

Aspekte der Schumannschen Instrumentation : am Beispiel der ersten Sinfonie, Op. 38

Autor(en): **Mayeda, Akio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden
Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de
Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **33 (1983)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858838>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Aspekte der Schumannschen Instrumentation¹

Am Beispiel der ersten Sinfonie, Op. 38

Akio Mayeda

I.

Über die Instrumentation Schumanns ist viel diskutiert worden.² Das Resultat kann man jedoch nicht unbedingt als konstruktiv und erfreulich bezeichnen. Darum muss eine erneute Stellungnahme ihre Ausgangsposition klar markieren.

Vorerst möchte ich festhalten, dass die eng technologische Sicht der leider heute noch relativ weit verbreiteten Meinung, Schumanns Instrumentation sei ungeschickt, unglücklich – oder gar schlecht –, vom methodischen und praktischen Standpunkt aus gesehen, unhaltbar und unfruchtbar ist. Ein vorschnell gefällttes Werturteil – zumal negativer und pauschaler Art – versperrt den Weg zur Erkenntnis und zur Erfassung des gesamtmusikalischen Sachverhaltes. Und die künstlerische Praxis heute beweist ja deutlich genug, wie Schumanns Partituren klingen können.

Vornehmlich scheint mir jeder Versuch, seine Instrumentation am Masstab der Orchester-Routine zu messen, verfehlt zu sein. Ob eine Stelle für ein Orchester oder einen Spieler ‚unspielbar‘ oder ‚wirkungslos‘ ist, hängt vom Können, vom technischen Stand und vom Anspruch, aber auch vom Einsatz der Beteiligten ab. Vor allem aber ist der Masstab historisch relativ. Was zur Zeit *Schumanns*, *Gustav Mahlers*³ oder *Felix Weingartners*⁴ „schwierig“, vielleicht sogar „undankbar“ galt, kann heute meist mühelos realisiert werden.

Über diesen Punkt hat *Wolfgang Seibold*s trefflicher Artikel in der Neuen Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1965, schon weitgehend Klarheit geschaffen.⁵ Noch heute hat dieser Beitrag seine Bedeutung nicht verloren, obwohl der Titel: *Schumann-Sinfonien schlecht instrumentiert?* nicht mehr – hoffentlich nicht mehr – jenen Reiz besitzt, der seinerzeit noch provozieren konnte. Heutzutage, da man allerorten Schumann-Sinfonien spielt und hört, vorab bei zahlreichen Schallplatteneinspielungen, scheint der allgemeine Stand sich doch gebessert zu haben.

Dennoch ist die Meinung von der vermeintlich schlechten Instrumentation Schumanns noch immer nicht ganz ausgeräumt. Manche Sekundärliteratur und mancher Einführungstext glauben noch immer, diesen wunden Punkt „kritisch“ berühren zu müssen. Dabei wird behauptet, die Klangfarbe sei zu dick und massiv, klare, durchschlagende Solostellen seien selten, durch häufige Parallelführungen würden die Konturen verwischt und die Farbwerte unklar. Man sagt, es mangle an effektvollen Kontrasten, und im Ganzen seien Schumanns Partituren eben alles andere als glänzend instrumentiert. Als ob Schumann das gewollt hätte!

Was meinen die Dirigenten dazu? Seit Jahren sammle ich einleuchtende Aussagen aus berufenem Munde, weil ich glaube, dass die Antwort auf diese Frage letztlich durch überzeugende Aufführungen gegeben werden kann.

Wolfgang Sawallisch (München)

„Schumanns Partitur ist doch schön instrumentiert. Da kann man allerhand herausholen! Retouchen? Brauche ich grundsätzlich nicht. Das Orchester muss aber gut sein. Ach, die ständige Parallelführung – das macht den Klang nicht unbedingt dick! Wer hat bestimmt, dass alle Instrumente immer gleich stark spielen müssen? Wenn Flöte, Klarinette und Violine zusammengehen, ist das Verhältnis je nach der Tonlage anders; das kann auch sehr schön herauskommen!“

Horst Stein (Genf):

„Hier ist der Klang schon schwer, herb (auf die Einleitung der zweiten Symphonie zeigend). Aber das ist sicher so gewollt. Denn später wird es heller. Ausserdem ist gerade dieses Herbe – das ist der typische Ton bei Schumann. Freilich ist es falsch, ihn an Mendelssohn anzugleichen. Aber es ist wiederum falsch, an Brahms anzugleichen, was ziemlich oft geschieht!“

Und abschliessend *Kurt Masur* (Leipzig) anlässlich eines Gastspiels in Zürich:

„... und gerade deshalb meine ich ja, dass bei allen Dirigenten-Wettbewerben unbedingt eine Schumann-Symphonie verlangt werden sollte.“

Nun, hören wir Schumann selbst. In seiner Kritik der dritten Sinfonie von *C. G. Müller*, einem Leipziger Zeitgenossen⁶ schrieb er 1835:

„... dann würde ich einzelne vierstimmige Sätze für Blasinstrumente irgend *schattieren*; denn es klingt solches immer, als wollten sie sagen: ‚Horcht, wir blasen jetzt vierstimmig‘“⁷

Solche demonstrative „Blockauftritte“ kennen wir bei Schumann gewiss nicht. Auch bei ähnlich exponierten Soloauftritten mag Schumann gleiches empfunden haben, woraus seine Parallelführungen dann verständlich werden.

Es ist allgemein bekannt, dass das Prinzip der klassischen Instrumentation, die drei Gruppen der Holzbläser, Blechbläser und Streicher je als Grundeinheiten zu behandeln, in der romantischen Orchestermusik verändert wird, wobei es zu Kombinationen und Vermischungen kommen kann. Schumanns Beitrag hiezu, vor allem in bezug auf die neuen Möglichkeiten der Mischung musikalischer Farbwerte, ist indessen bisher nicht gebührend anerkannt worden.

Vielleicht ist die Vorliebe an Mischfarben ein wesentliches Kennzeichen der deutschen Romantik, wie ein Fragment des Dichters *Novalis* belegt: „Nichts ist poetischer als alle Übergänge und heterogene Mischungen.“⁸

Wichtig bei Schumanns Instrumentation ist im weiteren, dass diese Farbmischungen mit der Form organisch zusammenhängen und als wesentlicher Stilfaktor für graduelle Übergänge seiner Form fungieren. Es wäre gewiss eine dankbare Aufgabe, Schumanns Instrumentation – der dritten Sinfonie zum Beispiel – von der

Warte der integralen Orchestration zu beleuchten. Ich denke an das Problem der Formauffassung in der Symphonik, das keineswegs gelöst, für unsere Fragestellung aber von grundlegender Bedeutung ist. Schumanns Sinfonien gehören heute zu den „festen Säulen“ des Konzertrepertoires. Dennoch werden noch immer stillschweigende Vorbehalte gemacht: Bei der Form und bei der Instrumentation.⁹ Gerade diese hängen bei Schumann wie gesagt, eng zusammen. In bezug auf die Form scheint sich die Sachlage allerdings etwas gebessert zu haben. Bei *R. von Tobel* kann man lesen:

„Bei Schumann vollends wurde meistens vom Standpunkt der klassizistischen Theorie aus kritisiert, dass die Teile seiner Formen ‚ineinander verschwimmen‘. – Sein Satz strömt eben schon in hohem Grade zusammenhängend und ununterbrochen dahin und gliedert sich vornehmlich durch dynamische Schwingungen, durch Schwellungen der Spannung, nicht mehr so sehr durch Eingrenzung und Gegenüberstellung.“¹⁰

Bezieht man in dieser Darstellung den Aspekt der Orchestration als wesentlichen Formfaktor ein, so liesse sich manche Kritik an Schumanns Instrumentation zumindest relativieren.

Wenn also Instrumentation und musikalische Farbe im Orchesterklang kein Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck sind, dann ist es für Schumann besonders wichtig, der Instrumentation ihren richtigen Stellenwert zu geben.

Hören wir Schumann selbst – die dritte Sinfonie von *Franz Lachner* besprach er folgendermassen:

„Lachner's eigentümliche Mischung zeigt sich zwar auch in ihr mit all ihren Schwächen und Vorzügen, was die sichere Anlage, grosse Breite, die Ausführung in deutscher, Cantilene in italiänischer Weise, die glänzende Instrumentation, die gewöhnlichen Rhythmen, den correcten Stil, die vielen Quintenzirkelgänge usw. anlangt, . . .“¹¹

Hier wird ein Vorzug – glänzende Instrumentation – so einsam in der Mitte der Schwächen – Stileklektismus, Banalität – gelobt, dass die Ironie unmissverständlich ist. Doch nicht nur rhetorisch, auch methodisch wusste Schumann mehrere Aspekte zu kombinieren. Bei der Besprechung von *Ferdinand Hillers* „*Etüden Op. 15*“ näherte er sich dem Werk in drei Schritten:

„Erster Theil: Poesie des Werkes, Blüthe, Geist. – Zweiter Theil: Theoretisches, Verhältnis der Melodie zu Harmonie, Form und Periodenbau. – Letzter Theil: Mechanisches.“¹²

Und nun fragen wir: Wäre der Gegenstand eine Sinfonie, würde die Instrumentation dann unter „Mechanisches“ fallen? Nein! Was wäre die glänzendste Instrumentation jenseits von Poesie, Geist und Struktur? Sie fiel unter das, was Schumann als blosses Virtuositentum stets bekämpft hat. Seine Instrumentation sollte deshalb unter dem Aspekt des poetisch-gehaltlichen und zugleich dem des formal-strukturellen Wertes untersucht werden.

II.

Bestes Beispiel für eine Betrachtung des erwähnten Aspektes ist das bekannte Frühlings-Motto zu Beginn der ersten Sinfonie. Bezeichnenderweise beginnt seine erste vollendete Sinfonie mit einem Bläser-Motto, denn schon hier zeigt sich die Natur der frührschumannschen Klangkonzeption deutlich und auf die ihr eigentümlichen Weise. In der Schumann-Literatur sind dazu folgende Punkte erörtert worden: **Erstens**, dass Schumanns Originalfassung um eine Terz tiefer liegt, d. h. der erste Ton auf b (statt d), und **zweitens**, dass dieser Anfang sogleich bei der ersten Orchesterprobe (unter Leitung von *Mendelssohn*) an den ventillosen Bläsern scheitern sollte . . . Ein Brief von Schumann an den Dirigenten bezeugt es:

„Bester Mendelssohn, jetzt mögen Sie wohl mitten in meiner Symphonie sein! Erinnern Sie sich noch der ersten Probe im J. 1841 – und der gestopften Trompeten und Hörner zu Anfang? Wie ein wahrer Schnupfen klang's; ich muss lachen, wenn ich daran denke.“¹³

Deshalb hat Schumann das Motto um eine Terz nach oben verlegt und zum heutigen Anfang auf d gebracht. **Drittens** soll Schumann später (1853) gegenüber seinem Freund, dem Dirigenten *Johannes Verhulst* die damals notwendig gewesene Änderung der Tonlage bedauert haben – jetzt, wo überall Ventilinstrumente zu haben sind.¹⁴

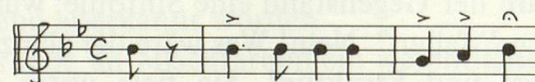
Dazu ist folgendes zu bemerken: Eine Untersuchung der Skizzen und der autographen Partitur ergibt, dass dieses Schwanken über die Tonlage im Schaffensprozess selbst zu beobachten ist.¹⁵ Die autographe Partitur, die der ersten Probe wohl zugrundelag, weist den b-Beginn auf, mit den äusserst schwierigen Stopftönen g und a. Doch zeigt die Skizze ein komplexes Bild: Man sieht, dass der Beginn auf b nicht zuerst notiert wurde, sondern die Folge einer Revision ist, dass zuerst der Beginn auf d

Beispiel 1



in zarter Tintenschrift eingetragen war, danach mit Bleistift gestrichen, auf die b-Stellung

Beispiel 2



gebracht und in kräftiger Tintenschrift wieder bestätigt wurde. Auch die Annullierung der oberen Lage (d) wird nochmals vorgenommen, wohl mit der Hinzufügung von „Trombe“ in der gleichen starken Tintenschrift. Vorher steht die Anweisung „Corni“ in zarterem Schriftzug, sowie „Andante“ oben. Daneben wurde in Bleistift ergänzt: „un poco Adagio“, sowie unten: „Marcato“ – die Endfassung trägt die

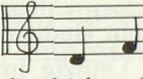

Überschrift „Andante, un poco maestoso“. Diese Skizze lässt also mindestens drei Schichten erkennen: erst in Tinte, dann in Bleistift und wiederum in Tinte. Der allererste Einfall steht aber auf der d-Stellung. Die technische Panne bei der ersten Probe hat Schumann somit nicht zu einer ausweichenden Änderung gezwungen, sondern ihn auf die ursprüngliche Fassung zurückverwiesen.

Hiermit wird dem Versuche von *Johannes Verhulst*, der aufgrund von Schumanns späterer Aussage die b-Stellung wiederherstellen wollte, gleichsam der Boden entzogen. Verständlicherweise war Schumann nach zwölf Jahren der Vorgang nicht mehr gegenwärtig, weshalb er den b-Anfang für den ursprünglichen Einfall hielt. (Auch *Gustav Mahler* gab übrigens einem Anfang auf b den Vorzug, als er die Sinfonie revidiert und zum Teil umgearbeitet hat. Der Grund dazu bestand wohl nicht so sehr im Respektieren der originalen Intention, als in strukturellen Erwägungen.)

Doch zurück zu dem oben mitgeteilten Brief an *Mendelssohn*. Schumanns Gelassenheit über den Vorfall ist nicht unbedingt ein Versuch, sich über das peinliche Versagen hinwegzuretten. Einerseits ist es möglich, dass er unverzüglich einen Alternativvorschlag anbringen konnte, jenen ursprünglichen d-Beginn nämlich (– einen eindeutigen Beweis dafür, dass die Änderung erst auf Anraten von Mendelssohn geschehen ist, gibt es jedenfalls nicht). Andererseits bestehen Anhaltspunkte dafür, wonach Schumann über Möglichkeiten und Grenzen der damaligen Blasinstrumente zumindest theoretisch gut informiert war. Ein bemerkenswerter Hinweis findet sich in seiner *Neuen Zeitschrift*, und zwar im ersten Jahrgang (1834): Die kleine Anzeige: *Neue Erfindung für Messing-Instrumente* (vom 17. April) kann der Aufmerksamkeit des Redaktors nicht entgangen sein. Hier ist zunächst von der bereits gemachten Erfindung der Ventile die Rede:

„Schon längst hat man, wie bekannt, die Messing-Instrumente, Klappen- und Ventil-Hörner und -Trompeten erfunden und verbessert.“

Im Zusammenhang damit ist der Vorzug der betreffenden neuen Erfindung: „Neue bessere Zubereitung des Messings“ wie folgt angegeben:

„Selbst die kunstvolleren, gestopften Töne wie  können sogar in den tieferen Stimmungen fest und bestimmt angeblasen werden, ja das bisher fast nicht herauszubringende  spricht leise an.“

Dieses Beispiel scheint auf den b-Anfang von Schumanns Motto gemünzt zu sein. Sehr wahrscheinlich ist sich Schumann durchaus bewusst gewesen, dass die b-Stellung seines Mottos zwar an der damaligen Routine, wohl kaum jedoch an der technischen Möglichkeit scheitern musste. Dass die Ventilhörner und -trompeten bereits erfunden waren, wusste er bestimmt, auch, dass es darauf weniger ankam, als auf die tatsächliche Einbürgerung in den Orchestern jener Zeit – und das war noch nicht erfolgt. Später schrieb Schumann für seine Vierte Sinfonie (1851) ausdrücklich Ventilinstrumente vor, während er bei der Dritten Sinfonie zwei Ventil- mit zwei Naturwaldhörnern in der originalen Partiturausgabe kombinierte. Hierbei folgte er nicht

einfach der Zeitpraxis, was sein Hornsatz der Dritten Sinfonie in der Differenzierung der Satzart zwischen den Hörnern Primo und Secondo (Ventil-Hörner) und Terzo und Quarto (Natur-Hörner) zeigt. Über den wirklichen Effekt dieser Differenzierung für die heutige Praxis kann allerdings diskutiert werden. Schumann war jedenfalls über die technische Seite der Blasinstrumente keineswegs mangelhaft informiert. Ein Leitartikel seiner Zeitschrift (No 44, 2. Juni) aus dem Jahr 1853, mit dem Titel: „Über die Verbreitung des chromatischen oder Ventilhorns“ möge dies illustrieren. Es werden darin die beiden Arten von Hörnern in ihren Vor- und Nachteilen verglichen. Abschliessend wird eine gemischte Konstellation empfohlen, um die schöne Klangqualität der Waldhörner zu wahren und die Gefahr der „gequetschten Stopftöne“ zu meiden.

„Den Componisten aber empfehle ich das Studium des gewöhnlichen Horns noch ganz besonders, denn bis jetzt wird dessen Effect noch ganz verkannt und nicht benutzt“,

schreibt der Verfasser, *C. F. Reichardt* aus Ludwigslust.

Soweit Technisches, Mechanisches. Wenden wir uns nun dem poetisch-gehaltlichen Aspekt der Schumannschen Instrumentation zu.

III.

Gerade bei der *Frühlingssinfonie* kam der erste und entscheidende Einfall aus der poetischen Sphäre. Es ist hinlänglich bekannt, dass ein Gedicht von *Adolph Böttger*, insbesondere dessen letzte Zeile: „Im Thale blüht der Frühling auf!“, Anlass zum Beginn mit dem Bläser-Motto bot. Dies bezeugt auch die autographe Widmung Schumanns an den Dichter, die auf der Rückseite seines Porträts – *Kriehuber* 1838 – angebracht ist. Das wertvolle Dokument liegt heute in der Universitätsbibliothek zu Leipzig. Das Motto – auf der Terzstellung – für „Corni e Trombe“ ist oben eingetragen, darunter steht folgende Widmung:

„Anfang einer Symphonie, durch ein Gedicht von Adolph Böttger veranlasst. Dem Dichter zur Erinnerung von Robert Schumann. Leipzig, im Oktober 1842.“

Gerade eine solche poetisch-musikalische Überlagerung, wie: „Im Thale blüht der Frühling auf!“ mit jenem Motto der Hörner und Trompeten zu Beginn der *Frühlingssinfonie* konnte primär seine Phantasie entscheidend anregen und beflügeln: aus dieser Quelle empfing er das Motto, als einen ferner Ruf im Klang. Der Ruf im Klang folgte dem Ruf im Wort, wie ein Echo, gleichsam als musikalischer Reflex, ausgelöst durch die Worte des Dichters.

Rhythmisch, wie auch melodisch, ist die Herkunft aus der Verszeile unverkennbar: Der punktierte Rhythmus scheint auch im Worte zu walten und mit dem Ausdruck „blüht auf“ fällt der kennzeichnende Terzgang aufwärts zusammen. Diese beiden Grundfaktoren werden nun im Verlauf des Satzes auch getrennt eingesetzt, ja sie bestimmen beinahe sämtliche motivisch-thematischen Gestalten der Sinfonie.

Der semantische Sinn dieses Mottos ist aber nicht allein von der Wort-Sprache abhängig, sondern auch in der Sprachlichkeit der Musik gleichsam konnotativ mitgegeben. Dabei spielt die Instrumentation für Hörner und Trompeten eine wesentliche Rolle: Diese Fanfare wird – auch ohne Worte und Kenntnis ihrer Herkunft – in einer semantischen Sinnrichtung erfassbar sein, um sie in Worte zu umreißen, wie etwa: eine frisch feierliche Ankündigung von Etwas, etwas Ersehntem. Für die Objektivität dieser Auffassung spricht beispielsweise ein Parallellfall, der Schumann unmöglich bekannt sein konnte: aus dem Singspielfragment *Adrast* (D 137) des jungen *Franz Schubert*, dessen Nr. 3 (Szene mit Chor) folgendermassen beginnt:

Beispiel 3

Maestoso

Tutti ff

chor: Dem König Heil, dem König Heil!

An diesem Orchester-Unisono nehmen Fagotti, zwei Hörner, zwei Trompeten, vier Posaunen, Pauken und Streicher teil. Darauf ruft der Chor der Myser: „Dem König heil!“ Die Klangsemantik ist im wesentlichen gleich. Angekündigt wird hier etwas Herrlich-Majestätisches, und *Schubert* fusst auf der langen Tradition der Musiksprache barock-klassischer Opernkunst. Wichtig ist die Erkenntnis, dass im Falle des Schumannschen Frühlingmottos die verbale und musikalische Sprachlichkeit so unmittelbar und ursprünglich vereint ist und – dies ist besonders für unsere Fragestellung bedeutsam – dass gerade die instrumentale Grundkonzeption im Gesamtgefüge der Musiksemantik eine wesentliche, elementare Rolle spielt. Darauf kommt es an und nicht so sehr, ob das Motto auf d oder b beginnt. Jedenfalls ist die Meinung, Schumanns Schwanken lasse sich allein aus seiner Unsicherheit in der Bläserbehandlung ableiten, kurzgegriffen und kann durch Argumente zurückgewiesen werden.

Schumanns Motto der *Frühlingssinfonie*, sowie deren Anfang mit Hörnern und Trompeten, stammt eben aus dem poetisch-musikalischen Totalerlebnis, und ist nicht inmitten von Orchesteralltag aus dem empirischen Klangsinn heraus konzipiert.

Zwischen diese beiden Ausgangspunkte schieben sich bei Schumann zwei Ebenen, die vermittelnd wirken. Einerseits die literarisch-poetische Vorstellung von Musik, von Klängen und von Instrumenten, wie sie Schumann in den Werken *Jean Pauls* und der deutschen Romantik reichlich vorfand und woran er seine eigene dichterische Phantasie nährte. Andererseits die musikalisch-poetische Vorstellung, wie er sie bei seinen grossen Vorbildern zu hören glaubte: *Beethoven* und *Schubert*, oder zu Recht hörte: bei *Weber* und *Berlioz*. Was den Hörnerklang anbelangt, so war die damalige Musikkultur schon reich an romantischen, oder scheinbar romantischen Hornstellen. Vergewärtigen wir uns nur einige markante Fälle, die Schumann nachweislich kannte: *Beethoven*, *Eroica*, Erster Satz, „Hornruf“ zu Beginn der Reprise, das Trio des Scherzos nicht zu vergessen; *Weber*, *Freischütz*, Ouvertüre, vor allem aber *Oberon*, mit der sehnsuchtsvollen „Terz aufwärts“; *Hector Berlioz*, *Symphonie fan-*

tastique, Erster Satz; *Schubert*, Grosse C-dur-Sinfonie (D 944), deren Horn-Solo am Anfang (mit der zweimaligen Terz aufwärts) für das Schumannsche Motto von eminenter Bedeutung gewesen sein muss. Schumanns Aufmerksamkeit für solche Stellen bezeugen gelegentlich seine eigenen Worte. Zu *Berlioz* schrieb er über jenen langgehaltenen Horn-ton (in pp, „perdendo . . .“) nach der dreitaktigen Generalpause im Kopfsatz *Rêverie der Symphonie fantastique*: „Ein Horn in ferner Weite“. ¹⁶ Zu *Schubert* über den zweiten Satz der C-dur Sinfonie: „In ihm findet sich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein.“ ¹⁷

Angesichts solcher „poetischer Rezeption“, sollte man der Äusserung des Komponisten über sein eigenes Werk mehr Aufmerksamkeit schenken: So wünschte Schumann etwa für sein Motto zu Beginn der ersten Sinfonie vom Dirigenten *Wilhelm Taubert*, „dass es wie aus der Höhe klänge“. ¹⁸ Dies meinte er wirklich. Heute, da im spieltechnischen Bereich kaum mehr Probleme existieren, liegt die Schwierigkeit anderswo. Wer vermag heutzutage – Dirigent, Spieler oder Hörer – soviel Poesie für die Musik und gleichsam vor Beginn der Musik bereitzuhalten, dass ein Werkanfang wie der der *Frühlingssinfonie* wirklich im Augenblick des Erklingens wie ein Ruf aus der Höhe empfunden werden kann? Unser „Musikleben“ im modernen „Konzert-Betrieb“ steht dem entgegen: Ein Hornklang wird in der Skala von laut und leise gemessen, vielleicht noch thematisch-motivisch oder strukturell erklärt oder verstanden, aber die ideell poetische Hörerperspektive ist weitgehend verloren.

IV.

Besonders wichtig und aufschlussreich ist beim so belesenen und begabten Schumann die auf Musik bezogene Motivik der Dichtung der deutschen Romantik. Es sei nur auf die eminente Rolle des Hornmotivs in *Ludwig Tiecks* „*Franz Sternbalds Wanderungen*“ hingewiesen, oder auf *Jean Paul*, den Lieblingsdichter des jungen Schumanns, bei dem musikalische Motive eine bedeutende Rolle spielen. Die Vorstellungen vom Orchesterklang des jungen Schumanns besitzen deshalb zwei Wurzeln: das literarisch-poetische Imago der Instrumente und deren musikalischen Klang im *Jean Pauls*chen Sinne, und das musikalisch-poetische Erlebnis bei der Rezeption der bewunderten Orchesterwerke der späteren Klassik und der frühen Romantik. In den *Flegeljahren*, jenem Bildungsroman *Jean Pauls*, der für die Entstehungsgeschichte der *Papillons* Op. 2 wesentlich ist, liest man z. B. folgende Zeilen:

„Wie eine Luna ging das Adagio nach dem vorigen Titan auf – die Mondnacht der Flöte zeigte eine blasse schimmernde Welt, die begleitende Musik zog den Mondregenbogen darein. Walt ließ auf seinen Augen die Tropfen stehen, die ihm etwas von der Nacht des Blinden mitteilten. Er hörte das Tönen – dieses ewige Sterben – gar nicht mehr aus der Nähe, sondern aus der Ferne kommen, und der herrnhutische Gottesacker mit seinen Abendklängen lag vor ihm in ferner Abendröte.“ ¹⁹

Die Mondnacht der Flöte: Jene Flöte ist Vults Instrument und eines der wichtigsten „Motive“ dieses Romans. Schumann ist davon tief beeinflusst – und hat doch paradoxerweise zeit seines Lebens kein Solo für die Flöte komponiert. In seinen Orchesterwerken aber, insbesondere in der ersten Sinfonie, ist ihr eine wichtige Rolle zugeteilt worden. So muss vor allem auf die Symbol-Funktion des Frühlings bei *Jean Paul* hingewiesen werden. Eine bezeichnende Stelle findet sich im *Titan*, ich zitiere:

„Auf einmal flogen einzelne Flötentöne oben auf den Bergen und aus den Lauben auf – immer mehr flogen dazu – sie flatterten schön-verworren durcheinander – endlich stiegen mächtig auf allen Seiten Flötenchöre wie Engel auf und zogen gen Himmel – sie riefen es aus, wie süß der Frühling ist und wie die Freude weint und wie unser Herz sich sehnt, und schwanden oben im blauen Frühling – und die Nachtigallen flogen aus den kühlen Blumen auf die hellen Gipfel und schrien freudig in die Triumphlieder des Maies – und das Morgenwehen wiegte die hohen schimmernden Regenbogen hin und her und warf sie weit in die Blumen hinein.“²⁰

Wäre es abwegig zu behaupten, dass gerade solche Stimmungsbilder an manche Stelle der *Frühlingssinfonie* erinnern? Zum Beispiel an jenen Horn- und Flötenruf im Finale, dessen Stimmungsgehalt durchaus konform zu den mittleren Zeilen unseres Zitates zu assoziieren wäre?

Eine andere Stelle findet sich in *Die unsichtbare Loge*, dessen enthusiastisch-jubelnder Hymnus an den Frühling vielfach an die Einleitung der ersten Sinfonie gemahnt:

„O Frühling! o die Erde Gottes! o du unumspannter Himmel! ach! regte sich heute doch in allen Menschen auf dir das Herz in freudigen Schlägen, damit wir alle nebeneinander unter den Sternen niederfielen und den heißen Atem in eine Jubel-Stimme ergössen und alle Freuden im Gebete, und das hohe Herz nach dem hohen Himmelblau richteten und in Entzückung nicht Kummer –, sondern Wonne-Seufzer abschickten.“²¹

Herrlich ist, dass diese jubelnde Herzenergiessung bald in die zauberhafte Abendstimmung versinkt und durch die phantastische Welt einer Alphorn-Symbolik verschleiert wird.

„... Die Alphörner (durchdrangen) wieder die Nacht; jeder Ton klang in ihr wie eine Vergangenheit, jeder Akkord wie ein Seufzer nach einem Frühling der anderen Welt . . . Die Alphörner verhalten wie die Stimme der ersten Liebe an unseren Ohren und wurden lauter in unseren Seelen; . . . Die Alphorn-Echos klangen in die weite Nacht zurück und fielen zu einem tönenden Hauche, der nicht der Erinnerung aus der Jugend, sondern aus der tiefen Kindheit glich.“²²

An diesen Stellen klingt mir jener herrliche Monolog der Posaunen beim Epilog des zweiten Satzes entgegen.

Beispiel 4



Dies erinnert mich an den zweiten Satz als Ganzen²³, an dessen subtil differenzierte Instrumentation, und ich nehme wieder das Buch von *Jean Paul* in die Hand:

„Endlich flossen vom Silberblick des steigenden Mondes die trübenden Schlacken hinweg; er stand wie eine unaussprechliche Entzückung höher in der Nacht des Himmels, aus dessen Hintergrund in den Vordergrund gemalt . . .“²⁴

So fließt mir die Hauptmelodie des Largettosatzes

Beispiel 5

VI. I divisi

f fp fp cresc.

mit ihrer exquisit durchschlagenden Oktavenführung der beiden Violinen in voller klanglicher Gegenwart; der zarte Klangzauber dieser Stelle erscheint mir ansonst „unbeschreiblich“, auch der suggestive Sinn für solche poetischen Tiefendimensionen ist den beiden Dichtern gemeinsam.

Über die Relevanz solcher Zitate zu urteilen, bleibe dem Leser überlassen. Es geht aber Schumann nicht um „Schildern und Malen“²⁵, sondern um eine gewisse grundlegende Kongruenz zwischen den beiden Dichtungsarten, nämlich in Worten und in Musik. Konkret: Schumann, der Musiker, hat es nicht mit „Frühling“ oder „Alphorn“ zu tun, sondern mit dem, was diese Symbole bei *Jean Paul* poetisch bezeichnen, d. h. symbolisieren. Die Worte des Dichters bilden sozusagen einen Vordergrund, hinter dem man den frischen Hauch poetischer Tiefen spüren muss. Die „poetische Musik“ befasst sich eben mit diesem Hintergrund, schöpft daraus, lebt davon und bildet einen neuen Vordergrund in der Erscheinungsform der Musik. Bei beiden Erscheinungsformen: Dichtung in Wort und Dichtung in der Musik ist das Verhältnis zwischen Vorder- und Hintergrund weitgehend analog. Auf diese Analogie kommt es an!

Der Unterschied zu „Schildern und Malen“ besteht darin, dass die Realitätsorientierung gänzlich fehlt. Schumanns Musik beabsichtigt nicht, im Klang-Vordergrund irgendeine Vorstellung hervorzurufen, wie etwa mittels Flötentöne eine lockende Vogelstimme –, denn seine Musik lebt nicht in diesem Klang-Vordergrund –, sondern sie will im Gegenteil gerade darüber und in die poetischen Tiefen eindringen, worauf die Analogie hinweist. Daher impliziert die Musik Schumanns eine Art Selbstnegation bezüglich der gattungseigenen Vordergründigkeit.

Ebenso lässt sich nun auch die Instrumentation von diesem Aspekt her betrachten. Schumann geht nicht davon aus, was ein Instrument leisten kann, sondern von seinen „symphonistischen“ Ideen, wobei nicht diese oder jene Flöte, wohl aber die „ideelle“ Flöte des Dichters (*Jean Paul*) das Imago des Instruments mitbestimmt; und der Musiker sucht deren Verwirklichung mit Hilfe eines realen Aufführungsapparates. Man weiss um die Schwierigkeiten und kennt die Realität, die den Ideen nicht folgen konnte. Dieses gespannte Verhältnis mit dem Realisationsapparat bildete für den jungen Schumann ein Problem, das er Schritt für Schritt zu lösen

zesses verbunden wäre. Um das festzustellen, muss man an Hand der Partitur eine vollständige Strukturanalyse vornehmen, sämtliche motivischen und thematischen Bezüge aufdecken²⁷ und im Zusammenhang damit, nach den jeweiligen Funktionen der Instrumentation fragen. Der Grad der strukturellen Integration ist jeweils unterschiedlich. Die folgende Stelle aus dem Finale mag als Beispiel für die „lockerste“ Art dienen:

Beispiel 7

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Flute (Fl.) and the bottom staff is for the Horns (Corni). The Flute part begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a trill on G4. The Horns part begins with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The Flute part has a 'tr' marking above a trill on G4. The Horns part has 'p dolce' and 'cresc.' markings below the first two measures. The Flute part has a 'cadenza' marking above a series of eighth notes. The Horns part has 'can fuoco' marking above a series of eighth notes. The Flute part has 'Soto p' marking above a series of eighth notes. The Horns part has 'in tempo' and 'un poco ritard.' markings below the last two measures.

Selbst hier erkennt man jedoch, dass die Grundlinie von den Grundmotiven getragen wird: Hörner „gehen“ in Terzen aufwärts, die Flöte „flattert“ in schöner Figuration herab (in Variation des Nachsatzes vom Hauptsatzthema oder Finalthema). Letztere Beziehung ist wichtig, weil sie in der Skizze ursprünglich zu Beginn des Finales stand, angehängt an das kräftig aufwärtsschreitende Skalenmotto. Darauf folgte anschließend das Finalthema. Der strukturelle Bezug dieser Flötenkadenz wird in diesem Zusammenhang deutlicher erkennbar.

Meine Ausführungen möchte ich mit einem Schumann-Zitat schliessen. In seiner berühmten Rezension der *Symphonie fantastique* von *Hector Berlioz* (NZfM 1835) schrieb er folgende Zeilen, in denen, wie ich glaube, seine Grundeinstellung zur Frage der Instrumentation klar zum Ausdruck kommt:

„Geborener Virtuose auf dem Orchester, fordert er allerdings Ungeheures von dem Einzelnen, wie von der Masse, – Es sind aber nicht grössere mechanische Fertigkeiten, die er von den Instrumentisten verlangt: er will Mitinteresse, Studium, Liebe.

Das Individuum soll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen und dieses soll sich wiederum dem Willen der Obersten fügen.“²⁸

Hier spricht neidlose Anerkennung, bei nur leiser kritischer Reserve gegenüber dem Riesenaufgebot. Dahinter aber steht letztlich das Postulat einer strukturellen Orchestration, und Schumann weist damit auf seine eigenen späteren Bestrebungen hin. Beachten wir aber vornehmlich das, was er von seinen Kollegen verlangt: Mitinteresse, Studium, Liebe.

An der Instrumentationskunst von *Berlioz* setzt heute niemand mehr etwas aus. *Berlioz* gilt schlechthin als der Meister moderner Instrumentation und zwar in seiner Eigenschaft als Autor der romantischen Instrumentationslehre (später in der Revi-

sion von *Richard Strauss*). Schumanns Instrumentation hingegen ist nach wie vor der Kritik ausgesetzt, besonders im Vergleich mit der von *Berlioz*, *Liszt* und *Wagner*. Aber es ist an der Zeit, durch gründliche, unvoreingenommene Studien ihm und seinem sinfonischen Erbe Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ihn in seiner individuellen Orchestersprache zu verstehen.

- 1 Vortrag gehalten am „Schumann-Symposium“, Gewandhaus-Festtage 1981, Leipzig.
- 2 Vgl. u. a.: O. Karsten, *Die Instrumentation R. Schumanns*, Diss. Wien 1922; R. Wetz, *Die Instrumentation Schumanns*, in: Or, VIII, 1931.
- 3 Mahler hat sämtliche vier Sinfonien Schumanns revidiert, die überarbeiteten Partituren sind in Wien (Universal-Edition) erhalten (B. Schlotel, *The Orchestral Music*, in: *R. Schumann. The Man and his Music* [ed. A. Walker], London 1972, S. 315 ff., Mahler's Re-orchestration). Auch die Manfred-Ouvertüre, Op. 115, wurde von ihm revidiert. Vgl. zu Mahlers vorgenommenen Retuschen in den Werken verschiedener Komponisten die Aufsätze von: Peter Andraschke, *Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert*, in: AfMw XXXII, 1975; E. Hilmar, „Schade aber es muss(te) sein“. *Zu Gustav Mahlers Strichen und Retuschen insbesondere am Beispiel der V. Symphonie Anton Bruckners*, in: *Bruckner-Studien*, hrsg. von Othmar Wessely, = Veröffentlichung der Kommission für Musikforschung XVI, Wien 1975; und Volker Kalisch, *Zu Mahlers Instrumentationsretuschen in den Sinfonien Beethovens*, in: SMZ CXXI, 1981.
- 4 F. Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*, Bd. II, Leipzig 1918.
- 5 W. Seibold, *Schumann-Sinfonien schlecht instrumentiert?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1965, S. 376 f.
- 6 Müller, Christian Gottlieb (1800–1863) war Komponist und Musikdirektor in Leipzig, schrieb vier Sinfonien. Bei der Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik wurde er von Schumann angesprochen.
- 7 *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM) II, 1835, Nr. 48. *Gesammelte Schriften* (GS), 5. Auflage hrsg. v. M. Kreisig, Bd. I, S. 69.
- 8 Zitiert aus *Schriften*, Stuttgarter Ausgabe, 1960, Bd. III, Fragmente und Studien 1799–1800, S. 587.
- 9 So z. B. in: D. J. Grout, *A History of Western Music*, Bd. II, New York 1960, S. 583.
- 10 R. v. Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern 1935, S. 274.
- 11 NZfM VII, 1837, Nr. 28; GS Bd. I, S. 264.
- 12 NZfM II, 1835, Nr. 5; GS Bd. I, S. 45 f., 46 f., 49.
- 13 *R. Schumanns Briefe*, Neue Folge, hrsg. v. G. Jansen, Leipzig 1904, S. 251.
- 14 Siehe G. Jansen, *Die Davidsbündler*, Leipzig 1883, S. 245, Anmerkung 176.
- 15 In: Library of Congress, Washington D. C., Signatur: ML 96 S 415 case.
- 16 NZfM III, 1835, Nr. 33; GS I, S. 72.
- 17 NZfM XII, 1840, Nr. 21; GS I, S. 464.
- 18 „Gleich den ersten Trompeteneinsatz, möcht' ich, dass er wie aus der Höhe klänge, wie ein Ruf zum Erwachen –“ (An Wilhelm Taubert, Leipzig den 10ten Januar 1843) in: G. Jansen (Hrsg.), op. cit. (Briefausgabe), S. 224; H. Erler, *R. Schumanns Leben aus seinen Briefen*, Bd. I, Berlin 1887, S. 293.
- 19 *Flegeljahre*, II, 25, „Smaragdfluß“ (Musik der Musik), Werke Bd. II, Hanser-Ausgabe 1959, S. 744.
- 20 *Titan*, 45. Zykel, Werke Bd. III, S. 218 f.

- 21 *Die unsichtbare Loge*, Dreiundfünfzigster Sektor, Werke Bd. I, S. 410.
- 22 Ibid.
- 23 Die Überschrift zu diesem Satz lautet in der Endfassung „Larghetto“. In der Skizze waren zuvor verschiedene andere Bezeichnungen erwogen worden: „Andante (Larghetto), Idylle“ und „Abend“. In der Partitur zunächst „Adagio molto“, dann in „Larghetto“ geändert.
- 24 *Die unsichtbare Loge*, a. a. O.
- 25 Schumann schrieb an Louis Spohr über seine erste (Frühlings-)Sinfonie: „Schildern, malen wollte ich nicht; dass aber eben die Zeit, in der die Symphonie entstand, auf ihre Gestaltung und dass sie gerade so geworden, wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl.“ (den 23. November 1842). Siehe Jansen, op. cit., S. 223; Erler I, S. 291.
- 26 F. Weingartner, op. cit., S. 35.
- 27 Ein Versuch des Verfassers liegt in japanischer Sprache vor: A. Mayeda, *Über den thematischen Prozess in der ersten Symphonie R. Schumanns*, in: Festschrift für D. Arima, Tokyo 1980, S. 447 f.
- 28 NZfM III, 1835, Nr. 41; GS I, S. 80.