

Schumanns „Spätwerk“

Hans-Joachim Kreutzer im Gespräch mit Wolf-Dieter Seiffert

Gesprächsprotokoll
© 2010 by G. Henle Verlag

Frage: Herr Kreutzer, benutzen Sie im Falle Schumanns überhaupt das Wort „Spätwerk“ und warum?

Kreutzer: Wenn ich beim Sprechen Anführungszeichen benutzen könnte, würde ich sie im Falle Schumanns setzen. Zwar hat die Forschung der letzten etwa dreißig Jahre in den Wissenschaften der Künste mannigfach bewiesen, dass es einen „Altersstil“ gibt, denken Sie nur an Beethovens späte Streichquartette. Mit biologischen Kriterien hat das Phänomen „Altersstil“ aber nichts zu tun. Und im Falle Schumanns schon gar nicht. Und doch: Bei Schumann ändert sich von einer bestimmten Zeitgrenze an in erster Linie die Harmonik, die Gattungswahl und letztlich auch die Haltung gegenüber dem Publikum.

Frage: Wann würden Sie denn diese Zeitgrenze ziehen?

Kreutzer: Ab Schumanns Düsseldorfer Zeit. Dresden zuvor war eine Art Schonklima für ihn, möglicherweise ein bewusst aufgesuchtes Schonklima. Ab 1850 in Düsseldorf komponierte Schumann dann anders (www.schumann-gesellschaft.de/schumann/werke.html).



Dr. Wolf-Dieter Seiffert und Prof. Hans-Joachim Kreutzer

Frage: Inwieweit teilen Sie die weit verbreitete Ansicht, Schumanns Werke aus seinen letzten Lebensjahren seien geprägt von seiner Erkrankung?

Kreutzer: Diese Ansicht halte ich für prinzipiell falsch und letztlich auch dank der jüngeren Schumann-Forschung für überholt. Ich könnte Ihnen zum einen nachzeichnen, wie sich die Beurteilung der späteren Schumann-Werke im Laufe der Zeit gewandelt hat, zunächst von einer großen, positiven Zustimmung allmählich hin zu dem von Ihnen beschriebenen zunehmenden Unverständnis und Unwillen, diese Werke für sich, also ohne die Implikationen des Lebens von Schumann zu sehen. Das gilt nahezu für alle diese Werke. Zum anderen, muss man auch die Menschen verstehen, die kurz nach Schumanns Tod eine negative Ausstrahlung der gemütskranken Person Schumann auf das Werk des Komponisten Schumann erblicken wollten. Das war eben lange vor Lange-Eichbaum mit seinem Buch „Genie und Wahnsinn“ [1928], lange vor Thomas Mann, der einmal von der „zu Fuße latschenden Gesundheit“ sprach, die eben keine große Kunst hervorbringen könne. Dazu ist „Dünnhäutigkeit“ notwendig. Übergroße Sensibilität und Hochbegabung sind, wie wir heute wissen, in einer ganz großen Zahl von Fällen eng verbunden. Und von daher ist einerseits der gewisse Schatten zu verstehen, der über diesen relativ späten Werken Schumanns lastet, andererseits aber auch das fast übergroße Interesse daran in jüngerer Zeit.

Frage: Von welchen Werken sprechen Sie denn, wenn Sie darauf hinweisen, dass sie zunächst beim Publikum gut ankommen? Einiges aus der späten Zeit Schumanns wurde ja von Clara Schumann und Johannes Brahms geradezu unterdrückt und somit nicht veröffentlicht.

Kreutzer: Ich spreche hier vornehmlich von der geistlichen Musik Schumanns. Sie wurde zwar überwiegend zu Lebzeiten nicht gedruckt, aber eben mit Erfolg aufgenommen. Dazu hat Schumann, wie beispielsweise auch Brahms, viele seiner späteren Werke noch für andere Besetzungen arrangiert. Des Weiteren: Viele Werke Schumanns aus seiner Düsseldorfer Zeit bilden die Fortsetzung der großen Liederzyklen von 1840 ff., mit denen er berühmt wurde, aber jetzt in ganz anderem Rahmen, nämlich mit großem Orchester, mit Chor und Solisten. Ich sprach vorhin von der Hinwendung zu neuartigen Gattungen. Hier haben Sie sie. Heute sind diese Werke von großen Rundfunkanstalten oder Schallplattenfirmen leicht(er) zu organisieren und aufzuführen. In der damaligen Zeit bedurfte es großer Anstrengung und eines gewaltigen Aufwands, diese Werke zu stemmen. Das hat natürlich mit dazu beigetragen, dass sie nicht oft (genug) rezipiert wurden und vielleicht auch deshalb leichter in Vergessenheit geraten konnten.

Frage: Werke, die man wesentlich leichter aufführen könnte, wie zum Beispiel Klavierlieder oder reine Klavierwerke, schrieb Schumann in der Tat recht wenige in Düsseldorf.

Kreutzer: Und wenn, dann sind es auffällig viele Fugen und kontrapunktische Stücke. Darin spiegelt sich Schumanns erneutes Bach-Studium (zusammen mit Clara). Diese Stücke sind wirklich sehr eigenständig, vergleicht man sie etwa mit Entsprechendem von Mendelssohn Bartholdy, der sechs wunderschöne Präludien und Fugen von hoher Qualität geschrieben hatte [op. 35]. Aber die sind mehr symphonischer Qualität, während die Schumanns ganz und gar klavieristisch gedacht und gemacht sind.

Frage: Was mag Schumann dazu bewegt haben, sich trotz seiner immensen Erfahrung als Komponist ab 1850 erneut der Fuge zuzuwenden, aber auch ganz neuen Gattungen, wie Sie es beschrieben?

Kreutzer: Ein großer Künstler hat doch immer etwas Proteushaftes. Wenn er etwas durchdrungen und kreativ ausgeführt hat, drängt es ihn nach Neuem, nach unbetretenem Terrain. Und, Entschuldigung, es gibt da ja auch noch den Faktor der Langeweile. Also Schumann sucht in diesen Jahren ein anderes Publikum und schreibt, wie gesagt, große Chor-Orchesterwerke. Aber Schumann entdeckt auch, ich mag jetzt einige Leser verblüffen, das Kind als Mitspieler in der Musikgeschichte. Das Kind in der Musik: nicht etwa, weil das kindisch einfach ist, nein, weil es ganz anders ist. Kinder sind ganz andere Menschen als Erwachsene. Diese musikalische Entdeckung Schumanns kann man zwar nicht mit 1850/51 abstecken, sondern das bereitet sich von langer Hand vor. Und dieser Aspekt drängt jetzt immer stärker nach außen. Ich bewundere die Sammlung „Album für die Jugend“, ganz besonders aber die „Drei Klaviersonaten für die Jugend“ op. 118. Diese Stücke sind sehr bezeichnend. Ich nenne nur ein paar Charakteristika: Sie liegen recht hoch, keineswegs über den gesamten Umfang der Klaviatur; die Griffe liegen knapp beieinander, man benötigt keine Liszt-Finger; nichts dauert zu lange, keine Langeweile kommt auf; kaum etwas wird wiederholt; und, wenn ich das als Klavierspieler mit jahrzehntelanger Erfahrung noch anmerken darf: diese Sätze sind gar nicht so leicht zu spielen, man hat etwas zu knacken daran. Idealer Unterrichtsstoff.

Frage: Sie sprachen eingangs von einer neuartigen Verwendung der Harmonik beim „späten“ Schumann. Wie ist das gemeint?

Kreutzer: Das Neuartige ist, kurz gefasst folgendes: Auf engem Raum ereignet sich ganz rascher Wandel im Fortschreiten der Harmonik. Den Beweis dazu zu liefern, das sprengt dieses Interview. Hören Sie unter diesem Aspekt jedes Werk ab 1850 – dieses vom genialen Jugendwerk unterschiedliche Charakteristikum wird Ihnen nicht verborgen bleiben.

Die „Gesänge der Frühe“ drohen meine Hand zu zerreißen; ich kann das einfach nicht greifen.

Frage: Dann kommen wir zu Ihnen persönlich: Spielen Sie lieber die „Gesänge der Frühe“ oder die „Davidsbündlertänze“?

Kreutzer: Da muss ich zunächst ganz persönlich antworten: Die „Gesänge der Frühe“, vor allem die Binnensätze, drohen meine Hand zu zerreißen; ich kann das einfach nicht greifen. Dazu reicht die Spannweiten-Möglichkeit meiner Finger nicht aus. Aber ich würde nicht gerne zwischen den beiden genannten Stücken entscheiden müssen. Meine besondere Neigung und Beschäftigung mit Schumann richtet sich auf seine Kammermusik mit Klavier der letzten Schaffensjahre. Diese Werke scheinen mir in besonderer Weise das frühe Klavierwerk folgerichtig fortzusetzen. Da sind zum einen die Klaviertrios [op. 63, 80, 110], von denen das letzte ein wirkliches „Spätwerk“ ist, zum anderen die vielen Mischbesetzungen „Klavier mit ...“ (Cello, Viola, Oboe, Klarinette usw.).



Frage: Gibt es eigentlich „Spätwerke“ Schumanns, die Sie als misslungen betrachten?

Kreutzer: Nein, ganz und gar nicht. Im Gegenteil. Ich würde gerne die Reihe der besonders gelungenen Kammermusik-Stücke mit Klavier noch ergänzen durch die, erschrecken Sie nicht: sieben Konzertstücke, von denen besonders die späten aufforchen lassen. Ich zähle auf: das Violinkonzert [WoO 1], das Cellokonzert [op. 129], die vier Konzertstücke für Klavier bzw. Violine und Orchester [op. 54, erste, verschollene einsätzig Fassung; op. 92, 131, 134] und schließlich mein besonderer Liebling, das Konzert für vier Hörner und Orchester [op. 86]. An diesem Werk erkennt man besonders plastisch, wie sehr Schumann immer seine Nase vorne hatte, gera-

dezu revolutionär das Neue aufsucht und auskostet: Kaum ist das Ventilhorn erfunden, schreibt er explizit ein Werk dafür, noch dazu gleich für v i e r Ventilhörner.

Frage: Meine letzte Frage. Woran liegt es wohl, dass trotz der vielfachen Beschäftigung der Musikwissenschaft und trotz des zweifellos gewachsenen Interesses und Engagements bedeutender Musiker in den letzten Jahren (ich nenne nur, völlig zufällig mir in den Sinn kommend: Abbado, Harnoncourt, Holliger, Rattle, Schiff), dennoch viele Musiker gewissermaßen einen „Bogen“ um Schumanns „Spätwerk“ machen.

Kreutzer: Die Künstler bieten dem Veranstalter das an, von dem sie ausgehen müssen, dass das Publikum es hören möchte. Das Publikum möchte aber haben, was es kennt. Das Wiedererkennen und die Wiederbegegnung ist eine wichtige, ja zentrale Form des Umgangs mit Kunst. Dem Publikum ist also gar kein Vorwurf zu machen. Mancher mag sich fragen: Warum sind die Leute, warum sind die Musiker denn nicht neugieriger? Aber sich mit Neuem auseinanderzusetzen ist immer anstrengender als ausgetretene Pfade zu begehen. Und Anstrengung wird eben gerne gemieden. Aber haben wir nur Geduld: Das Schumannsche sogenannte Spätwerk wird sich noch erheblich ausbreiten, da bin ich mir ganz sicher.

Lieber Herr Kreutzer, haben Sie sehr herzlichen Dank für unser schönes Gespräch.