

Valery Afanassiev zu Robert Schumann

Piano News

Magazin für Klavier und Flügel

Juli/August 4/2006,

Seite 36 bis 37

Afanassievs Meinung

Vor einiger Zeit sandte uns der Pianist und Schriftsteller Valery Afanassiev seine gesammelten Schriften zur Musik, die er in den vergangenen Jahren geschrieben hat. Nach Rücksprache mit dem Autor wollten wir in dieser Rubrik einige der Schriften nach und nach veröffentlichen, da es interessante Gedanken zur Musik und zu einigen speziellen Themen sind, die Afanassiev hat.

Robert Schumann

Es ist viel geschrieben worden über den Einfluss der Musik auf die menschliche Seele. Boethius widmet diesem Thema einige Seiten des Libro Primo, wo er erzählt, wie Pythagoras einen rebellischen Jugendlichen besänftigte, indem er für sein Lied eine dazu geeignete Melodie verwendete. Auf dieselbe Methode zurückgreifend, behandelte er auch einen Trunkenbold, der sich gerade seinen Weg in das Haus einer unbescholtenen Jungfrau bahnen wollte. Heutzutage ersetzt Musiktherapie oft die gute alte Medizin oder eine brutale Spritze durch ein paar Mozart-Melodien, die sich jedoch auf längere Sicht angesichts des destruktiven Natur von Musik als ziemlich schädlich erweisen könnten. (Auch diesmal erstreckt sich das Gebiet meiner Analyse nicht auf die Komponisten von Bach.) Auch das friedlichste Nocturne birgt etwas Furchtbares in sich und unterbricht deshalb unsere Gedankengänge, und sicher wird es unseren Seelenfrieden zerstören, es sei denn, wir versuchen mit äußerster Konzentration, ihm nicht mehr zuzuhören. Überlegungen dieser Art werden oft durch Schumann hervorgerufen, und nicht nur deshalb, weil er selbst bekanntermaßen ein Opfer der Musik war, ein lebenslang unheilbar nach ihr Süchtiger. Gestern Abend habe ich ein minimalistisches Werk gehört, in dem der Geist eines ruhigen, selbstzufriedenen Schumann überwog: Er schrieb einige ungetrübte, feierliche Stücke, die dazu bestimmt waren, die Seelen von Hooligans und vor allem seine eigene ungestüme Seele zu bändigen. In dem Stück, das ich gestern Abend hörte, wurde diese selbstbeherrschte Feierlichkeit ständig aufs Neue wiederholt; plötzlich hatte ich das Gefühl, Schumann sei noch einmal verrückt geworden. Er schien in seiner eigenen Ruhe, die oft auf den Gesichtern von Irren zu sehen ist, stecken geblieben zu sein. Vor einem Anfall krankhafter Übellaunigkeit, der vielleicht noch von hysterischen Ausbrüchen begleitet wird, tragen sie ein Lächeln zur Schau, als wären sie mit sich und der Welt versöhnt. Dieses Lächeln erinnert mich an eine schaurige Fotografie, wo ein durch nichts aus der Ruhe bringender Nietzsche neben seiner Mutter steht. Das Schumannähnliche Stück ging auf seine eigene triumphierende Art weiter, die Klänge wurden immer ruhiger und gelassener, fast transparent, schwerelos. Nichts deutete auf einen hysterischen Ausbruch hin und natürlich fand er nie statt. Ich glaube nicht, dass der Komponist mit einer hemmungslosen Reaktion des Publikums gerechnet hat, die, genau genommen, nicht unpassend gewesen wäre, um die widerliche Selbstgerechtigkeit des Werks, seine falsche Oase des Friedens, zu kompensieren. Eigentlich ist es eine wilde Reaktion auf solche Musik ziemlich vernünftig: Wenn Ihnen fünfzig Minuten lang eine Zwangsjacke gezeigt wird – jemand wedelt damit vor Ihrer Nase herum – können Sie nur noch hysterisch werden, in dieser Hinsicht einem gewöhnlichen Stier nicht unähnlich, der durch einen roten Stoffetzen gereizt wird. Und der größte Teil von Schumanns Musik könnte mit einer

Zwangsjacke verglichen werden. Sogar die *Kinderszenen* können Sie durch ihre Erwachsenen-Kindlichkeit verrückt machen; ein Erwachsener scheint sich über sein eigenes unwissendes, naives früheres Ich lustig zu machen. Und was ist mit dem ekstatischen Ernst des zweiten Satzes der *Fantasie*? Es genügt, zu sagen, dass er im sowjetischen Fernsehen für gewöhnlich die Bilder der Bankette im Kreml begleitete, der ein regelrechtes Irrenhaus war, besonders zu Breschnews Zeiten.

Aber lassen Sie uns zu den *Kinderszenen* zurückkehren und zu dem Anfall von Wahnsinn, der in ihrer Tiefe lauert. Schumann geht am Abgrund entlang, ab und zu am äußersten Rand stehen bleiben und in die Tiefe blickend, wo seine Kindheit und auch sein Tod ihn zu erwarten scheinen. Überraschenderweise führt ihn die vor seinen Augen tanzende Zwangsjacke zu einer Oase des Friedens, zu einem Elfenbeinturm, in welchem ein Poet die Distanz zwischen seinem jetzigen Zustand und den Spielen, denen er sich als Kind hinzugeben pflegte, ausmisst. Eine weitere Distanz liegt zwischen seinem über einen Schreibtisch gebeugten Körper und seinem Tod. Vielleicht ist es die gleiche Distanz, der gleiche Körper, der immer in der Wiege oder zumindest im Kindergarten gewesen ist. Währenddessen löst sich Musik in Poesie auf und umgekehrt; der Wahnsinn passt sich an das Leben an, das so unglaublich und illusorisch ist, dass wir unsere Augen nicht zu trauen wagen. Sind wir schon verrückt geworden in den Fängen eines ausgedehnten Deliriums? Wie dem auch sei, ein Stück Musik oder Poesie zu schreiben, ist eine Art von Delirium oder Wahnsinn. Im Schaffensprozess weichen Künstler von normalen Gedankengängen ab, verlassen die ausgetretenen Pfade, um den Garten Eden oder einen weiteren Höllenkreis zu erreichen, der sich übrigens auf einer russischen Landstraße, in einem Straßengraben, im sprichwörtlichen Schlamm befinden könnte. Der Garten Eden, nach dem sie streben, ist persönlich, unzuverlässig und kurzlebig; während jeder beliebige Höllenkreis ihr ständiger Wohnsitz werden kann. Warum sich in diese Kreise, Sphären und Dschungel hineinwagen? Schumanns Musik und Schicksal werden diese Frage nicht beantworten. Mit eigentümlicher Hartnäckigkeit tat er sein Bestes, um ein psychisches Gleichgewicht in seinem Körper, seiner Seele oder seinem Geist wiederherzustellen. Nach seinen Werken zu urteilen, wusste er nicht genau, wo er dieses Gleichgewicht wiederherstellen sollte. Einige Passagen klingen so muskulös, dass sie nahe legen, der Komponist habe seinen Körper im Sinn gehabt. Und andere scheinen sich um seinen Geist, wenn nicht gar um seine Seele zu kümmern – zum Beispiel der dritte Satz der oben erwähnten *Fantasie in C-Dur* Op. 17. Aber oft kümmerte er sich um gar nichts mehr außer um das Chaos, das ein russischer Poet, Feodor Tutechew, in einem seiner Gedichte erwähnt, „Wecke nicht die schlafenden Stürme / unter ihnen regt sich das Chaos“.

Romantische Komponisten und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts haben die Dinge für Therapeuten nicht einfacher gemacht; sogar Pythagoras wäre durch Schubert, Schumann und Hugo Wolf aus dem Gleichgewicht gebracht worden. Aber letztendlich ist es sinnlos, zügellose junge Männer zu besänftigen. Lasst sie ihre Dämonen entfesseln! Wie dem auch sei, auf welche Weise kann man jemanden wie Schumann vor der Irrationalität bewahren? Die kosmische Harmonie, mit der sich Boethius und Pythagoras befassten, ist in seiner Musik nicht zu finden. Und auch die Harmonie, die er innerhalb seines Mikrokosmos erreicht, ist nicht von Dauer, weil es eine enge Verbindung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos gibt. Schumann hätte seine Zuversicht auf den Kontrapunkt der Renaissance setzen können, aber er wurde unausweichlich zur *Kreisleriana* getrieben, zum Karneval der Gefühle und Gedanken. Niemand war in der Lage, ihn von diesem Weg abzubringen; ebenso konnte niemand Nietzsche davor bewahren, *Ecce Homo* zu schreiben. Kein wirklicher Künstler bleibt auf halbem Weg zwischen Anfang und Ende stehen. Letzteres ist manchmal gleichsam verbotenes Terrain: jenseits des menschlichen Geistes. Und Ersteres ebenso.

Moskau, 16. November 2003

(Übersetzung: Claudia Dymke)