

Robert Schumann, „Vogel als Prophet“ (Nr. 7 aus „Waldszenen“ op. 82)

Einige Gedanken und Ausführungsvorschläge von Wolf-Dieter Seiffert

© 2010

Der einzige Vogel, dem man seit Alters her prophetische, also wahrsagende und Glück bringende Gabe zuschreibt, ist der (scheue, nur im Frühling rufende) Kuckuck¹. Sein Ruf, meist eine kleine Terz nach unten, ist in Schumanns Komposition „Vogel als Prophet“ vielfach versteckt, so gut, dass es bis jetzt überhaupt noch niemandem aufgefallen ist². Er ruft zum Beispiel beständig im Hauptmotiv auf beide Hände verteilt (cis“ – b’; etc.) oder, durch *fp* sogar ziemlich markant hervorgehoben, in Takt 15 und 39: a’ – fis’. Im selben Hauptmotiv mag man auch die fast nervöse Wendigkeit eines Vogels imitiert sehen, wie er die Äste hinauf- und hinabhuscht, immer „auf der Hut“, stets „wach und munter“ (wie Schumann es mit Joseph von Eichendorff als ursprünglich vorgesehenes Motto des Satzes im Autograph notiert hatte).

Und doch will Schumann im „Vogel als Prophet“ meiner Meinung nach ganz und gar nicht einen Vogel und seinen Gesang mit musikalischen Mitteln imitieren. Anders als zum Beispiel im „Jagdlied“ der „Waldszenen“, in dem der Bezug zum konkreten Klang der Hörner- und Jägerrufe, des Reitergalopps und Jagdhundegebells zum Greifen nahe scheint, geht es ihm hier überhaupt nicht um eine konkrete Naturschilderung³. Im Gegenteil: „Vogel als Prophet“ setzt ein geistig-seelisches, ein unerwartetes transzendentes Geschehen, also einen inneren Vorgang in berückende Töne und Klänge um.

Weit über den Kontext der insgesamt eher behaglichen neun Klavierstücke der „Waldszenen“ op. 82 hinaus scheint mir deshalb „Vogel als Prophet“ eine Ausnahmestellung in Robert Schumanns gesamtem Klavierrepertoire einzunehmen. Abgesehen von seiner kryptischen Titelgebung, die bereits zahllose Interpretationsversuche herausgefordert hat, konfrontiert Schumann in diesem kurzen Stück zwei musikalische Haltungen, die gegensätzlicher und gleichzeitig wortlos „sprechender“ nicht sein könnten: Ein sonorer, schlichter Choralatz als Mittelteil wird umrahmt von einer herben Mischung aus Dissonanz und Konsonanz in leiser und unsteter Diskantlage. Die Außenteile umschließen jedoch keineswegs einen Fremdkörper, sondern den Kern der Komposition.

Wir, die wir dem Vogel gebannt lauschen, werden von der offenbaren Autonomie seiner Sprache als „Gesang“ und Gezwitscher heftig angezogen. Die musikalischen Mittel und damit Ausdruck dieses als verstörend-attraktiv erlebten Fremdartigen sind schnell genannt (und an den Noten leicht nachvollziehbar): Da sind die unstillen, ja flatterhaften Figurationen der rechten Hand, die sich nie zu einer greifbaren Melodielinie verfestigen wollen; die scharfen Dissonanzen (Tritonus, große Septime, verminderte Oktave), die sich mit gewöhnlichen und angereicherten Dreiklangs-Akkordbrechungen versöhnlich mischen; die zumeist hohe bis höchste Lage ohne (erdenden) Bass; der auftaktige Sarabandencharakter, der sogleich aber durch ein „falsches“ Zeitmaß (4/4) und Phrasenverlängerungen immer wieder verunklart wird; und schließlich das sanfte und gleichzeitig „gefährliche“ *Pianissimo*, das laut Schumanns Anweisung „Langsam, sehr zart“ gespielt werden soll.

Und dann, unerwartet aus der faszinierend-befremdlich erlebten Geräuschkulisse des attraktiven Vogel- und Waldklangs heraustretend, offenbart sich dem intensiv Lauschenden eine höhere Wahrheit; unvorbereitet (und im selben Tempo weiter zu spielen) hebt der Mittelteil an und nur für einen Moment lang (sechs Takte; die beiden Rahmenteile messen je 18 Takte) gibt sich hier für den andächtig Lauschenden die Natur als göttlicher, ewig glück erfüllter⁴ Raum zu erkennen. Der Waldvogel öffnet gewissermaßen dem wahrhaft Hörenden die

1 Goethes Gedicht Frühlingsorakel aus den „Geselligen Liedern“ beginnt bezeichnender Weise mit den Zeilen: „Du prophet’scher Vogel du, Blütensänger o Coucou!“

2 Auch nicht den diversen Autoren des Kapitels: Musik als religiöse Botschaft oder als offene Metapher? Schumanns „Vogel als Prophet“ – kontrovers gespielt und gedeutet; in: Ute Jung-Kaiser (Herausgeberin), Der Wald als romantischer Topos, Bern usw. [Peter Lang Verlag] 2008. Uneingeschränkt lesenswert ist die Spezial-Monographie: Peter Jost, Robert Schumanns „Waldszenen“ op. 82. Zum Thema „Wald“ in der romantischen Klaviermusik, Saarbrücken 1989.

3 Ich empfehle in diesem Zusammenhang den folgenden wundervollen, kurzen Filmausschnitt mit Olivier Messiaen in Personalunion als Komponist und Ornithologe: <http://www.youtube.com/watch?v=xkKrD9knBvU&NR=1>

4 Schon der erste Rezensent erkannte intuitiv die Glückhaftigkeit dieses Moments, wenn er schreibt: „hier zwitscherts, dort summts, und, o wie schön sings aus einem dichten Gebüsch! das ist der ‚Vogel als Prophet‘, als guter Prophet, denn er spricht von Glück und das ist mir die schönste Weisheit“ (Anonymus in: Signale für die musikalische Welt Nr. 51 [1850], zitiert nach Peter Jost, S. 291).

Ohren. Er fühlt sich ineins mit der Natur, versteht sie sprach- und begriffslos, jedoch nicht in pantheistischem, sondern in christlichem Sinne. Musikalischer Ausdruck dieses überhöhten Glücksmoments ist der Wechsel nahezu sämtlicher zuvor gültiger Parameter: ein Choralatz (mit kontrapunktisch imitierender Mittelstimme im Tenor) oder zumindest ein vierstimmiger Satz in Choral-Idiom; festes Tempo und Rhythmus; kadenzierendes G-dur; sonore (mittlere) Lage über liegenden bzw. stützenden Basstönen.

Schumann zitiert mit diesem Mittelteil, sicherlich nicht zufällig, einen Abschnitt aus seinen zu etwa gleicher Zeit entstandenen „Szenen aus Goethes Faust“, nämlich den Chor Seliger Knaben (unterstrichen die zitierte Stelle)⁵:

PATER SERAPHICUS, mittlere Region.
Welch ein Morgenwölkchen schwebet
Durch der Tannen schwankend Haar?
Ahn ich, Was im Innern lebet?
Es ist junge Geisterschar.

CHOR SELIGER KNABEN.
Sag uns, Vater, wo wir wallen,
Sag uns, Guter, wer wir sind!
Glücklich sind wir: allen, allen
Ist das Dasein so gelind.
Sag uns, Vater, wo wir wallen,
sag uns, Guter, wer wir sind.“

Hier die Stelle als kurzes [Klangbeispiel](#) ◀.

In den Notentext der neuen Urtext-Ausgabe des G. Henle Verlags habe ich den entsprechenden Text, nur als Anregung, eingetragen: [Notenbeispiel](#).

Dieses – bisher in der Forschungsliteratur nicht erkannte – Zitat würde freilich zu weitergehender Interpretation äußerst reizen (was aber an dieser Stelle unterdrückt sein muss). Immerhin sei mit Bezug zur rätselhaften Titelei Schumanns doch angemerkt, dass Goethes klösterlicher Einsiedler „Pater Seraphicus“ natürlich für den Heiligen Franz von Assisi steht, und dieser konnte bekanntlich mit den Vögeln sprechen. Das Choral-Idiom der „Seligen Knaben“ wiederum⁶ lag für Schumann wegen des stark christliche Züge annehmenden Schlusses von *Faust II* mehr als nahe, was Goethe selbst gegenüber Eckermann wie folgt formulierte: „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.“⁷

Entscheidend an diesem viel diskutierten Mittelteil des Klavierstücks scheint mir weniger die eigenzitatartige Übernahme aus der „übersinnlichen“ Faust-Szene zu sein, als vielmehr das kalkuliert komponierte religiös konnotierte Glücksmoment dieser Stelle. Plötzlich, anstrengungslos, „versteht“ der auf die Wald- und Vogelklänge intensiv Lauschende für einen Moment alles. Der Wald weitet sich ihm zu einem Dom (eine seit der Romantik geläufige Analogie), in dem ein G-dur-Choral erklingt. Im Sinne einer „Prophetie“, so der Titel, spricht Gott selbst zu dem Entzückten, er spricht durch die Natur, den Vogel- und Waldklang. An der berühmten Es-dur-Stelle (T. 24) entrückt dieses einer Epiphanie vergleichbare Geschehen sogleich wieder und wir stehen mit dem Lauschenden wieder im unverständlichen Vogelgezwitscher.

Pedalisierung

In Schumanns Klavierwerk finden sich verhältnismäßig wenige dezidierte Pedalangaben (vergleicht man es etwa mit Chopins Notation). Oftmals lesen wir zu Beginn eines Stückes nur die pauschale Angabe „Pedal“

5 Dritte Abteilung, Faust Verklärung, III. Welch ein Morgenwölkchen schwebet (Clara Schumanns Gesamtausgabe der Werke Schumanns, S. 186 ff., die inkriminierte Stelle bei Buchstabe „A“ ff.).

6 Es ist ein Idiom und eben gerade nicht einer konkreten Vorlage, etwa einer Schubert-Messe, entnommen.

7 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens [Insel Verlag], Frankfurt 2006.

(siehe z.B. „Davidsbündler“ op. 6, „Carnaval“ op. 9, „Symphonische Etüden op. 13, „Novelletten“ op. 21 usw.). Zu Beginn der fis-moll-Sonate op. 11 erhalten wir eine Erklärung zu dem ebenfalls pauschal zu Takt 1 gesetzten „Pedale“, die wohl generellen Anspruch in Schumanns Klavierwerk erheben darf: „Die Verfasser [= Florestan und Eusebius] bedienen sich des Pedals in fast jedem Tacte, je nachdem es die Harmonieenabschnitte erheischen. Ausnahmen, wo sie wünschen, dass es gänzlich ruhen möchte, sind durch * bezeichnet; mit der alsdann folgenden Bezeichnung „Pedale“ tritt wiederum dessen unausgesetzter Gebrauch ein.“ (zitiert aus der Urtextausgabe des G. Henle Verlags, Bestellnummer HN 337).

Ganz anders, darum etwas Besonderes, Wertvolles und unbedingt zu Beachtendes, die authentische Pedalisierung in „Vogel als Prophet“! Alle Takte dieses und nur dieses Stückes sind minutiös und präzise mit Pedal- und Pedalaufhebungszeichen versehen. Wer sich Schumanns Handschrift ansehen will, der klicke und studiere [HIER](#). Kaum ein Pianist befolgt jedoch diese Pedalvorschriften. Warum? Weil sie sehr ungewöhnlich sind (und möglicherweise auf dem modernen Flügel tatsächlich behutsamer Retuschen bedürfen) und weil sie seit jeher nicht beachtet werden. Das ist aber falsch.

Was passiert, wenn man Schumanns Pedalvorschriften in „Vogel als Prophet“ ernst nimmt? Es entstehen, erstens, ungeheuer raffinierte, mysteriöse Mischklänge aus (gewöhnlichen) Dreiklängen mit sanft störenden, dunklen Dissonanztönen. Denn der zu pedalisierende Klang nimmt jeweils seinen Ausgang vom Dissonanzton auf der Takt-Eins, um dann von einem konsonanten, rasch hingeworfenen Dreiklang mit oktaverschobener Leitton-Auflösung gefolgt zu werden. Alles in einem Pedal. Zweitens verklingen diese Harmonien sanft in die Pausen hinein, genau so wie es Schumann vorschreibt (nämlich * n a c h den Pausenzeichen). Ein Pausenzeichen bedeutet ja durchaus nicht zwangsläufig Schweigen. In „Vogel als Prophet“ werden die ständigen Pausen im Gegenteil mit Klang gefüllt: der Wald schweigt nicht, der Hörer lauscht den Klängen gebannt nach. Und drittens klingen dann die wenigen Stellen ohne Pedalangaben klarer, nüchterner (und in T. 25/26 überraschender) als ihre Umgebung (der Mittelteil blieb vermutlich nur deshalb ohne Pedalangaben, weil völlig klar ist, wo man das Pedal im gebunden zu spielenden Choralsatz benötigt). Nahezu einmalig in Schumanns Klavierwerk, (und damit die besondere Bedeutung der Pedalvorschriften in diesem Stück unterstreichend) ist das „una corda“ in Takt 23/24.

Schumann meint es also ernst mit seinen Pedalangaben in „Vogel als Prophet“. Warum nicht seine Interpreten?

Rhythmus

Bevor man das Stück zu üben beginnt, muss man sich über die gewünschte Ausführung des satzbestimmenden, viele dutzende Male vorkommenden Hauptmotivs klar werden. Schumann notiert das Motiv nämlich orthographisch falsch. Entsprechend hört man Pianisten entweder (a) Zweiunddreißigstel-Triolen, (b) Zweiunddreißigstel mit zu kurzer Punktierung oder (c) Vierundsechzigstel spielen, also korrekt notiert:



Für dieses Problem gibt es, meine ich, kein Richtig oder Falsch. Ich spiele die Figur (aber nicht durchweg) so schnell als möglich (also meist Variante c), denn dann dienen die raschen Noten nur als „nebensächliche“ Akkordauffüllung zur Erzeugung des intendierten magischen Pedalklangs. Betont werden Anfangs- und Zielnote. Spielt man die Figur (a) triolisch bekommen sie meines Erachtens ein zu starkes rhythmisches Eigenleben. (b) ist wohl eine gute Zwischenlösung. Als vielleicht objektiveres Argument für die Tendenz zu Lösung b+c möge der Hinweis genügen, dass sich Schumann immer wieder in der exakten Notation punktierter Rhythmen vertut und dass ihm offenbar die korrekte Notation mit stiller Anbindung oder vielen Balken zu aufwändig ist. Hätte er wirklich Triolen gemeint, wäre die Ergänzung der Ziffer verhältnismäßig unaufwändig gewesen. Als Beispiel für Schumanns Notationsunsicherheit (oder Bequemlichkeit) diene die Schluss-Stretta der B-dur-Humoreske op. 20 (ab T. 952 ff.), wo Schumann in der linken Hand exakt dieselbe falsche Notation unseres Stückes wählt, aber Triolen schon wegen des Tempos kaum gemeint sein können. (Eine andere merkwürdige Stelle ist übrigens auch das punktierte Hauptmotiv des wunderbaren Intermezzo im dritten Satz der fis-moll-Sonate, T. 147 f. usw; siehe die ausführliche Bemerkung dazu in der Henle-Urtextausgabe HN 337).

Fingersatz

Immer hatte ich Schwierigkeiten in der Ausführung gerade der rhythmisch vertrackten Hauptfigur, wenn ich versuchte, die in der Henle-Ausgabe angegebenen Finger (Daumenvermeidung auf schwarzer Taste) zu nehmen. Insbesondere der Daumenuntersatz will mir dann nicht sicher genug gelingen und auch verschlucken sich gerne einzelne Töne. Dass Schumann selbst dieses Stück mit stets von schwarzer zu weißer Taste rutschendem Daumen und sich anschließendem raschen stummen Fingerwechsel so gemeint, ja das Stück geradezu aus dieser speziellen Handstellungssituation heraus so erfunden hat, steht für mich außer Frage. Auch viele seiner originalen Fingersatzangaben (die Henle-Urtextausgabe gibt sie sämtlich kursiviert wieder) zeigen einen regen Gebrauch dieser „Daumenrutsch-Technik“ (man sehe nur Takt 14 der „Verrufenen Stelle“ in den Waldszenen oder den Anfang der ersten Nummer aus „Album für die Jugend“ usw.). Vor einiger Zeit fand ich eine **Ausgabe des „Vogel als Prophet“ des großen Pianisten Leopold Godowsky** (dort die hinteren Seiten). Sie entstellt zwar grausam Schumanns Original, aber der angegebene Fingersatz, vor allem mit rutschendem Daumen, funktioniert bei mir (und ich vermute, auch bei vielen anderen Klavierspielern) gut. Ich habe also den Fingersatz übernommen und noch ein wenig verfeinert⁸. Das Ergebnis ist **HIER** einseh-, ausdrück- und ausprobierbar.

⁸ So spiele ich einige Stellen, gleich den Anfang, verteilt auf zwei Hände, was sie noch sicherer macht. Umgekehrt spürt man die scharf dissonierende Septime in Takt 25 besser, wenn man sie zusammen in die linke Hand nimmt; usw.