

Von Taktstrichen, Rubati und «sinfonischen Pedalen»

Mario Venzago im Gespräch mit Thomas Gartmann über das Dirigieren von Robert Schumanns Symphonien

THOMAS GARTMANN: Taktstriche ziehe Schumann bewusst sehr schwach, fast ängstlich, und in seinen Autographen bedränge er sie auch geradezu, bringe sie zum Verlöschen. Sind Taktstriche also nur ein notwendiges Orientierungs-Übel? – Heinz Holliger hat einmal sogar gesagt, der Taktstrich sei für Robert Schumann «*geradezu ein Martyrium*». ¹

Zur Bedeutung des Taktstrichs

MARIO VENZAGO: Bei meinen Einstudierungen habe ich stets gefordert, taktstrichfrei zu musizieren. Schumann ist einer der ganz wenigen Komponisten, wo die Taktstriche in der Tat stören. Die Melodien sind vom Gesang her empfunden, und da der Taktstrich ja auch einen Takt, etwas Durchgehendes, Starres, einen Raster, initiiert, muss man sagen, dieser Raster ist bei Schumann zumindest sehr frei zu behandeln, mit Rubati.

THOMAS GARTMANN: Schumann ist ja nicht der Komponist des Affirmativen, des Skandierens – im Gegenteil, er ist der Meister der Verschleierung, des Versteckens. In der *d-Moll-Symphonie* etwa ändert er den ursprünglich volltaktigen Beginn in einen auftaktigen, der aber über den ersten Taktstrich gebunden und so nicht als solcher verstanden werden kann. Und gleichzeitig überlagert er den $\frac{3}{4}$ - mit einem $\frac{6}{8}$ -Takt und weicht damit den von Dir erwähnten Raster auf: Schumann erweist sich da als denkbar aufsässiger, ja programmatischer Gegner eines regelmässigen Metrums, eines Rasters ...

1 *Ein singender Punkt am Himmel. Heinz Holliger im Gespräch mit Claus Spahn*, in: *Die Zeit* Nr. 23 (2. Juni 2010), S. 43.

MARIO VENZAGO: ... und eines Skandierens, ja.

THOMAS GARTMANN: Alles fließt, ja schwebt, was Schumann noch durch die Dynamik unterstützt. Sind seine Taktstriche so eher Verbindungen als Unterteilungen?

MARIO VENZAGO: Es braucht sie natürlich irgendwie schon. Was schwer respektive was leicht zu spielen ist, das orientiert sich wiederum am Taktstrich ... Schumann ist eben auch ein Meister der Artikulation. Das heisst, gewisse Silben sind schwer und andere sind leicht, und das richtet sich wiederum nach der Position, wo sie im Takt stehen. Dahin gehört zum Beispiel die Behandlung der Synkope. Schumann ist ja einer der wenigen, der bei der Synkope – was später Bruckner ganz explizit machen wird – den Bass nachschlagen lässt. Normalerweise geht es ja umgekehrt: tief-hoch. Aber bei Schumann gibt es z. B. am Anfang der *Manfred*-Ouvertüre diese merkwürdigen Synkopen, die fast so tönen klingen, als würde ein Tonband rückwärts laufen. Er braucht den Taktstrich sehr wohl – aber eigentlich nur, um ihn zu verwerfen.

THOMAS GARTMANN: Manchmal macht er dies ja ganz bewusst, um den Schwerpunkt gerade zu verschleiern, auch durch Überlagerungen. Auch im *Finale* der *Vierten Symphonie* hat er den Schwerpunkt ja ambivalent gesetzt.

MARIO VENZAGO: Ich finde dies eine ganz moderne Konzeption des Interpretierens, denn Dirigenten schlagen ja meistens einen Raster, der gar nicht geschrieben ist in der Musik. Sie hangeln sich einer Konstruktion entlang, einer Behauptung, die gar nicht da steht. Bei Schumann kann man sich nicht streng dem *tactus* entlang vorwärts dirigieren, sonst verkommt diese Musik vollkommen zur Farce, entstellt zur Maske. Ich würde gar behaupten, dass auch bei Bruckner das grösste Missverständnis beim Taktstrich liegt, wobei dieser aber, noch bevor er überhaupt zu komponieren begann, Taktstriche gesetzt hat.

THOMAS GARTMANN: Er hat ja das Ganze sozusagen rastriert.

MARIO VENZAGO: Aber wenn Du das hörst in der Interpretation, ergibt sich ein unglaublicher Qualitätsverlust.

THOMAS GARTMANN: Wie schlägst Du denn bei Schumann die Synkope – respektive wie schlägst Du sie nicht?

MARIO VENZAGO: Was es nicht sein soll, ist wirklich einfacher zu beschreiben: Es ist ganz sicher keine Synkope im Sinne Strawinskys; der Wort-Schwerpunkt wird verschoben – und es ist gar nicht so regelmässig. Wir kennen das bereits bei Weber: In der *Freischütz*-Ouvertüre gibt es diese Synkopen, die eigentlich eher ein verstörtes Herz beschreiben, einen aus dem Tritt geratenen Herzschlag. Bei Schumann ist es dagegen gerade nicht etwas Rhythmisches, sondern plötzlich stehen die Dinge nicht mehr aufeinander; diese Verschiebung, bei der das Obere nicht mehr auf das Untere gesetzt wird, beziehungsweise, dass das Untere, die Basis zu spät kommt und die «Kathedrale» praktisch auf dem Kopf steht. Das ist ganz bewusster Ausdruck einer ganz anderen Weltsicht ...

THOMAS GARTMANN: ... der romantischen, utopischen ...

MARIO VENZAGO: ... die vielleicht auch in einem gewissen Sinn mit seiner Pathologie zusammenhängt, das will ich nicht ganz ausschliessen. Offenbar hatte er ja damals auch Sprach-Hemmungen, so dass er mitten in Sätzen, ja Wörtern stocken musste, und der späte Schumann hält ja auch immer wieder die Zeit an. Und auch der Taktstrich verweigert sich bei Schumann der Zeitgliederung; die Synkope ist noch eine Verschärfung, um die Zeit zu beschleunigen oder aber aufzuhalten
THOMAS GARTMANN: ... oder aufzuheben. Dies hat eine ähnliche Wirkung wie die Überlagerung der Metren.

MARIO VENZAGO: Diese zeigt sich besonders schön am Anfang der *Vierten*, obwohl: wenn man nur der Musik lauscht, hört man dies kaum, man muss es w i s s e n. Nur dann kann man den vollen Genuss entfalten, dass nämlich beide, der $\frac{3}{4}$ - wie der $\frac{6}{8}$ -Takt absolut gleichzeitig zugegen sind.

THOMAS GARTMANN: Das Gleiche gilt ja auch für den Anfang der *«Rheinischen» Symphonie*: auch hier geht's gleich los über die Taktstriche hinweg, eigentlich ein gerader Takt gegen die $\frac{3}{4}$, die er vorzeichnet (und in der Begleitung teils einhält), und so lagert er verschiedene Zeitebenen übereinander.

MARIO VENZAGO: Von der Melodie her würde man zwei $\frac{3}{4}$ -Takte sehen oder eine riesige Hemiole, die kann man aber natürlich nicht als solche erkennen, weil der $\frac{3}{4}$ -Takt ja noch gar nicht exponiert ist. Es ist wirklich unglaublich. Es fängt mit zwei verschiedenen Taktarten an, simultan.

THOMAS GARTMANN: Auch in der *Romanze* der *Vierten Symphonie* komponiert er oft über den Taktstrich hinweg ...

MARIO VENZAGO: Da geht es soweit so weit, dass sich die Frage stellt: *«Soll man da die Triolen und Sechzehntel anpassen?»* –Und das glaube ich eben nicht: Es ist die Vorherrschaft von zwei verschiedenen Metren und Gestalten. Diese Florestan- und Eusebius-Idee, diese Dualität steckt ja immer irgendwie dahinter, die beiden Prinzipien stehen einfach oppositionell.

THOMAS GARTMANN: Ein weiteres Mittel der Zeitgestaltung ist natürlich die Agogik. Sie ist äusserst sparsam explizit notiert, bei der *«Rheinischen»* setzt er einzig in den Binnenschlüssen des 2-II. Satzes, dem *Scherzo*, ein *poco ritenuto* – wobei dort dieses Innehalten eigentlich etwas Selbstverständliches ist – warum notiert er es überhaupt?

MARIO VENZAGO: Dazu muss man sagen, dass das *Scherzo* – wenn man das Metronom anschaut, es ist Viertel gleich 100– ja ein sehr mässiges *Scherzo* ist, aber immerhin, es ist ein schnell gedachtes Stück, und die Anweisung *«mässig»* von Schumann besagt eigentlich nur: Passt auf, es ist wirklich ein sehr mässig bewegtes *Scherzo*, was dazu führt, dass man es traditionellerweise auch sehr langsam nimmt – was meiner Meinung nach falsch ist. Dann drängen sich tatsächlich diese Ritenuti auf. Wenn man es aber schnell nimmt, sind diese sehr schwierig zu realisieren. Fast wie im *Scherzo* der *Zweiten Symphonie*: diese drei Achtel-Ritenuti

sind kaum zu realisieren. Wie auch im ersten Satz der *Neunten Symphonie* von Beethoven die fünf Achtel: kaum zu realisieren. Als Interpret muss man sich wahrscheinlich sagen: <Ich sollte ein bisschen früher ausholen, um es darzustellen.>

Ja, sonst hält Schumann agogisch nichts fest, er schreibt gelegentlich in den Klavierwerken ein *ritenuto*, aber danach nicht wieder *a tempo*. Ich glaube aber, dass es ganz falsch ist zu denken, Schumann sei nun <gerade> zu spielen: Dann kommen wir auf die neoklassische oder klassizistische Schiene und dann klingt diese Musik bieder und blöd.

THOMAS GARTMANN: Hat damit nicht auch etwas die Überarbeitung der *d-Moll-Symphonie* zu tun? In der Erstfassung hatte er ja zweimal ein *stringendo*, ein *animato* im I. Satz, *più vivace* im *Finale* (T. 25), mehrere Ritardandi und *a tempo*-Angaben in *Scherzo* und *Finale*. Und die hat er ja bis auf die *Stringendi* alle getilgt. Ist dies quasi als ein falscher Respekt vor dem Modell der klassischen Symphonie zu verstehen?

MARIO VENZAGO: Ich glaube, es ist die Unmöglichkeit der richtigen Notation. Die Grundsatzfrage für jeden Komponisten lautet ja: <Was notiere ich?> Entweder notiere ich die Ausnahme wie Beethoven und Mozart. Oder ich notiere, was man tun soll, und dann kommt man in Teufels Küche. Denn ich schreibe ja nicht: <Hier ist dann nichts zu tun.> So kommt man dann zu Schönbergs Schluss, dass die am genauesten notierte Partitur nämlich die ungenaueste ist. Ich gehe da meistens von Wagner aus, denn so weit entfernt sind Wagner und Schumann nämlich gar nicht, gerade auch in der Behandlung des Melos. Wagner hat etwa seine früheren Metronomisierungen bei *Lohengrin* zurückgenommen mit der Begründung, jeder Takt hätte sein eigenes Tempo, dass also die Affekte, die das Tempo im Grunde beschreibt, eigentlich sehr schnell wechseln. Und auch Schumann ist Affekt-Komponist; ich glaube, das kann man gar nicht notieren. Man muss eher davon ausgehen, was über die nonverbale Überlieferung bekannt ist, was die Pianisten der Jahrhundertwende irgendwo noch <drauf> hatten in ihrem freien Spiel, wenn sie die Solowerke interpretierten.

THOMAS GARTMANN: Das sieht man ja an den Klavierrollen von Welte-Mignon ...

MARIO VENZAGO: Ganz genau, es gibt diese Quellen, und es gibt schon bei Beethoven Zeugnisse von Schindler und Czerny, wie frei Beethoven gespielt haben soll. Die Tradition des freien Interpretierens hatte zu Schumanns Zeit Hochblüte. Wenn man die Symphonien am Klavier spielt –was ich richtig finde, weil ich behaupte, dass die Symphonien Klaviermusik für Orchester sind–, – und sich einfach so verhält, wie dies ein Pianist mit Gusto, mit Geschmack täte, dann komme ich automatisch dazu, dass ich mir relativ viele Freiheiten nehme, dass ich also sehr kleingliedrig das Tempo organisiere, dass ich sehr oft anhalte. Bei Schumann ist das Anhalten, das Nach-Hören, in seinem Wesen begründet.

THOMAS GARTMANN: Geht es um das Hören oder um die Darstellung der Form?

MARIO VENZAGO: Für mich lohnt es sich, dieser Musik nachzuhören. Selbst in einem so vorwärts treibenden Satz wie dem ersten der *«Rheinischen»* lohnt es sich, bei diesen abfallenden Skalen und gebrochenen Akkorden nach der punktierten Viertel zu warten, bis sie verklungen sind und sich wieder etwas Neues setzen kann. Als Pianist würde ich so etwas ganz natürlich tun. Die Orchester aber schrecken davor zurück, so frei zu spielen; ich kann aber aus meiner Erfahrung als Dirigent sagen, es funktioniert insofern, als man es nie erklären muss. Klar, beim ersten Mal rasseln die meisten Orchester herein, aber schon beim zweiten Mal macht das keinem Einzigen mehr Mühe, jeder spürt es also gleich, es gibt eine gewisse Immanenz in diesem freien Darstellen.

THOMAS GARTMANN: Wie weit kann man da gehen mit der Freiheit – soll man es mit Chopin halten, die Melodie dehnen und ziehen, die Begleitung aber regelmässig pulsieren lassen?

MARIO VENZAGO: Das funktioniert im Orchester nicht mehr, das funktioniert ja nicht einmal, wo es verlangt wird wie in der *Vierten*

Symphonie von Mahler, am Anfang mit den Schellen, wenn das Orchester ein Ritardando macht, die Schellen aber nicht. Das hört sich dann einfach so an, als wäre das Orchester auseinander gefallen; ich habe dies auch ausprobiert: rechte Hand – linke Hand, die Begleitung geht, unten wird gewartet – das ergibt ein Chaos.

THOMAS GARTMANN: Wie macht dies übrigens Mahler selbst in seiner eigenen Aufnahme mit dem Klavier, die er für Welte-Mignon eingespielt hat?

MARIO VENZAGO: Dort ist ein ganz normales Ritardando; dies ist einfach nicht darstellbar.

THOMAS GARTMANN: Es ist also Utopie?

MARIO VENZAGO: Ja, es ist wunderschön, es zu wissen ... Bei Schumann ist es gerade die Schwierigkeit für diejenigen Spieler, die durchgehende Bewegungen haben wie im ersten Satz der *«Rheinischen»*, wo die Melodie ganz natürlich Zeit braucht: die müssen eben nachgeben können, die müssen zuhören. Und es fühlt sich manchmal fast ein wenig absurd, ja fast schizophren an, wenn eine durchgehende Bewegung unregelmässig wird, denn auf dem Papier sieht das ja total regelmässig aus.

Klaviermusik für Orchester

THOMAS GARTMANN: Schumanns Satz ist ja klavieristisch, besteht oft aus Melodie und Begleitung. Wir kennen Bruckner, den Organisten, der sein Orchester registriert. Wie weit ist Schumann auch als Symphoniker Pianist geblieben? Klavieristisch bedeutet ja auch eine raffinierte Pedalisierung: Pedaltöne – Hörner, Pauken (oft mit Wirbeln), teils Trompeten –, dazu das mittlere Pedal – liegenbleibende Töne etwa in den Zweiten Bläsern ...

MARIO VENZAGO: Wir haben über das Rubato gesprochen, das ganz bestimmt das eines Pianisten ist, übertragen auf das grosse Orchester, und zwar rücksichtslos. So rücksichtslos steht es nicht einmal in den Partituren; es wird impliziert. Es ist eine interessante Sache mit dem Pianisten, der orchestriert: Schumann hört offenbar beim Klavier das Pedal mit. Es sind einfach Verlängerungen von Basstönen oder manchmal von Mittelterzen, die hängen bleiben. Ich habe versucht, dies auf das Orchester zu übertragen, indem ich bei den Bläsern verschieden lang aushalten lasse. Es gibt dafür auch ein Beispiel, wiederum bei Weber im *Freischütz*: In der ganzen Partitur halten Fagotte und Klarinetten nie gleich lang aus. Die einen halten eine punktierte Viertel, die andern nur eine Achtel; das Ausfädeln ist organisiert. Es ist eigentlich schade, dass dieses Prinzip von niemandem mehr weiter gedacht weitergedacht wurde. Selbst bei Komponisten wie Mahler hören die Akkorde gleichzeitig auf und überlassen es der Akustik, welchen Klang man länger hört und welches Instrument länger nachklingt. Weber hat das auskomponiert, er war der Erste, der etwas gedacht hat, das später aber niemand mehr übernommen hat.

THOMAS GARTMANN: Du hast dies ja bei Schumann ausprobiert.

MARIO VENZAGO: Es ist unglaublich. Wenn man das zum ersten Mal hört, ist es bewegend, zum Beispiel, wenn man in den Symphonien die Posaunen und Trompeten sehr scharf spielen lässt, es ist fast wie ein Klavieranschlag mit dem Hammer, der die Holzbläser aber sanft und deutlich nachklingen lässt ...

THOMAS GARTMANN: ... und auch etwas verspätet?

MARIO VENZAGO: Ich lasse sie zusammen einsetzen, sonst würde dies heute als ‚nicht zusammen‘ empfunden werden. Das kann man sich einfach nicht leisten.

THOMAS GARTMANN: Das Nachschlagen hört man auf dem Klavier ja bis zu Cortot ...

MARIO VENZAGO: Ganz genau, das Nachschlagen kennen wir noch lange – aber es ist immer arpeggihaft. Damit habe ich die besten Erfahrungen gemacht: Die Holzbläser sind deutlich nachklingend, und wenn ich manchmal staffle, die Klarinetten sogar noch eine Spur länger. Ich werde wieder alle Symphonien Schumanns aufnehmen, ich möchte alles verwerfen, was ich bisher aufgenommen habe, denn ich bin dabei einfach nicht weit genug gegangen. Man kann in einer Generation immer nur eine gewisse Wegstrecke gehen, weil man in sich eine Selbstzensur hat, die Angst sich zu blamieren.

THOMAS GARTMANN: Wie weit spürst Du in den Orchesterpartituren auch das Dämpfungspedal auf?

MARIO VENZAGO: Oh ja, das Dämpfungspedal! Ich hab' mir auch schon erlaubt, an gewissen Stellen einen Teil der Streicher zu dämpfen. Mit ganz grossem Effekt auch. Das hat vor mir auch schon Carlos Kleiber in seinen ganz tollen Aufnahmen gemacht, er mischt, indem er einige an der Spitze, andere am Frosch spielen lässt oder einige Violinen dämpft. Bei Schumann zahlt sich das allerdings nicht so sehr aus, so stark wie später bei Alban Berg geht seine Differenzierung im Orchestersatz noch nicht.

Zur Orchestrierungskunst

THOMAS GARTMANN: Aber Schumann ist doch ~~mit~~ zu einem gewissen Grad auch ein Klang-Alchemist?

MARIO VENZAGO: Absolut. Und wenn wir das nicht akzeptieren, dann können wir mit diesen Partituren nichts anfangen, und dann kommt eben das Diktum, das sei schlecht instrumentiert. Nein, ~~das~~ das ist wirklich Alchemie. Das ist zusammengesetzt unter grandioser Kenntnis des damaligen Instrumentariums und auch immer wieder im Rückschluss zu solch einem Praktiker wie Mendelssohn.

THOMAS GARTMANN: Das Vorurteil war aber sehr verbreitet ...

MARIO VEN ZAGO: ... es hat sich gebessert, es hört langsam auf ...

THOMAS GARTMANN: Dieses Vorurteil behauptete, Schumann hätte nicht richtig instrumentieren können, seine Partituren benötigten deshalb Retuschen, und diese Retuschen wurden ja aus verschiedenen Gründen gemacht. Weingartner ging es dabei um den Eindruck – oder wohl eher Ausdruck – bei Mahler bis Leibowitz um Struktur-Klarheit. Was retuschiert Mario Venzago?

MARIO VENZAGO: Gar nichts, ich retuschiere nicht ... Hm, jetzt lüge ich ein bisschen. A b j e t z t retuschiere ich nichts mehr, sagen wir es einmal so. Es erweist sich, je länger ich mich damit beschäftige, als unnötig. Ich retuschiere die Dynamik, und ich retuschiere immer mehr und mehr und mehr: Ich retuschiere die Längen: den Nachklang; das Klavierpedal, das retuschiere ich. Ich werde nicht mehr retuschieren, was ich früher noch gemacht habe in der *«Rheinischen»*, etwa den Kanon in den Hörnern. Er wäre zur Verfügung gestanden. Ich hab' das auch ausprobiert, diese vier Hörner, das Paar mit den Naturhörnern und das normale Hörner-Paar mit den Ventilen und das hat gar nichts ergeben. Man hat es nicht unterscheiden können. Das mischt sich so, dass man es nicht unterscheidet.

THOMAS GARTMANN: Handelte es sich dabei um moderne Instrumente?

MARIO VENZAGO: Wir haben es hier ausprobiert in Bern, mit Naturhörnern und normalen Instrumenten, Komma und wir haben es aufgegeben, man hat es einfach nicht gehört.

THOMAS GARTMANN: Warum hat Schumann dies denn so differenziert?

MARIO VENZAGO: In seinem Orchester in Düsseldorf hatte er ~~moderne~~ Spieler mit modernem Ventilhorn und zwei, die es noch nicht hatten.

THOMAS GARTMANN: Also eine rein pragmatische Lösung?

MARIO VENZAGO: Ich glaube es. Allerdings, wenn man dort, wo man nur zwei Instrumente hat, Naturtrompeten und Naturhörner nimmt, finde ich es wieder gut, und selbst in einem Werk wie dem *Cellokonzert*, wo die Trompeten und Hörner gar nicht viel zu tun haben, funktioniert dies das dann toll; aber das ist später Schumann. Bei den Symphonien ist er noch irgendwo zwischendrin. Doch wenn wir über die Instrumentierung sprechen, müssen wir natürlich auch über die Grösse des Orchesters sprechen. Das finde ich fast das Wichtigste; ich komme immer mehr dazu, dass das grosse Symphonieorchester mit 16 Ersten Geigen falsch ist.

THOMAS GARTMANN: Er hat ja selbst mit sehr unterschiedlichen Orchestern gearbeitet in Düsseldorf und Leipzig.

MARIO VENZAGO: Ja, in Leipzig, das eigentlich ein grosses Orchester war, hatte es nur zwölf Erste Geigen; auch Mendelssohn hat alles mit dieser Besetzung gemacht.

THOMAS GARTMANN: Aber in Düsseldorf war es ja grösser.

MARIO VENZAGO: Geprägt ist er allerdings eher – und ich würde sogar sagen, auch der Brahms noch – vom kleineren Orchester. Ich habe versucht, die *Vierte Symphonie* von Schumann mit nur acht Ersten Geigen aufzuführen, und das war phantastisch. Ich habe denselben Versuch gemacht mit der *Vierten* von Brahms, und da hat es nicht funktioniert. Es war zwar zauberhaft, wir haben Sachen gehört, die man sonst nie gehört hat und die wir auch nie mehr hören werden, aber es funktionierte nicht. Da sieht man dann doch: Der Unterschied zwischen Schumann und Brahms ist gigantisch. Wir denken ja immer, beides ist romantisch, die waren befreundet und haben fast im selben Haushalt gelebt miteinander, , das sei also gleichzeitig. Da sind aber 25 Jahre Musikgeschichte dazwischen.

THOMAS GARTMANN: Das ist eine Generation, die sich sehr stark entwickelt hat in der Orchestrierung.

MARIO VENZAGO: Ich plädiere heute, für Schumann das kleinere Instrumentarium zu verwenden, zehn bis zwölf Erste Geigen. Mein Traum wäre, die nächste Einspielung mit historischem Instrumentarium zu machen, aber eben nicht mit einem Kammerorchester. Das ist alles ein *work in progress*.

THOMAS GARTMANN: Bei der schon mehrmals erwähnten *d-Moll-Symphonie* berichtet Schumann stolz, er hätte sie nun neu instrumentiert, besser und wirkungsvoller – teilt er also die allgemeine Skepsis über seine Instrumentierungskunst? – Oder folgt er 10 Jahre nach der Uraufführung in Leipzig nun einem anderen Konzept, einer anderen Ästhetik? – Wagner lugt schon etwas um die Ecke – oder einfach den neuen Bedingungen? – In Düsseldorf tritt er mit relativer Grossbesetzung an, was eben weit mehr Verdoppelungen in den Bläsern bedingt. Instrumentierung versteht sich hier auch als Intensivierung ...

MARIO VENZAGO: Es ist ja auch eine formale Erweiterung: Die Symphonie wird im Ganzen etwas grösser angelegt, dieses unglaubliche Voraus-Schauen der Introdution zum letzten Satz geht in Bruckner'sche Nähe ... Ich glaube, dass es den Bedingungen angepasst wurde. Brahms, der die nächste Generation verkörpert, hat ja merkwürdigerweise die Urfassung dieser Bearbeitung vorgezogen. Ich nie. Ich hab' die Urfassung nicht einmal gern.

THOMAS GARTMANN: Am krassesten hat sich vor 100 Jahren Hermann Kretzschmar geäussert: Mit der zweiten Fassung habe Schumann die Leichtigkeit verloren:– ein dickerer plumperer Rock statt Grazie und Farbenreize.²

2 «[...] Sie [die Vierte Symphonie] wurde im Jahre 1841 als Nr. 2 aufgeführt und erhielt später im wesentlichen nur eine neue, für geringe Orchester berechnete Instrumentierung, einen viel dickeren und plumperen Rock, der viel von der Grazie und den Farbenreizen des ursprünglichen, erst in jüngster Zeit veröffentlichten Entwurfs verdeckt.» (Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal I/1-2*, Leipzig 1887.

MARIO VENZAGO: Aus einer gewissen Sicht heraus ist dies wahr. Allerdings finde ich die *Vierte* in der Spätfassung etwas vom Elegantesten, vor allem für moderne Orchester. Das ist bereits ein moderner Orchesterklang. Wenn man an das *Scherzo* denkt: das fliesst. Man kann dies wunderbar spielen, man hört die Holzbläser, das ist gar nicht plump. Klar, der Hornsatz ist heftig. Der ist schwer zu integrieren in der *Vierten* – das fordert nun eben etwas Interpretation. Auch in der Aufstellung: Wohin gehören die Hörner in der späten Fassung? Wenn man da kein Augenmerk darauf hat, dann klingen die wirklich plump. Ich habe gern, wenn man Hörner von Trompeten und Timpani trennt, so dass die Hörner eher als Holzbläser behandelt werden, denn als Blechbläser. Ganz krass wird es beim *Konzertstück* für vier Hörner, mit der Klavierfassung, die von Schumann ja autorisiert ist – wie weit da kommerzielle Überlegungen hineinspielen, weiss ich nicht –, wenn man dieses Stück in beiden Fassungen hört... Im Orchestersatz ist ja ausser Kleinigkeiten nichts geändert.

THOMAS GARTMANN: Das zeigt ja auch wieder, dass er das Orchester als Erweiterung des Klaviers empfunden hat.

MARIO VENZAGO: Richtig, das sozusagen zweite Klavier bleibt sich ja weitgehend gleich. Das ist gigantisch, was man da hört. Und wenn die vier Hörner dies spielen, wird all dies zugedeckt, man hört es nicht mehr. Ich finde also dieses wunderbare, von allen hochgelobte Original sehr, sehr problematisch. Also das finde ich zum Beispiel wirklich plump, wenn man nicht die Hörner zurücknimmt, wenn man nicht im Orchester kitzelt, die Kontrapunkte heraushebt. In der Klavierfassung ist dies evident.

Schumann, der Kontrapunktiker

THOMAS GARTMANN: Kontrapunkt ist ein weiteres wichtiges Stichwort.

MARIO VENZAGO: Das ist wird vollkommen unterschätzt, wenn ich an die Verbindung Schumanns zu Schubert denke. Schubert war sein grosses Idol; die grosse *C-Dur-Symphonie* hat eigentlich kaum einen

Kontrapunkt, was ja dazu geführt hat, dass Schubert in grosser Depression zu Simon Sechter ging, um Unterricht zu nehmen im Kontrapunkt.

THOMAS GARTMANN: In seinen letzten Synchronie-Fragmenten hat Schubert ja wahnsinnig viel übereinander geschachtelt.

MARIO VENZAGO: Ja, solche Schichtungen, standen Schumann doch unglaublich zur Verfügung. Man muss nur bei den Klavierwerken schauen, oder bei den kontrapunktischen Etüden, mit welcher Meisterschaft dies geht. Er ist ein genialer Kontrapunktiker, komplett unterschätzt. Und gerade darum möchte ich meine Aufnahmen mit dem alten Instrumentarium machen, wo die Klänge schärfer sind, wo man besser hineinhören kann, in die Mitte des Orchesters, denn das Spezielle bei Schumann findet in der Mitte statt. Dieser von Beethoven her kommende, in Oktaven oder Terzen wandernde Holz-Satz öffnet wenig. Aber das Geheimnis bei Schumann sind die Bratschen. Ich würde sie auch bei einem relativ kleinen Orchester stark besetzen. Das unterschätzen wir völlig, beispielsweise in der «Nachtmusik» der „*Rheinischen*“, was da eigentlich in den Bratschen liegt. Da gibt es auch ein Solocello, das hört kein Mensch. Das Orchester spielt so laut und dick, und die modernen Fagotte decken alles zu, so dass man gar nicht bemerkt, dass da noch ein einsames Solocello etwas wirklich Irrsinniges spielt.

THOMAS GARTMANN: Instrumentation dient bei Schumann durchaus der Klärung von Strukturen, Beziehungen: Bei der *d-Moll-Symphonie* verweist etwa die Posaunen-Färbung der ersten Durchführungssakorde im *Finale* auf den Parallelklang in der Durchführung des Kopfsatzes zurück.

MARIO VENZAGO: Es ist nicht nur ein Verweisen mit Klängen, sondern auch mit den absoluten Tonhöhen, die eine ganz grosse Bedeutung haben. Das unterschätzt man bei Schumann sehr. Er hat ja darunter gelitten, dass er kein absolutes Gehör besass. Er setzte aber die absoluten Tonhöhen so bewusst, etwa die Namen der Töne a-b-e-g-g.

Oder die bewusste Idee, dass seine *d-Moll-Symphonie* mit a beginnt, dabei wird das a in der ganzen *Introduction* nicht ein einziges Mal verlassen. Es wandert bis zum Orgelpunkt nach unten hin Und dann nimmt Schumann den Tritonus es in der Durchführung dazu. Man weiss ja auch, dass Schumann sein Leben lang versucht hat, sich das a einzuhämmern und in Endenich dann offenbar einen Tinnitus hatte auf dem Ton a. Das ist natürlich alles äusserst berührend. Oder: die *Manfred-Ouvertüre* steht in es-Moll, in der entferntesten Tonart, weiter können wir gar nicht gehen ...

THOMAS GARTMANN: ... und dazu eben wiederum ein Es ...

MARIO VENZAGO: ... der Todeston, oder ...

THOMAS GARTMANN: ... Schumanns Initiale, er ist ja gewissermassen auch Manfred.

MARIO VENZAGO: Und dazu kommt, dass die *Manfred*-Musik zwar im fernen es-Moll erklingt, jedoch in der glänzenden Heldentonart Es-Dur notiert ist. Der Es-Dur-Klang kommt aber im ganzen Werk nie vor, beziehungsweise nur ein einziges Mal im Schluss-Akkord des Werkes. Der bisher abwesende Protagonist ist erst sterbend ein Held geworden.

THOMAS GARTMANN: Die Phase der Instrumentation dauert bei Schumann oft weit länger als die Komposition. Einerseits ist es klar nur eine sekundäre Schicht, die eben erst beim zweiten Durchgang drankommt; aber er verwendet auffallend viel Zeit darauf: weil er damit besonders Mühe hat – oder weil er hier besonderes Gewicht legt, besonders sorgfältig arbeitet?

MARIO VENZAGO: Ich kann nur spekulieren. Es ist bei Schumann tatsächlich nur zweite Schicht. Bei Schönberg oder Mahler gehört Instrumentieren fast zum Entstehungsprozess, so wie bei Beethoven das Tempo. Bei Schumann ist es zweite Schicht, und er hat sich sehr schwer getan. Und es ist tatsächlich schwierig, ich hab mal versucht, weil ich keine Orgel hatte, den *Manfred*-Schluss zu instrumentieren, mit

Holzbläsern. Das hat mich wirklich Stunden gekostet, was sonst blosse Routine bedeuten würde. Man spürt bei Schumann: Die Orchestrierung darf die erste Schicht einfach nicht beschädigen; es ist schwierig, selbst einen einzelnen Akkord hinzu zu setzen. Er war deshalb auch beeinflussbar, auch durch Mendelssohn, was bis dahin führte, dass er den Anfang der *Frühlingssymphonie* eine Terz höher setzte, was eigentlich schade ist. Da hatte er eine gewisse Unsicherheit in der Instrumentierung. Man sieht dies auch in den Chorwerken. Das *Klavierkonzert* hingegen ist wahnsinnig gut instrumentiert; da ist das Orchester wie ein Pedal zum Klavier und muss sehr subtil sein.

THOMAS GARTMANN: Es ist ein Resonanzraum.

MARIO VENZAGO: Das ist es: Was das Klavier selbst damals sicherlich zu wenig hatte, wird vergrößert durch das Orchester. Auch hier wird oft vieles zu gerade <gerade> gespielt. Es kann nicht sein, wenn das Klavier exponiert hat, dass das Orchester einfach weiter läuft: das d r ä n g t. Das fließt dahin. Und das hört man immer klassizistisch gerade, das ist zum Kotzen. Das ist einfach nicht verstanden. Und das Schönste ist, wenn im letzten Satz im <Dreier> plötzlich der <Zweier> steht. Das wird immer gespielt mit einer Zickigkeit, weil da Punkte darüber stehen. Aber es sind Punkte mit Bogen, es ist ein Portato, eine der schönsten Portato-Stellen der Welt, wie die ersten drei Töne im *Intermezzo*. Das ergibt einen unglaublichen Klangraum. Es ist eines der <gesundesten> Stücke Schumanns. Selten ist etwas so einheitlich. Bei Schumann gibt es ja oft diese Zerrissenheit. Alle zwei Takte kann es passieren. Aber hier hat er so grosse Affekträume geschaffen, die gleich bleiben, gezeichnet durch e i n e n Klang. Wenn der nicht exponiert und durchgehalten wird, dann macht dies keinen Sinn mehr.

THOMAS GARTMANN: Wie beurteilst Du dies beim Spätwerk, beim *Violinkonzert* zum Beispiel?

MARIO VENZAGO: Etwas vom Schönsten für mich ist das Ende des letzten Satzes, das ja für unspielbar gilt. Wie in der *C-Dur-Phantasie* für Geige und Orchester op. 131 oder auch bereits im *Romanzen*-Mittelteil der

Vierten Symphonie umspielt die Sologeige die Töne der ersten Orchestergeige in identischer Lage. Das heisst, die Ersten Geigen sind Pedal. Diese Pedalwirkung wird erst viel später wieder aufgenommen: Wolfgang Rihms Musik lebt davon, dass ein Ton liegen bleibt. Seine Liebe zu Schumann kommt ganz bestimmt daher. Mich friert es jedes Mal, wenn die Sologeige spielt mit diesem Pedal. Aber es muss wahnsinnig leise gespielt werden. Wenn es Substanz hat, oder sogar Struktur erhält, geht es nicht. Es ist nur Pedal. Die Struktur liegt in der Sologeige, in den Triolen, oder in den schnellen Tönen. Ich finde das *Violinkonzert* überhaupt nicht problematisch, es ist einfach sehr reduziert. Auch diese Überforderung ist ein Thema. Das sieht man schon in den Klavierwerken, dieses «schneller als schnell» kommt sehr früh. Aber die späten Werke zeigen oft diese Sisyphusarbeit, bei der sich ein Soloinstrument abmüht und keine Solidarität mehr bekommt vom Tutti. Im *Violinkonzert* ist das ja unglaublich, dieses Crescendo zur Reprise im ersten Satz und die Schluss-Stretti der beiden Ecksätze: Da hat die Geige ein unglaubliches Crescendo, und das Tutti nichts. Eigentlich müsste dort sogar *diminuendo* stehen: Man muss dem Solisten den Boden wegziehen, und daher kommt diese irrsinnige Einsamkeit. Schumann war meiner Meinung nach nicht verrückt, er war einfach einsam. Das merkt sogar der Letzte, dass hier keine Solidarität mehr stattfindet, und der Solist schreit und schreit – und ist allein. Das war Schumanns Situation.

[Das Gespräch fand am 15. Juni 2012 in Bern statt.]