



Die Geigerin Gudrun Schaumann über Freud und Leid bei der Aufführung von Robert Schumanns Kompositionen auf historischen Instrumenten

„Nur mit großem Idealismus“

Gudrun Schaumann ist eine Musikerin, die ein weit gespanntes Repertoire mit intensiver Spezialisierung verbindet. Die historisch informierten Interpretationen von Werken der Romantik finden sich selbst in der Nische der Originalklangensembles und -musiker noch in einer weiteren Nische. Aber wie der Erfolg der historisch informierten Aufführungspraxis im Bereich der Barockmusik schon seit längerem unter Beweis stellt, gibt es in diesen Nischen fast immer etwas zu entdecken. Eine solche Entdeckung für die Ohren und den restlichen Kopf ist Gudrun Schaumanns Einspielung von Werken Robert Schumanns (1810-1856) und seines Umkreises, deren erster Teil als Doppel-SACD zum Jubiläumsjahr 2010, dem 200. Geburtstag des Komponisten, erschienen ist. Inzwischen liegt bereits eine zweite Einspielung vor. Zum Gespräch über Freud und Leid beim Konzertieren, über historisch informierte Aufführungspraxis und natürlich über Robert Schumann trafen sich Gudrun Schaumann und klassik.com-Autor Tobias Roth in Berlin. Schaumann kommt gerade aus Zwickau und erzählt begeistert von den Archiven des Schumann-Hauses. Im Laufe des Gesprächs zieht sie immer mehr faksimilierte oder kopierte Manuskripte, Auszüge aus Büchern und musikwissenschaftliche Aufsätze hervor – und schnell wird klar, dass diese Künstlerin ihren Schumann ernst nimmt und eine Mitte zwischen der Intensität des Wissens und der spielerisch-perfektionistischen Musik gefunden hat. Plötzlich hält sie sogar Kopien von Schumanns Handexemplar eines Romans von Jean Paul in der Hand – und sofort befinden wir uns mitten im romantischen Geflecht aus Literatur und Musik, mitten in einer Spurensuche, die letzten Endes auf ein Klangereignis zielt.

Frau Schaumann, die Literatur, die Lektüre von Briefen und Büchern, die Schumann und die Komponisten aus seinem Umkreis geschrieben oder gelesen haben, gehört Ihrer Meinung nach auch zu den Recherchearbeiten, die eine Aufführungspraxis ‚historisch informiert‘ sein lässt? Welcher Stellenwert kommt der Literatur zu?

Es freut mich sehr, dass Sie ‚historisch informierte‘, und nicht ‚historische‘ Aufführungspraxis sagen. Ich frage mich, wo diese verkürzte Redewendung herkommt. Auch Harnoncourt wird ja nicht müde zu betonen, dass er nie davon gesprochen hat und es auch niemals tun würde – dennoch liest man überall ‚historische Aufführungspraxis‘. In Bezug auf die Literatur würde ich grundsätzlich schon sagen, dass es für die Interpretation von Schumanns Kompositionen hilfreich ist, etwa Jean Paul zu lesen. Denn es gibt sehr direkte Werkbezüge, wie bei Schumanns ‚Papillons‘ op. 2, die unmittelbar aus seiner Lektüre von Jean Pauls Roman ‚Flegeljahre‘ hervorgegangen sind. Schumann hatte ein sehr enges Verhältnis zu ‚seinen‘ Autoren. So taucht in einem Brief Schumanns etwa das schöne Diktum auf, er hätte von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt als von seinem Musiklehrer. Was Schumann damit aber genau meint, ist natürlich ein Thema der Musikwissenschaft, und es wird eine rege Debatte geführt. Schumann spricht auch von der ‚Kontrapunktik der Gemütsbewegung‘, und wenn man über solche Zusammenhänge nachdenkt, schärft sich durchaus das Bewusstsein. Allerdings ändern sich die Begriffe mit der Zeit: ‚Punkt‘ hieß zu Schumanns Zeit schlichtweg ‚Ton‘. Aus solchen Verschiebungen ergeben sich Interpretationsschwierigkeiten. Natürlich nimmt man so viel wie möglich von Schumanns Briefen und Tagebüchern auf, doch was er letzten Endes genau gemeint hat, können wir nur ahnen. Aber gerade im erwähnten Fall ist es schon interessant, welches Modell von Gemütsbewegungen und -entwicklungen er vor Augen hatte.



Dennoch müssen sich Musikwissenschaftler und mehr noch Musiker am Ende für eine Interpretation entscheiden.

Da, denke ich, sind Grundsatzentscheidungen wie Tempo und Klang das Wichtigste. Für die ersten beiden Schumann-SACDs, die im Jubiläumsjahr 2010 erschienen sind, haben wir vor den Aufnahmen viel mit dem Metronom gearbeitet, um die Sonaten Nr. 1 bis 3 bloß nicht zu schnell zu spielen. Fast auf allen Aufnahmen, die heute greifbar sind, wird viel zu schnell gespielt. Es gibt seit langem einen Impuls zur Schnelligkeit, als fehlte den Interpreten bei ruhigerem Tempo in Schumanns Musik die Tiefe der Aussage. Ich bin sehr froh, dass z. B. auch der Pianist Anthony Spiri, den ich seit über 20 Jahren kenne, im Konzert mit mir die gleiche Linie verfolgt, ebenso meine CD-Partner Christoph Hammer und Wolfgang Brunner. Wir möchten den Geschwindigkeits-Wahn der heutigen Zeit vermeiden.

Schumanns Metronomangaben werden ja öfter mit Hinweis auf seine vermeintliche „Geisteskrankheit“ abgetan.

Es steht uns im 21. Jahrhundert meiner Meinung nach nicht zu, über eine vermeintliche „Geisteskrankheit“ Schumanns im 19. Jahrhundert zu urteilen. Die Violinsonaten und Kammermusik hat Schumann bereits 1849, 1851 und 1853 komponiert – mit beseeltem Geist! Es ist bedenklich, wenn Musiker die Metronomangaben Schumanns ignorieren. Ich begreife nicht, warum das einfach so praktiziert wird. Als müsste alles die virtuosesten Tempi haben, so wie man heute vielfach Liszt, Chopin oder Rachmaninoff spielt. Liest man in Schriften von Liszt, beschwert gerade er sich, dass seine Werke, wie auch Beethovens Klaviersonaten und Symphonien, viel zu schnell gespielt würden. Schumann war ein Komponist, der seine Ideen und Stimmungen in hohem Maße durch das gesangliche und kontrapunktische Prinzip vermittelt hat, für den das Virtuose nie Selbstzweck war. Es ist wohl kein Zufall, dass sich das Ehepaar Schumann mit Johannes Brahms verbunden fühlte: Da ist auch dieses Schwermütige, Norddeutsche, Dunkle, Komplexe. Die Musik Schumanns spiegelt immer die vielen Facetten seiner inneren Welt, das Beseelte, das Gemüt. Das ist nicht nur in der Musik so; auch in den Briefen von Robert und Clara Schumann kommt diese Verinnerlichung zum Ausdruck. Dass aber Schumanns Metronomangaben wahrgenommen werden als die eines nicht völlig ernst zu nehmen Menschen, der in der Irrenanstalt verkommen ist, wie es von bekannten Feuilleton-Redakteuren geschrieben wird, das ist gänzlich unsensibel. Es ist übrigens in meinen Augen eine Pietätlosigkeit, von einem Selbstmordversuch Schumanns zu sprechen, und nicht von einem Freitodversuch.

Woher könnten die Beschleunigungstendenzen kommen?

Heute kennen wir das sehr begrenzte Tempo einer Pferdekutsche nicht mehr oder das der ersten Eisenbahnen. Mit der sich im 19. Jahrhundert allmählich entwickelnden neuen ‚Virtuosengesinnung‘ ging das Desinteresse an Metronomangaben und außerdem deren Missverstehen einher, wie es die neuere Tempoforschung, z. B. Lorenz Gadiant, Johann Sonnleitner etc., darlegt. Auch das moderne Instrumentarium, wie der moderne Steinway-Flügel, verführt zum schnelleren Spiel als ein nuancenreicherer historischer Hammerflügel, der zum Nach-Empfinden und Nach-Hören anregt. Außerdem wurden die Säle immer riesiger. Da gingen weitere Nuancen unter. Ich schließe mich dem Urteil von Sergiu Celibidache an, dass eine schlimmere Kombination als Steinway-Flügel und Violine nicht existiert. Die Violine hat da Durchsetzungsschwierigkeiten. Diese verschiedenen Faktoren führen dazu, dass das Spiel insgesamt in Tempo und Dynamik forciert wird: noch schneller, noch lauter, noch größer, das scheint die Richtung, in die es ging und geht. Eine Gegentendenz hat sich noch nicht durchgesetzt. Ich kann nur sagen, dass der Klang des Hammerflügels für mich immer eine ungeahnte Bereicherung ist. Gerade bei Schumann, der in seinen Kompositionen die dunklen, tiefen Register der Geige so bevorzugt hat, erscheint mir der Hammerflügel als die einzige Möglichkeit, eine musikalisch ausgewogene Balance der verschiedenen Stimmen zu finden sowie die Klangpalette der mir zur Verfügung stehenden Stradivari-Violine, besonders mit den von mir verwendeten Darmsaiten, zum Tragen zu bringen. Wenn man mit einem Steinway spielt, muss man als Geiger häufig mezzoforte spielen, obwohl in den Noten piano steht. Wir, d. h. der feinsinnige Hammerflügelspieler Wolfgang Brunner und ich, wollten aber eben nicht vordergründig-laut spielen und uns von der emotionalen Rage verführen lassen, sondern das Wechselspiel der Stimmführungen differenziert beleuchten. Das Wichtigste ist die Durchsichtigkeit, es sollten alle Stimmen, besonders auch die häufig vernachlässigten Mittelstimmen, klar konturiert werden können. Wenn so vieles aber von ‚Akkordpranken‘ am Steinway überwuchert wird, was dann?



Das Bewusstsein für aufführungspraktische Überlegungen scheint sich gleichsam von hinten nach vorne gearbeitet zu haben: vom Barock in das 19. Jahrhundert. Woran liegt das Ihrer Meinung nach?

In der Romantik ist da noch relativ wenig angekommen, das stimmt. Dass das langsam geht, könnte zum Beispiel an den vielen praktischen Schwierigkeiten liegen. Ein Steinway steht fast in jedem Konzertsaal. Hingegen mit einem eigenen oder geliehenen Hammerflügel zu reisen, bedeutet einen enormen Aufwand mit dem Transport. Aber selbst, wenn es an einem Konzertort Hammerflügel gibt, sind die Hindernisse groß. Wenn die historischen Instrumente im Kellerarchiv lagern, wo es kühl und feucht ist, müssen sie sich oben auf der Bühne erst akklimatisieren. Man muss bedenken, dass der Korpus dieser alten Flügel aus Holz ist, nicht wie die modernen Flügel innen aus Eisen. Die Saiten des Hammerflügels sind aus dünnem Messing, nicht wie heute üblich aus Stahl. Korpus und Saiten haben zwar mehr Freiheit zu schwingen, aber die Stimmung hält nicht so lange. Für einen historischen Hammerflügel der Romantik braucht es ein großes Transport-Auto oder gar eine Klaviertransport-Firma, außerdem einen hingebungsvollen, mitreisenden Klavierbauer/Stimmer, mit anderen Worten: Es entstehen sehr hohe Kosten. Das historische Instrument muss vor Konzerten tatsächlich kontinuierlich rund um die Uhr betreut werden, damit es in guter Verfassung ist und auch bleibt. Das bedeutet nicht zuletzt, dass man sich sicher sein muss, mit einem Konzert, hinter dem ein solcher Aufwand steht, auch genug Einnahmen zu erzielen. Man müsste schon den 1200 Plätze fassenden Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie zu drei Vierteln füllen, damit sich die Unkosten finanzieren lassen, aber das gelingt in Berlin nur sehr bekannten Künstlern. Es wäre mein sehnlichster Wunsch, wirklich jegliche Kammermusik des 19. Jahrhunderts mit einem historischen Hammerflügel, passend zur jeweiligen Konzertprogramm-Epoche, aufführen zu können – ein in der Konzertpraxis jedoch unerfüllter Traum. Denn traditionelle Konzerthäuser sind nicht unbedingt entgegenkommend und gestatten beispielsweise selten, dass ein Hammerklavier nach den Erschütterungen des Auto-Transports bereits über Nacht irgendwo in der Spielstätte untergebracht werden kann, um sich zu akklimatisieren. Das halten die Verantwortlichen nicht für nötig. Das Ganze wird zum Albtraum, wenn man eine Matinée um 11 Uhr mit Saalöffnung um 10 Uhr spielt, den Hammerflügel daher um 6 Uhr morgens antransportiert und ihn stundenlang stimmen lassen muss... (lacht) Der Steinway steht eben immer gestimmt auf der Bühne.

Was halten Sie von modernen Kopien nach alten Instrumenten?

Die wenigen Kopien, die heute nach Originalen der romantischen Epoche gebaut werden, aber auch Kopien von Instrumenten aus der Zeit Mozarts, überzeugen mich, ehrlich gesagt, kaum. Für

mich klingen die Kopien deutlich nach Kopien: Ihr Spektrum des Klanges reicht nicht an die Originale heran. Vielleicht bin ich da zu anspruchsvoll, und natürlich haben Hammerflügelspieler, die sich für die Zwischenlösung einer Kopie entscheiden, weitere, praktische Beweggründe für ihre Wahl. Ich jedenfalls kann mich mit dem Klang von Kopien nicht wirklich anfreunden – was natürlich nicht bedeutet, dass ich keine Kompromisse eingehen muss und eingehe.

Streichinstrumente werden ja für ihr Alter geschätzt. Heißt das aber, dass sich dem Streicher solche Probleme nicht stellen?

Ich selbst habe das Glück, eine Geige von Stradivari aus dem Jahr 1731 spielen zu können, die ich für alle vier Schumann-Kreis-CDs mit Darmsaiten bezogen habe, um dem Klang der Zeit um 1850 nahe zu kommen. Von Joseph Joachim, der natürlich mit Darmsaiten gespielt hat, gibt es noch Aufnahmen, bei denen ich immer wieder erstaunt bin, wie lupenrein die kurzen Stücke gespielt sind. Das ist mit Darmsaiten eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit. Sie halten bei Feuchtigkeit und Wärme die Stimmung nicht, man muss öfter nachstimmen. Das ist in der Praxis heikel, es geht dabei um vermeintliche Kleinigkeiten wie Jahreszeiten, Witterung und ein bisschen Glück. Wenn man umfangreiche romantische Werke mit Darmsaiten spielt, ist es ausgeschlossen, nicht nach jedem Satz nachzustimmen. Das stört und verstört natürlich das Publikum, weil es das heutzutage von den Geigern mit synthetischen oder Stahlsaiten nicht kennt. Es hängt auch mit der Verzögerung der Verwendung historischer Instrumente für Musik der Romantik zusammen. Bei barockem Repertoire mit Barock-Instrumenten wundert sich niemand, wenn beispielsweise alle Mitglieder eines großen Barock-Orchesters langwierig und wiederholt stimmen müssen. Auch als Streicher hat man also gewisse praktische Probleme, das romantische Repertoire im sogenannten Originalklang präsentieren zu können. Es ist manchmal in gewisser Weise undankbar und eben finanziell nicht leicht. Das kann man nur mit großem Idealismus realisieren. Übrigens bin ich jemand, der CDs gegenüber kritisch eingestellt ist. Man fragt sich, was man auf einer CD überhaupt hört, denn es kann nicht das sein, was in einem Raum klingt. Es ist immer eine gewisse Täuschung – und öfter auch eine Enttäuschung. Wie kann man eigentlich Klang auf Scheiben pressen?

Was hat dann den Ausschlag für die Schumann-CDs gegeben?



Die Gelegenheit bot sich vor allem durch das Schumann-Jubiläum 2010, seinem 200. Geburtstag. Ich wohnte über lange Zeit in Wien und habe dort einen Hammerflügelsammler und -spieler und die wunderbaren Wiener Hammerflügel seiner Sammlung kennen gelernt. Wir haben viel ausprobiert und ich war irgendwann so begeistert von der historischen Klangwelt, dass ich diese Gelegenheit als Anlass nahm, noch einmal CDs aufzunehmen. Das Wiener Label Capriccio hat sich dann sofort des Projekts angenommen und insgesamt 4 (SA)CDs unter dem Titel ‚The Circle of Robert Schumann‘ produziert. Die CDs enthalten mehrere (Welt-)Ersteinspielungen. Ihnen war natürlich die Suche nach Kompositionen vorausgegangen, die noch niemand kennt. Das erforderte viele Recherchen in Bibliotheken und Kammermusikführern aus dem 19.

Jahrhundert. Besonders die von mir eingespielten, völlig zu Unrecht vergessenen Kompositionen Theodor Kirchners haben es mir sehr angetan oder die des großen Schumann-Freundes Carl Reinecke, dessen Werke heute auch zu wenig beachtet und gespielt werden. Es ist ein unvergleichliches Erlebnis, nach und nach aus Biographien, Briefen und Tagebüchern zu erkennen, wie eng die Verflechtungen der verschiedenen Komponisten mit Schumann waren.

Welche Rolle spielt das Medium Internet bei ihrer Arbeit? Welchen Stellenwert hat aus Musikersperspektive etwa der Internetjournalismus?

Das ist eine Selbstverständlichkeit geworden. Was im Internet erscheint, nimmt man am laufenden Band zu Kenntnis. Ich finde es fantastisch, wie schnell und wie zahlreich Rezensionen und Kulturberichte erscheinen. Über das Internet ergibt sich zudem eine Aktualität und nicht zuletzt eine flächendeckende Berichterstattung, die eine herkömmliche Zeitung so nicht leistet. Was mich vielmehr wundert, ist, dass die großen Zeitungen darauf nur begrenzt reagieren – obwohl sie selbst zumeist selbst im Internet vertreten sind und wissen müssten, wie viel Publikum sie über das Internet erreichen könnten.

Das Gespräch führte Tobias Roth.

(05/2012)