

***Das Clavier möchte ich oft zerdrücken und es wird mir zu eng
zu meinen Gedanken***

Robert Schumann auf dem Weg zur Sinfonie

I

Das Titelzitat für meinen Beitrag über Robert Schumanns Weg zur Sinfonie entstammt einem Brief des Komponisten vom 14. April 1839 an seinen ehemaligen Lehrer Heinrich Dorn. Dem Satz voraus geht folgende Passage:

„Ich bin im Grund sehr glücklich in meinem Wirkungskreis; aber könnte ich erst die Zeitung ganz wegwerfen, ganz der Musik leben als Künstler, nicht mit so vielem Kleinlichen zu schaffen haben, was eine Redaction so mit sich bringen muß, dann wär ich erst ganz heimisch in mir und in der Welt. Vielleicht bringt dies die Zukunft noch; und dann gibt es nur Symphonien von mir zu verlegen und zu hören.“¹

In der Tat hatte sich der zwanzig- bis zweiundzwanzigjährige Schumann bereits zu Anfang der dreißiger Jahre mit Sinfonieplänen befaßt. Es entstanden einige mehr oder weniger fragmentarisch hinterlassene Stücke, von denen noch die Rede sein wird; und ab Herbst 1840 gibt es verschiedene sinfonische Entwürfe, die nun neben unvollendet bleibenden auch zu abgeschlossenen Werken führen. Zunächst skizziert er eine Sinfonie in c-Moll, dann folgt die 1. Sinfonie B-Dur op. 38, über die er in einem Brief berichtet: „Ich hab’ in den vorigen Tagen eine Arbeit vollendet (wenigstens in den Umrissen), über die ich ganz selig gewesen, die mich aber auch ganz erschöpft. Denken Sie, eine ganze Symphonie – und obendrein eine Frühlingssymphonie – ich kann kaum selber es glauben, daß sie fertig ist.“²

¹ *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1904, S. 153. Mit der „Zeitung“ ist die von Schumann 1834 gegründete *Neue Zeitschrift für Musik* gemeint.

² Ebd., S. 203 f.

Diese Mitteilung machte Schumann dem Leipziger Jugendfreund und späteren Konservatoriumskollegen Ernst Ferdinand Wenzel im Januar 1841, in dem Monat, in welchem er das Werk in der unglaublich kurzen Zeit von nur vier Tagen, vom 23. bis 26. Januar, skizziert, d.h. für Schumann also: komponiert hatte. „Doch fehlt noch die Ausführung“, d.h. die Instrumentierung, so schließt der Brief, „also denken Sie, was es da noch zu thun gibt, und helfen Ihrem Schumann.“

Noch während dieser „Ausführung“ im Laufe des Jahres komponiert Schumann die sogenannte Symphonette mit den drei leichtgewichtigeren, an haydnische und mozartische Serenitas-Stimmungen anknüpfenden Sätzen Ouvertüre, Scherzo und Finale, die ebenfalls später (1845) überarbeitet wird und die Opuszahl 52 erhält. Unmittelbar danach beginnt Schumann die 2. Sinfonie in d-Moll, welche nach ihrer Umarbeitung 1851 als 4. Sinfonie op. 120 gezählt wird. Weiterhin nimmt fast zeitgleich eine Phantasie für Klavier und Orchester in a-Moll Gestalt an, die 1845 durch ein Intermezzo und ein Finale zum dreisätzigen Konzert op. 54 erweitert wird. Und schließlich entwirft er eine weitere c-Moll Sinfonie, deren Scherzo in g-Moll als Klavierfassung in den Bunten Blättern op. 99 erscheint.

Ehe hier von Kompositionen weiter die Rede ist, muß zunächst ein besonderer, für Schumann äußerst charakteristischer Umstand Erwähnung finden. Gemeint ist die allgemein bekannte Tatsache, daß Schumanns kompositorisches Werk in den ersten rund anderthalb Schaffensjahrzehnten, also von etwa 1830 bis Mitte der vierziger Jahre, in merkwürdigen „Gattungsschüben“ entstand. Das erste Jahrzehnt, die dreißiger Jahre, sind ausschließlich ausgefüllt – was die vollendeten und mit Opuszahlen versehenen Werke betrifft – mit Klavierkompositionen, von den Abegg-Variationen op. 1 bis zum Faschingsschwank aus Wien, den Romanzen op. 28 und den Klavierstücken op. 32. Dann folgt das „Liederjahr“ 1840, in welchem rund die Hälfte sämtlicher Lieder und vor allem die großen Zyklen entstehen – die Liederkreise nach Heine und Eichendorff, Dichterliebe nach Heine, „Myrthen“ nach ver-

schiedenen Dichtern, u.a. von Goethe, Heine und Rückert, die Liederreihe nach Justinus Kerner und schließlich Frauenliebe- und leben nach Chamisso. 1841 rücken die sinfonischen Gattungen ins Blickfeld: Schumann arbeitet, wie der „Zeitplan“ verrät, zum Teil gleichzeitig an fünf verschiedenen Orchesterkompositionen. 1842 ist Schumanns Jahr der Kammermusik: drei Streichquartette op. 41, Klavierquartett op. 47 und Klavierquintett op. 44 sowie ein Klaviertrio in a-Moll, das nach Umarbeitung 1850 als Fantasiestücke op. 88 veröffentlicht wird. Das Jahr 1843 bringt dann den Durchbruch zur Chorsinfonik mit dem Oratorium Das Paradies und die Peri, das jedoch bereits 1841 begonnen wurde und dem sich 1844 die Kompositionsarbeit an den Szenen aus Goethes ‚Faust‘ anschließt.

II

Ein merkwürdiger Schaffensrhythmus liegt hier vor, der manche und auch ganz widersprechende Deutungen erfahren hat und zu immer neuen Deutungen Anlaß gibt. Auch wir werden hier gewissermaßen Farbe bekennen müssen. Doch in jedem Falle dürfte es ratsam sein, davon auszugehen, daß sich letzte Klarheit wohl niemals einstellen wird – wie auch hinsichtlich einiger anderer Eigenheiten dieses sonderbaren, rätselhaften und nicht zuletzt dadurch in besonderem Maße faszinierenden Musikers. Zunächst: es war offenbar keineswegs selbstverständlich, um und nach 1830 Sinfonien zu komponieren. Beethoven war 1827 gestorben und sein Werk, voran die Sinfonien, begannen eine das ganze Jahrhundert andauernde zwiespältige Wirkung auszuüben auf jene Komponisten, die sich an die Traditionen der Wiener Klassiker gebunden fühlten. Ich nenne nur Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Mahler. In Klammern: die begriffliche Fixierung Haydns, Mozarts und Beethovens als Klassiker im Doppelsinne einer gewissermaßen ideell-historischen Nachfolgerschaft der Antike und einer überragend-normbildenden Größe mit überzeitlichem Geltungsanspruch fand in

eben diesem in Rede stehenden Jahrzehnt bis um 1840 ihren Abschluß. Noch Arnold Schönberg sah sich ungebrochen und unmittelbar in dieser Tradition, wenn er gelegentlich feststellte, daß er sich bei der Lösung schwieriger kompositorischer Probleme noch immer Rat hole im ersten Satz von Beethovens Eroica – nicht, um etwas „nachzuahmen“, sondern um zu erfahren, wie dieser Große mit seinen Problemen fertig geworden ist. Anders aber als für Schönberg, der sich aufgrund gewachsener zeitlicher Distanz und andersartiger künstlerischer Verhältnisse und Zielstellungen weitaus entspannter gegenüber der Klassik verhalten konnte, erfuhren die direkten „Erben“ Beethovens – und das ist nichts weniger als die Generation „19. Jahrhundert“, von Schubert bis Mahler – die Kunst des Erblässers als eine unerreichbare, nicht mehr zu übertreffende Leistung. Das verehrte Vorbild wurde zum gestrengen Übervater. Schubert hat bis ans Ende dessen Schatten auf sich gespürt, Brahms hat unablässig die Schritte dieses „Riesen“ hinter sich gehört und Mahler wäre „vollkommen befriedigt [...], wenn man mich einst als einen legitimen Ansiedler im Neulande, das uns B[eethoven] entdeckt, ansehen wird.“³

Schumann, der sich stolz einen „Beethovener“ nannte und damit diejenigen kennzeichnete, die gegen die „Philister“ allem künstlerisch Neuen auf der Spur waren, um dereinst auf diesem Wege „poetische Verhältnisse“ zu schaffen, hat offenbar die Werke seines Namenspatrons – auch die Sinfonien – nicht als Belastung, gar als Bedrohung des eigenen schöpferischen Denkens empfunden. Es gibt, soweit ich sehe, keine Aussagen, die mit den von Schubert, Brahms und Mahler zitierten vergleichbar wären. Dagegen war Schumann davon überzeugt – und darin stimmte er mit Richard Wagner überein –, daß „die [Sonaten-] Form ihren Lebenskreis durchlaufen [hat], und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollten nicht jahrhundertlang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten

³ Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig² 1985, S. 336.

oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erlebt euch vom guten Genius.“⁴

An diesen Sätzen, vor allem an dem Wort „jahrhundertlang“, fällt auf, daß Schumann hier eher einen allgemeinen Begriff von Sonate/Sinfonie im Blick hat; eine kompositorische Praxis, die sich tausendfach bewährt habe und nun an ihr Ende gekommen sei. Beethoven scheint durch seine Ausnahmestellung dieser Praxis gar nicht anzugehören, ihr enthoben zu sein; seine Musik verkörpert demnach einen Gipfel- und Ewigkeitswert, der stets auch voraussetzt, daß das, was auf ihn sich beziehend geschaffen wird, neu und originell sein muß – da es sonst mit dieser Musik nichts zu tun haben kann. Es gibt nur eine starke, eigenständige Beethoven-Nachfolge. Oder es gibt keine. Auch darin stimmte Schumann mit Wagner überein, der bekanntlich sein musikalisches Drama nicht in eine Tradition der Oper, sondern dezidiert in die der Beethovenschen Sinfonie gestellt sah. Der Pfeil, den Beethoven in seiner 9. Sinfonie aussandte, traf in den Ring des Nibelungen. Freilich war dies eine Erkenntnis, die sich Wagner erst ab den vierziger Jahren aufdrängte; nachdem er mit den Feen, Liebesverbot und Rienzi dem Opernzeitgeist ebenso nachdrücklich wie unoriginell gefolgt war. Wie er dann auch zuvor mit der Sinfonie in C-Dur von 1832 das sinfonische Vorbild verfehlten mußte, indem er es nachzuahmen suchte. Gerade dies eben, eine gewissermaßen „unbeethovenische“ Weiterführung der Sinfonien Beethovens (in diesem Fall überdeutlich der 7. Sinfonie) konnte die aufgebrochene Skepsis gegenüber einem quasi akademischen Umgang mit der Gattung nur noch bestärkt haben.

Aber auch Robert Schumann brachte sich fast zum selben Zeitpunkt in eine ähnliche Situation. 1832 hatte er die ersten Klavierwerke abgeschlossen: Abegg-Variationen, Papillons, Studien nach Capricen von Paganini, Intermezzi, sowie das Allegro op. 8. Zuvor, ab 1827, hatte der Gymnasiast, dann

⁴ Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M. 1976, S. 394 f.

Jura-Student, der sich noch keineswegs im Klaren darüber war, was aus ihm einmal werden würde, verschiedene, recht bunt wirkende Kompositionsversuche unternommen – Lieder, Klavierstücke, ein Klavierquartett, zwei fragment bleibende Klavierkonzerte. Dann, praktisch parallel zu den erwähnten ersten „gültigen“ Klavierkompositionen op. 1 ff., wendet Schumann sich der Sinfonie zu: um 1831/32 entstehen Skizzen zu einer Sinfonie in Es-Dur, bei der es sich einer „Ideenskizze“ zufolge um eine Programmsinfonie nach Shakespeares Hamlet gehandelt haben könnte; dann, 1832/33, arbeitet er an einer Sinfonie in g-Moll. Der 1. Satz dieser sogenannten Zwickauer Sinfonie, wird im November 1832 sogar im sächsischen Schneeberg in einem Konzert der 15jährigen Clara Schumann uraufgeführt und kommt danach sogar in Leipzig zu Gehör. Aber der Komponist ist mit dem Ergebnis nicht zufrieden, und es gibt Kritik – Friedrich Wieck notiert, daß das Stück „nicht verstanden“ wurde, „zu wenig Effekt“, „zu mager instrumentiert.“⁵ Doch auch Umarbeitungen führen zu keiner akzeptablen Lösung. Er läßt das Projekt bald wieder fallen, erhalten haben sich außer dem Kopfsatz noch ein langsamer Satz Andantino quasi Allegretto sowie Skizzen zu Scherzo und Finale.

Zum Kopfsatz der Zwickauer Sinfonie hat Schumann ein sonderbares, doch für ihn, für seine Denkweise, sein Selbstverständnis ungemein charakteristisches Dokument beigesteuert. Es ist eine „Selbstrezension“ von Werk und Aufführung, wunderbar ironisch und erstaunlich unbefangen in ihrem Grundton, die aber gerade dadurch eine anrührende Aufrichtigkeit erlangt: „Über den Symphoniesatz von S. hab ich schwerlich ein Urteil. Ist er denn nicht mein ältester Bruder und Doppelgänger, und wuchs das Werk nicht unter meinen Augen auf? Ob die Unruhe im Werke dem Orchester, das bei der Schwierigkeit des Satzes vielleicht nicht sicher genug spielte auch noch nicht die rechten, zartesten Tinten fand, zuzuschreiben, ob das Werk so geboren ist (das ist meine Meinung) oder ob der Deutsche, der nicht gleich um-

⁵ Robert Schumann, *Tagebücher I*, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 472.

flutet sein will vom Allegro, vielleicht eine Einleitung (die Beethoven so schön persifliert in der A dur-, wie die Schlüsse in der F-Dur-Symphonie) vermutet hatte, entscheide ich nicht. Sehr paßte ich auf die kritisierende Nachbarschaft. Der liebenswürdige, echt musikalische Stegmayer meinte, Routine und Vielschreiben würden halt Sicherheit und Leichtigkeit in die Instrumentierung bringen, die zu koloriert sei. Fehlerhaft aber ist gewiß überhaupt, fiel der geistreich praktische Hofmeister ein, einen ersten Satz spielen zu lassen, gleichsam den ersten Akt zu geben; da sei noch nichts in der Entwicklung, sondern erst im Moment des Werdens, der Dichter oft noch nicht aufs reine u. dgl. [...] Verlangt nicht vom Manne die Schwärmerei des Jünglings, von diesem die Ruhe jenes; verwerft es sogar! Zu großer Ernst mißfällt im Jünglingswerke, wie umgekehrt ein tanzender Vierziger.“⁶

Spricht so jemand, der sich vor etwas fürchtet oder auch nur Unsicherheit, Verunsicherung empfindet? Ich glaube nicht. Schumann hat Beethoven zeitlebens als sein großes Vorbild empfunden – dafür gibt es übergenug Zeugnisse. Aber dieses Vorbild hat ihn nicht oder zumindest nicht so belastet, wie dies von Schubert bis Brahms der Fall gewesen ist. Auch nicht in dieser Sinfonie, die so offensichtlich an Beethoven anknüpft (dessen 4. Sinfonie während der Arbeit an seinem eigenen Orchesterwerk Schumanns bevorzugtes Studienobjekt war). Ohne dies weiter ausführen zu können, möchte ich doch diesen Umstand zum Anlaß nehmen, bereits hier meine Überzeugung anzusprechen, daß Schumanns durchaus eigenartige Selbstgewißheit gegenüber Beethoven (wie auch gegenüber jedem anderen verehrten Vorgänger, etwa Schubert) von dem Wissen, von der Gewißheit getragen war, von seinen Vorgängern aus ganz andere Wege einzuschlagen. Und die lagen primär im Bereich der Klaviermusik, in der es ihm bald gelang, seine Auffassung von einer „poetischen“ Musik ohne jeden defizitären Rest umzusetzen. Belastet haben könnte Schumann schon eher ein Umstand, der eher Schaffens- und

⁶ *Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe*, hrsg. von Alfred Schumann, Leipzig 1910, S. 17.

auch Sozialpsychologisches berührte. Der g-Moll-Sinfoniesatz wurde in Schneeberg wie in Leipzig im Rahmen von Konzerten gespielt, deren Attraktionspunkt die virtuoson Leistungen der erst, wie erwähnt, fünfzehnjährigen Clara Wieck bildeten. Der künstlerisch so überaus ambitionierte Schumann, für den die Komposition als eine Art poetisches Philosophieren in und mit Musik immer mehr deren praktische Ausübung überflügelte, mußte sich, auch wenn er dies niemals direkt ausgesprochen hat, angesichts der noch als Wunderkind bejubelten Virtuosin als zweitrangig empfinden. Zumal durch die gerade erfolgte unheilbare Verletzung seiner Hand auf Grund übertriebener Klavierübungen die eigene Karriere als Pianist beendet war und er sich nun verständlicherweise um so entschiedener der Komposition sowie der Musikschriftstellerei zuwandte. Und diese Zurücksetzung sollte sich auch noch später gelegentlich wiederholen – man denke nur an die aus den vierziger Jahren überlieferte Anekdote, der zufolge Robert Schumann auf Konzertreisen seiner Frau gefragt wurde, ob denn auch er mit Musik zu tun habe...

Außerdem – darauf ist später noch etwas ausführlicher zurückzukommen – ging vom Gattungsverständnis der Zeit mit seiner Herausstellung der „Großformen“ Oper, Oratorium und Sinfonie ein Schaffensdruck aus, der einem Komponisten von Klaviermusik und Liedern, von „Kleinformen“ also, in die auch bald die Kammermusik eingeschlossen wurde, beständig Minderwertigkeitsgefühle aufladen konnte. Und Clara selbst war es, die solche Herausstellung mit konkreten Forderungen gegenüber ihrem jungen Freund wie später gegenüber ihrem Ehemann verband. Und eine weitere Klammerbemerkung: Chopin, dessen Klaviermusik absolut das Kernstück seines Werkes bildet, hätte in einer mit Schumann vergleichbaren Lage gewesen sein können. Doch der stolze Pole war, anders eben als der geschichtsbewußte Sachse, so rigoros auf sich selbst fixiert, nahm praktisch fast nichts außer sich selbst war, daß ihn auch nichts Musikalisches irritieren konnte. Außerdem verstand Chopin es in geradezu atemberaubender Weise, kompositori-

sche Tiefgründigkeit mit extrem virtuoser und nach außen hin als solche auch erscheinender pianistischer Darstellung zu umgeben, sie aus ihr überganglos herauswachsen zu lassen. Darin war Chopin ein Gegenspieler Franz Liszts – und Schumann versenkte gewissermaßen seine nicht minder virtuoson Ansprüche in das kompositorische Gewebe, um noch die leiseste Spur vom „juste milieu“ inhaltsloser Spielakrobatik fernzuhalten. Chopins und Schumanns wohl einziger gemeinsamer Bezugspunkt war Johann Sebastian Bach – doch der strahlte auf beide wie ein heiliger Stern aus ferner Vergangenheit herab.

III

Alles in allem mußte Schumann die Arbeit und die Teilaufführungen seiner Sinfonie in g-Moll als Fehlschlag empfunden haben. Er wandte sich danach wieder der Komposition von Klavierwerken zu, neben dem Carnaval und den Sinfonischen Etüden sind es nun verstärkt Konzeptionen, in denen neue Wege in der Anwendung der Sonatenform erkundet werden. Schumann beginnt an drei Sonaten gleichzeitig zu arbeiten, die allerdings zu verschiedenen Zeitpunkten abgeschlossen werden – die Sonate in fis-Moll 1835, das sogenannte Concert sans orchestre in f-Moll 1836 und die g-Moll-Sonate 1838. Außerdem entstehen Stücke, in denen die Sonatenform eine durchaus bestimmende Rolle spielt und wie in den eigentlichen Sonaten in geradezu experimentell zu nennender Weise abgewandelt erscheint. Das betrifft etwa die Phantasie in C-Dur und den Faschingsschwang aus Wien. Diese Wendung oder auch Rückwendung zur Klavierkomposition hat unterschiedliche Deutungen und Erklärungsversuche erfahren, womit wir uns nun einem bereits angesprochenem Problem etwas ausführlicher zuwenden. Die Deutungen haben alle mit der „Grundfrage“ zu tun, welchen Stellenwert diese Kompositionen im Gesamtwerk Schumanns einnehmen und, damit verbun-

den, in welchem Verhältnis sie zu Werken anderer Gattungen, insbesondere der Sinfonie, stehen.

Eine extreme Position nimmt in dieser Diskussion der japanische Schumannforscher Akio Mayeda ein. In seinem Buch *Robert Schumanns Weg zur Sinfonie*, das eine Fülle anregender Gedanken und Hinweise auf bislang unbekanntes oder auch nur unbeachtetes Material enthält, sucht Mayeda zu beweisen, daß Schumanns kompositorische Entwicklung praktisch von Beginn an, also seit den zwanziger Jahren, auf die Komposition von Sinfonien ausgerichtet sei, sie also sein schöpferisches Lebensziel darstelle. Alles andere, auch und zumal die Klavierwerke, ordneten sich diesem Ziel unter bzw. bildeten gewissermaßen Erforschungs- und Erprobungsfelder für sinfonische Tonsatz- und Klanggestaltung. Kennzeichnend für Mayedas Argumentationsweise ist etwa folgender Satz: „Die unbestrittene Qualität seiner Meisterwerke der mittleren Klavierperiode – etwa von Op. 9 bis zu Op. 17 – besteht unter anderem darin, daß die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviersatzes entschieden und auf originelle Weise erweitert ist, und zwar in Richtung symbolisch-poetischer Signifikanz wie auch subsidiär-symphonischer Klangvorstellung.“⁷

Für solche Latenz des Sinfonischen im Klavieristischen findet Mayeda in wörtlichen Aussagen Schumanns direkte Bestätigung. So etwa, wenn Schumann im Zusammenhang mit der g-Moll-Sinfonie zu Beginn der dreißiger Jahre bekennt, daß er von ihr „ohne Eitelkeit, das Meiste für die Zukunft“ erwarte.⁸ Eine andere Äußerung aus dem Jahre 1839 wurde hier eingangs bereits zitiert: daß es nach Klärung von Schumanns Lebensverhältnisse „nur Symphonien von mir zu verlegen und zu hören [gäbe]“. Ein Jahr zuvor, im März 1838, heißt es im gleichen Sinne: „Das Clavier wird mir zu enge; ich höre bei meinen jetzigen Compositionen oft noch eine Menge Sachen, die

⁷ Akio Mayeda, *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*, Zürich 1992, S. 216 f.

⁸ *Robert Schumanns Briefe*, ebd., S. 40.

ich kaum andeuten kann.“⁹ Das, was Schumann hier hörte, wird sich im „Sinfoniejahr“ 1841 als seine 1. Sinfonie enthüllen. Und eine von zahlreichen ähnlichen Schlußfolgerungen Mayedas daraus lautet denn auch: „Es war für Schumann, der bis dahin lediglich [!] Klavier- und Liedwerke veröffentlicht hatte, ein entscheidender Durchbruch zum Symphoniker, der erste Schritt hin zum Rang eines universellen [!] Komponisten [...] Der Komponist fand nun seine Welt.“¹⁰

Aus einem bestimmten Gesichtswinkel heraus kann man Mayedas Auffassung zustimmen. Ich meine damit die bis heute nicht verstummte Unterschätzung des Orchesterkomponisten Schumann, dessen Partituren – so, verkürzt gesagt, der Tenor der Kritik – instrumentierte Klavierauszüge darstellten; der also nur in Ausnahmefällen genuine Orchestermusik zu schreiben vermochte. Die noch immer pointierteste Aussage in diesem Sinn stammt von Hans von Bülow. Der scharfzüngige Pianist und Dirigent unterschied „zwischen dem Schumann, der anfangs seine eigenen Bahnen wandelte und jenem zweiten, der, geblendet von dem Formenglanze des großen Mozarterben Mendelssohn, an sich selber irrte und zu einem partiellen Selbstmorde getrieben wurde. Der Clavierkomponist und der Liedersänger in ihm stehen mir ungleich höher da, als der Symphoniker usw., so anbetend ich mich auch zu den Adagios der zweiten und selbst dritten Symphonie verhalte.“¹¹

Und von Felix Draeseke, einem Komponisten, der sich nicht allzu nachhaltig im Gedächtnis der Nachwelt eingepägt hat, stammt die Sottise, daß Schumann ein Genie gewesen sei, das als Talent geendet habe.¹² So überzogen dieses Urteil anmutet, ist doch auch Mayedas Umkehrschluß kaum weniger fragwürdig, demzufolge Schumanns einziges, von Beginn an angesteuertes

⁹ Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel Bd. I*, hrsg. von Eva Weißweiler, Frankfurt/M. 1984, S. 127.

¹⁰ Akio Mayeda, ebd., S. 465.

¹¹ Hans von Bülow, in: NZfM, Nr. 18 (30. Oktober 1863), zit. nach Akio Mayeda, ebd., S. 21.

¹² Ebd.

Lebensziel die Sinfonie, an- und einschließlich dann das Oratorium und die Oper, gewesen sei – das Großwerk also, zu dem alle anderen Gattungen, denen sich der Komponist zugewandt hatte, nur Vorstufen und Wegbahnungen gewesen seien. Nun ist in der Tat nicht zu übersehen und dokumentarisch vielfach zu belegen, daß es ein solches Streben bei Schumann gegeben hat. Allerdings sehe ich die Gründe dafür etwas anders gelagert, und vor allem auch glaube ich eine Differenz, einen Zwiespalt zu erkennen zwischen dem, was Robert Schumann als Komponist von sich erwartete und erhoffte und was „man“ von ihm erwartete und erhoffte – und dem, worin seine eigentlichen, mannigfach fortzeugenden künstlerischen Leistungen bestehen.

IV

Wie bereits angedeutet, hatte sich in der säkularisierten europäischen Musikkultur eine klare Hierarchie ihrer Gattungen herausgebildet. Stand in den italienischen und italienisch dominierten Regionen die Oper und auch noch das Oratorium an der Spitze, so rückte in den von der Wiener Klassik beeinflussten Regionen und vor allem durch Beethovens Wirken die Sinfonie in den Vordergrund. Auch in Schumanns Musikverständnis wie in dem seiner Umwelt war diese Gattungshierarchie fest verwurzelt. Damit aber entwickelte sich ein vielfältiger Erwartungsdruck, der zumindest dazu beitrug, daß sich bald Irritationen und dann auch Depressionen bei ihm einstellten, die ab Mitte der vierziger Jahre zu einem chronischen Krankheitszustand eskalieren.

Doch gehen wir wieder Schritt für Schritt vor: 1839 ist offensichtlich das entscheidende Jahr für Schumanns Auseinandersetzung mit dem „Problem“ Sinfonie: er erneuert den Entschluß, eine Sinfonie zu schreiben. Entsprechende Aussagen wurden bereits zitiert. Doch auch die geliebte Clara drängt. Anfang Januar 1839 schreibt sie ihm: „Nimm mir es nicht übel, lieber Robert, wenn ich Dir sage, daß in mir sehr der Wunsch rege geworden ist, daß

Du doch auch für Orchester schreiben möchtest. Deine Fantasie und Dein Geist ist zu groß für das schwache Klavier. Sieh doch, ob Du es nicht kannst? ich habe nun einmal die Überzeugung, Du müßtest ein 2ter Beethoven sein. Du hältst mich doch nicht für ungestüm, daß ich das jetzt von Dir verlange? ich bitte Dich ja auch nur ganz bescheiden darum wenn Du ein wenig in Ordnung gekommen.“¹³

Und nur eine Woche später fragt Clara nach: „Nun, wie ist es denn, mein Lieber, mit den Orchestercompositionen? findest Du meinen Wunsch unrecht? gewiß nicht. Das Clavier reicht nicht aus für Dich, das sagt alle Welt, und die Welt hat hier einmal ganz recht. Du hattest ja schon (einmal) ein Quartett angefangen? nicht wahr, wenn Du erst ganz in Ordnung gekommen bist, dann führst Du es aus?“¹⁴

In der Tat hatte Schumann bereits Anfang 1838 die Komposition von 3 Violinquartettchen¹⁵ begonnen, die ihn sogar noch bis Mitte des folgenden Jahres beschäftigten. Wie als Antwort auf den Ermutigungs- oder auch Mahnbrief Claras vom Januar 1839 in Sachen Sinfoniekomposition und „werde eine zweiter Beethoven“ beginnt Schumann in diesen Tagen die Komposition eines Klavierkonzerts. An Clara heißt es: „An die Symphonie will ich schon denken, erst aber das Concert fertig machen.“¹⁶ Kurz danach: „Das Concert spielt mir im Kopf herum; [...] Der erste Satz ist ganz fertig, auch die Instrumentation ziemlich; beides nicht schwierig, weder zu spielen noch zu fassen.“¹⁷ Und dann: „Vom Concert sagt’ ich Dir schon; es ist ein Mittel Ding zwischen Symphonie, Concert u. großer Sonate; ich sehe, ich kann kein Concert schreiben für den Virtuosen; ich muß auf etwas Anderes sinnen. Doch glaub’ ich mit meinem in acht Tagen fertig zu werden.“¹⁸ Doch schließlich muß er recht unvermittelt feststellen: „Mein Concert ist noch

¹³ Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel Bd. II*, ebd., S. 345.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., Bd. I, S. 100.

¹⁶ Ebd., Bd. II, S. 358.

¹⁷ Ebd., Bd. II, S. 361.

¹⁸ Ebd., Bd. II, S. 367.

nicht fertig – ich wollte es erzwingen, da ist nichts Gutes geworden.“¹⁹ Das Konzert bzw. dessen begonnener 1. Satz (in d-Moll) bleibt Fragment, und von einer Sinfonie ist auch nicht mehr die Rede. Statt dessen wendet sich Schumann zunächst wiederum der Klaviermusik zu – er komponiert u.a. die hochbedeutende Humoreske op. 20 und den Faschingsschwank aus Wien. Dann aber erlebt Schumann eine weitere Schaffensexplosion, die nach dem „Klavierjahrzehnt“ nun, wie gesagt, das „Liederjahr“ 1840 bringt.

Ist es wirklich vorstellbar, daß die überreiche künstlerische Ernte dieses Jahres, diese Liederflut auf höchstem kompositorischem Niveau, lediglich ein weiteres „Durchgangsstadium“ bildet? Außerdem irritiert zumindest doch in diesem Fall ein wichtiges biographisches und künstlerisches Detail. Im Dezember 1839 hörte Schumann erstmals im Leipziger Gewandhaus unter Mendelssohns Leitung eine Aufführung der großen C-Dur-Sinfonie von Franz Schubert, die Schumann bekanntlich bei seinem Wien-Aufenthalt zusammen mit den Sinfonien 1 bis 6 im Nachlaß Schuberts entdeckt hatte. Wir wissen, welchen gewaltigen Eindruck dieses Werk auf Schumann machte – er hat ihn in vielzitierten Briefen und in einem geradezu hymnisch gestimmten Artikel für seine Neue Zeitschrift für Musik beschrieben. Und wenn wir uns erinnern, mit welchem Selbstbewußtsein Schumann über die Begegnungen mit den Sinfonien Beethovens berichtete, so besteht kein Anlaß zu der Annahme, daß ihm Schuberts Sinfonie andere Gefühle eingeflößt hat als die der reinen Begeisterung, die zu eigenem Tun ermutigt haben könnte. Aber das war nicht der Fall. Nach diesem Ereignis ist es das Lied, das seine Phantasie über ein langes Jahr hinweg in andauernder Hochspannung hält. Welchem Erklärungsversuch man hier auch den Vorzug gibt: es wird stets wohl bei Versuchen bleiben, die kein endgültiges Urteil zulassen. Für mich ist noch immer am überzeugendsten der Hinweis darauf, daß die Hinwendung zum Lied gerade in dieser gewissermaßen „sinfonieträchtigen“ Zeit seines Lebens den außerordentlichen Rang der Gattung Lied neben dem der solisti-

¹⁹ Ebd., Bd. II, S. 385.

schen Klaviermusik ausweist. Das Lied ist eben neuerlich, nach der Klaviermusik, diejenige Gattung, in der Schumann sein Ideal einer poetischen und poetisierenden Kunst in vollendeter Weise zu gestalten vermochte.

V

1841 wird aber nun das „Sinfoniejahr“, in welchem Schumann, wie erwähnt, insgesamt fünf Projekte in Angriff nimmt. Der Durchbruch, dies zeigt sich in einer ganzen Reihe von Äußerungen des Komponisten, erfolgt in der 1. Sinfonie in B-Dur op. 38. Clara Schumann notiert im „Ehetagebuch“ am 25. Januar: „Heute, Montag, hat Robert seine Symphonie ziemlich vollendet; sie ist wohl meistens in der Nacht entstanden, – schon einige Nächte brachte mein armer Robert darüber schlaflos hin. Er nennt sie ‚Frühlingssinfonie‘ –; zart und dichterisch, wie all sein musikalisches Sinnen ist!“²⁰

Da die Werke selbst des nun angebrochenen „Sinfoniejahres“ nicht mehr mein Thema sind, gehe ich auf einen abschließenden Gesichtspunkt ein, der allerdings noch einmal einen Grundgedanken meiner Bemerkungen aufnimmt. Ich beziehe mich dabei auch auf den letzten Satz in der zitierten Tagebuchnotiz von Clara: „zart und dichterisch, wie all sein musikalisches Sinnen ist.“ Clara hat hier wohl mehr ausgesprochen, als ihr bewußt gewesen sein mag. Benennt sie nicht einen Widerspruch zu dem, was sie – eines Sinnes mit der öffentlichen Meinung und nicht zuletzt auch mit der ihres geliebten Robert – von diesem geradezu fordert, nämlich Sinfonien zu komponieren und darin ein zweiter Beethoven zu werden? Ich denke, daß es keine Verkennung oder gar Herabsetzung von Schumanns Werk bedeutet, wenn man diesen Widerspruch als gegeben sieht und ihn nicht hinwegzudiskutieren sucht. Vielmehr sollte es darum gehen, einerseits die produktiven Impulse, welche aus diesem Widerspruch erwachsen, aufzuzeigen, andererseits

²⁰ Robert Schumann, *Tagebücher Bd. II*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 143.

aber auch die unvermeidlichen Defizite festzuhalten, die aus diesem Widerspruch entstehen.

Carl Dahlhaus hat in seiner Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts überzeugend dargelegt, daß es – verkürzt gesagt – für die Komponisten nach Beethoven ein „sinfonisches Problem“ gab. Es bestand in der Schwierigkeit, die lyrische Grundstimmung der Instrumentalmusik in den Jahrzehnten zwischen 1830 und 1860, die vornehmlich in solistischen und kammermusikalischen Gattungen zu künstlerisch vollendeter Gestaltung fand, mit den für die Sinfonie unverzichtbaren Ausdrucksbereichen von Monumentalität und Pathos zu verschmelzen. Und das war auch für Schumann ein wichtiges, wenn nicht gar zentrales Problem. Alle fragment bleibenden sinfonischen Projekte, von der Zwickauer Sinfonie bis zum d-Moll-Klavierkonzert, lassen den Querstand zwischen lyrischer Substanz der musikalischen Erfindung und dem Bestreben des Autors erkennen, dieser Substanz auch monumentale Töne abzugewinnen, ja abzuringen. Das gelingt aber auch später, in den abgeschlossenen Werken, nur punktuell, unter glücklichen Umständen über einen ganzen Satzabschnitt hinweg (so z.B. während des gesamten Hauptthema-Vortrags im 1. Satz der 3., der Rheinischen Sinfonie). In der Regel aber ergeben sich Brüche, etwa zwischen thematischen Setzungen und deren Weiterführung.

Schumann muß dessen gewahr geworden sein und entsprechende „gegensteuernde“ Maßnahmen ergriffen haben. Dazu gehört die wichtige Rolle der „Mottos“. Sie stellen eine Art Über-Thematik dar und bilden damit den Rahmen, auch den Boden für die „eigentlichen“ Themen, die jedoch nur die Personen eines Dramas abgeben, dessen Verlauf nicht in ihrer, sondern eben in der Hand des „Über-Themas“ liegt. In der 1. Sinfonie wie auch in beiden Fassungen der 4. Sinfonie nimmt dies geradezu handgreifliche Züge an. Und dies schafft durchaus faszinierende Situationen, ja überwältigende Augenblicke – wie etwa im Schlußabschnitt des Finales der 1. oder in der langsamen Einleitung zum Finale der 4. Sinfonie.

Aber all dies bleibt eben punktuell, und die Anstrengungen, die Schumann unternimmt, um Lyrisches in Monumentales zu verwandeln, wirken nicht selten wie Übermalungen eines nicht schließbaren Risses. Es scheint dies nicht nur ein persönlich–schöpferisches, sondern auch ein in der Zeit liegendes Problem gewesen zu sein. Beethovens überragendes Werk stand noch zu nah zu Schumanns Gegenwart, so daß eine Kontinuität sinfonischer Schreibweise schwerlich hätte gewahrt werden können. Wessen Kräfte sollten denn ausgereicht haben, um sie zu gewährleisten? Ein „zweiter Beethoven“... Darin wäre denn Claras schöner Wunsch zwar in die rechte, doch zu diesem Zeitpunkt wohl unerfüllbare Richtung gegangen.

Franz Schubert mit der großen C-Dur-Sinfonie (1825/26) und Hector Berlioz mit seiner *Symphonie fantastique* (1830) haben – aus ganz unterschiedlichen Gründen und auf die Entwicklung der Gattung gesehen – Einzelwerke hinterlassen. Die eigentliche Fortführung und zugleich die Alternative zu Beethoven geschieht auf einem anderen Gebiet: auf dem des musikalischen Dramas Richard Wagners und dessen instrumentaler Abzweigung, der Sinfonischen Dichtung Franz Liszts. Sie sind so etwas wie das „missing link“ zwischen Beethoven und den Sinfonien von Bruckner, Brahms und Mahler, mit denen zwischen den sechziger und den achtziger Jahren – so Dahlhaus – ein „zweites Zeitalter“ der Sinfonie anbricht – durch Entfaltung eines neuen, genuin orchestralen Komponierens, in dem Monumentalität und Pathos wieder die Basis von Tonsatz, Form und Ausdruck bilden.

VI

Robert Schumann war nur 14 Jahre älter als Anton Bruckner. Aber es darf wohl mit einiger Sicherheit angenommen werden, daß seinem musikalischen Denken eine solche Monumentalität hätte fremd und unverständlich bleiben müssen – so, wie sie noch Johannes Brahms fremd und unverständlich blieb, um nur diesen exponierten Schumann-Erben zu nennen. Denn zu den Kenn-

zeichen von Bruckners Sinfonie gehört ein weitgehender Verzicht auf kleingliedrige Differenziertheit des Tonsatzes, der jedoch die Voraussetzung bildet für eine flächig ausladende, die Formteile als kontrastscharfe Klangfelder aneinanderreihende Orchestermusik. Der Verzicht betrifft also Elemente und Eigenheiten, die grundlegende Bestandteile des Tonsatzes von Schumann (und auch von Brahms) darstellen. Deshalb eben hatten Schumanns Sinfonien zumindest im Selbstverständnis der Komponisten kaum vorbereitenden Anteil an der Entfaltung jenes „zweiten Zeitalters“ der Gattung. Und nicht zuletzt deshalb auch überwog – Brahms ausgenommen – die Unterschätzung des künstlerischen Rangs dieser Werke, so, wie sie Hans von Bülow auf die lapidare, lange Zeit akzeptierte Formel gebracht hatte.

Heute vernehmen wir etwas anderes. Wir vernehmen in Schumanns Sinfonien ein widerspruchsvolles Ringen um ein Ideal „poetischer“ Musik, dessen Verwirklichung in einer komplexen musikalischen Schreibweise zum gegebenen Zeitpunkt angesichts der individuellen und geschichtlichen Hemmnisse und Ungeklärtheiten nicht gelingen konnte. Immer deutlicher aber wird dabei jedoch, was bislang eher überhört oder eben auch nur geleugnet wurde – daß Schumanns Sinfonien einen oftmals großartigen Vorschein des „zweiten Zeitalters“ aussenden und darin eine Individualität und Tiefe erkennen lassen, die den gattungsspezifisch vollendeten Lösungen in Klaviermusik und Lied nahekommen. Aber eben nur nahekommen.