Musik als Beziehungstat

Zuerst die Noten, dann das Alphabet: Eine exzellente Edition ihres Jugendtagebuchs, ein Katalog und ein Porträt zeigen die Pianistin und Komponistin Clara Schumann in neuem Licht.

Clara Schumann (1819 bis 1896) auf einer nachkolorierten Fotografie von Franz Hanfstaengl, um 1858 Foto epd

Auf Pommern hatte Clara Schumann keine Lust. „Engagements in Stralsund, Greifswald etc." standen im März 1855 bei der Pianistin an, ein gutes Jahr nachdem ihr Mann Robert Schumann sich hatte umbringen wollen und in eine Nervenheilanstalt eingewiesen worden war. Doch der alleinverdienenden Mutter von sieben Kindern graute „entsetzlich" vor der Reise, einmal der Kälte in der Kutsche wegen, aber auch weil sie vom Publikum nicht viel erwartete. Sie sollte enttäuscht werden. Auf angenehmste Weise. In Greifswald und Stralsund, vertraute sie ihrem Tagebuch an, wurde sie von „behaglichst gemütlichem, musikalisch empfänglichem Bürgerpublikum" aufgenommen; und auch im benachbarten Grimmen war sie von „dem animierten wesentlich aus Gutsbesitzern bestehenden Publikum" angetan, wie ihr Biograph Berthold Litzmann, gestützt auf ihre Briefe und Tagebücher, schrieb.

Wer sich ein Bild von den vielen Konzertreisen machen will, die Clara Schumann in ihrem sechsundsiebzigjährigen Leben zwischen Dublin und Moskau, Edinburgh und Klagenfurt unternommen hat, kann das in dem Buch „On tour. Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas" tun. Der üppig ausgestattete Katalog zur wunderschönen Ausstellung des Stadtmuseums Bonn im Ernst-Moritz-Arndt-Haus enthält auf fast jeder Seite Stadtansichten, Porträts, Programmzettel, Karikaturen, dazu Tabellen und Statistiken, eingefügt in wissenschaftliche, aber flüssig erzählende Aufsätze über eine Künstlerin, die die Institutionen ihrer Zeit umprägte und dabei selbst zur Institution wurde. Sie führte das Konzertformat des reinen Klavierabends (ohne Beteiligung von Sängern oder Geigern) ein und setzte es durch; sie definierte dabei ein Repertoire von Beethoven über Mendelssohn, Chopin, Schumann bis zu Brahms als „klassisch" und damit als verbindlich.

Die Qualität neuer Literatur zu Clara Schumann, die am 13. September 1819, also vor zweihundert Jahren, in Leipzig als Clara Josephine Wieck zur Welt kam, ist exzellent. Editionstechnisch und methodologisch lässt sich eine Professionalität beobachten, der man Vorbildcharakter zusprechen muss. Die Erstausgabe der Jugendtagebücher Clara Schumanns aus den Jahren 1827 bis 1840 durch Gerd Nauhaus und durch die Anfang dieses Jahres verstorbene Nancy B. Reich ist ein Glanzstück – sowohl was das Gewicht der Quelle angeht als auch die Sorgfalt des Kommentars.

Die Tagebücher setzen am 7. Juni 1827, als Clara Wieck sieben Jahre alt war, ein und enden einen Tag nach der Hochzeit mit Robert Schumann, zugleich ihrem 21. Geburtstag, am 13. September 1840. Von dem Tag an führte sie mit ihrem Mann gemeinsame Ehetagebücher, die bereits ediert worden sind. Friedrich Wieck, der Vater und Klavierlehrer, führte die Bücher anfangs selbst im Namen seiner Tochter und las auch noch mit, als sie selbst anfing zu schreiben. Die Notenschrift beherrschte sie eher als das Alphabet, sprechen lernte sie spät, laufen früh. Ihre körperliche Kondition war so überdurchschnittlich gut, dass sie schon als Fünfjährige mehrstündige Spaziergänge absolvierte.

Die Tagebücher verzeichnen die Scheidung ihrer Eltern 1824, ihr eigenes Konzertdebüt im Alter von neun Jahren, die frühen Begegnungen mit Niccolò Paganini, Johann Wolfgang von Goethe und Frédéric Chopin. Aber nicht nur über Europas Musikleben dieser Zeit, über Nöte und Strategien der Konzertorganisation, über die Mühen des Reisens erfährt man etwas aus dieser Quelle, sondern auch darüber, wie sich eine junge Frau langsam aus den Händen ihres Vaters löst, der sie künstlerisch – in der pianistischen Technik wie in der geistigen Erziehung und der musikalischen Geschmacksbildung – als sein Geschöpf betrachtet. Die Tagebücher berichten davon, wie zerrissen Clara Wieck ist zwischen der Liebe zu ihrem Vater und der zu Robert Schumann, den zu heiraten ihr der Vater nicht erlaubt, weshalb das junge Paar die Heirat gerichtlich erzwingen muss. Sosehr sie sich zu Schumann hingezogen fühlt und um ihn kämpft, so sehr erwacht dann doch die „Liebe zum Vater wieder mit aller Gewalt".

Zu den ergreifendsten Erlebnissen, die hier geschildert werden, gehört der Winterspaziergang an der Elbe bei Hamburg im Februar 1840, wo ihr die Landschaft zur Offenbarung Gottes wird und zum Raum des Gebets. Ebenso anrührend ist eine Begebenheit vom April 1837, als sie „einen kleinen Moor aus Afrika von 10 Jahren als Zuhörer" hat. Der Junge war als Kind an einen Bremer Kaufmann verschenkt worden. „Er befühlte hier mein Clavier", schreibt Clara Wieck. „Er wagte nicht mit blosen Fingern die Tasten anzurühren aus Furcht sie mit seinen schwarzen Fingern zu beschmutzen. Die jungen weißen Mädchen liebt er außerordentlich und küßt ihnen mit großer Grazie die Hand. Deutsch schreiben hat er binnen 3 Monaten ziemlich fertig gelernt und versteht es auch viel. Nach Afrika will er durchaus nicht wieder."

Fast die Hälfte dieser Buchausgabe wird vom detaillierten Anmerkungsapparat, dem Werk-, Orts- und Personenregister eingenommen, das teilweise auch noch nach Schreibvarianten der Namen unterscheidet. Ein solcher Aufwand, eine solche Güte der Edition sind geradezu einschüchternd für ähnlich gelagerte Vorhaben. Sie nötigen einfach nur Hochachtung ab. Hier ist der Forschung, aber auch den Musikliebhabern ein Schatz in die Hände gelegt worden.

Das Quellenmaterial – Briefe, Tagebücher, Erinnerungen – rund um Clara Schumann, ihren Mann Robert, ihre Freunde Joseph Joachim und Johannes Brahms ufert jetzt schon aus. Eine neue Briefedition ist in Arbeit und wird weitere zwanzigtausend bislang nicht erschlossene Briefe umfassen. Die Frage, die sich Beatrix Borchard, seit drei Jahrzehnten eine ausgewiesene Expertin für Clara Schumann, in ihrem neuen Buch „Musik als Lebensform" stellt, lautet: Wie geht man mit diesem Material um? Und zwar moralisch verantwortungsvoll und intellektuell redlich. Immerhin liegen uns heute Dokumente vor, von denen die betreffenden Personen nicht wünschten, dass sie an die Öffentlichkeit gelangen, weshalb wir durch die Benutzung deren Persönlichkeitsrecht am eigenen Bild – auch im übertragenen Sinne – ständig verletzen. Der Zugriff auf intimste Zeugnisse, den wir heute haben, verlangt nach Respekt für die Legitimität eigener Bildentwürfe historischer Persönlichkeiten, die es nicht einfach unsererseits zu korrigieren gilt, sondern die uns zugleich eine Perspektive der Auslegung bieten können, wo uns die Alltagserfahrung der Betroffenen fehlt.

Borchard legt besonderes Gewicht darauf, dass die neue Edition jeweils beide Partner des Briefwechsels dokumentiere und damit „den Blick auf Konstellationen, nicht auf Einzelpersonen" richte. Dies „sollte es den Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen vollends verbieten, einzelne Briefstellen als Steinbruch für Zitate zu benutzen, die gerade gut in den einen oder anderen Argumentationszusammenhang passen mögen". Nun lässt sich Auslegung in unserem Weltverhältnis nie vermeiden; jede unserer Wahrnehmungen, jede Thematisierung eines Gegenstandes ist bereits Interpretation. Aber richtig ist dieser Hinweis trotzdem, weil in der Musikwissenschaft lange Zeit ausgeblendet wurde, dass besonders Briefe adressiertes, damit kommunikativ-strategisches Material sind. Es handelt sich immer um Äußerungen, die zu einem Gegenüber und dessen Rolle im Leben des Schreibers oder der Schreiberin in Beziehung stehen.

Das macht Beatrix Borchard zum methodischen Prinzip ihres Buches: Sie zeichnet ein Bild von Clara Schumann aus verschiedenen Perspektiven, die jeweils von einem Gegenüber bestimmt werden, ein Porträt aus Beziehungen. Da ist die Lebensfreundin Elise List; da ist die helfende Familie Mendelssohn; da ist der Bruder, für den sie früh auch Lehrerin war; da ist der Kollege Franz Liszt, den sie als Pianisten bewundert, als Komponisten ablehnt; da ist der Geiger Joseph Joachim in der schwierigen Rolle als Freund und Konzertpartner zugleich; und da ist schließlich ihr Mann Robert, der ihre kompositorische Kreativität fördern will, dem aber ihre Konzertreisen Unbehagen bereiten. Mit jedem dieser Menschen tauscht sich Clara Schumann über andere Dinge aus, redet über Menschen ganz anders, äußert Zweifel, wo sie sonst Gewissheit ausstrahlt. Wo sie einerseits meint, dass ein „Frauenzimmer" wie sie nicht komponieren müsse, feiert sie andererseits spätere Künstlerjubiläen mit eigenen Werken. Wo zeitgenössische Autoren Kritik an der Pädagogik ihres Vaters üben, sieht sie sich genötigt, ihn zu verteidigen, auch wenn aus den Aufzeichnungen ihrer Tochter klarwird, dass Friedrich Wieck innerhalb der Familie auch pädagogisch als autoritärer Charakter erlebt wurde.

Sehr belebend ist das Augenmerk, das Borchard auf die Mutter von Clara Schumann legt, Mariane Wieck, geborene Tromlitz. Auch sie war Sängerin und Pianistin, auch sie sicherte sich durch musikalische Berufstätigkeit eine eigene ökonomische Existenz, wie das auch für mehrere Schwestern Clara Schumanns gilt. Das Rollenmodell einer wirtschaftlich unabhängigen Frau, für das neunzehnte Jahrhundert einigermaßen ungewöhnlich, ist also im weiblichen Strang der Familie ziemlich häufig. Mit gutem Grund wendet Borchard ein, dass Clara Schumann lange Zeit nur als Frau ihres Mannes und Tochter ihres Vaters, nie aber als Tochter ihrer Mutter betrachtet worden sei. Und diese neue Perspektive ist in der Tat erhellend.

Beatrix Borchard legt ihrem Buch einen Begriff von Musik als sozialem oder kulturellem Handeln zugrunde, der von den Musiksoziologen Kurt Blaukopf und Christian Kaden entwickelt wurde in Ergänzung zu einem Musikbegriff, der sich nur auf das abgeschlossene kompositorische Werk beschränkt. Wenn sie nun hier „Musik als Lebensform" beschreibt, so steht das Leben dabei im Vordergrund; das spezifisch Musikalische und das Formale hingegen treten zurück. Wenn in dem Buch nahegelegt wird, Musik sei für Clara Schumann vor allem zwischenmenschliche Begegnung gewesen, müsste das erst noch bewiesen werden. Denn bereits Max Becker beschrieb 1996 in seiner Studie „Narkotikum und Utopie" über Musik-Konzepte der Empfindsamkeit und der Frühromantik, dass der Austausch „von Herz zu Herz" eine Phantasterei gewesen sei, bei der man sich selbst in den anderen hineinprojizierte und eine Idealität ersehnte, die dem realen Menschen eher auswich, als dass sie eine Begegnung mit ihm ermöglichte. Auch das gemeinsame Musizieren im Schumann-Kreis ist wahrscheinlich eher eine werkzentrierte als eine personenzentrierte Kommunikation gewesen.

Ein wenig löst sich in der polyperspektivischen Bezogenheit von Clara Schumann auf, was sie heute noch für uns interessant macht: ihr Einfluss auf die Kanonbildung im Klavierrepertoire, auf die Formung des Musikbetriebs, ihre interpretatorische Stilbildung, ihr eigenes Komponieren. Aber dies alles ist in den letzten Jahren auch schon gründlich untersucht worden, weshalb Borchards Buch sich berechtigterweise auf die Methodik biographischer Forschung konzentrieren kann. Dass diese methodischen Überlegungen hier einhergehen mit plastischen Erzählungen, die Mühe der Reflexion also am konkreten Material eingelöst wird, macht dieses gelungene, schön zu lesende Buch so anregend. Viele dieser Überlegungen werden nun auch in Leipzig zur Anschauung gebracht werden, wo Beatrix Borchard die neue Dauerausstellung im Schumann-Museum in der Inselstraße gestaltet hat. Sie wird heute eröffnet. JAN BRACHMANN

„On tour". Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf Europas Bühnen.
Hrsg. von Ingrid Bodsch, Otto Biba und Thomas Synofzik. Verlag Stadtmuseum Bonn, Bonn 2019. 400 S., Abb., br., 20,– €.

Clara Schumann: „Jugendtagebücher 1827–1840".
Nach den Handschriften hrsg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich. Georg Olms Verlag, Hildesheim 2019. 702 S., geb., 48,– €.

Beatrix Borchard: „Clara Schumann". Musik als Lebensform.
Georg Olms Verlag, Hildesheim 2019. 462 S., geb., 29,80 €.

Nur immer ruhiger, je höher die Wellen schlagen

Und stets nach neuen theatralischen Ufern Ausschau haltend: Der Schauspieler Burghart Klaußner erzählt in einem Gesprächsband von seiner Karriere

Seine Großmutter war eine der ersten segelnden Frauen Deutschlands. Allein fuhr sie mit dem Segelboot auf hohe See und erregte landesweit Aufsehen. 1910 traten die Großeltern von Burghart Klaußner in den Segelklub am Wannsee ein, später übernahm sein Vater den Vorsitz, baute den Verein nach dem Krieg wieder auf und brachte seinem kleinen Sohn dort das Segeln bei. Noch heute fährt der inzwischen berühmt gewordene Schauspieler so oft es geht zu diesem Segelclub, parkt seinen schicken Chevrolet am Abhang und begrüßt den Verwalter mit Handschlag. Das Segeln ist für Klaußner seit eh und je mehr ernste Lebensphilosophie als lässiger Freizeitsport. Es ist ihm ein Versprechen von Freiheit, eine Beruhigung des Geistes. Der erste Schritt auf den Steg fühle sich an „wie das Auslöschen aller Probleme", sagt er, die Fahrt übers Meer sei „nahezu ein antizivilisatorischer Akt".

So schwärmt der Schauspieler vom Segeln in einem rechtzeitig zu seinem heutigen siebzigsten Geburtstag erschienenen Gesprächsband mit dem Theaterwissenschaftler Thomas Irmer. Es gibt in Klaußners Leben viele Verbindungen und Rückkopplungen zu dieser Leidenschaft: sein Durchbruch als Filmschauspieler, der ihm 1984 in „Das Rätsel der Sandbank" gelang, einer Fernsehserie, die eine Abenteuergeschichte im Wattenmeer erzählt und auf einem Segelboot spielt; die

Mit Chevrolet am Yachthafen: der Segler Burghart Klaußner Abb. a.d. bespr. Band

Sehnsucht nach Unabhängigkeit, die ihn schon in jungen Jahren von Theater zu Theater trieb und noch heute ständig nach neuen Ufern Ausschau halten lässt; sein schauspielerisches Auftreten überhaupt, nie mit Kraft oder Überlegenheit protzend, sondern stets von feiner Autorität, eben von der Ausstrahlung eines guten Kapitäns getragen, der immer ruhiger und entschiedener wird, je höher die Wellen schlagen..

1949 in eine Berliner Gastwirtsfamilie hineingeboren, in Dahlem aufgewachsen und in Steglitz zur Schule gegangen, war der junge Klaußner fasziniert von der lässigen Männlichkeit der amerikanischen Besatzer. Ihnen und ihrem Soldatensender AFN verdankte er seine ersten Berührungen mit Popmusik. Während der Vater im Esplanade große Filmbälle ausrichtete, lag der Sohn zu Hause mit dem Ohr dicht am Lautsprecher und versuchte die Stimmlage von Paul McCartney nachzuahmen. Später, als die Familie in wirtschaftliche Schwierigkeiten geriet und nach Bayern umziehen musste, sprang der sechzehnjährige Klaußner bei einem Konzert der Beatles in München vorn an der Bühne wild umher und brüllte John Lennnon seine Titelwünsche zu.

Lange hielt es den hübschen Jungen mit dem schmalen, fast strichdünnen Mund nicht im bayrischen Land. Zum Studium der Germanistik und Theaterwissenschaften kehrte er nach Berlin zurück und saß bald gebannt in jeder Aufführung der neugegründeten Berliner Schaubühne. Von Peter Steins „Peer Gynt"-Inszenierung als einem entscheidenden theatralischen Erweckungserlebnis kann er heute noch schwärmen.

Schnell war Klaußner dann auch an der „Max-Reinhardt-Schule", der heutigen Universität der Künste, zum Schauspielstudium eingeschrieben, und ehe er sich versah, probte er schon unter der Regie von George Tabori ein Stück gegen den Vietnam-Krieg. Im Studentendorf Schlachtensee lernte er gleichzeitig die neuen Bedingungen der sexuellen Emanzipation kennen: Geteilte Badezimmer, selbstverständliche Promiskuität und die stets proklamierte Verbindung von Politik und Eros. Als knapp zu spät geborener Nachkömmling der politischen Anführer lag trotzdem immer noch genug Utopielust in der Luft, um die Gesellschaft mit einem angeblich befreiten Sexualleben in die Moralecke zu drängen. „Anpolitisiert und anerotisiert", nennt Klaußner seine Generation heute rückblickend.

Nach ersten Schauspielerfolgen bekommt er am Berliner Schillertheater ein Engagement, wird aber wegen einer Flugblattaktion gegen den Intendanten bald wieder gekündigt. Danach folgen eher magere Jahre der Wanderschaft: „Wie eine Billardkugel" schießt er durchs ganze Land, spielt kleine bis mittlere Rollen, macht Station bei Peter Palitzsch in Frankfurt, bei Jürgen Flimm in Köln, schließlich bei Niels-Peter Rudolph in Hamburg. Zu seinen wichtigsten Regisseuren zählen Ernst Wendt, Wilfried Minks und Dieter Giesing. Eine Zeitlang schließt er sich der Gruppe um Christof Nel an, die in den späten siebziger Jahren wichtige Inszenierungen von Thomas Braschs „Rotter" und Sophokles' „Antigone" zeigt. Später spielt er viel in Zürich. Ein Star ist Klaußner damals noch nicht. Aber wer immer ihn auf der Bühne sieht, der fühlt in seinem Spiel ein besonderes Drängen. Eine Hoffnung auf mehr. Eine seglerische Sehnsucht nach Freiheit eben.

1987 steigt er aus dem Theaterbetrieb aus und wendet sich dem Film zu. „Kinderspiele" von Wolfgang Becker ist 1992 sein erster großer Erfolg, zehn Jahre später tritt er in dem Erfolgsfilm „Goodbye Lenin" auf. In den späten neunziger Jahren beginnt die Zusammenarbeit mit Hans-Christian Schmid, der ihn in „Crazy" und „Requiem" als verschlossen-tiefgründige Vaterfigur auftreten lässt. Auch in Michael Hanekes „Weißem Band" spielt Klaußner einen streng autoritären Pastorenvater, der seinen im aufziehenden Nationalsozialismus aufwachsenden Kindern die Gewalt angeblich seelisch eingepflanzt haben soll. Im Gespräch erinnert sich Klaußner an einen Dissens, der mit Haneke über die Frage entstand, ob dieser Pfarrer wirklich keinen Funken Humor besitzen dürfe. Nein, habe Haneke gesagt, er wolle davon in seinem Film keinerlei Spur sehen.

Neben strengen Vätern spielte Klaußner immer wieder auch Figuren der Zeitgeschichte wie Fritz Bauer oder Bertolt Brecht. Das besondere Vergnügen an solchen Rollen erklärt er mit seiner frühen Leidenschaft für das „politische Kabarett" und einer „inneren Kenntnis von Machtfiguren". Dass Klaußner nicht nur ein ungewöhnlich belesener, sondern auch begabt schreibender Schauspieler ist, hat er unlängst mit der Veröffentlichung seines autobiographisch gefärbten Romans „Vor dem Anfang" über die letzten Berliner Kriegstage bewiesen. Der auf viele Weise berührende Gesprächsband endet mit einer fulminanten Suada gegen die „Entpathetisierung des deutschen Theaters" und die flächendeckende Verwendung des zwischentonlosen Mikroports. Und mit einem emphatischen Bekenntnis: „Ich bin ein Romantiker, die Dinge wirken sehr stark auf mich." Zu seinem heutigen Geburtstag möchte man ihm und auch uns wünschen, dass sie das noch sehr lange tun mögen.

SIMON STRAUSS

Thomas Irmer: „Klaussner backstage". Mit einem Essay von Burghart Klaußner.
Verlag Theater der Zeit, Berlin 2019. 157 S. Abb., br., 18,– €.

© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Alle Rechte vorbehalten. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine Archiv