



SWR2 Essay

Clara Wieck Schumann hören

Genie oder kein Genie ist hier nicht die Frage

Von Janina Klassen

Sendung: Montag, 01.07.2019

Redaktion: Lydia Jeschke

Produktion: SWR 2019

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:
<http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml>

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die neue SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Sprecher 1:

Sebastian Mirow, Sprecher 2: Martin Ruthenberg, Sprecherin 3: Isabelle Demey

I

Musik 1

Clara Wieck Schumann (CWS) op. 7 III

Ragna Schirmer/Ariane Matiakh: Tr 3 ausblenden bei 02:34

CD Berlin Classics LC 06203, Bst.nr. 0300928BC

Sprecher 1

Das erste, was ich von ihr hörte, stürmte an mir vorüber und hinterließ ein verblüffend beglückendes Echo: Clara Wiecks Klavierkonzert, vor vielen Jahren, im Nachtprogramm der ARD. Hier spielten gerade Ragna Schirmer und die Staatskapelle Halle unter der Leitung von Ariane Matiakh. Leidenschaft und Sentiment, Verwegenheit und Nonchalance. Ich musste an Skifahrerinnen denken, die sich voll Vertrauen auf ihr Können die Spitzen voran den Berg hinunterstürzen und nach riskanter Kurvenfahrt gewinnstrahlend Applaus und Jubel genießen. Die Stimmungen in Wiecks Konzert wechseln rasch und unvorhersehbar. Immer wieder halten anmutige lyrische Abschnitte den vorwärtsdrängenden Elan an und laden zum Verweilen ein. Doch bevor man in den Tönen versinkt und beginnt, träumend abzuschweifen, zieht das Tempo wieder an, und der beherzte Schwung reißt mit fort. In welchem Formteil bin ich? Egal! Der Ruhepol, den ich beim ersten Hören für das eigentliche Seitenthema hielt, ist schon der zweite Satz, Romanze, ein berückender Dialog zwischen Klavier und Solocello.

Musik 2

CWS op. 7 II, Schirmer/Matiakh: Tr 2: ab 1:20 einblenden bis 04:23 (ohne Übergang)

Ragna Schirmer, Klavier, und Hans-Jörg Pohl, Violoncello

CD wie Musik 1

3'02

Sprecherin 3

»Mein Gedanke steht nur noch nach Braunschweig, denn Du mußt ... wissen, daß ich – verliebt bin, doch das ist keine vorübergehende, sondern eine beständige Liebe«,

Sprecher 1

schreibt die Fünfzehnjährige im Januar 1835 ihrer zweiten Mutter, Clementine Wieck.

Sprecherin 3

Der »Gegenstand meiner Liebe ... das ist Herr Müller«,

Sprecher 1

der damals 32-jährige Cellist des Müller-Quartetts.

Sprecherin 3

»[E]r ist zwar nicht hübsch, aber der liebenswürdigste, bescheidenste, gutherzigste Künstler von der Welt. ... Ich wünschte nichts weiter, als Du hättest den Theodor einmal spielen hören können. Wie zart, wie gefühlvoll und welche Fertigkeiten«.

Sprecher 1

Liebe geht über die Ohren und wächst beim gemeinsamen Musizieren auch ohne Worte. Herzflimmern. Euphorie. Wünsche, den Sommer mit den Müllers zu verbringen. Die Romanze entwirft die Künstlerin nach der Abreise aus Braunschweig, noch ganz erfüllt vom »Zaubercello des Theodor«. Das *Konzertstück*, das Clara Wieck auf der Tournee als Einzelwerk schon mehrmals öffentlich präsentiert hatte, bildet den Grundstock. Indem sie die neu komponierte Romanze davor setzt, rückt der rondoartige Satz auf die Position des Finales. Das heute bekannte Klavierkonzert op. 7 ist also gleichsam rückwärts komponiert. Der Kopfsatz, ein gewichtiges »Allegro maestoso«, wird zuletzt und gerade rechtzeitig vor der Uraufführung fertig. Die erfolgte in einem selbst veranstalteten »Extrakonzert« Clara Wiecks am 9. November 1835 im Gewandhaus zu Leipzig unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Die Idee, alle Sätze durch komponierte Übergänge aneinanderzubinden, sowie diverse formale Freiheiten verstärken den Höreindruck eines fast rhapsodischen, fantasieartigen Konzepts. Diese Wirkung ist sicher beabsichtigt, darf das Publikum doch von der jugendlich forschen Virtuosin Überraschendes erwarten und nicht buchhalterische Formenlehre. Darüber setzt sich die Komponistin unbekümmert hinweg. Dass die Romanze nur zwei einander zugewandten Soloinstrumenten vorbehalten bleibt und ohne Orchester auskommt, ist zwar ungewöhnlich, fällt aber vor dem Hintergrund zeitgenössischer Aufführungspraxis nicht wirklich aus dem Rahmen. Oft stand kein Orchester zur Verfügung, sondern manchmal nur ein Quintett oder ein zweites Klavier, um das Solo zu begleiten.

Sprecher 2

»Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größeren Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangsstelle die des Adagios und ein brillanter Schluß die des Rondos verträten«,

Sprecher 1

resümiert Robert Schumann 1836 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.

Sprecher 2

»Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eigenen außerordentlichen Komposition wahr machen möchten.«

Sprecher 1

Es wird noch knapp zehn Jahre dauern, bis Schumann sein eigenes Klavierkonzert herausbringt. Clara Wieck hatte sich dagegen mutig vorgewagt.

Ihr Klavierkonzert ist nicht als Beitrag für den ästhetischen Theoriediskurs gedacht. Vielmehr soll es das Publikum zum aufmerksamen Zuhören verlocken und ihm ein genussvolles und staunenswertes Erlebnis bieten. Das gelingt in einer Zeit ohne Schallaufzeichnung nur durch den persönlichen Einsatz in der konkreten Aufführung. Hier konnte die Künstlerin Zeit ihres Lebens auf ihre eigene »Begeisterung ... vor dem Publikum« bauen, wie sie Robert Schumann gegenüber versichert, das heißt sich selber in einen euphorisierenden Flow bringen und die Zuhörer mit ihrem Enthusiasmus anstecken. Die gelingende Feedbackschleife elektrisierte wiederum die Künstlerin und war ein zentrales Mittel, um die von ihr als »Anima« bezeichnete Saalatmosphäre aufzuheizen. Dabei entfesselte sie einen veritablen Tastenrausch, bot frappierende Kunstfertigkeit und produzierte eigene Zaubertöne, mit selbst komponierten und anderen Werken. Gelang das Ganze, so nutzte es allen: Die Virtuosin warb nicht bloß für die Kunst, die sie vermitteln wollte, sondern auch für sich selbst, und das Publikum erlebte im Konzert ein beglückendes Gänsehautfeeling.

Im tiefen Vertrauen auf die eigenen Kräfte geht Clara Wieck im Klavierkonzert an die Grenzen des technisch Machbaren. Sie packt verschwenderisch in den Solopart alles hinein, was sie an Klangerzeugungsraffinessen zu bieten hat: sich überstürzende Tonkaskaden, arabesk gefüllte Figurationen, waghalsige weit ausgreifende Sprünge in beiden Händen in rasantem Tempo. Das spielte ihr damals so schnell keiner nach. Und auch heutige Interpretinnen und Interpreten fordert die dazu nötige manuelle und mentale Fitness entschieden heraus. Dabei soll alles mit einer überlegenen Lässigkeit vorgetragen werden, ohne dass die Anstrengung sichtbar wird. Zu sehen gibt es bei Live-Auftritten tatsächlich etwas, nämlich vollen Körpereinsatz, flitzende Finger und imposant ausgreifende Spielgesten, um die weitläufigen Melodiebögen auszuführen.

Hört man die für eigene Auftritte entworfenen Stücke als klingende Visitenkarten, so präsentiert sich Clara Wieck in jungen Jahren musikalisch überwiegend extrovertiert, temperamentvoll und unerschrocken, ein Eindruck, den sehnsuchtsvolle Romanzentöne um eine innige Dimension erweitern. Demgegenüber zeichnen Beschreibungen der privaten Person ein abweichendes Bild. Zwar klagt ihr Vater bisweilen heftig über pubertären Trotz, moniert aber gleichzeitig auch fehlende

Eitelkeit. Mendelssohn versichert seiner Mutter 1835, Clara Wieck sei im Umgang »scheu und still«. Auch Franz Liszt, der 1838 in Wien im selben Hotel wohnt wie die Wiecks und mit ihr »nach dem Diner ein wenig herum« klimpert, wie er Marie d'Agoult erzählt, schildert sie als eine

Sprecher 2

»sehr einfache Person, ... sehr gut erzogen, keineswegs kokett, ganz in ihrer Kunst aufgehend, aber auf die vornehme Art«,

Sprecher 1

also ohne Allüren und Extravaganzen.

Musik 3

CWS op. 2 Nr. 12
Susanne Grützmann
PH 076065 (Profil Edition Günter Hänssler)
2'18

II:

Sprecher 1

Das Erfinden eigener kleiner Übungen zählte zur musikalischen Grundausbildung Clara Wiecks. In den Anfangsjahren ihrer Karriere bereichern eigene Kompositionen sozusagen das Portefeuille ihres künstlerischen Angebots. Kopieren, Variieren und das Weiterentwickeln von Modellen ist eine bewährte Methode musikalischer Kreativitätsschulung. Zwischen Improvisieren, eine Fertigkeit, die beim Publikum sehr beliebt war und schon vom »Wunderkind« höchst erfolgreich bedient wurde, und dem Variieren von Melodien, wie in Clara Wiecks *Romance variée* op. 3 von 1833 bestehen nur graduelle Unterschiede. Die Übergänge sind fluide. Das Abwandeln von Tanzvorlagen und anderen bewährten Vorbildern, wie in den Polonaisen op. 1 oder den *Valses Romantiques* op. 4, erfolgt auf der Basis erlernter Tonsatzregeln. Sie erwirbt Clara Wieck durch systematische Unterweisungen. Der lustvolle Regelverstoß gleicht in diesem Fall einem ersten Schritt zur Selbstfindung.

An ihren frühen Werken der 1830er Jahre lassen sich die musikalischen Horizonsweiterungen, handwerklichen Fortschritte und die Individualisierung der eigenen Ideen gleichsam hörend nachvollziehen. So zeichnen sich das erste und vierte der Charakterstücke op. 5 durch eine freie Umsetzung von Opernerlebnissen aus. Vor allem Spohrs *Faust* und die romantischen Schaueropern Heinrich Marschners, der *Vampyr* und *Hans Heiling*, beeindruckten die junge Komponistin nachhaltig. In der *Scène fantastique* op. 5 Nr. 4 vollführen Wiedergänger ein spukhaftes Ballett. Sie scheinen aus verschiedenen Richtungen zu kommen, treffen sich zu einer Walpurgisnacht und entschwinden am Ende wieder. Räumliche Vorder- und Hintergrundillusionen, signalhafte Tritonus schläge, schroffe Kontraste, spitze

Vorschläge und dissonante Klangschärfungen wählt die Komponistin in dem spiegelsymmetrisch gebauten Stück als charakterisierende Effektmittel, hier vorgestellt von Jozef De Beenhouwer.

Musik 4

CWS op. 5 IV, Scène fantastique. Ballet des Revenants: Tr 9; 03:56
Jozef De Beenhouwer
CD Patridge 1131-2

Sprecher 1

Den medialen Transfer akustischer Erinnerungen in eine musikalische Form haben wir an der Romanze aus Wiecks Klavierkonzert gehört. Im »Notturmo« aus den *Soirées musicales* op. 6 von 1836 verbreitet die Komponistin eine gefühlvolle Nachtatmosphäre, ohne eine bestimmte Geschichte zu erzählen oder ein Modell zu kopieren. Dunkle Ruhe, das Verschwimmen fester Umriss, diffuse Ahnungen und eine leise, verhaltene Melancholie kennzeichnen das Stück. Um diese Stimmung zu erreichen, setzt die Komponistin über einem Berceusehaften Fundament eine metrisch schwebende Melodielinie in mittlerer Lage und verschattet die zwischen Dur und Moll oszillierenden Harmonien mit Nebentönen.

Robert Schumann rührte dieses Stück besonders an. Auf seine Frage: »Was dachtest Du dabei?« ist keine Antwort erhalten. Zwei Jahre später griff er den Beginn von Wiecks Notturmo in seiner achten *Novellette* (op. 21) als »Stimme aus der Ferne« auf und sandte damit für alle, die Wiecks Notturmo kannten, öffentlich eine sehr private Botschaft an die von ihm getrennte heimliche Braut. Mit dem hier erreichten Level und der Erweiterung ihrer kompositorischen Erfahrungen um Lieder und ein Orchesterscherzo – sie sind nicht erhalten geblieben – hat Clara Wieck sich eine Basis erarbeitet, auf der sie über ganz unterschiedliche musikalische Ausdrucksmöglichkeiten verfügt.

Selbstbestimmte und aus heterogenen Anlässen angestoßene Schaffensimpulse verschwistern sich bisweilen. Daher lässt sich die Motivation zum Komponieren nicht immer sinnvoll in »intrinsische«, also aus innerer Begeisterung kommende, oder »extrinsische«, aus einem äußeren Ereignis erwachsene, aufteilen und bewerten. Vor allem beim Karriereaufbau der Pianistin Clara Wieck in den 1830-er Jahren sind eigene Kompositionen zur Schärfung des künstlerischen Profils ein wichtiger Posten. Wurden nämlich bei den außergewöhnlichen Darbietungen auf dem Instrument auch noch eigene Stücke von gehöriger Schwierigkeit vorgeführt, so erhöhte das die Attraktivität ihrer Auftritte erheblich. Friedrich Wieck registrierte als Lehrer und Tourneemanager mit Stolz, wie Clara allein aufgrund der Tatsache, dass sie komponieren könne, sensationelles Staunen hervorgerufen habe. Diese Doppelstrategie war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus üblich. Die meisten Konkurrentinnen und Konkurrenten der Wieck versuchten, sich als »Virtuosin-Komponistin« zu präsentieren, was nicht allen erfolgreich gelang. Die Bedeutung von Clara Wiecks Kompositionen geht aber nicht zuletzt aufgrund ihres ästhetischen Reizes über diesen merkantilen Ansatz hinaus. Am Beispiel des d-Moll

Scherzos op. 10 und den Klavierromanzen op. 11 lässt sich die Verschränkung der Motivationen anschaulich nachvollziehen.

Sprecher 2

»Du mußt mir etwas componiren für die Zeitung sonst laß ich mich von Dir scheiden«

Sprecher 1

forderte Schumann im Februar 1838. Keine Zeit, lautete die Antwort. Erst einige Monate später kam Clara Wieck darauf zurück. Sie habe ein Scherzo vollendet, es eigne sich allerdings nicht als Musikbeilage der *NZfM*.

Sprecherin 3

»Für Dich habe ich schon seit langer Zeit eine Romanze angefangen, und es singt ganz gewaltig in mir, kanns aber nicht zu Pappier bringen.«

Sprecher 1

Das Scherzo schickte sie derweil ihrer Familie.

Sprecherin 3

»Ich möchte gern, daß es gut wäre, damit ich bestehe neben Thalberg und Liszt. Ich halte es gut – für meinen Theil!«.

Sprecher 1

Schwer zu entscheiden, ob die Abgrenzung gegen ihre gefährlichsten Konkurrenten die Motivation auslöste, oder ob Clara Wieck in der Sommerfrische in Dresden einfach mehr Freiraum hatte, in innerer Auseinandersetzung mit Chopins berücksichtigenden Beispielen, ein neues Scherzo zu komponieren, das sie dann als Repertoirestück nutzte.

Bei der Kompositionsidee spielte sichtlich eine brillante Klangvorstellung mit. Sie erleben zu können erfordert eine entsprechende virtuose Ausführung.

Sprecherin 3

»Freilich thut mir's leid, daß Ihr's nicht von mir hören könnt«.

Sprecher 1

Die Hörperspektive ist konzeptionell schon mitgedacht. Mit ihrem Entwurf geht die Komponistin bemerkenswert offen um. So spielte sie das Scherzo im Testlauf ihren Gastgeber*innen und Besucher*innen vor.

Sprecherin 3

»Alle sind befriedigt davon ... es ist sehr leidenschaftlich.«. »[S]chick es Schumann, vielleicht findet er doch noch etwas an der Composition auszusetzen ... Die letzte Wiederholung des Thema's bis zum Schluß lieb ich am meisten, es ist, als sollte man darin untergehen ... das ›misterioso‹ streicht mir aber ja nicht weg, denn das ist das Schönste im ganzen Dinge.«

Musik 5

CWS Scherzo pour le Pianoforte op. 10, ganz; Varsi DVD Tr. 11; 05:01

Dinorah Varsi

„Varsi Legacy“ film 39

Genuin LC 12029

Dinorah Varsi stellte das Scherzo hier vor.

Ausgerechnet in Paris, wo Clara Wieck mit ihrem brillanten Scherzo Furore machte, nahm sie Schumanns Nachfrage wieder auf. Es gelingt der Komponistin jener Zustand des »Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet«. Sie begibt sich in einen mentalen Erinnerungsraum und entwirft ein ins Profil von Schumanns Zeitschrift passendes Stück, die Romanze in g-Moll op. 11 Nr. 2, die ihr offenbar in Dresden schon im Sinn lag. Das Stück erscheint betitelt mit »Andante und Allegro passionato« im September 1839 als Beilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik*. Die Romanze nähert sich dem schwärmerischen Tonfall von Schumanns musikalischer Kommunikation an. Mit der Verflechtung von Melodie- und Begleitstimmen sowie den motivisch vermittelten Formteilen bildet sie ein adäquates Gegenstück zu Schumanns eigenen Romanzen op. 28 aus demselben Jahr.

Bevor Wiecks *Trois Romances* op. 11 dann bei Mechetti in Paris vertrieben wurden, entspann sich allerdings ein längerer Disput, ausgelöst durch Clara Wiecks Bitte, bei der Titelfindung für ein französisches Publikum zu helfen. Schumanns Vorschläge, »Notturmo«, »Heimweh«, »Mädchen's Heimweh« oder auch »Phantasiestücke« stießen bei ihr ebenso auf Ablehnung wie seine Korrekturen.

Sprecherin 3

»Den Schluß, mir fast das Liebste, hast Du ganz und gar geändert ... Das Thema scheint mir gleich zu Anfang zu gelehrt, etwas zu wenig einfach und klar, freilich kunstreicher gesetzt.«

Sprecher 1

Daher schlug sie ihrerseits nun vor:

Sprecherin 3

»Ich lasse es hier [in Paris] so drucken, wie ich es erst hatte, und Du nimmst es in die Zeitung ganz so, wie Du es geändert hast.«

Sprecher 1

Da keine Quellen erhalten sind, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden, ob und was von Schumanns Vorschlägen in die Romanzen eingegangen ist. Schumann beendete die Diskussion versöhnlich:

Sprecher 2

»An Deiner Romanze habe ich nun abermals gehört, daß wir Mann und Frau werden müssen. Du vervollständigst mich als Componisten wie ich Dich. Jeder Deiner Gedanken kömmt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe. An der Romanze ist nichts zu ändern; sie muß bleiben wie sie ist.«

Musik 6

CW Romanze op. 11 Nr. 2
Susanne Grützmann
PH 076065 (Profil Edition Hänssler)

III:

Sprecher 2

»Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längt auf der Spitze des Ideals schwebt und sich lachend umsieht!«

Sprecher 1

Schöne Träume. Robert Schumanns Aphorismus fasst ein geläufiges Muster des zeitgenössischen Geniediskurses zusammen: Genies arbeiten nicht, brauchen auch keine Unterweisung, nutzen keine Lehrbücher, sondern erreichen die höchsten Ziele mühelos. Durch einen plötzlichen Einfall steht das komplette Kunstwerk fertig im Kopf. Eine Kontrolle auf dem Klavier? Unnötig! Genies setzen eigene Regeln, sind originell, schöpfen einsam vor sich hin, schotten sich von der Gesellschaft ab, ringen mit dem großen Wurf. Obwohl diese Wunder keineswegs zutreffen, leben sie bis heute als Wunschbilder und Selbstkonzepte fort, unabhängig vom musikalischen Genre. Hier wirken gleich mehrere Faktoren zusammen, wie die Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn herausgearbeitet hat. Die Verzauberung durch ein Genie ist ein vom Publikum durchaus gewünschtes Phänomen, lässt sich so doch benennen, was kaum zu erklären ist, nämlich das Gelingen und die Überwältigung durch ein Werk. Darüber hinaus bildet die Vorstellung einer genialen

und ein bisschen schrägen Künstlerpersönlichkeit ein beliebtes Stereotyp, das beharrlich am Leben gehalten wird. Komponierenden wissen mitunter selber nicht mehr, wie viel Arbeit sie schon investiert haben, bevor eine ingeniose Idee das Konzept und den Weg zu seiner Realisierung sozusagen erleuchtet. Insofern erfolgt die Mystifizierung des Schöpfungsvorgangs in Interaktion aller Beteiligten.

Ingeniöse Frauen waren im Denkmodell nicht vorgesehen. Auch Clara Wieck Schumann bezog den Geniediskurs nur auf ihren Mann, nicht aber auf sich selber, obwohl Gustav Schilling bereits der Achtzehnjährigen »hinreißende Genialität« (Art. Wieck) zuschreibt, allerdings im Spiel. Als Künstlerin stand sie in und nicht neben ihrer Zeit. Ihre unprätentiöse Art, die Werkgenese zu kommunizieren, kann vielmehr zu einer Entmystifizierung beitragen, gerade weil sie diesbezüglich keinen Statusverlust fürchten musste. Schließlich betonte sie immer wieder, dass Kunst Arbeit macht, und üben muss, wer etwas zustande bringen will. Komponieren kann auch mühselig sein. Einfälle sprudeln nicht pausenlos, die Ausführung von dem, was »gewaltig in mir« singt, kostet Zeit und Sorgfalt und geht oft nicht leicht von der Hand. Die Künstlerin nutzte dabei diverse Netzwerke, stellte ihre Stücke vor Drucklegung zur Disposition und riskierte kritische Kommentare, mit denen sie sich auseinandersetzte, auch, indem sie sie zurückwies. Außerdem verlor sie die Hörerperspektive nicht aus den Augen. Die Aufnahmefähigkeit des Publikums mitzudenken, war ihr wichtig. Da sie für sich keine Geniemythen beanspruchte, verfiel sie ihnen auch nicht, sondern blieb oft schonungslos realistisch. Kritische Selbstzweifel, bei Männern eine Tugend, zählten bei Frauen allerdings als Schwäche.

Sprecherin 3

»Ein Frauenzimmer muß nicht componieren wollen«,

Sprecher 1

niedergelegt im privaten Tagebuch im Dezember 1839, ist seit seiner ersten Veröffentlichung 1902 durch Berthold Litzmann ihr meist zitierter Ausspruch. Immer wieder wurde und wird damit auch die Künstlerin selber gerichtet. Das ist unbedacht und leichtfertig, wenn nicht gar ungehörig. Ein guter Teil der Kunstwerke kam ja noch. Die Erweiterung des musikalischen Terrains und die Entwicklung profilierter eigenständiger Kompositionskonzepte prägten schließlich auch die in den Ehejahren entstandenen Werke. Aufgrund ihrer sehr früh begonnenen Karriere war die Einundzwanzigjährige bei ihrer Heirat bereits eine erfahrene Künstlerin mit internationalem Renommee. Ohnehin nahm in der Leipziger Tradition die Art der Selbstbehauptung auf öffentlicher Bühne seit den 1840er Jahren neue Formen an. Der Ernst der Kunst sollte massiver in den Fokus rücken, das einzelne »Meisterwerk« mehr Aufmerksamkeit vor den leicht in die Ohren gehenden Nummern beanspruchen.

In einer Zeit, in der Frauen kaum eigene Handlungsspielräume hatten und juristisch ihren Ehemännern unterstellt waren, planten die Schumanns ein paritätisches Künstlerkollektiv. Die Präambel des Ehetagebuchs verspricht eine

Sprecher 2

»Kritik unserer künstlerischen Leistungen, ... z. B. kömmt genau hinein, was Du vorzüglich studirt, was Du componirt, was Du Neues kennen gelernt hast und was Du davon denkst: dasselbe findet bei mir statt«.

Sprecher 1

Schumann hatte auch gleich ein Gemeinschaftsprojekt im Sinn, die Vertonung ausgewählter Gedichte aus Friedrich Rückerts *Liebesfrühling*. Eine musikalische Kooperation mit dem Komponisten, der 1840 vor neuen Liedern nur so sprühte? Geht's ein bisschen kleiner? Nach reiflichem Zaudern wagte Clara Schumann es dann doch und fand ein eigenes Konzept, Lieder zu komponieren. Das Heine-Lied »Ich stand in dunklen Träumen« op. 13 Nr. 1 fasste sie im Dezember 1840 aus der emotionalen Disposition des Gedicht-Ichs auf und entwarf ein melancholisches Kleinod mit einem wehmütigen Nachspiel, hier interpretiert von Diana Damrau und Helmut Deutsch.

Musik 7

CWS »Ich stand in dunklen Träumen« op. 13, 1; 02:05
Diana Damrau, Sopran, Helmut Deutsch, Klavier
Orfeo int. LC 8175

Sich bei der Produktion dem fachkundigen Blick eines Ehemanns auszusetzen, der die Musikpublizistik entscheidend beeinflusste, und gerade eine Karriere als einer der wichtigsten zeitgenössischen Komponisten startete, enthielt ein hohes Risiko und erforderte gute Nerven. Schumanns öffentliche Rezensionen waren – ungeachtet ihrer floralen Außenseite – nicht mit Blumenwasser geschrieben, sondern zielten meist sehr genau auf die wunden Punkte. Verglichen mit der Streitkultur im *Brautbriefwechsel* zelebriert Clara Schumann im Ehetagebuch allerdings eine derart krasse Bescheidenheitsrhetorik, dass lauter Fragezeichen aufspringen. Ist das Statusgefälle Teil einer Inszenierung? Wer führte Regie? Und mit welchem Ziel? Manche Passagen darin lese ich wie einen beschriebenen Paravant, hinter dem sich die junge Familie zurückzieht, um sich vor der selbstverordneten öffentlichen Privatheit zu schützen.

Die hausinterne musikalische Konkurrenz hatte offenbar durchaus beflügelnde Wirkung. In Hauskonzerten lernten die Gäste die neuesten Kompositionen kennen. Clara Schumann teilte die Ausflüge ihres Mannes in die Kammermusik und schrieb selber welche. Ihre Entwürfe zielten auf eine Ausgeglichenheit der Mittel auf allen Ebenen, der formalen, der motivisch-thematischen, der figurativen und der Klangverteilung. Ende der 1840-er Jahren überwucherte der familiäre Alltag alle weiteren hehren Pläne. Wenn die Künstlerin trotz stetig wachsender Kinderschar, einem gesundheitlich angeschlagenen Mann und den immer zu knappen Haushaltsmitteln weiter anspruchsvolle Kompositionen entwarf, so erkenne ich darin die Absicht, am Ideal der Künstlergemeinschaft unbedingt festzuhalten, auch wenn keine großen Pläne mehr ausgeführt wurden.

Sprecherin 3

»[G]laube nicht, daß mit meinem Alter meine Begeisterung für die Kunst schwände«,

Sprecher 1

versichert die knapp 34-jährige Schumann an ihre Schwester Marie Wieck 1853,

Sprecherin 3

»nein, sie ist inniger und glühender denn je! alle meine letzten Sachen sind wirklich nur Ergüsse der wärmsten Begeisterung.«

Sprecher 1

Ein halbes Jahr später die familiäre Katastrophe: Robert Schumanns Geisteskrankheit, die 1856 zum Tode führte, brach massiv aus. Danach blieb für Komponieren kein Raum mehr. Jetzt rückte die Sorge um den Erhalt der Familie und die Ausbildung der Kinder in den Vordergrund. Dazu fokussierte Clara Schumann sich vollends auf die musikalische Reproduktion. Ihr 1846 komponiertes Klaviertrio op. 17 eroberte einen Platz in ihrem Repertoire. Als sie es im Frühjahr 1873 mit Joseph Joachim und Alfredo Piatti in London aufführte, musste das übermütige Scherzo mit dem scharf punktierten »Scotch Snap«, einem ursprünglich gesprungenen Tanzschritt, als Zugabe wiederholt werden. Hier führen es Iason Keramidis, Julien Heichelbach und Ragna Schirmer aus.

Musik 8

CWS op. 17, II, Scherzo, Tempo di Menuetto, Tr. 2; Iason Keramidis (Violine), Julien Heichelbaach (Violoncello), Ragna Schirmer (Klavier)
Berlin Classics 0301194BC
4'40

Sprecher 1

Nach einer langen Phase, in der sich die Forschung allein auf autonome Werkkonzepte konzentrierte, sind heute die weitergehenden Aspekte spannend. Musik entsteht nicht isoliert für sich. Vielmehr bedarf es eines spezifischen Umfelds, um Komponieren überhaupt zu ermöglichen, Musikstücke als Kunstwerke in einem angemessenen Rahmen aufzuführen und bekannt zu machen, ein Publikum zu gewinnen und zum Zuhören zu animieren. Insofern weitet sich der Blick auf die gesamten Aktivitäten der Künstlerin, deren Qualitäten als »composer« und »performer« inzwischen neu eingeschätzt werden.

Clara Wieck Schumann hören? Von ihr existieren keine Schallaufzeichnungen. Ein Echo ihres präzisen Spiels geben Einspielungen ihrer Schülerinnen und Schüler, wie das bezaubernde Beispiel vom »Vogel als Prophet« aus Robert Schumanns

Waldszenen op. 82 Nr. 7, das Adelina de Lara 1951 mit 79 Jahren aufgenommen hat.

Musik 9

Robert Schumann op. 82, 7: Der Vogel als Prophet, Pupils of Clara Schumann, CD 1, Tr. 5; 02:52
Adelina de Lara, Klavier
Pavillon Records LTD GEMM CD 9904

Literatur

Bernhard R. Appel:

Poesie und Handwerk. Robert Schumanns Schaffensweise, in: Schumann Handbuch, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart, Kassel 2006

Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck, hg. von Eberhard Möller (Schumann Briefedition II, 2), Köln 2011

Claudia Bullerjahn:

Der Mythos um das kreative Genie: Einfall und schöpferischer Drang, in: *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, hg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler, Hildesheim etc. 2004, 125-161

Janina Klassen:

Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit, Köln 2009

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe, Bd. 4, Kassel u.a. 2011

Christoph Müller-Oberhäuser: Art. Männlichkeitsbilder, 2. Genie, in: *Lexikon Musik und Gender*, hg. von Annette Kreuziger-Herr, Melanie Unseld, Stuttgart, Kassel 2010, 352 f.

Eberhard Ortland:

Art. Genie, in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart, Weimar 2010, Bd. 2, 661-709

Clara und Robert Schumann: *Briefwechsel*. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Eva Weissweiler, 3 Bde, Basel, Frankfurt/M 1984, 1987, 2001

Robert Schumann:

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 5. Auflage, hg. von Martin Kreisig, 2 Bde, Leipzig 1914

Robert Schumann:

Tagebücher Bd. II, 1836-1854, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987