

© Neue Zürcher Zeitung; 05.06.2010;



Ausgaben-Nr. 127; Seite 65

Literatur und Kunst (li)

Robert Schumanns Zeichen

Schaffenskreise und Entwicklungsschritte in der Handschrift des Komponisten

Jean-Jacques Dünki

Musik war für Robert Schumann keine bloss klingende Kunst, sie war für ihn eine Sprache mit «Zeichen für Seelenzustände». Besonders schön lässt sich das an den Wandlungen der Art und Weise seiner Notation beobachten.

Jean-Jacques Dünki

Schön erscheint sie mir nicht, die deutsche Sprache, [. .]
Aber ich finde sie reich im höchsten Sinne des Wortes,
Finde den köstlichsten Schatz treffender Zeichen gehäuft,
Finde unendliche Freiheit, sie so und anders zu stellen,
Bis der Gedanke die Form, bis er die Färbung erlangt,
Bis er sich leicht verwebt mit fremden Gedanken, und dennoch
Das Gepräge des Ichs, dem er entsprang, nicht verliert [. .]

Friedrich Hebbel, dem Schumann die Vorlage zu seiner Oper «Genoveva» und den Melodramen «Schön Hedwig» und «Ballade vom Heideknaben» verdankt, besingt im 1848 erschienenen Gedicht «Unsere Sprache» die künstlerische Freiheit und fasst sie zugleich in einen Rahmen. Hebbels Verse können auch als Gleichnis für Schumanns Musiksprache mit ihrem «köstlichsten Schatz treffender Zeichen» gelesen werden; in Robert Schumanns Kompositionen jener Zeit hat die abendländische Notenschrift einen Höhepunkt an Differenzierung und Individuation erreicht. Selbst ein populäres Lehr- und Spielwerk für Kinder und Jugendliche wie das «Album für die Jugend» op. 68 (1848) stattet Schumann mit zunehmend fein geformten und gefärbten Notationen aus, «leicht verwebt mit fremden Gedanken», ohne Verständlichkeit oder «das Gepräge des Ichs» preiszugeben.

Unmittelbares Wissen des Gefühls

Welcher Art ist Robert Schumanns «Gedanke»? Jeder Versuch, die verschlungenen Wege seiner Entstehung nachzuzeichnen, birgt die Gefahr unzulässiger Verkürzung in sich. Evidenz ist, angesichts seiner ursprünglichen Doppelbegabung für Wort und Ton, nur auf zweifachem Wege zu gewinnen: aus Schumanns Briefen, Tagebüchern, Aphorismen und seiner Lektüre einerseits; auf der andern Seite aus seinen Kompositionen, Skizzenbüchern und der Musik, die er spielend und hörend sich aneignete. Je behutsamer wir die frühen Manifestationen seines geistigen Ringens betrachten und abwägen, desto differenzierter wird unsere Erkenntnis ausfallen. Nach Hebbels Vorgabe soll weniger interessieren, ob Schumanns Musiksprache «schön» ist, vielmehr ob sie «reich» ist – ein Postulat, das ein Genie in Wort und Ton der frühen Moderne, Arnold Schönberg, im Jahre 1922 so ausdrückte: «Das erste, was ich vom Kunstwerk erwarte: Reichtum!»

In «Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein» (um 1833 notiert und 21 Jahre später als Teil der «Gesammelten Schriften über Musik und Musiker» herausgegeben) lesen wir den Spruch, den Schumann unter dem Sigel «Fl.» dem imaginären «Künstlercharakter» Florestan in den Mund legt: «Das wäre eine kleine Kunst,

die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte!» Das tönt nach Aufbruch aus verächtlicher Enge, ist zugleich bezwingendes Fanal und formuliert eine Aufgabe, die Schumann zu Beginn seines kompositorischen Weges unermessliche Mühen kostet. Erst auf dem Hintergrund seiner Affinität zum verehrten Romancier Jean Paul Richter wird dieser Ausruf verständlich. Zudem stellt Bernhard R. Appel 1981 fest: «Das musikalische Denken des jungen Schumann ist von einer ausgesprochenen Theoriefeindlichkeit geprägt [. . .] Das Primat des Gefühls vor dem Verstand geht auf Schumanns Lektüre des philosophischen Schriftstellers Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) zurück, welcher dem <unmittelbaren Wissen> des Gefühls den Vorrang vor der verstandesmäßigen Erkenntnis einräumt.»

In seinen Tagebüchern auferlegt sich der junge Schumann schonungslose Rechenschaft über sein Leben und Streben. Auffallend wiederum, wie er aus dem Studium der Literatur Anleitung für sein Komponieren gewinnt: «Freitag am 22sten Juni [1832] [. . .] Die feinste Feile wurde indessen an die Capricen gelegt. Ein pudelnärrisch Intermezzo verfolgt mich Tag u. Nacht. – Wilhelm Meister wieder vorgenommen, um Styl u. Orthographie zu lernen.» Der Bildungsroman des drei Monate zuvor dahingegangenen Weimarer Meisters dient somit der praktischen Arbeit an den «Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini» op. 3 und den «Intermezzi» op. 4 für Klavier. Goethes Dichtung wird zum Korrektiv zum eigenen, erst rauschartigen, dann sich klärenden Improvisieren am Klavier, welches er öfter belegt: «Mittwoch am 4ten Juli [1832] [. . .] In die Intermezzi musst' ich mich förmlich wieder einspielen, ehe ich sie geistig wieder auffasste!» Und kurz zuvor erinnert er sich: «Donnerstag, am 14ten [Juni 1832] [. . .] die musikalische Fantasie überreich an Gedanken [. . .]» – wobei wohl «die musikalische Fantasie» am Klavier gemeint ist.

Wandlungen

Dank einlässlichen Quellenforschungen der letzten Jahrzehnte sind viele Skizzen, Kompositionsentwürfe und Reinschriften des jungen Schumann für ein allgemeines Publikum nicht allein verfügbar, sondern auch lesbar geworden. Minuziös lässt sich daher Schumanns Arbeit an der musikalischen «Orthographie» – also den «Zeichen» – verfolgen, etwa im Falle der «Exercices» für Klavier, die Schumann später als «Etuden über ein Beethovensches Thema» verzeichnet. In der Reinschrift von 1833/34 verblüfft das Zwitterdasein dieser «Exercices»: Wo das Laufwerk in Oktaven und die Fingersätze Schumanns klar auf das Genre Etüde hinweisen, deutet die feine und differenzierte dynamische Gliederung durch Crescendo- und Decrescendo-Gabeln viel eher auf ein rein musikalisches Genre, etwa ein Albumblatt oder eine Variation.

Robert Schumanns Entwicklung der «Zeichen» fällt in eine Krisenzeit. Hinter ihm liegt die Entscheidung, ob er die Musik oder die Jurisprudenz zum Lebensinhalt machen sollte; noch immer hat er den Ehrgeiz, als Pianist zu wirken. Ins Frühjahr 1832 fällt jedoch die schmerzliche Erkenntnis, dass er zum Pianistenberuf nicht taugt. Die Lähmung des dritten Fingers der rechten Hand mag den Wandel seiner Berufung befördert haben. Somit reflektieren auch die Kompositionen dieser Zeit den Übergang von einer Musik für spielende Virtuosen zu einer Musik, in welcher (wie Alban Berg fast hundert Jahre später so hübsch formulieren wird) «der Autor» seine «Virtuosität und Brillanz zu zeigen» hat.

Ein weiterer Wandel offenbart sich im selben Jahr: Schumann rückt das Schreiben von Musik ins Zentrum. In seinen Tagebüchern erscheint eine neue Losung: «Warum sollte es keine Opern ohne Text geben; das wäre eben dramatisch» am 4. Juli 1832 – und lapidar: «Die Oper ohne Text» am 22. Juli desselben Jahres. Auch in einem Brief vom 7. Dezember 1832 an Ludwig Rellstab, den Rezensenten seiner frühen Werke, den er sich zum Mentor wünscht, klingt diese Losung an: «Und warum könnte es nicht eine Oper ohne Text

geben?» Eine «Oper ohne Text» ist der lebendige Beweis dafür, dass die Musik des Wortes nicht mehr bedarf, um einen weiten Horizont einzufangen und eine tragfähige Dramaturgie zu entwickeln. In den «Intermezzi» op. 4 gelingt Schumann der Quantensprung von einer aphoristischen Kompositionsweise, wie sie sich noch in den «Papillons» op. 2 manifestiert, zu eigenständiger musikalischer Komposition, die des deutenden Textes entbehren kann. Auch fehlt den «Intermezzi», in denen laut Schumanns Tagebucheintrag vom 22. Mai 1832 «jede Note [. . .] in die Waage gelegt» werden soll, eine didaktische Komponente, die den «Paganini-Studien» op. 3 noch eigen war.

Ja, der Text erscheint hier als blosse Beigabe. Wenn sich Schumann in der Rückschau auf die «Papillons» am 22. August 1834 an Henriette Voigt rühmt, er habe «den Text der Musik unterlegt [. . .] nicht umgekehrt», so fügt er in den Druck des «Intermezzos» op. 4, Nr. 2, die Eingangsworte von «Gretchen (am Spinnrad, allein)» aus Goethes «Faust» unter den Beginn des kontrastierenden Mittelteils wie unter den Ausklang des Satzes. Die Worte «Meine Ruh' ist hin –» sind erst im Druck über die sotto voce zu spielende Melodie der rechten Hand gesetzt, finden sich jedoch an keiner der beiden Stellen in Schumanns Stichvorlage. Dies legt nahe, dass Goethes Worte nicht bei der Erzeugung der Musik wirksam waren, sondern erst später als dazu passend ihr eingefügt wurden.

Krisenzeichen

Wir kennen auch die Belege für die sorgfältige Redaktionsarbeit vonseiten des jungen Komponisten, wie etwa den Brief vom 17. Dezember 1832 an seinen Verleger Hofmeister: «Nehmen Sie denn die Intermezzi in Gunst auf, verehrtester Herr! Ich habe noch sorgsam gefeilt und gelichtet, hoffe mir damit auch mehr den Dank des Künstlers, als des Publikums zu erwerben.» Im «Dank des Künstlers» klingt Paganinis Widmung der «24 Capricci» op. 1, «alli Artisti» an. Robert Schumann ist somit spätestens Ende 1832 zum Komponisten aus Berufung geworden, der für Berufene zu schreiben sich vornimmt.

Nicht umsonst hat ein bedeutender Interpret unserer Zeit in seinem 1977 auf Deutsch erschienenen Buch «Nachdenken über Musik» den bereits erwähnten Satz aus «Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein» aufgegriffen: «Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte!» Alfred Brendel folgert: «Musik genau lesen bedeutet nicht nur: wahrnehmen, was niedergeschrieben ist (eine Aufgabe, deren Schwierigkeit fast immer unterschätzt wird); es bedeutet darüber hinaus: die Zeichen verstehen.» Dieser komplexen Aufforderung müsste jeder moderne Interpret von Schumanns Musik stattgeben. Der von Hebbel beschworene «köstlichste Schatz treffender Zeichen» ist unwirksam, solange er nicht erfüllt, erkannt und vermittelt wird. Nur intensives Studium der «Zeichen» in ihrem Zusammenhang kann die Intention des Komponisten eruieren und ermächtigt den Interpreten zur Wiedergabe.

Gefordert sind aber nicht nur die Interpreten, sondern auch die Zuhörer. Arnold Schönberg meint in seinem programmatischen Aufsatz «Das Verhältnis zum Text», der 1912 im «Blauen Reiter» erschienen ist: «Es gibt relativ wenige Menschen, die imstande sind, rein musikalisch zu verstehen, was Musik zu sagen hat. [. . .] Da der Musik als solcher Stoffliches fehlt, suchen die einen hinter ihren Wirkungen rein formale Schönheit, die andern poetische Vorgänge [. . .] [die] Fähigkeit des reinen Schauens ist äusserst selten» – oder wie er zu Anton Weberns Bagatellen für Streichquartett op. 9 postuliert: «durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken». So kann das Reden über Musik einmal voller hochgemuter Poiesis sein, wie etwa in Alfred Cortots «Editions de travail» Schumannscher Klavierwerke, oft aber auch unbedarft bei Menschen, denen es an der «Fähigkeit des reinen Schauens» mangelt.

Im Revolutionsjahr 1848 ist Schumann auf der Höhe seiner (Notations-)Kunst, wovon nicht

nur das eingangs erwähnte «Album für die Jugend» op. 68, die «Waldszenen» op. 82 und die vierhändigen «Bilder aus Osten» op. 66 für Klavier, sondern auch die Bühnenerwerke «Genoveva», «Manfred» und der dritte Teil der «Szenen aus Goethes Faust» zeugen. Kaum eine Partiturseite, in der Schumann nicht seine Meisterschaft beweist, die «Zeichen» erschöpfend und zugleich sparsam hinzusetzen.

Für die «Romantische Generation» ist es jedoch ein Jahr der Krise: Mendelssohn ist tot, und Chopin liegt im Sterben. Im Aufsatz «Abschied von der Romantik?» (2006) bezeichnet Ulrich Tadday zudem 1848/49 als «das Jahr der Generalabrechnung mit den ewig Gestrigen, mit einer reaktionären Romantik», was er mit Zitaten aus Polemiken (auf den Spuren Hegels) von Kretschmann, Kahlert und Pohl belegt. Tadday moniert die «ideologische Härte» der Debatte, «die zwischen Schumanns Früh- und Spätwerk so gut wie nicht unterscheidet». Robert Schumann, der bereits Jahre zuvor die Schriftleitung der von ihm begründeten «Neuen Zeitschrift für Musik» abgegeben hat (er wird erst wieder im Jahre 1853 als Fürsprecher für den jungen Johannes Brahms zur Feder greifen), erlebt seine letzte intensive Schaffensperiode, die mit gesundheitlich bedingten Unterbrechungen bis Ende 1853 andauert.

Spätwerk

Wenn wir das in hervorragenden, noch immer gültigen Abhandlungen von Michael Struck, Reinhard Kapp und Irmgard Knechtges-Obrecht erkundete Spätwerk Schumanns in die Jahre nach 1850 legen, so ist diese stilistische Wende nicht zuletzt auch in den «Zeichen» von Schumanns Notenschrift erkennbar. Sehr schön zeigen das die «Gedichte der Königin Maria Stuart [. . .] in Musik gesetzt von Robert Schumann op. 135», deren fünftes und letztes kürzlich in einer Abschrift von der Hand des Komponisten in Schweizer Privatbesitz aufgetaucht ist. Das 1852 geschriebene Werk wurde erst 1855 publiziert, als Schumann längst in Eendenich weilte.

Im jüngst erschienenen Band VI/6 der «Neuen Gesamtausgabe» haben Matthias Wendt und Kazuko Ozawa mit liebevollem Spürsinn und Akribie Textedition und kritischen Apparat betreut. Auffallend ist die Kargheit der Partitur des Zyklus, der wie eine Reinszenierung von «Frauenliebe und Leben» op. 42 (1840) anmutet. Im choralartigen Satz erkennen wir sanfte Interaktion von Gesang und Klavier; ungleich lange Phrasen werden subtil auf verschiedene Weise interpunktiert. Den fünf fein geschwungenen Decrescendo-Gabeln der ersten neun Takte folgen in den Takten 13 bis 16 zwei Paare sich öffnender und schliessender Gabeln, worauf als letzter dynamischer Hinweis ein pianissimo in Takt 17 folgt. Die Sparsamkeit, mit der Schumann hier seine Zeichen verwendet, lässt sie gleichsam auf Unsagbares hindeuten.

Jean-Jacques Düнки, Pianist und Komponist in Basel, ist Autor des Buchs «Schönbergs Zeichen» (Lafite, Wien 2006) und mehrerer Studien zum Vortrag von Robert Schumanns Klaviermusik.

«O Gott, mein Gebieter. . .» – ein Lied Schumanns in eigenhändiger Abschrift vom Mai 1853.

pd