

Aschenmusik : Heinz Holligers Re- Dekonstruktion von Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier = Musique de cendres : la re-déconstruction par Heinz Holliger des Romances pour violoncelle et piano de Robert Schumann

Autor(en): **Brotbeck, Roman**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 103

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927394>

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.

ASCHENMUSIK VON ROMAN BROTBECK

Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier¹

*«Frau Schumann
hat erst vor ein
paar Wochen ein
Heft Cellostücke
von Schumann
verbrannt, da sie
fürchtete, sie
würden nach
ihrem Tode
herausgegeben
werden. Mir
hat das sehr
imponiert.»
Johannes
Brahms, 1893.*

*Foto: dissonanz/
Pro Litteris*



Musique de cendres

La re-déconstruction par Heinz Holliger des Romances pour violoncelle et piano de Robert Schumann

Romancendres pour violoncelle et piano (2003) d'Heinz Holliger se présente comme une réflexion multiple et complexe sur les Romances pour violoncelle de Robert Schumann — une œuvre très certainement brûlée par la femme de ce dernier, Clara. *Romancendres*, ce sont d'abord des romances imprégnées tout à la fois de fantaisie et de douleur existentielle. Il s'agit ensuite de compositions radicalement originales qui déploient des alliages sonores novateurs entre les deux instruments. On y découvre également une reconstruction des romances de Schumann où sont représentés les amis, les compagnons et les amours du compositeur. Il s'agit enfin, pour ainsi dire, d'une reproduction musicale programmatique de la crémation des romances par Clara Schumann. Ces aspects sont l'objet de dépêches allégoriques cryptées émanant d'un témoin quasi muet de la clinique psychiatrique d'Endenich, Heinz Holliger.

1893

1893 war kein sonderlich ereignisreiches Jahr. In Neuseeland wurde das Frauenstimmrecht eingeführt und in Deutschland der deutsche Frauenverein gegründet. Im selben Jahr wurden wichtige Repräsentanten des späteren «III. Reiches» geboren: der Aussenminister Joachim von Ribbentrop, der Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe Hermann Göring, der NS-Chefideologe Alfred Rosenberg, der Präsident des Volksgerichtshofes Roland Freisler, und der NS-Pädagoge und Kurator der Ausstellung zur «Entarteten Musik» 1938 Ernst Severus Ziegler.

Auch wichtige Gegner des Nationalsozialismus wurden 1893 geboren, zum Beispiel Walter Ulbricht und Mao Zedong.

Auf musikalischem Gebiet sind in diesem Jahr vor allem die Uraufführungen von Verdis *Falstaff* in Mailand und Humperdincks *Hänsel und Gretel* in Weimar zu vermerken. Gustav Mahler baut sich in diesem Jahr sein «Komponierhäuschen» am Attersee, Claude Debussy beginnt mit der Komposition von *Pelléas et Mélisande*, Johannes Brahms schreibt seine letzten Werke, die Klavierstücke op. 118 und 119 und die 51 Klavierübungen, und Clara Schumann lebt zurückgezogen in Frankfurt am Main. Ihre Lehrtätigkeit am Hochschen Konservatorium musste sie wegen eines Ohrenleidens aufgeben. Sie wird von Schwermutsschüben heimgesucht, leidet an Gicht. Zu Beginn dieses Jahres verwandelt sie das Manuskript der Romanzen für Violoncello und Klavier, welche Robert Schumann vierzig Jahre zuvor komponiert hatte, zu Asche.

1853

1853 brach der Krimkrieg aus, der Energiebegriff wurde in die Thermodynamik eingeführt, die Pinakothek München wurde gegründet, und die Romanzen für Cello und Klavier von Robert Schumann, vom 2. bis 4. November komponiert, wurden schon neun Tage nach ihrer Vollendung erstmals im Familienkreis in Bonn prima vista gespielt. Clara Schumann schreibt dazu im Tagebuch:

«13. November früh zu Heimsochts, musicierten da mit Reimers Roberts interessante Romanzen für Klavier und Violoncell und den ersten und zweiten Satz der Dmoll-Sonate mit Wasielewski. Robert fühlte sich aber plötzlich unwohl, dass wir gingen, ohne ausgespielt zu haben.»²

Unmittelbar vor der für Clara triumphalen Holland-Tournee schickt Robert Schumann die Romanzen an Joseph Joachim.

Am 29. November 1853 kommt dessen wichtiger Brief:

«Ein Brief von Ihnen ist für Johannes [Brahms] und mich immer ein Fest, zumal wenn er, wie der letzte, von so herrlichen Klängen begleitet ist. [...] Sehr haben uns auch die Romanzen erlabt, und die 3te davon mit der tief sinnigen Melodie und dem contrastierenden, lebhaft schalkischen Trillersatze mussten wir unwillkürlich noch einmal spielen, wie den feierlichen A dur-Satz der letzten, und überhaupt Alles mehrere Male.»³

Zur Jahreswende 1853/54 spielt der Cellist Christian Reimers nochmals die Romanzen. Mitte Januar werden sie im kleinen Kreis mit Violine in Hannover aufgeführt.

Kurz darauf folgt Schumanns völliger gesundheitlicher Zusammenbruch und die von Schumann selber gewünschte Überweisung – er fürchtete, seiner Frau Clara etwas anzutun – in die Nervenheilanstalt in Endenich. Die Cello-Romanzen sind vergessen.

1855

1855 erreicht David Livingstone die Victoria-Fälle, Franz Liszt bringt in Weimar unter der Leitung von Hector Berlioz sein erstes Klavierkonzert zur Uraufführung. Und ziemlich genau ein Jahr nach seiner Überweisung in die Heilanstalt Endenich bekommt Schumann am 7. März 1855 Post von Brahms, die einen Teil der *Signale an die musikalische Welt* enthält. Brahms hatte die Zustellung der Zeitschrift bewusst erst unterbunden und dann zensuriert, um Schumann nicht zu stark zu erregen. Die Informationen über das deutsche Musikleben lösen beim von der Umwelt völlig abgeschotteten Schumann aber einen förmlichen Tätigkeitsschub aus. Im Krankheitsbericht steht am 8. März 1855:

«Erhielt gestern Briefe von Hause, war sehr munter, freundlich, gesprächig und verständlicher. Ass und schlief gut. Stuhl keinen. Heut bei der visite etwas trübe, wolle weg, habe hier keine Abwechslung.»⁴

Am 10. März schreibt Schumann an Joachim; er äussert sich begeistert zu den Veränderungen im deutschen Musikleben. Am 11. März schreibt er an den Verleger Peter Joseph Simrock und an Brahms, wobei er sich misstrauisch über den unvollständigen Jahrgang der *Signale an die musikalische Welt* äussert und zugleich auf die Cello-Romanzen zu sprechen kommt, an deren Titel er sich nicht mehr genau zu erinnern scheint:

«Wie kommt's, dass gerade der jetzige Jahrgang/ 1855 so unvollkommen ist? Nur die N^o 6. 8. 10. 11. und eben

1. Dieser Beitrag wurde in mündlicher Form am Berner Symposium *Aspekte der Streicherpraxis in der Romantik* (18./19. November 2006) vorgetragen. Die Erstpublikation erfolgte in französischer Sprache in: Philippe Albèra (Hrsg.), *Heinz Holliger. Entretiens, textes, écrits sur son œuvre. Nouvelle édition augmentée*, Genève: Edition Contrechamps 2007, S. 295-316. Es handelt sich hier um einen leicht ergänzten Vorabdruck des im Herbst 2008 bei Edition Argus erscheinenden Symposionsbandes.

2. Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg: Karl Dieter Wagner 1984, S. 55.

3. Ebd.

4. Bernhard R. Appel (Hrsg.), *Robert Schumann in Endenich (1854-1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte*, Mainz: Schott 2006, S. 224.

bekomme ich durch Kreuzcouvert 12. Ich habe die Absicht, so bald als möglich an Dr. Härtel zu schreiben und ihm Einiges anzubieten. Ich weiss nicht genau, ob die Stücke für Violoncello und Pianoforte ›Phantasiestücke‹ heissen. Ueber eines, das letzte, bin ich im Zaudern, obgleich es mir das Bedeutendste scheint; es geht aus D-dur, das 1ste Trio in A dur mit wunderbaren Bässen (das Violoncell klang sehr gut, die Violine aber nicht). Ich wollte Euch bitten, mir das Stück von Fuchs abschreiben zu lassen und mir zu schicken.»⁵

Im gleichen Brief will er noch anderes zur Veröffentlichung bringen und bittet um Notenpapier und die *Paganini-Capricci*, die er bearbeiten möchte. Schumann scheint geahnt zu haben, dass seine ganze Korrespondenz nicht nur von der Anstalt gesichtet und kontrolliert wurde, sondern auch von Johannes Brahms («wir müssen doch alles sehr vermeiden, was Ihn krank heisst, so das Erbrechen der Briefe. Es war auch recht unverschämt vom Kreisler»⁶).

Im Krankenbericht steht am Ende dieses Tages:

«In der Nacht plötzlich aufspringend, ging ans Bett des Wärters, laut schimpfend, er sey auch ein Schurke, wie die anderen, legte sich später ruhig hin, schlief.»⁷

Brahms hat mit Bestimmtheit nichts unternommen, um die Publikationswünsche Schumanns zu unterstützen, denn er schreibt am 14. März 1855 an Clara Schumann, die er nach dem 1854 ausgesprochenen Du nun wieder siezt:

«Noch eins! Haben Sie wohl gedacht, ob Sie Ihrem Mann schreiben wollen, dass Sie ihm das Schreiben an Verleger abnehmen wollten, er möge nur die Werke durchsehen und in Ordnung bringen. Es ist doch manches, was mich das wünschen lässt. Ihr Mann könnte doch einmal übereilt etwas schreiben, das Sie nicht gut schicken könnten, Bedenken oder Abschlagen der Verleger könnte ihn auch aufregen etc. etc. Sie müssten vielleicht anfügen, wenn er etwas vergessen; es ist doch nicht gut, jene so offen seinen Zustand sehen zu lassen. Wollen Sie sich das nicht überlegen.»⁸

Anstatt den neuen Arbeitsdrang zu fördern und die Publikation der Cello-Romanzen zu unterstützen, rät Brahms im Brief, der Roberts Bestrebungen kommentiert, Clara Schumann explizit dazu, den Briefverkehr ihres Mannes mit den Verlegern zu kontrollieren. Und die Bemerkung, es sei da manches, was ihn das wünschen lasse, kann fast nur als implizite Kritik der entsprechenden Werke verstanden werden. So hat Clara Schumann in der Folge denn auch den Kontakt zu den Verlegern unterbrochen und auch keinem der Publikationswünsche Robert Schumanns entsprochen.

Das war bis 1971 das letzte, was zu den Romanzen für Cello und Klavier nachweisbar und bekannt war. Sie wurden in den von Clara Schumann betreuten Nachlass-Katalogen nicht erwähnt und galten als verschollen. Erst 1971 veröffentlichte Erinnerungen von Richard Heuberger an Johannes Brahms belegen, dass Clara das Manuskript zu Beginn des Jahres 1893 vernichtet hat. Brahms schreibt nämlich 1893 an Heuberger:

«Schade, dass die Meister nicht mehr von ihren schwachen Sachen vertilgt haben! Freilich war seinerzeit die erst in den fünfziger Jahren entstandene Editions- und Sammel-

wut nicht sehr gross. Schumann hat da allerlei hinterlassen, was keineswegs herausgebenswert war. Sachen aus der ersten und aus der letzten Zeit. Frau Schumann hat erst vor ein paar Wochen ein Heft Cellostücke von Schumann verbrannt, da sie fürchtete, sie würden nach ihrem Tode herausgegeben werden. Mir hat das sehr imponiert.»⁹

CHRISTIAN REIMERS

Im Jahre 1893 lebte der Cellist Christian Reimers schon in Australien, höchstwahrscheinlich in Edithburgh auf der York Peninsula bei seinem Schwager mit Namen Gottschalk, der als Architekt tätig war. Verlustreiche Patentgeschäfte in England 1882 führten zu dieser Auswanderung. Zwei Jahre zuvor schrieb er am 9. Mai 1880 aus London an Clara Schumann:

«Mein trauriges Nervenleiden hat allerdings leider meine Hände von öffentlichen Kundgebungen meines musikalischen Strebens zurückgedrängt aber mein ganzes Inneres ist mehr der Musik – u. natürlich unserem geliebten Meister zugewendet wie je und Sie dürfen mein scheinbares Verschollensein nicht missverstehen und sich versichert halten dass ich mit steigendem Antheil alles verfolgte, was den verehrten Namen trägt u Ihr Besuch diesen Herbst in London ist mir jetzt eine erquickende Hoffnung, bessere Erinnerungen wieder zu beleben und ihr Licht auf die Zukunft fallen zu lassen.»¹⁰

Und in einem Postskriptum fügt Reimers an:

«Sie erinnern wohl, dass ich drei Cellostücke von Dr. Schumann besitze in seiner Handschrift als Weihnachtsgeschenk. Sollten Sie diese nicht einem Verleger anvertrauen? – Ich musste lächeln über die Schwierigkeit, die ich unlängst fand, die Noten zu entziffern. Während ich es an jenem Weihnachtsabend mit Ihnen vom Blatt spielte – unter dem mir über alles theuren Beifallslächeln des Componisten. Wenn Sie meine Anfrage billigen, sende ich Ihnen das, für mich allerdings kostbare Manuskript zu für die erforderliche Zeit des Reinschreibens, welche natürlich unter Ihrer Obhut geschehen sollte.»¹¹

Diesen Hinweis verdanken wir dem Musikwissenschaftler Thomas Synofzik, der in einer akribischen Arbeit alles Material gesammelt und ausgezeichnet kommentiert hat, welches er zur erstaunlichen Biografie von Christian Reimers finden konnte. Als begabter Karikaturist und Cellist hat Reimers seine Karriere angefangen. Schon in der Düsseldorfer Zeit, in der er mit Schumann zusammentraf, hat er sich mit spiritistischen Versuchen, zum Beispiel dem legendären «Tischerücken» beschäftigt, was Schumann und offenbar auch Brahms sehr interessierte. In Schumanns erstem Endenicher Jahr muss der damals in Bonn wohnende Reimers Robert Schumann oft besucht und von dort an Clara Schumann geschrieben haben. In seinen späteren Schriften, die vom Spiritismus völlig umhüllt sind, schrieb er zu seiner letzten Begegnung mit Schumann:

«My last sight of Schumann will never leave my memory. A disposition for disturbing the equilibrium of his mind was noticeable in his early age and broke out into insanity accelerated, no doubt, by barbarous illogical scepticism crossing his experiences of now established realities

5. Ebd., S.227f.

6. Brief von Brahms an Clara Schumann vom 14. März 1855. «Kreisler» ist ein Pseudonym für Brahms, das er sich selbst im Briefwechsel an Clara Schumann gibt. Ebd., S.233.

7. Ebd., S.227.

8. Ebd., S.233.

9. Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, S.561f.

10. Thomas Synofzik, *Cellist, Spiritist und Karikaturist – Christian Reimers und seine Beziehungen zu Robert Schumann*, in: Bernhard R. Appel und Matthias Wendt (Hrsg.), *Robert Schumann. Das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit*, Mainz: Schott 2007, S.133f.

11. Ebd., S.133f.

Julius Tausch, Wilhelm Joseph von Wasielewski und Christian Reimers. Karikatur von Christian Reimers (1851/1852, Lithografie, Künstlerverein Malkasten (Archiv), Düsseldorf.

© ProLitteris



and confirmed in the Bible. He was confined in a private asylum near Bonn, from where I wrote almost daily to his wife, Clara. It was strictly forbidden for him to meet his friends, and his promenades early in the morning were under escort of his warders. It so happened that I came across his path; I felt a shock, as he saw and recognised me, and slipped quickly behind a hedge and peeping through the leaves found him transfixed, spying me with his eye-glass until the warders pushed him on. Would I had known then what I know at present, I might have changed the course of his melancholy end.»¹²

Die entscheidende Frage ist: Was hat Reimers mit dem Manuskript, das noch 1880 in seinen Händen war und offenbar nur drei Romanzen enthielt¹³, gemacht? War ihm die Tatsache, dass er die Romanzen in Anwesenheit von Robert Schumann uraufgeführt hatte, wichtig genug, um das Manuskript nach Australien mitzunehmen? Dann könnte man es vielleicht heute dort noch finden. Thomas Synofzik gibt aber auch zu bedenken, dass der in Geldnöte geratene Reimers das Manuskript verkauft haben könnte, am ehesten nach Deutschland. Der schlimmste Fall wäre, dass Clara Schumann das Manuskript während ihrer Londoner Konzerte, wo sie Reimers mit grosser Wahrscheinlichkeit getroffen hat, an sich genommen hätte. Dann wäre sicher auch dieses Manuskript 1893 dem Feuer übergeben worden.

VERBRENNUNGEN

Was mag in diesen Noten gestanden haben, dass Brahms 1855 die mögliche Veröffentlichung zum Anlass nimmt, Clara Schumann zu raten, ihrem Mann den Kontakt mit Verlegern zu untersagen? Was muss darin versteckt gewesen sein, dass Clara Schumann eine relativ unverdächtige Gattung wie Cello-Romanzen im hohen Alter zu Asche verwandelt und quasi mit sich ins Grab nimmt? Hat der in Anagrammen und Notenrätseln erfahrene Schumann in die Noten Botschaften, zum Beispiel bezüglich der Liebe zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann geschrieben, die der Nachwelt vorenthalten werden sollten? Wir können nur rätseln.

In jedem Fall kann der Verbrennungsakt als Symbol für viele Verfälschungen, Umdeutungen und Vernichtungen gelten, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts stattgefunden und vor allem viele Erscheinungen und Begebenheiten aus der ersten Jahrhunderthälfte betroffen haben. Der allenthalben

hochgehaltene Heroismus drängte die individuellen Lebensweisen, Krisen aller Art, das Unstete und Bebende vieler Künstlerinnen und Künstler und die Uneinheitlichkeit in Ausdruck und Form in der ersten Jahrhunderthälfte in den Hintergrund. Das forderte – wie in jedem heroischen Zeitalter – seine Opfer: Im Bereich der Interpretation wurden die Instrumente zunehmend vereinheitlicht und standardisiert, die vielfach differenzierte Spielpraxis des frühen 19. Jahrhunderts wurde emotional auf zunehmendes Vibratospiele eingeschränkt, Widersprüchliches wurde weg retouchiert, Briefausgaben zensuriert und vieles verbrannt. Einer der ganz grossen Pyromanen war Johannes Brahms, der grösste Teile seines Jugendwerkes, die persönlichen Briefe und das meiste Skizzenmaterial dem Feuer übergab – das Werk sollte quasi rein und ohne persönliche oder biografische Anspielungen oder Zugriffsmöglichkeiten in der Öffentlichkeit stehen. Erst langsam wird heute klar, wie grundlegend gerade die Veränderungen in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts waren und wie manche verheerende Entwicklung unter der Flagge des Heroismus hier ihren Anfang nahm. Aus diesem Heroismus heraus entwickelte sich zum Beispiel auch jenes unmenschliche Ferment, mit dem Houston Steward Chamberlain 1896 – drei Monate vor Clara Schumanns Tod – die 1200 Seiten umfassenden *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* zu schreiben begann, die er 1897 – drei Monate nach Brahms' Tod – vollendete. Diese enorm erfolgreichen *Grundlagen* von Chamberlain, der 1923 in Bayreuth von seinem Krankenbett aus den jungen Adolf Hitler zum Retter der deutschen Kultur weihte, zeigen wie ein Seismograf, welche Wandlungen gerade in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts stattgefunden haben. Neben dieser späteren Art von verbrannten «Romanzen» nehmen sich die von der greisen Clara Schumann vorgenommenen Einäscherungen durchaus harmlos aus, aber ihre Rauchzeichen passen doch verblüffend in die nach Vollkommenheit und Reinheit strebende neue Zeit.

Clara Schumann und Johannes Brahms haben nach 1858 ihre Leben diesem Heroismus unterstellt. Ihr Liebesverhältnis brachen sie spätestens dann ab. Die Dokumente ihrer gemeinsamen Liebe verbrannten sie beide zu grössten Teilen. Sie verwandelten sich in alte Menschen: Die 39 Jahre alte Clara Schumann trat nur noch als reife, entsexualisierte Frau auf, und Brahms liess sich mit 25 Jahren wie ein grossbürgerlicher Patron einen langen Bart wachsen, so als müsste er mit einem virilen Aussehen seine hohe Stimme kompensieren,

12. Ebd., S. 124.

13. Der einzige Hinweis, dass es ursprünglich fünf Romanzen waren, findet sich im sogenannten «Projectenbuch», wo «5 Nummern» vermerkt sind. Es könnte sein, dass Schumann nur vier Romanzen komponiert hatte, nämlich jene drei, die er Reimers zueignete, und die vierte, von der er in seinem Brief aus Enderich an Brahms als «das letzte» schreibt, über die er «im Zaudern» ist, obgleich sie ihm «das Bedeutendste scheint».

die auf einer Phonographen-Ansage wahrscheinlich noch überliefert ist. Der Liebe entsagten sie. Brahms entledigte sich dieses Problems bei gelegentlichen Bordellbesuchen. Er komponierte wie ein Angestellter im festgelegten Tagesrhythmus, Clara konzentrierte sich auf ihre Konzertkarriere und ertrug mit fast schon heroischer Kraft die schwersten Schicksalsschläge. Im aufschlussreichen Briefwechsel mit Emilie und Elise List kommt zum Ausdruck, wie viele Lebenskrisen, Gicht- und Schwermutsanfälle, die sie manchmal sogar hinderten, an den Beerdigungen ihrer Kinder teilzunehmen, Clara Schumann zu überwinden hatte.

2003

2003 bricht der Dritte Golf-Krieg aus, in Oman wird das Frauenstimmrecht eingeführt, der Sommer gilt in Europa als der heisseste seit 1540 und Heinz Holliger komponiert im Auftrag des Lucerne Festivals die *Romancendres* für Violoncello und Klavier.

Das durch zwei «Kondukte» umrahmte viersätziges Werk ist eine mehrschichtige und äusserst komplexe Reflexion der Cello-Romanzen von Robert Schumann. Die Komplexität zeigt sich darin, dass dieses Werk so vieles darstellt: Es sind – erstens – Romanzen, mit aller Phantasie, allem Weltschmerz, aber auch der ihnen eigenen Leichtigkeit und Überschwänglichkeit. Es sind – zweitens – radikale Neukompositionen, die innovative klangliche Verstrebungen zwischen Cello und Klavier zeigen und sowohl das Cello als Melodie- sowie das Klavier als Begleitinstrument neu definieren. Es sind – drittens – aber auch Rekonstruktionen von Schumanns Romanzen, in denen die Freunde, Gefährten und Lieben, gewissermassen Schumanns zunehmend fiktiv gewordener, ursprünglich gegen das Philistertum gerichteter Davidsbund seiner Jugend teils assoziativ, teils geradezu wissenschaftlich genau nachgebildet werden. Es ist – viertens – eine fast schon programmatische Nachbildung der Einäscherung der Cello-Romanzen durch Clara Schumann. Es ist – fünftens – ein Rachegefang auf den Zerstörungsakt und auf den ihn belobigenden Johannes Brahms, der als tief grummelndes B immer wieder präsent ist. Es sind – sechstens – allegorisch mehrfach verschlüsselte Funksprüche eines quasi stummen Zeugen aus der Nervenklinik Eendenich alias Heinz Holliger, der – wie der stumme Angelo in Schumanns *Genoveva* – das begangene Unrecht beobachtet, es aber nicht in Sprache fassen kann. Und es ist – siebtens – doch auch eine späte Versöhnung dieses im Leben so diabolisch verstrickten Trios von Robert und Clara Schumann und Johannes Brahms in der kompositorischen Einlösung. Ähnlich wie Mozart gerade in den Ensembles die grössten dramatischen Gegenspieler zusammen bringt, so werden in *Romancendres* die Figuren von Robert und Clara Schumann sowie Johannes Brahms in der Qualität von Holligers Musik auch befriedet.

Heinz Holliger erklärte mir vieles zu diesem verschlüsselten Werk und ermöglichte mir den Zugang zum reichen Skizzenmaterial, welches neben Durchlaufskizzen vor allem auch eine Sammlung verschiedener Übersetzungscodes enthält, die sich teilweise überlagern. Für eine seriöse Überprüfung und Identifikation des Skizzenmaterials ist hier nicht der Raum, aber gewisse Hinweise werde ich geben, ohne allerdings – dies ist der Wunsch des Komponisten – die Hauptverschlüsselungen preiszugeben. Das macht in Zusammenhang mit diesem rätselhaften Werk auch durchaus Sinn, denn die allegorischen Codierungen sind nur eine neben zahlreichen anderen Ebenen.

VORARBEITEN

Der Komposition ging eine ausgiebige Beschäftigung mit dem verfügbaren Quellenmaterial voraus. Eine wichtige Hilfe war die Studie von Michael Struck¹⁴, der die späten Instrumentalwerke untersuchte und 1984 eine grundsätzliche Neubeurteilung von Schumanns Spätwerk eingeleitet hat.

Die 2006 erschienene Sammlung aller Dokumente der Eendenicher Zeit¹⁵ lag Heinz Holliger bei der Komposition noch nicht vor, und es ist erstaunlich, wie viel der Komponist auch ohne diese Publikation ahnte und wie viel Material er eingearbeitet hat. Diese Publikation räumt mit vielen Vorurteilen auf, etwa der Fama, Clara Schumann habe Robert nach Eendenich abgeschoben, um sich mit Johannes Brahms ungestört vergnügen zu können. Aber sie weist gleichzeitig andere Verantwortlichkeiten nach: Es ist erstaunlich, wie gerade diese in ihren Wertungen vorsichtig kommentierte Sammlung viele Vermutungen von Heinz Holliger stützt, dass nämlich Johannes Brahms und Clara Schumann den kranken Schumann kontrollierten, seine Kompositionen vernichteten (nicht nur die Cello-Romanzen!) und den Zugang zu den Verlegern sperren. Dass schliesslich doch ein wichtiger Teil der letzten Werke überlebt hat, ist teilweise glücklichen Zufällen zu verdanken, zum Beispiel der Tatsache, dass Joseph Joachim das Manuskript des Violinkonzertes nicht herausgab, oder der Schlaueit von Robert Schumann selbst, der die Publikation der *Gesänge der Frühe* noch kurz vor der Einweisung nach Eendenich vorantrieb. Auffallend in der erwähnten Publikation ist auch ein Aufsatz des Psychiaters Uwe Henrik Peters, der die These, Schumann sei an Syphilis erkrankt, in einer akribischen Analyse des vorliegenden Materials widerlegt, eine eigene Diagnose von Schumanns Erkrankung leider aber nur in Aussicht stellt.

Aus dem Briefmaterial, das am Anfang dieses Textes dargestellt ist, leitete Holliger musikalische Elemente ab, die er für die Nachkonstruktion verwenden konnte, zum Beispiel die «schönen Bässe» oder den «schalkischen Trillersatz». Teilweise wird dieses Textmaterial direkt in die Musik übersetzt.

Für die Titel der Stücke griff Holliger auf Schumanns eigene Texte zurück, die er kombinierte und teilweise permutierte.

ZITATE

Das Mittel, zu dem wohl viele andere bei einem Werk über ein solches musikalisches Netzwerk gegriffen hätten, nämlich die geschickte Einbindung von Zitaten der Komponistin Clara Schumann und der Komponisten Johannes Brahms und Robert Schumann, wird von Holliger nur selten gebraucht. Von Brahms zitiert er keine einzige Note, Clara Schumanns Musik klingt manchmal mehr im Sinne von Assonanzen und in den Bewegungsverläufen des Klaviers an. Und von Robert Schumann bringt er drei kaum markierte, das heisst als solche sich nicht vom Kontext abhebende und deshalb nur schwer erkennbare Zitate, und zwar alle in den beiden ersten Romanzen. Die verwendeten Zitate sind in sich selber äusserst vieldeutig.

Im Klavierbass erscheint das erste Stück aus den *Gesängen der Frühe* op. 133, jene Komposition, die Schumann ursprünglich Hölderlin gewidmet hatte.¹⁶ Weil aber Joachim und Brahms nicht wussten, wer Hölderlin war, und Joseph Joachim im gleichen Brief¹⁷, in dem er Schumann zu den Cello-Romanzen gratulierte, Brahmsens und sein eigenes literarisches Banausentum offenbarte, änderte Schumann die

14. Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, siehe Fn. 2.

15. Bernhard R. Appel (Hrsg.), *Robert Schumann in Eendenich (1854-1856)*, siehe Fn. 4.

16. Eine kompositorische Engführung der für ihn so zentralen Figuren Schumann und Hölderlin unternahm Heinz Holliger schon in seiner Komposition *Gesänge der Frühe* nach Schumann und Hölderlin für Chor, Orchester und Tonband (1987).

17. Vgl. Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, S. 468.

Notenbeispiel 1:

Robert Schumann,
«Sinfonische Etüden» op. 13
(1834-35),
Thema.

Andante (♩ = 52)
legatissimo

THEMA

© Breitkopf & Härtel, Leipzig

Notenbeispiel 2:

Robert Schumann,
«Geisterbannfluch»
aus «Manfred»
op. 115 (1848),
Partiturausschnitt,
Beginn.

Langsam, feierlich. ♩ = 38.

Kleine Flöte.
Flöten.
Hoboen.
Clarinetten in B.
Fagotte.
Ventilhörner in Es.
Ventiltrompeten in Es.
Alt. Tenor.
Posaunen.
Bass.
Pauken in Es. B.
Violine I.
Violine II.
Bratsche.

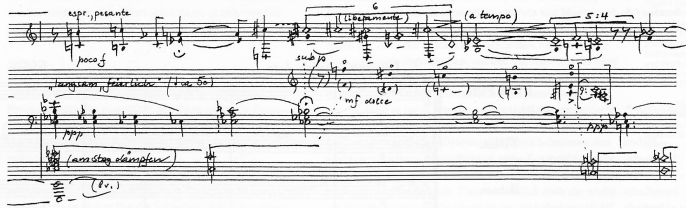
© Breitkopf & Härtel, Leipzig

Widmung. Die Komposition wird nun der Dichterin Bettina von Arnim Brentano zugeeignet. Es ist jene Frau, die wie eine Schicksalsgöttin an den Wendepunkten zum Wahnsinn im Leben von Friedrich Hölderlin und Robert Schumann auftaucht. Bettina von Arnim Brentano besucht Schumann später in Ethenich, und sie schreibt über ihn ähnlich Berührendes, wie sie es 39 Jahre früher aufgrund von Zeugnissen über den gerade erst erkrankten Hölderlin getan hat.

Das zweite Zitat ist das Motiv aus dem «Geisterbannfluch» von Schumanns *Manfred* (siehe Notenbeispiel 2). Auch dies ist ein assoziationsreicher Bezug, weil Schumann im *Manfred* gleichsam sich selbst spiegelte. Zudem betrachtete Lord Byron, der Autor des *Manfred*-Textes, sich als verrufenen

Wesen. Aber dieses Zitat bei Holliger ist in Wirklichkeit ein Zitat eines Zitates eines Zitates. Am Anfang steht ein Flötenkonzert des Vaters von Ernestine von Fricken, mit der sich Schumann verlobt hatte. Dieses Flötenkonzert von Hauptmann von Fricken aus Asch¹⁸ (Böhmen) sollte Schumann korrigieren und verbessern. Schumann selbst zitierte das Thema dieses Flötenkonzertes in seinen *Sinfonischen Etüden* op. 13, wo er es zum Thema der Etüden machte (siehe Notenbeispiel 1). Als Robert Schumann realisierte, dass seine Verlobte Ernestine die erhoffte Finanzkraft nicht mitbrachte, da sie nur die Adoptivtochter des Hauptmanns von Fricken war und also nach damaligem Gesetz nicht erberechtigt, löste er die Verlobung auf. Im Melodram

18. Im *Carneval* op. 9 hat Schumann den Namen Asch (mit As-C-H) und seinen eigenen Namen Schumann (mit Es-C-H-A) in Motive verwandelt.



Notenspiel 3:

Heinz Holliger, Nr. 1 «Aurora (Nachts)» aus «Romancendres» für Violoncello und Klavier (2003), Takt 17.
© Schott Musik International, Mainz



Notenspiel 4:

Robert Schumann, 2. Klaviersonate in g-Moll op. 22, Rondo, Takt 29-37.
© Breitkopf & Härtel, Leipzig



Notenspiel 5:

Robert Schumann, «Concert für Violoncell mit Begleitung des Orchesters» in a-Moll op. 129 (1850), Klavierauszug.
© Breitkopf & Härtel, Leipzig



Notenspiel 6:

Heinz Holliger, Nr. 2 «(R)asche(S) Flügelschlagen» aus «Romancendres» für Violoncello und Klavier (2003), Takt 34f.
© Schott Musik International, Mainz

Manfred, in dem der Protagonist auch eine geliebte Frau verlässt, zitiert Schumann das Thema der *Sinfonischen Etüden* zu Beginn des «Geisterbannfluchs». Der gesungene Text verdeutlicht den biografischen Bezug:

«Von deinen Tränen kocht' ich Saft,
In ihm wohnt sich're Todeskraft.
Aus deinem Herzen zapf' ich Blut,
Aus schwarzer Quelle tiefschwarzer Flut,
Ich fing des Lächelns Schlange weg,
Die lauern dort lag ihm Versteck;
Ich nahm der Lippen Reiz dir ab,
Der stärkste Giftkraft allen gab;
Ich prüfte jedes Gift: allein
Ich fand, das giftigste war dein.»

Der Zusammenhang ist klar: Seines schlechten Gewissens wegen ob der aus Geldsucht geschlossenen wie gebrochenen Verlobung, zitiert Schumann das Thema jenes Werkes, das er ursprünglich Ernestine hatte widmen wollen und über ein Thema ihres Vaters komponiert hatte, und verschiebt das Zitat tonartlich von cis-Moll in «seine eigene» Tonart es-Moll, gespielt von der bei Schumann so oft den Tod ankündigenden Posaunen.

Holliger nun zitiert dieses Zitat des Zitats, um in «Aurora» allegorisch auch Schumanns dunkle Seiten aufzuzeichnen zu lassen (vgl. Notenspiel 3).

Das dritte Zitat ist ebenfalls ein Zitat eines Zitates: Das Cello spielt dabei in Flageolett-Doppelgriffen das auffällige, weil wie ein Findling dastehende Überleitungsthema zur Romanze in Schumanns Cellokonzert (vgl. Notenspiele 5 und 6). Es steht befremdlicherweise in g-Moll, obwohl die Musik eigentlich nach f-Moll zielen sollte. Auch dieses Thema ist ein verstecktes Zitat, und zwar aus der 2. Klaviersonate in g-Moll [sic!] op. 22, welche Schumann nicht Clara, sondern der frühverstorbenen Henriette Voigt gewidmet hatte, was Clara zu Eifersuchtsanfällen herausforderte (siehe Notenspiel 4). Wie schon beim Manfred-Zitat taucht auch mit diesem Zitat im Cello-Konzert ein erotischer Schatten

Schumanns auf, den Holliger nun in *Romancendres* ebenfalls zitiert, und zwar in Flageolett-Doppelgriffen des Cellos, die in ihrer untemperierten Klanglichkeit wie aus einer anderen Welt klingen. Schon die Hinweise auf diese drei Zitate zeigen, in welch verdichteten allegorischen Netzwerken diese Romanzen komponiert sind.

EINÄSCHERUNGEN

Im Gegensatz zum Symbol oder zur Metapher ist die Allegorie nur für jenen verständlich, der sie kennt. Sie ist so stark auch immer Begriff, dass sie sich nicht unmittelbar aus dem Kontext der Zeichen erschliesst. Man muss wissen, dass eine Frau mit verbundenen Augen und einer Waage in der Hand «Gerechtigkeit» bedeutet. Dieses notwendige Vorwissen ist der Nachteil der Allegorie und macht zugleich doch ihre Stärke aus, denn eine Frau mit verbundenen Augen und einer Waage in der Hand, von der ich nicht weiß, was sie bedeutet, kann enorm stark wirken. Ich spüre nämlich deutlich, dass dies etwas bedeutet, kann die Bedeutung aber nicht aufschlüsseln.

Dies ist eine wiederkehrende Erfahrung beim Hören von *Romancendres*. Ich höre, dass hier Funksprüche aller Art übermittelt werden, ich verstehe sie aber nicht. Das gibt der Musik eine einmalige Kraft des Verweises. Holliger belässt es aber nicht bei dieser allegorischen Schicht, sondern wie Claude Debussy und Alban Berg, die in ähnlicher Weise allegorische Enigmen in die Musik hineinwoben, komponiert auch er eine unmittelbar verständliche symbolische Ebene: die Einäschung der Partitur der Cello-Romanzen. Dies war auch Holligers primäre musikalische Idee, nämlich eine Aschenmusik zu schreiben, eine Musik, die schon tot ist, so leicht und grau, aber doch auch so extrem zitiert und differenziert wie Asche, die die Struktur des Verbrannten bei aller Zerstörung auch in den kleinsten Partikeln noch nachweist.

Deshalb komponierte Holliger eine oft verwischte Musik, mit leicht gepressten Klängen, extremen Flageolett, dumpfen Schlägen, die wie die wankenden Schritte der alten Clara

FEUER FLAMMEN ASCHEN GLUT KLANG ASCHEN TON ASCHEN
 ASCHEN LIEDER LIEBESCHER VERBRANNTE LIEBE DER BRAND
 ASCHEN ROMANTISCHER BEATRICE
 Er redet Holz immer mit Gestirnen

Notenbeispiel 7:

Heinz Holliger, «Romancendres» für Violoncello und Klavier (2003), Skizzen.

Schumann wirken. Es drängt sich wenig in den Vordergrund, alles muss aus dieser Musik wie das Lesen in der Asche gleichsam herausgehört werden.

Diese Klangveräschung führt zu einer in der Musikgeschichte mir bisher unbekanntem Verschmelzung zwischen Klavier und Cello und damit zu einer neuen Form des Duos. Auch hier spielt Holliger an den revolutionären und auf hohe Verschmelzung angelegten Klaviersatz in Schumanns Kammermusik und Liedern an. Ohne Partitur sind die Klänge des Klaviers von jenen des Cellos oft nicht zu unterscheiden. Für das Klavier entwickelte Holliger eine neue Form kombinierter Spieltechniken auf den Tasten und im Flügel, und zwar so, dass oft nicht mehr zu unterscheiden ist, welche Klänge im Flügel und welche mit den Tasten realisiert werden.

Die Verbindung der beiden Instrumente und ihre Vermischung im Aschenklang führt auf einer höheren Ebene die Welt von Clara Schumann, die stark mit dem Klavier assoziiert ist, mit der von Robert Schumann zusammen, die mindestens im ersten Stück eher dem Cello zugeordnet ist.

Hinter dieser konkreten, fast schon programmatischen Schicht eignet der verweisenden Welt der Allegorien eine geradezu gespenstische Energie. Ich höre, dass dies alles bis ins Kleinste mit Bedeutung aufgeladen ist, muss mich aber mit dem blossen Verweis auf diese Bedeutung begnügen, genauso wie wir es in Bezug auf Schumanns verbrannte Cello-Romanzen tun müssen. Auch hier verbleibt uns nur der Verweis darauf, dass es das Werk einmal gegeben hat oder dass es irgendwo in einem Estrich oder in einer Bibliothek unentdeckt ruht.

ÜBERSETZUNGEN

Diese allegorische Schicht hinter der ziemlich direkt nachvollziehbaren Anlage der Stücke und den Einäscherungsprozessen besteht aus einem komplexen Geflecht von in Töne übersetzten Texten, Namen, permutierten Wörtern und Wortgruppen. Skizze Nr. 1 zum zweiten und dritten Stück zeigt, wie Holliger die Wörter «Asche», «Feuer», «Flamme» mit musikalischen Termini kombiniert (siehe Notenbeispiel 7). Er benützt dazu zwei verschiedene Tonhöhenalphabeten und in der weiteren Ausarbeitung auch ein Tondauernalphabet, die er teilweise kombiniert. So sind alle Motive und Rhythmen in den *Romancendres* in Musik übersetzte Wörter oder – vor allem in den beiden Kondukten, welche die vier Romanzen wie statische Trauermärsche umrahmen – am Anfang und am Schluss auch in Musik übertragene Geburts- und Todesdaten oder andere wichtige Daten und Jahreszahlen. Die Metronomzahlen lassen sich grösstenteils aus den Lebensdistanzen zwischen den drei Menschen ableiten. Man sieht übrigens bei der Skizze Nr. 1, dass Heinz Holliger auch schon auf dieser Ebene die Verantwortung für die Brandstiftung festmacht, nämlich bei «Brahms», der aus «Brand» abgeleitet wird.

Es ist abzusehen, dass bald einmal ein fleissiger Musikwissenschaftler die verschiedenen Codes der Übersetzung knacken und quasi die gesamte Partitur beschriften wird. Er wird damit wenig gewinnen, dafür den grandiosen Verweischarakter des Werkes entzaubern. Es wird ihm dann so ergehen wie mir als Knabe, als mir der Vater erklärte, dass diese Frau auf dem Brunnen, die mich wegen der verbundenen Augen und des Schwertes – die Waage hatte ich über-

mit: mit 2.3. Zeit vorher um 1893 Romancendres erlobt was ein 3te octave ...

V (23.) Frau Schumann hat ent vor ein paar Stunden ein stark Allaspieler ein
Schumann verbrannt, da sie fürchtet, sie allerbun nicht einen Tag
herausgegeben werden. Mit hat das edle improvisiert. (1893 Skizze gegenüber Heuberger)

Notenbeispiel 8:

Heinz Holliger, «Romancendres» für Violoncello und Klavier (2003), Skizze.

Notenbeispiel 9:

Heinz Holliger, Nr. 4 «heiter bewegt» («Es wehet ein Schatten darin») aus «Romancendres» für Violoncello und Klavier (2003), Takt 11ff.
© Schott Musik International, Mainz

sehen – so faszinierte und der ich schon so viele Geschichten zgedacht hatte, die Justitia bedeute, deshalb trage sie ja auch eine Waage! Für Jahre verlor ich daraufhin das Interesse an dieser Frau.

Bei einer Stelle darf der Vorhang aber ein wenig gelüftet werden. Es ist die Stelle in der vierten Romanze, bei der Holliger Teile von Brahms' Brief aus dem Jahre 1893 an

Heuberger in Musik setzt. In der Skizze Nr. 2 ist eine erste Übersetzungsstufe skizziert, auch das Jahr 1893 ist in einen Rhythmus übersetzt, am unteren Rand des Skizzenblattes stehen die Tondauern-Übersetzungen von «Schumann» und «Enderlich» (siehe Notenbeispiel 8). In der eigentlichen Komposition ist die Stelle nochmals anders übersetzt (siehe Notenbeispiel 9). Gerade die Konkretisierung in der Partitur

zeigt, wie Holliger die in Töne übersetzten Worte so umsetzt, dass sie «verstanden» werden können. Holliger lässt nämlich im vierten Satz «heiter bewegt» («Es wehet ein Schatten darin») von *Romancendres* die Worte von Brahms in der Tiefe des Klaviers quasi flüstern oder besser: rumpeln. Er zeigt Brahms' Geist als dumpfen Einflüsterer, so etwa in der Mitte des Klavierparts von Notenbeispiel 9, wo in mehrfachen Chiffrierungen Brahms' Worte «Mir hat das sehr imponiert» in Musik übersetzt sind. Da schlägt Holligers Zorn auf Brahms mit dem Fortissimo voll durch, und zwar in jenem Satz, in dem Holliger am deutlichsten und sehr direkt den musikalischen Hinweis von Joachim auf den «schalkischen Trillersatz» umsetzt. Wenn man daran erinnert, wie viele sogenannte «schalkische» Sätze bei Schumann ins Bittere changieren, ist Holliger auch hier nur seinem Vorbild entgegengekommen.

TITEL UND GROSSFORM

Am Haupttitel des Werkes hat Holliger lange herumlaboriert. Das geht aus den Skizzen klar hervor. Zuerst dachte er an einen deutschen Titel, zum Beispiel an «Aschen-Romanzen» oder «Romanzaschen». Als sich dann aber zeigte, dass eine französische Variante es auch ermöglicht, «Enderich» und die Initialen von Robert Schumann mindestens teilweise einzubinden, entschied er sich für *Romancendres*. Die entsprechende Studie in den Skizzen sieht wie konkrete Lyrik aus:

R o m a n c e n d r e s
 e n d e n i c h t
 R S
 e n d e

Die Titel der einzelnen Romanzen hat Heinz Holliger zu grossen Teilen aus frühen Texten und aus wichtigen Bezeichnungen Schumanns entlehnt. Zudem sind immer wieder Anspielungen an die Asche angedeutet:

Kondukt I (c.s. - R.s.)
 I) Aurora (Nachts) [„langsam“]
 II) (R)asche(S) Flügelschlagen
 III) „Der Würgengel der Gegenwart“ [„(r)asch und mit Feuer“]
 IV) „heiter bewegt“ („Es wehet ein Schatten darin“)
 Kondukt II („Der bleiche Engel der Zukunft“)

Die beiden Kondukte haben einen vorwiegend rituellen Charakter und sind von den Romanzen in ihrem subjektivierten Charakter deutlich abgesetzt. Man denkt an die Bezeichnung des ersten Satzes von Mahlers Fünfter: «Trauermarsch – In gemessenem Schritt – Streng – Wie ein Kondukt». Der erste Kondukt verarbeitet die Töne der Namen von Robert und Clara Schumann. Der zweite Kondukt ist die Musik der Grabmale und ihrer Inschriften. In den Tonhöhen erscheinen die Namen, in den Tondauern die Todesdaten der Beteiligten. Gewertet und interpretiert wird nun nicht mehr, sondern es erklingt jenes bei Holliger so oft am Schluss seiner Werke stehende Haus, das – wie Robert Walser es sagte – allen Platz bietet und in das alle – egal, was sie getan oder gelassen haben – einmal aufgenommen werden.

Fast jedes der Stücke endet mit einer kurzen Coda, die die Bewegungen der Romanze wie in Zeitraffer auf einen extremen Punkt zuführt. Beim ersten Kondukt sind es die dumpfen Schläge der Handflächen auf die untersten Klaviersaiten.

Bei der ersten Romanze erfolgt in der Coda die Auflösung in den aufsteigenden Regenbogenklang der Flageolets von Cello und Klavier; bei der zweiten Romanze wird die Coda durch einen hämisch quengelnden Zupfhoquetus gebildet. Die dritte Romanze hat keine Coda, dafür aber einen fulminanten Schluss, und bei der vierten Romanze wird in der Coda nach einer Verkreuzung von Griffhand und Bogen beim Cello ein schwarzes Tuch über die Klaviersaiten gezogen, so als würde die Musik mit einem Leichentuch überdeckt. Der zweite Kondukt schliesslich hat eine Kürzestcoda, in der Holliger in das Spiel der Namen und Todesdaten ganz am Ende die Tonübersetzung von ENDEN ICH stellt (Notenbeispiel 10), die schon im Cello nach der Kreuzbewegung in der eben erwähnten vierten Romanze ein erstes Mal erklingt. Auf diese Art hat jedes der Stücke sein spezielles Ende.

Was sich schon in Holligers *Violinkonzert* (nach dem Geiger und Maler Louis Soutter), im Liederzyklus *Beiseit* (auf Texte Robert Walser) und anderen Kompositionen beobachten lässt, findet sich auch hier, wenn auch nicht so deutlich: Die Stücke bilden in ihrer Abfolge ein gesamtes Leben ab, in diesem Fall das Leben Schumanns. In «Aurora» erscheint die Jugendzeit, die aber schon das ganze Alter enthält. Der Titel «Aurora» ist auch eine Anspielung an die *Gesänge der Frühe*, eine der letzten Kompositionen Schumanns, die ebenfalls auf die Frühe anspielen und doch den Tod ankündigen und die Holliger in «Aurora» zitiert. «Nachts» schreibt Holliger in einer Klammer in den Titel. Nachts hat der kranke Schumann nach eigenem Zeugnis jeweils ganze Engelschöre und wunderbare ätherische Musik gehört. Jeweils am Morgen verwandelte sie sich in Dämonenmusik. So erscheint denn in «Aurora» in den komplexen Flageolett-Klängen von Cello und Klavier auch eine Art himmlischer Regenbogenklang.

In der zweiten Romanze wird die enge Beziehung zwischen Clara und Robert Schumann, aber auch schon

teilweise die Krankheit artikuliert, an die Holliger mit dem Flügelschlag erinnert. Wie ein langsamer und fluguntüchtiger Vogel soll Schumann am Ende über die Erde gehüpft sein, und dieser gebrochene Flügelschlag wird im Stück hörbar. Das Flügelschlagen ist aber auch ganz konkret gemeint, indem das Innere des Flügels in unterschiedlichster Weise geschlagen wird. Zusammen mit den Schlägen auf den Cello-Korpus entsteht zwischen den Instrumenten eine taktile und unmittelbar körperliche Verbindung. In dieser Romanze kommt es auch zur grössten Verschmelzung der beiden Instrumente, die hier wirklich zu einem einzigen Superinstrument werden. Die dritte Romanze ist ganz in Schumanns ungestümem Gestus gehalten und repräsentiert quasi jene musikalische Welt, die ihm über die Krankheitsschübe immer wieder hinweghalf. Und die vierte Romanze ist die Triller-Romanze, in die Johannes Brahms als Schatten hineinkomponiert ist und die in der symbolischen Veraschung der Musik endet.

The image shows a handwritten musical score for Violoncello and Klavier. It consists of several staves. The top staff is for the Violoncello, and the lower staves are for the Klavier. The notation is dense and includes various time signatures (e.g., 3/2, 2/4, 3/4), dynamics (e.g., *mf*, *ff*), and articulation marks. There are also some handwritten annotations and corrections. At the bottom right, there is a small section of the score with the text "(fast unhörbar)" and "ENDEN ICH:".

Notenbeispiel 10:

Heinz Holliger, «Kondukt II» aus «Romancendres» für Violoncello und Klavier (2003), Ende.

© Schott Musik International, Mainz

2007

2007 sind die Folgen des zweiten Golf-Krieges immer noch gross, das Erdklima hat sich weiter erwärmt, der erste möglicherweise bewohnbare Planet in 20 Lichtjahren Erdentfernung wurde entdeckt, und wenn es mit rechten Dingen zugegangen wäre, dann hätten wir in jenem Jahr die Uraufführung von Schumanns Violinkonzert hören können. Unter der Bedingung, das Werk frühestens 100 Jahre später aufführen zu lassen, hatte Joseph Joachims Sohn Johannes 1907 die Handschriften des Violinkonzertes der Preussischen Staatsbibliothek Berlin verkauft. Aber Schumanns Geist, der dem Spiritisten Christian Reimers 1880 leider nicht erschien, tauchte wenigstens 1933 fristgerecht bei zwei Nichten von Joseph Joachim, den Geigerinnen Jelly D'Aranyi und Adila Fachiri, in einer spiritistischen Sitzung auf. Auch Joachims Geist ist dort erschienen, und beide Geister befürworteten die Aufführung des Konzertes. Jelly D'Aranyi war eine der wichtigsten Geigerin des frühen 20. Jahrhunderts. Sie war eine Jugendfreundin Bartóks und die Widmungsträgerin von dessen erster und zweiter Sonate für Violine und Klavier. Auch Maurice Ravels *Tzigane* ist ihr gewidmet – eine Komposition, die massgeblich inspiriert wurde von D'Aranyis Improvisationskunst und ihrem ungarischen Stil.

Die Uraufführung von Schumanns Violinkonzert sollte eigentlich in New York stattfinden, wo sie durch Yehudi Menuhin unter Leitung von Sir John Barbirolli verantwortet worden wäre. Goebbels hatte von diesen Plänen erfahren

und überstürzt die Uraufführung in Berlin organisiert, um ein paar Tage vor der New Yorker Aufführung jenes Violinkonzert in Deutschland zu zeigen, das, so hoffte er, das beliebte Violinkonzert des Juden Felix Mendelssohn verdrängen sollte. So kam es im Juli 1937 an einer nationalsozialistischen Feier zur Uraufführung des Schumann-Konzertes, in der Fassung von Georg Schünemann und Paul Hindemith durch den Geiger Georg Kulenkampff unter der Leitung des nationalsozialistischen Erfolgsdirigenten Karl Böhm. In der Folge wurde eines der wichtigsten Violinkonzerte der Musikgeschichte als nationalsozialistischer Propagandacoup verdächtigt und lange Zeit unterschätzt.

Der Eingriff der Geister Schumann und Joachim gegen die Verfügung von Johannes Joachim hat also nicht nur Positives bewirkt, und eine Uraufführung des Violinkonzertes im Jahre 2007 wäre wohl auf grösseres Verständnis gestossen. Schade bleibt indessen, dass der Geist Schumanns inzwischen so verstummt ist und in keinem Zirkel etwas zu den Cello-Romanzen preisgegeben hat. Vielleicht wird er von den Geistern von Clara Schumann und Johannes Brahms daran gehindert. Heinz Holligers *Romancendres* werden nicht helfen, die beiden gnädiger zu stimmen. So müssen wir auch hier alle unsere spiritistischen Ambitionen auf den Geist Reimers konzentrieren, der hoffentlich aus seinem australischen Himmel bald mal in einem spiritistischen Zirkel aufkreuzt und den Aufenthaltsort des ihm von Schumann zugeeigneten Manuskriptes bekannt gibt.