so viele Fassungen seiner Kompositionen hinterläßt, ohne die Absicht, eine Fassung letzter Hand zu erstellen. Man kann, so Liszts Botschaft, die Dinge eben so oder auch so sagen.

Im Gegensatz dazu ringt Schumann faustisch um Ausdruck, Schumann will die Dinge so und nicht anders sagen.

Zum Beispiel vermeidet er bei seinen zwei Versuchen, sich mit Paganini auseinanderzusetzen, op. 3 von 1832 und op.10 von 1833 ,es geflissentlich, eine Paganini-Caprice zweimal zu bearbeiten.

Hier noch einmal zur Verdeutlichung, wie Schumann Paganini in etwas höchst eigenes verwandelt:

Zunächst Tanja Becker-Bender mit der recht schroffen, an Bach erinnernden, ganz unromantischen Caprice Nr. 2, und dann Schumanns Bearbeitung, die vom Charakter des Originals kaum noch etwas übrigläßt.

**16** Kom: **Niccolò Paganini** 03'08  
**ANR:9**Tit: **24 Capricen für Violine solo, op. 1**  
**924540** **Nr. 2: Moderato. h-Moll**  
Mrk: EMI Int: **Tanja Becker-Bender (Violine)**  
CLASSICS  
LC:  
0664  
6  
B-Nr:  
7471  
71-2  
**Trk: 002**

**01 ANR:** Kom: **Robert Schumann** 02'05  
Mrk: Tit: **Etüden nach Paganini op. 10**  
NUOV **Nr. 5**  
A ERA Int: **Jörg Demus, Klavier**  
LC:  
0752  
2  
B-Nr:  
2317  
52  
**Trk: 28**

(abs.)

War Schumann nun ein veränderter Virtuose, der nach seinem Scheitern die Virtuosen hasste, weil sie ihm vor Augen führten, was aus ihm hätte werden können? Eindeutig nein; dafür war er ein zu kluger Kopf. Schumann konnte sich auch nach der Katastrophe noch für virtuose Musik begeistern, wenn sie gut war. Aber was ist gute Virtuosität?

Ein Brief Schumanns an den Komponisten Carl Reinecke bringt es auf den Punkt: „*Virtuosität ist eine Schöne Sache, wenn sie das Mittel für die Darstellung wahrer Kunstwerke ist*“. Da steckt drin - daß natürlich für die optimale Umsetzung einer Partitur ein gewisser Grad an Virtuosität wünschenswert ist, aber auch, daß Effekthascherei dann erlaubt ist, wenn man die Effekte, nach denen man sucht, auch einfängt, und sie in der Komposition gut verankert. Bezeichnenderweise liebte Schumann die Musik von Ignatz Moscheles, einem der wichtigsten Klaviervirtuosen seiner Epoche, ja er spielte in der Zeit, in der er noch spielen konnte, Moscheles Werke gern selbst. Michael Krücker mit einer Moscheles-Fantasie nach Motiven von Mozart und Rossini.

**07 ANR:** Kom: **Ignaz Moscheles** 07'01  
Mrk: Tit: **Fantaisie dramatique sur des airs favoris, Bijoux a la**  
**PASTE Mailbran**  
LS Int: **Michael Krücker, Pianoforte**  
LC:  
0505  
7  
B-Nr: MA  
9709829  
**Trk: 004**

(abs.)

Wenn wir über das Verhältnis Schumanns zur Virtuosität sprechen, dann dürfen wir einen Aspekt nicht vergessen, der vielleicht der entscheidendste war - daß er sich in eine der bedeutendsten Fürstinnen seiner Zeit verliebte und sie dann auch heiratete. An Clara Wieck, der Tochter seines Klavierlehrers, interessierte ihn nicht nur ihre technische Brillanz, ihr pianistisches Können. Er sah in ihr, und das ist für seine Epoche etwas ganz besonderes, auch eine ernstzunehmende Komponistin. Er beschäftigte sich mit ihrem musikalischen Material und ließ sich von ihr anregen. Sicher lernte Clara später auch von ihm, aber ihre Auffassung des Spielerischen, der feminin-spöttische und doch liebevolle Umgang mit musikalischen Themen beeindruckte ihn zutiefst. Komplet patriarchalisch erzogen, begann für ihn mit der Liebe zu Klara auch eine quälende Auseinandersetzung mit den weiblichen Aspekten des Komponierens. In dem vorhin schon erwähnten Lexikon-Artikel über das Capriccio räumt er 1834 ein: „*Wiewohl der Humor immer mehr Eigenthum des männlichen Geistes geblieben, so hat sich doch die junge Virtuosin, die Clara Wieck, mit vielem Glück auch in dieser Gattung versucht.*“

Es ist Klara Wiecks Verdienst, mit ihrer artistischen Eleganz dazu beigetragen zu haben, daß Schumann dieser Art von Musik gegenüber immer offen blieb. Trotz mancher kritischer Eskapaden und auch Nörgeleien sich dieser Musik nie verschloss. Jozef de Beenhouwer spielt Nr. 6-9 ihrer Walzer-Etüden op.2.

**06 ANR:** Kom: **Clara Schumann** 05'03  
Mrk: cpo Tit: **Caprices en forme de Valse op.2**  
LC: **Nr. 6 - 9**  
0849 Int: **Jozef de Beenhouwer, Klavier**  
2  
B-  
Nr:999758-2  
**Trk: 209-  
217**

(Abs.)

Schumanns Neue Haltung zur Virtuosität formiert sich also in den Jahren seiner Krise, etwa 1831 -34, die ihn davon überzeugen, daß seine Virtuosenkarriere ein Traum bleiben wird. Das ist zunächst mit großen Existenzängsten verbunden, denn die Erkenntnis, daß er nun allein als Komponist erfolgreich sein müsse, dämmerte ihm wohl erst allmählich. Die Furcht davor, fremde Hilfe in Anspruch nehmen zu müssen, um sich künstlerisch zu artikulieren, muss den verschlossenen Schumann lange geplagt haben. Noch Jahre später schreibt er in der Neuen Zeitschrift für Musik: „*Ein Künstler, der seine Kompositionen nicht selbst vorführen kann,*

*braucht die Hälfte der Zeit mehr, um Ruf zu erlangen.*“ 1833 tobte die Krise besonders heftig. Wieder gab es einen Todesfall in der Familie. Sein Bruder starb an Tuberkulose, und Schumann, der panische Angst vor Verlust und Tod hatte, geriet in solche Verzweiflung, daß er glaubte, wahnsinnig zu werden. Andererseits, und auch das gehört zum Persönlichkeitsbild Schumanns, ging er zum Angriff über. Der gipfelte in einem frühen verzweifelten Versuch, der Welt des Klaviers zu entkommen und eine Sinfonie zu schreiben. Er brach nach dem 2.Satz das Projekt ab. Dieser zweite Satz des Fragments zeigt erschütternd das Ringen um einen neuen Personalstil - der aber nicht gelingt. Der nervöse Satz klingt wie das Selbstgespräch eines auf- und abgehenden Neurotikers, dessen verzweifelte Gedanken immer wieder abreißen, um noch verzweifelteren Platz zu machen.

John Eliot Gardiner dirigiert das Orchestre Revolutionnaire et Romantique.

**11 ANR:** Kom: **Robert Schumann** 08'10  
 Mrk: Archiv Tit: **Zwickauer Sinfonie**  
 Produktion **2. Satz Andantino**  
 LC: Int: **Orchestre Revolutionnaire et romantique**  
 0011 **John Eliot Gardiner**  
 3  
 B-Nr:  
 4575  
 91-2  
**Trk: 002**

(abs.)

Nach diesem gescheiterten Versuch, aus der Klavierwelt in die Sinfonik zu flüchten, gibt es zunächst nur einen Weg - wieder zurück zum vertrauten Instrument. Ab 1834 entwickelt Schumann eine sehr eigene Form der Virtuosität, zunächst eine sehr exzessive, wie sie in seinen Sonaten, besonders in der op. 22 aufscheint; wir haben anfangs davon gesprochen. Je älter Schumann wird, desto mehr kristallisiert eine faszinierende neue Auffassung der Virtuosität heraus. Schumann bringt es fertig, Extrovertiertes introvertiert klingen zu lassen, Kompliziertes in einem einfachen Klangbild auszudrücken. Seine Klaviermusik ist für den oberflächlichen Hörer eingängig und schlicht, bei genaueren Hinhören zeigt sich aber ein höchst komplexes Innenleben seiner Musik. Schönstes Beispiel sind die späten Fantasiestücke op.111 von 1853, entstanden zur Düsseldorfer Zeit, von denen Schumann kokett behauptete: *„Schwer sind sie nicht, aber freilich auch nicht leicht!“* Schöner kann man Schumanns Klaviermusik nach seiner endgültigen Selbstfindung als Komponist wohl gar nicht charakterisieren. Shura Cherkasski mit dem 3. Fantasiestück op. 111

**09 ANR:** Kom: **Robert Schumann** 03'18  
 Mrk: Decca Tit: **Fantasiestücke op. 111**  
 LC: **3. Kräftig und sehr markiert**  
 0017 Int: **Shura Cherkassky, Klavier**  
 1  
 B-Nr:  
 4550  
 77-2  
**Trk: 024**

(Abs.)

Es ist naheliegend, daß Schumanns Formel, bei der sich hinter einer Fassade von der scheinbarer Einfachheit eine fragile, höchst komplexe Virtuosität verbirgt, auch auf seine Vokalkompositionen ausdehnen läßt. Hier ist sein Versteckspiel mit dem Hörer aber womöglich noch raffinierter als in der Instrumentalmusik. [Zunächst scheint das Schumann-Lied typisch virtuose Extravaganzen wie Stimmverzerrungen kaum zu kennen, wie sie etwa die Belcanto-Oper aufweist, [noch besitzt sie atemtechnische Tücken, die etwa in den anstrengenden Parts von Wagners Musik lauern. Bei Schumann, so scheint es, kann sich der Sänger entspannen und ganz auf die Phrasierung des Gesungenen konzentrieren.

**10 ANR:** Kom: **Robert Schumann** 02'13  
 Mrk: Tit: **Lieder und Gesänge op. 27**  
 NAXO **Nr. 5 Nur ein lächelnder Blick**  
 S Int: **Thomas E. Bauer, Bariton**  
 LC: **Uta Hielscher, Klavier**  
 0553  
 7  
 B-Nr:  
 8.557  
 076  
**Trk: 034**

Der Bariton Thomas E. Bauer mit einem Lied aus dem Zyklus op. 27. Schumann, ein bedeutender, aber unvirtuoser Vokalkomponist? ]Fast scheint es so. Aber Schumann selbst warnt vor zu schellen Schlussfolgerungen: „*Meinen Liedkompositionen wünschte ich, daß Sie sich sie genauer ansähen.*“ - schreibt er.

Mich machte eine sonderbare Bemerkung von Schumanns erstem Biographen Wasielewski stutzig. Der Musiker ist durchaus nicht zufrieden mit Schumanns Liedschaffen - er entdeckt in manchen Liedern etwas Merkwürdiges, mit dem er nichts anzufangen weiß. O-Ton Wasielewski: „*Es zeigt sich in ihnen ein plötzlicher, die Stimme ermüdender und irritierender Wechsel, bald hoch, bald tief liegender gesanglich unvermittelter Perioden.*“

Wasilewski schreibt das Schumanns mangelnder Erfahrung mit der menschlichen Stimme zu. Wie, wenn wir hier aber auf Schumanns zwar verschrobene, aber dennoch sehr originelle Auffassung von Stimmvirtuosität gestoßen sind? Tatsächlich erfolgen in vielen Liedern scheinbar unvermittelt Rückungen, der die Stimme nur sehr unwillig folgt, so als läge auf dem Wanderweg plötzlich ein Felsen, den man keuchend überklettern soll. Ich halte das für wohldurchdachte Absicht, als eine kalkulierte Anforderung an die Stimmgeläufigkeit des Sängers. Schumann will uns an diesen Stolpersteinen etwas sagen. Nehmen wir so ein zentrales Lied wie die Widmung op. 25 Nr.1, in der die Stimme bei „Du bist der Frieden“ dramatisch in den Keller rutscht.

Was will uns Schumann da mitteilen? Daß Harmonie in Zweierbeziehungen schwer erreichbar ist? Dass man Tiefe in Partnerschaften erarbeiten muß?  
 Wie man das auch immer interpretieren mag - Auf jeden Fall hat er hat sich dabei etwas gedacht; das ist kein Unvermögen, wie Wasielewski glaubt. Es singt die Altistin Natalie Stutzmann.

